

01091



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ORNAMENTACIÓN Y CEREMONIA:
LA ACTIVACIÓN DE LAS FORMAS
EN EL CORO DE LA CATEDRAL DE PUEBLA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A :
IRMA PATRICIA DÍAZ CAYEROS

MÉXICO.DF.,

2004

M. 338149



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ORNAMENTACIÓN Y CEREMONIA:
LA ACTIVACIÓN DE LAS FORMAS
EN EL CORO DE LA CATEDRAL DE PUEBLA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A :
IRMA PATRICIA DÍAZ CAYEROS

MÉXICO.DF.,

2004

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Síntesis

En primer lugar, esta tesis atrae la atención hacia algunos de los problemas que se encuentran cuando el análisis del mobiliario litúrgico se lleva a cabo fuera de su contexto histórico, espacial y ceremonial. Como contraparte, se muestran los diferentes niveles de interpretación que la lectura de lo ornamental puede alcanzar a partir del estudio de dichos contextos. Esto ha llevado a que en segundo lugar, la tesis plantee que la ornamentación novohispana tuvo una dinámica compleja, más allá de una inconsciente apropiación de formas meramente honoríficas. A través del lenguaje ornamental fue posible construir un escenario litúrgico polisémico en donde la ambigüedad no sólo tuvo un rol fundamental sino necesario. Así, se argumenta que la apertura de las formas ornamentales permite que una multiplicidad de acontecimientos rituales tenga lugar en el mismo espacio, y que en todas estas diversas situaciones la obra permita involucrar fuertemente al usuario. En tercer lugar, la tesis expone el sentido último de esta dinámica cultural. Se concluye que esta práctica simbólica transporta al signo, y con él a los sujetos que meditan en el signo, a una dimensión trascendental.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

Prefacio y agradecimientos.

Hace casi diez años obtuve el título de licenciada en historia del arte con una tesis sobre la sillería del coro de la catedral de Puebla.¹ Fue entonces cuando combatí por primera vez la idea de su supuesto mudejarismo y propuse, en cambio, que el ordenamiento de la decoración remitía a un programa que era necesario interpretar. En aquel momento también expresé la necesidad de ir más allá de las lecturas exclusivamente formales o estilísticas que habían prevalecido en el estudio de la obra. Por ello, incorporé apartados sobre el cabildo catedral, la música (como actividad práctica y disciplina matemática) y la liturgia. Lejos de tener una relación orgánica, la presencia de dichos apartados respondía a una vaga influencia de los textos de Erwin Panofsky o, en el mejor de los casos, de la historia cultural. Me esforcé en encontrar correspondencias entre el arte y otras disciplinas humanistas aunque con la desventaja de poseer poco material documental. De cualquier forma el fugaz trabajo realizado en el archivo de la catedral de Puebla fue muy valorado por mis sinodales, ya fuera por la conocida dificultad de acceso a la documentación de la catedral de Puebla o a los requerimientos de una tesis de licenciatura. Recordemos que hace una década el acervo documental de la catedral de Puebla no estaba abierto al público con un horario regular, como hoy lo está. Para cada una de mis sesiones de trabajo tuve que hacer una cita con el canónigo Juan Manuel Martínez (que en paz descanse), quien me permitía entrar dos horas por semana. Paulatinamente, el archivo regularizó el acceso de esas mismas dos horas semanales. Finalmente, decidió abrir sus puertas tres días por semana y bajo el cálido ambiente fomentado por el canónigo Carlos Ordaz. Este es un

¹ Díaz Cayeros, Patricia, "La sillería del coro de la catedral de Puebla. Sus formas, sus sentidos celestiales y terrenales" tesis de licenciatura, México, Universidad Iberoamericana, 1995.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

factor que se verá reflejado en el trabajo que ahora presento. Sin embargo, la presente investigación no sólo se ha nutrido del valioso material documental de la catedral. El incremento de fuentes, tanto manuscritas como impresas, ha permitido arrojar luz en la biografía del artífice de la obra poblana así como en aquella de su patrocinador. Al permitir desenterrar el contexto histórico dentro del cual se construyó la obra se ha podido entender mejor su “reformador” discurso ornamental.

A diferencia del trabajo de licenciatura, el que ahora presento manifiesta un gran interés en el uso del espacio y sus implicaciones simbólicas. Si bien siempre me pareció necesario acercarme a la decoración de la sillería poblana con una mirada que pudiera desmenuzar su simbolismo, no es sino hasta ahora que elaboro una propuesta concreta en torno a la manera de hacerlo y abandono la búsqueda de un programa que originalmente tuviera una lectura única.

La tesis de licenciatura finalizaba con un tímido esfuerzo de interpretación de las geometrías y entrelazos que decoraban los asientos. Por un lado, presenté dos fuentes formales concretas: una remitía a la obra de Hans Vredeman de Vries mientras que la otra a los diseños de jardines renacentistas. Con ello propuse la necesidad de profundizar en sus implicaciones. Por otro lado, sugerí la posibilidad de encontrarnos frente a una estructura musical o, por lo menos, ante uno de los últimos reductos del hermetismo neoplatónico. A diez años de distancia, la discusión del trabajo con múltiples colegas y la posibilidad de hacer una revisión documental más amplia, ha permitido que algunas de las intuiciones fructifiquen, otras permanezcan a nivel de hipótesis y, otras más, sean rechazadas del todo. La vinculación con el neoplatonismo sigue siendo un tema que amerita mayor

investigación. La falta de correspondencia entre el esquema formal y una forma musical concreta en la que múltiples musicólogos han coincidido me ha llevado a olvidarme de dicha propuesta y a limitar mi lectura a las posibilidades metafóricas del tema de la música. Estas pueden deducirse de la lectura de múltiples textos contemporáneos a la obra, tales como los sermones o las crónicas. A diferencia de lo sucedido con estas dos ideas, la sistemática investigación en la obra de Vredeman de Vries y en la jardinería europea ha fructificado en dos capítulos que abordan la polisemia de los entrelazos.

A diferencia del desarrollo de la tesis de licenciatura en que paralelamente se presentaron factores relacionados con el coro y en el que la sillería fue analizada con cierta autonomía, el presente trabajo ha vuelto todos estos campos permeables. Se plantea que no es posible entender el discurso ornamental de la sillería si no se pasa del estudio del objeto en sí al estudio de un objeto que se moldea, recibe y percibe en función de su actividad en un espacio eclesiástico con fines muy concretos y con infinitas construcciones metafóricas. Uno de los grandes cambios entre un trabajo y otro ha sido pasar de una mirada general al estudio de la especificidad de las fuentes formales y de la documentación de archivo relacionada con la obra poblana. No se intenta dar una interpretación general del ornamento sino explicar la selección ornamental en un contexto preciso. A pesar del uso de múltiples esquemas no se propone limitar la apertura del discurso ornamental que sólo es posible apreciar en el funcionamiento mismo de las formas.

El atípico programa ornamental de la sillería del coro de la catedral de Puebla sigue planteándome preguntas. Más allá de los enormes huecos que todavía existen en la historia del clero secular poblano, racionalizar la sensación de enfrentarse con un objeto inagotable

y laberíntico dentro de un universo tan contenido es quizá una de las mayores lecciones de su estudio. La capacidad de producirlo es quizá una de las mayores virtudes de la obra.

Este breve recuento de una historia que empezó hace una década no podría finalizar sin expresar mis más rendidos agradecimientos a todos aquellos que me han tendido el hilo de Ariadne para emprender el camino de regreso. En primer lugar agradezco a mi directora de tesis, a mis asesores y a mis atentos lectores: Clara Bargellini, Michel Conan, Elena Estrada de Gerlero, Oscar Mazín, Diana Magaloni, Jaime Cuadriello y Pablo Escalante. Quedan en mis recuerdos todos aquellos momentos que pasamos juntos, su inmensa generosidad y sabiduría. Asimismo, siempre estaré en deuda con mis maestros, compañeros del Instituto de Investigaciones Estéticas y amigos: María Judith Feliciano, Frances Ramos, Erik Velázquez, Alessandra Russo, Gerhard Wolf, Antonio Saborit, Julio Bracho, Beatriz Berndt, Stephanie Mignot, Gustavo Alfaro, Marina Garone, Helga von Kugelgen, Rafael López Guzmán, Teresa Suárez, Nuria Salazar, Clara García, Iván Escamilla, Paula Mues, Sonia Ocaña, Ricardo Alvarado, Jorge Jiménez, César Moheno, Cuauhtémoc Medina, Elia Espinoza, María José Esparza, Martha Fernández, Juana Gutiérrez, Gustavo Curiel y Julio Estrada. Muy especialmente, valoro el apoyo que desde mi incorporación al Instituto de Investigaciones Estéticas me ha proporcionado su directora, la doctora María Teresa Uriarte. Estoy en deuda también con Lucero Enríquez y los miembros del Proyecto *Musicat*: Omar Morales, Nelson Hurtado, Bárbara Pérez, Raúl Torres, Luis Felipe Bartola, Juan Manuel Lara y Aurelio Tello pues mi trabajo se ha enriquecido de las discusiones en el *Seminario sobre música y músicos de la Nueva España y el México independiente* del que todos ellos forman parte. Agradezco de manera especial a todas las áreas de apoyo de mi centro de trabajo que han hecho posible mi actividad diaria. A la maestra Carmen Block

y el eficiente equipo que labora en la Biblioteca: Cristina, Dora, Guillermina y Jorge. A los miembros del área de cómputo siempre dispuestos a resolver problemas: Claude Constant, Berenice Robles, y en especial a la invaluable ayuda de Patricia Chávez, a quien debo varias de mis ilustraciones. Por último, doy gracias a Elodia Saldaña, Ángeles Pacheco, Delfina Gómez, Gloria Estrada, Rocío Monroy, Patricia Pérez, José Luis Jauregui, Antonio Piña, Trinidad Téllez, Obdulia Núñez, Minerva Zea y a los muy estimados vigilantes que tantas noches pacientemente me han recordado que es hora de retirarnos.

La investigación que a continuación presento no habría sido posible sin el apoyo de múltiples instituciones y personas que me han facilitado el acceso a valiosos acervos históricos. En Puebla, Manuel de Santiago y Fermín Campos de la Biblioteca Lafragua, Lucero Álvarez y Aurelia Hernández del Archivo Municipal, la Biblioteca Palafoxiana, el Archivo de Notarías y el Archivo del Sagrario de la catedral. En la ciudad de México, la Universidad Nacional Autónoma de México, CONACYT, el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, el Archivo General de la Nación, el Archivo del cabildo de la catedral metropolitana, la Biblioteca de Centro de Estudios de Historia de México *Condumex*, la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. En Berlín, la *Kunstabibliothek*. En España, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Universidad Complutense, el Archivo General de Indias, la arquidiócesis de Sevilla, el Archivo Histórico de Madrid, la Biblioteca Nacional y la Fundación Tavera. En Londres, la Biblioteca Británica. En París, la Biblioteca Nacional. En Estados Unidos, Dumbarton Oaks, la Biblioteca del Congreso y la Biblioteca Pública de Nueva York. Muy especialmente agradezco al fideicomiso de la Universidad de Harvard el otorgamiento una beca para hacer investigación en Dumbarton Oaks. En especial, al director de los estudios de jardines y paisajes, el doctor Michel

Conan, cuyas enseñanzas de vida y profesionales han marcado directrices fundamentales en mi trabajo y madurez personal.

Mi estancia de investigación en Madrid, auspiciada por la UNAM y la Universidad Complutense, no habría sido tan cálida y exitosa de no ser por el apoyo de Concepción García Sanz, Carmen Rodríguez de Tembleque y Ángeles Albert del Ministerio de Educación y Cultura; así como de Isabel Mateo, investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de José María Prados, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, y de la doctora Elisa Vargaslugo. En esta travesía no es posible olvidar el papel que jugaron Luisa Elena Alcalá, Ana Elisa Martínez e Ignacio González Casasnovas.

Nada de esto habría sido posible sin el acceso al archivo de la catedral de Puebla y del ambiente que ha generado monseñor Carlos Ordaz. En la creación de esta atmósfera de trabajo productivo en la catedral también han contribuido sus tres sacristanes, Félix y Manuel Méndez y Elías Plasencia, el siempre atento padre Antonino López Sánchez, el maestro organista Francisco Martínez y la muy estimada Evangelina Moreno Bermúdez. Asimismo, agradezco el entusiasmo del grupo de investigadores que semana tras semana nos encontrábamos en aquel bello recinto: Montserrat Gali, Lidia Gómez, Arturo Córdova, Jesús Joel Peña, Leticia Garduño y Eva Robles Galindo.

No podría finalizar sin antes agradecer el apoyo de mi familia y, en especial, de mis padres y de Jorge, a quien dedico este trabajo. Sin él no habría logrado el equilibrio y alegría necesarios para terminar una empresa de esta índole.

Introducción: Entre la destrucción, la omisión y el supuesto mudejarismo.

En 1998, Pedro Navascués inició su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes aludiendo al olvido que los coros y el tema de los coros catedrales españoles había tenido en la historia de la arquitectura por parte de “historiadores, arquitectos, profesores de la universidad, clérigos muy especialmente y algún que otro académico”.¹ La situación no ha sido muy distinta en México. De las ocho catedrales que se erigieron durante el periodo virreinal, tres conservan la configuración original de su espacio interior. Es decir, sólo en las ciudades de México, Oaxaca y Puebla el coro catedral sigue ocupando los dos tramos de la nave central que se encuentran localizados frente al altar mayor y antes del crucero. Por lo tanto, sólo en estas tres sedes es posible todavía apreciar el antiguo acomodo del espacio virreinal en el que se otorgaba un lugar preponderante tanto al clero, en la nave, como a la imagen de la monarquía española, en el ábside.

La historia de las sillerías que se albergaban en los interiores de estos ocho recintos es todavía más lamentable.² Se conserva la sillería de la catedral de Durango, cuyos asientos fueron, en su mayoría, importados desde México durante el primer cuarto del siglo 18.³ En Oaxaca se cuenta con una sillería -quizá decimonónica- de muy baja calidad. En la catedral de México sobrevivieron unos cuantos siales de Juan de Rojas

¹ Pedro Navascués Palacio, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Madrid, Lunwerg, 1998.

² Para un recuento más detallado de las obras desaparecidas y conservadas véase el Anexo 1. *Las sillerías de coro de las catedrales novohispanas*.

³ María Angélica Martínez Rodríguez, *Momento del Durango Barroco. Arquitectura y sociedad en la segunda mitad del siglo XVIII*, Monterrey, URBIS Internacional S.A de C.V., 1996, p. 129. Clara Bargellini ha informado que si bien para 1713 el coro no tenía sillería, en 1722 la *Gazeta de México* indica que el trabajo de la sillería de Durango se encontraba en proceso. Así, la autora sugiere que quizá no toda la obra se importó desde México. Ha encontrado, además, que en 1741 se le solicitó al maestro Carreño fabricar cuatro sillas para el coro lo cual coincide con las diferencias de calidad entre algunos relieves y otros. Clara Bargellini, "Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 59, 1988, pp. 154 y 161.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

después del incendio del 18 de enero de 1967 y los quemados fueron reconstruidos. En Chiapas tan solo he podido localizar el sitial episcopal mientras que en Mérida, Guadalajara y Valladolid de Michoacán los coros fueron trasladados al sitio que antiguamente ocupaba el altar de los reyes y no se conservan restos de sus obras virreinales. Habría que mencionar finalmente el caso de la iglesia colegial de Guadalupe. La erección de su cabildo explica que, al igual que en las catedrales, este templo ubicó su coro sobre la nave central y frente al altar. Así aparece en una litografía publicada en 1885 por Debray Sucs.⁴ Si bien el coro se destruyó, la sillería se conservó en fragmentos que recientemente han sido reunidos por el Museo de la Basílica para su estudio y posible reinstalación.

A diferencia de todas estas obras, la dieciochesca sillería del coro catedral angelopolitano conjunta varios elementos que la hacen única: su sobresaliente factura, su estado de conservación, su localización en su ubicación original y su rica -y nada común- ornamentación. A diferencia de sus contrapartes mexicanas, e incluso españolas, en la obra poblana se ha limitado el uso de figuras de santos o de escenas con historias narrativas sobre los respaldos de las sillas. En cambio, cada uno de los tableros taraceados se ha recubierto con un ordenado grupo de sofisticados diseños de entrelazos que en múltiples casos presentan el signo de la cruz. Así esta tesis se pregunta por los diferentes niveles a partir de los cuales es posible acercarse a este programa tan fuertemente anicónico.

⁴ En el *Album Guadalupano* editado por Debray Sucs en 1885 es posible encontrar una impresión litográfica con la vista del coro de la colegiata y otra del tramo de la crujía más cercano al altar mayor. *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, México, Patronato Cultural del Occidente, A.C., 1989, pp. 123-124.

La historiografía.

No deja de ser paradójico que siendo una pieza tan excepcional, la sillería poblana no haya sido motivo de un buen estudio. El hecho sorprende aun más si se toma en cuenta que la historiografía suele coincidir en considerarla el clímax de la historia de la marquetería poblana. Es decir, la historiografía no refleja la importancia que le atribuye. El lugar de la sillería se ha limitado a un apartado en libros de historia del arte con temáticas más generales en donde el común denominador es -casi siempre- su exaltación como uno de los máximos exponentes del arte mudéjar en México. Así, dentro de una historia del arte que aisló a las obras de sus contextos culturales para rescatarlas como productos artísticos, la sillería poblana ha recibido un lugar tanto elevado como marginal. Es posible que la historiografía no haga sino reflejar la apreciación que en 1923 expresó Manuel Romero de Terreros. Este autor afirmó entonces que a pesar de que la sillería de Puebla había gozado de mayor fama que las sillerías de la catedral de México y del antiguo monasterio de San Agustín de México, y de que el cronista poblano Diego Antonio Bermúdez de Castro la calificara como “la más rica, curiosa y mejor que hay en toda la Nueva España”, ésta carecía del mérito de las otras. Para el historiador esto se debía a que “si bien ostenta magnífica obra de marquetería, está ayuna de talla propiamente dicha, la cual requiere mayor labor artística”.⁵ Ya sea que responda a este prejuicio, o no, lo cierto es que de todas las sillerías de coro novohispanas, sólo las sillerías escultóricas de la iglesia de San Agustín y de la catedral de México han merecido aproximaciones monográficas.

⁵ Romero de Terreros, Manuel, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Pedro Robledo, 1923, p. 103.

Entre los pocos estudios que existen sobre sillerías novohispanas otra constante ha sido la preferencia por el estudio de aquellas obras con programas figurativos que permiten una evidente aproximación iconográfica. En 1936, la sillería de la catedral de México mereció un estudio monográfico por parte de Enrique Cervantes. Después de su reconstrucción, a causa del incendio, fue también analizada con detalle por Magdalena Vences.⁶ No hay duda, sin embargo, de que la sillería del convento de San Agustín, contratada en 1701 por el ensamblador y entallador Salvador de Ocampo, ha sido la que ha acaparado la atención.⁷ Así, dentro de este generalizado desinterés hacia el estudio de las pocas sillerías de coro novohispanas existentes, habría que añadir el poco entusiasmo que ha despertado tanto la técnica como el programa ornamental poblano. De la sillería poblana, aparentemente, no hay nada más qué decir después de atribuirle una filiación estilística y de exaltar su alto nivel técnico.

La historiografía de la sillería poblana deja ver, por un lado, el enorme peso que siguen ejerciendo los juicios de Manuel Toussaint quien vio en la obra poblana un representante de la influencia del arte mudéjar en México.⁸ Por otro, muestra los limitados recursos con los que se ha estudiado el tema de la ornamentación en el arte

⁶ Cervantes, Enrique, *Catedral metropolitana: sillería del coro*, México, Secretaría de Hacienda, 1936; Vences, Magdalena, "coro" en *Catedral de México*, SEDUE, 1986.

⁷ García Granados, Rafael, *La sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín*, México, UNAM, 1941. Para una historiografía de la sillería de San Agustín, véase: Maquívar, María del Consuelo, "La sillería de el Generalito" en *Antiguo Colegio de san Ildefonso*, México, Nacional Financiera, 1997, pp. 85-104.

⁸ Díez Barroso, Francisco, *El arte en Nueva España*, México, s.e., 1921; Romero de Terreros, Manuel, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería Pedro Robredo, 1923; Toussaint, Manuel, *Arte Mudéjar en América*, México, UNAM, 1946; Juárez Burgos, Antonio y Luyando Lares, Adalberto, *La catedral de Puebla*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1986; Ovando, Carlos de, "La taracea mexicana" en *Artes de México*, México, Artes de México, 1969; Loyzaga, Jorge, "Taracea en México" en *El mueble mexicano*, México, Fomento Cultural Banamex, 1985; Merlo, Eduardo/ Pavón, Miguel/ Quintana, José Antonio, *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Litografía ALAI, 1991.

novohispano. Este segundo problema se acentúa cuando, además, se emplea un lenguaje no-figurativo, como en el caso de Puebla.

Tan sólo por su ubicación y función dentro de los recintos catedrales, las sillerías de coro son obras complejas y particularmente difíciles de entender dentro de los estrechos parámetros a los que puede conducir la tradicional catalogación que la historia del arte ha hecho de las artes plásticas arquitectónicas, pictóricas, escultóricas o suntuarias, también denominadas “útiles”, “menores” o “aplicadas”. En las sillerías corales no sólo se visualiza el peso de una tradición ancestral sino la adaptación de un discurso eclesiológico “universal” a las historias locales de la catedral que les da vida.⁹ A pesar de que son obras que por su función litúrgica obligan a la interdisciplinariedad, la historiografía las ha aislado dentro de categorías que fomentan su estudio desde el punto de vista de sus artífices creadores, estilos formales e iconografía, exclusivamente. Esta crítica no pretende negar la utilidad de las obras pioneras o de los métodos tradicionalmente empleados por la historia del arte. No se trata de minimizar la importancia de las fuentes documentales, de las formas estilísticas, de la iconografía o de las biografías de artífices. Lo importante es hacer notar que son metodologías que han sido empleadas de forma superficial y con algunos criterios predeterminados perjudiciales.

⁹ Este aspecto ha sido rescatado en algunos estudios de sillerías corales españolas. Respecto a la sillería de San Salvador de Celanova, Andrés Rosende ha dicho que es una página iconográfica de carácter eclesiológico pues su objetivo es promover la orden benedictina. Así explica que como guardianes de la sillería se encuentren san Pedro y san Pablo por el carácter apostólico de la institución y que Miguel como patrono y defensor. En su estudio sobre la sillería de San Martín Pinario considera que se va más allá pues ya no se exalta a una orden sino que es un símbolo de la Iglesia Universal simbolizado por la representación de María en la sillería baja como imagen de la Iglesia y de la Iglesia militante en la sillería alta. Rosende Valdés, Andrés A., *La sillería de coro barroca de san Salvador de Celanova*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones de la Universidad, 1986; *La sillería de coro de san Martín Pinario*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

Esta tesis se propone interpretar el sofisticado discurso ornamental de la sillería poblana sin fines clasificatorios, universalizantes o nacionalistas sino históricos y culturales. Más allá del interés histórico-taxonómico que domina la aproximación hacia la ornamentación (o forma) novohispana, me ha parecido necesario hacer conciencia de la necesidad de cambiar, más que los métodos, las preguntas. Esto ha obligado a considerar nuevos elementos interrelacionados. Los cuestionamientos que planteo para el estudio de la ornamentación novohispana no son del todo nuevos. Es posible encontrar algunas de las discusiones en historiadores del arte interesados en los problemas de percepción o del estudio de grandes tradiciones ornamentales, tales como el arte celta-sajón o el islámico.¹⁰ La novedad radica en su aplicación histórica al caso novohispano. La toma de conciencia de los efectos negativos de la escisión de la obra artística entre forma y contenido o entre estructura y ornamento no es una ida nueva en la disciplina de la historia del arte. Tampoco lo es afirmar que el significado de una obra puede estar en el funcionamiento de las formas sensibles y no siempre en la figura naturalista. Sin embargo, sus implicaciones en el arte novohispano no han sido aprovechadas.

La invisibilidad de la sillería poblana.

Una prueba del extravío que el estudio de la ornamentación ha producido en la historia del arte novohispano puede ejemplificarse en la percepción que la historiografía ha tenido

¹⁰ Estoy pensando en aproximaciones tan diversas como las siguientes: Ernst Gombrich, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, Londres, Phaidon, 1979; James Trilling, "Medieval Interlace ornament: the making of a cross-cultural Idiom", en *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale* II serie, anno IX, no. 2 (1995), pp. 59-86; James Trilling, *Ornament. A Modern Perspective*, Seattle/London, University of Washington Press, 2002; Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992; Jean-Claude Bonne, "De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire" en *L'image: fonctions et usages des images dans l'occident médiéval*, J. Baschet y Jean-Claude Schmitt (ed.), Paris, Le Léopard d'or, 1996, pp. 207-249.

de la sillería poblana en donde el signo de la cruz se ha mantenido completamente invisible. No hay mención alguna de su presencia, mucho menos de su ambigua existencia. Para casi todas aquellas personas que en el siglo 20 se aventuraron a emitir algún juicio sobre la obra poblana, su discurso ornamental fue una miscelánea de formas heredadas pasivamente de la España hispanomusulmana. Por lo tanto, no sólo se les vieron vaciadas de cualquier sentido que hubieran podido tener originalmente, sino que se descartó la posibilidad de que estas formas “meramente decorativas” adquirieran nuevos contenidos. Esta historiografía no se ha interesado en encontrar significados en formas que al considerarlas “puras” sólo les ha atribuido un valor u objetivo honorífico. Se ha limitado a rescatar motivos, quizá tipos ornamentales, pero no ha abordado el tema de lo ornamental en su sentido cualitativo como concepto histórico.

Más allá de preguntarme por el estilo con la finalidad de catalogar correctamente la pieza, para rastrear el origen de sus formas o para darle una historicidad a la forma pura, me parece que es posible y necesario plantear otro tipo de preguntas si lo que se desea es entender las razones de su selección así como su aplicación en contextos y momentos precisos. Si las sillerías corales de principios del siglo 18 en España y Nueva España evidencian una preferencia por la figura para su decoración ¿cómo entender la clara intención que en Puebla se tuvo en limitarla? ¿Cómo explicar su preferencia anicónica? ¿Qué papel juega la velada aparición del signo de la cruz y su invisibilidad anterior? Aun más, ¿por qué seleccionar un lenguaje ornamental claramente ambiguo que al tiempo de mostrar, oculta? Estas primeras inquietudes me han llevado a dejar a un lado el problema de la taxonomía formal, la historia de los motivos o de los tipos. En cambio,

me ha interesado pensar en el ornamento como un concepto histórico y preguntarme por aquellos aspectos que tanto han interesado al historiador francés Jean Claude Bonne en sus estudios del arte celta-sajón de los siglos 7 y 8: ¿Cómo es que lo ornamental “repiensa” la cruz? O bien, ¿Por qué deben estas imágenes (de la cruz) pasar por lo ornamental a riesgo de perderse?

A principios del siglo 18, el tema de la cruz fue “repensado” de tal manera a todo lo largo de los respaldos altos de la sillería poblana, que su mera presencia pasó desapercibida para la historia del arte. Si la observación directa de la obra poblana evidencia la presencia del máximo signo cristiano, una pesquisa en torno al material gráfico que posiblemente fue empleado, saca a la luz una serie de tratados de jardinería renacentista y manierista. No hay duda que la obra no está bebiendo de la geometría de líneas rectas que se expanden al infinito, y que son tan frecuentes en la estética hispanomusulmana. Tampoco está copiando literalmente las formas de los respaldos de la sillería del coro de la catedral de Sevilla, como se ha sugerido. Los modelos en Puebla, son aislados y centralizados, generados a partir de formas o bandas curvas y rectas que se cierran en sí mismas o quedan abiertas en perfecta consonancia con los motivos del manierismo nórdico europeo. De esto se dio cuenta don Diego Angulo en 1950 al decir que “la sobriedad y elegancia de sus líneas” la asemejaba a una obra renacentista desornamentada de follajes y grutescos y que sus lazos en su mayor parte curvos eran de gusto ya renacentista pudiéndose encontrar ejemplos similares en los libros de coro, especialmente en los sevillanos.¹¹ Sin embargo, para entonces ya era demasiado tarde

¹¹ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispanoamericano, tomo II*, México, Salvat editores, 1950, pp. 898-899.

para intentar borrar el juicio que él mismo había emitido en 1935 cuando concluyó su artículo fundador sobre el estilo mudéjar en la arquitectura con una referencia a la decoración de lacería y, en particular, con el trabajo de intarsia de la sillería poblana.¹² En especial, era demasiado tarde para intentar frenar el efecto de la influyente obra de Manuel Toussaint: *Arte Mudéjar en América*.¹³

Las fuentes formales.

Los patrones empleados en la sillería poblana parecen provenir de fuentes diversas. Ninguna de ellas, sin embargo, se circunscribe a la península ibérica o al fenómeno de “pervivencia del arte hispanomusulmán”. En Puebla hay una sistemática apropiación de patrones de entrelazos que coinciden con aquellos empleados en la jardinería europea del siglo 16 que siguieron difundiendo en tratados de los siglos 17 y 18. Más allá de ensayar una lectura lineal, deseo mostrar a través de este trabajo que su selección no puede desligarse del hecho de que una de las principales virtudes del ornamento es su ambigüedad y polivalencia. Por lo tanto, más allá de pretender explicar el significado de la ornamentación de la sillería de Puebla, me interesa mostrar que nos enfrentamos ante una manifestación artística en la que es posible percibir aquel “discurso metafórico continuado”, del que habla Fernando de la Flor al referirse a la fiesta barroca.¹⁴ Así, dos tipos de fuentes acompañan esta investigación. Por un lado, se emplean documentos con datos, o descripciones, literales y detalladas de la realidad artística, social o política. Por otro lado, se hace uso de textos literarios o históricos (como los sermones o las crónicas)

¹² Angulo Íñiguez, Diego, "The mudejar style in mexican architecture" en *Ars Islámica* II, 1935, p. 230.

¹³ Toussaint, Manuel, *Arte Mudéjar en América*, México, Porrúa, 1946.

¹⁴ Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 162.

que al interpretar realidades artísticas las vuelven “metafóricamente” inagotables y en las que sólo el ingenio del escritor funciona como freno. Vale la pena puntualizar que en éstas últimas no todo es posible. No todas las comparaciones son posibles. De hecho, sólo unas cuantas suelen emplearse una y otra vez.

A principios del siglo 18 todavía es posible encontrar en Nueva España una lectura de la realidad a partir de los cuatro niveles interpretativos que tan bien caracterizaron la exégesis medieval y a la que los siglos 17 y 18 dieron nuevos bríos: el sentido literal, el alegórico, el moral y el anagógico. Más en particular, la tesis esboza el tipo de religiosidad que pudo nutrir el programa ornamental a partir de la biografía del obispo don Pedro Nogales Dávila. No se descarta la posibilidad de un dejo jansenista en el obispo aunque las fuentes documentales no sean concluyentes en este sentido.¹⁵ La investigación histórica sugiere que la obra fue empleada como un instrumento para reformar al cabildo y que, simultáneamente, introdujo una actitud mística más abstracta y menos sensorial. Al compararse con el tipo de lacería geométrica empleado en la decoración arquitectónica de Puebla a finales del siglo 17 también es posible lanzar como hipótesis que la sillería fue un parteaguas en la historia de la taracea poblana. Es decir, que lejos de representar una continuación en la herencia hispano musulmana o en el uso de modelos manieristas insertados en ámbitos naturalistas, la sillería marca una directriz distinta al concentrarse en la pura geometría.

¹⁵ Agradezco esta útil sugerencia a la maestra Elena Estrada de Gerlero. No estoy entendiendo el término “jansenismo” en su sentido estrictamente teológico original. Es decir, como la doctrina contenida en el *Augustinus* de Jansenio publicado en 1640. Al igual que Richard Herr y Giovanna Tomisch me refiero a ese celo o búsqueda de una disciplina más rigurosa y de principios morales más firmes presente en la segunda mitad del siglo 17 y que pudo ser tachada de jansenista. Véase: Herr, Richard, *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1973; Tomisch, Ma. Giovanna, *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

La recuperación parcial de una mirada perdida.

Es nuestra responsabilidad evitar que la mirada neoclásica, decimonónica o modernista nos lleve a valorar exclusivamente el sentido literal de las obras virreinales, como ha sucedido no sólo con las artes plásticas sino con la literatura contemporánea a la sillería poblana. Después de que en 1746 muriera el cronista poblano Diego Antonio Bermúdez de Castro, su inconclusa historia de Puebla pasó por varias manos. Entre ellas, por las del padre filipense José Pichardo quien consideró innecesarios los ornamentos dieciochescos de la obra y afirmó:

No se copió a la letra, por ser una historia muy cansada, a causa de la muchísima erudición que trae este autor inútilmente. No hay pasaje en su obra que no se apoye, o adorne con infinitas autoridades de la Sagrada Escritura, SS. Padres, Autores profanos, y de todo género de escritores. Abunda en versos de Virgilio, Ovidio, etcétera. De manera que para sacar sustancia de un suceso o narración suya, es preciso pasar por mil digresiones fastidiosas.¹⁶

Al no copiar a la letra el manuscrito de Bermúdez y conservar tan solo la lectura literal, el útil dato, nos impidió conocer, entre otras cosas, este continuado discurso metafórico tan característico del periodo en cuestión. Si, por el contrario, nos acercamos a los sermones novohispanos contemporáneos a la sillería poblana o a una crónica como la *Americana Thebaida* de fray Matías de Escobar, será posible encontrar la encarnación de concepciones en torno al adorno del todo distintas. Son estas miradas las que me interesa rastrear. A lo largo del presente trabajo espero mostrar que la selección estética poblana conlleva la apertura hacia distintos niveles de significados. Junto a referencias

¹⁶ Tomado de la introducción de: Bermúdez de Castro, Diego Antonio (ca.1692/3-1746), *Theatro Angelopolitano*, Ernesto de la Torre Villar (introducción, compilación y notas), ed, *Biblioteca del Estudiante Universitario 113*, México, UNAM, 1991.

iconográficas precisas hay una postura en torno a la religiosidad y un clarísimo impulso reformador de las costumbres del cabildo catedral. Sin embargo, más allá de las explicaciones coyunturales el funcionamiento ceremonial del espacio explica la utilidad de esta polivalente selección.

Para Hans Belting, en 1893 Alois Riegl puso el fundamento para una disciplina del arte dedicada a la forma pura con su influyente obra *Problemas de Estilo*. En lugar de los problemas del significado, Riegl planteó la evolución del ornamento, es decir, de su “historia”, en términos del desarrollo del “estilo”, de la *kunstwollen*.¹⁷ Pocos años después, en la Austria de principios del siglo 20, Adolf Loos declaraba que el ornamento, que para muchos definía el estilo de una época, era un crimen por su falta de funcionalidad, o por ser útil tan sólo para un gusto vulgar o “primitivo”.¹⁸ Ernst Gombrich bien ha explicado la paradoja modernista y su relación con su antecedente decimonónico. Por un lado, la autonomía de la forma que proviene de las escuelas de diseño y de la obsesión por el estilo del siglo 19, elevaron la “elaboración de patrones” al estatus o actividad autónoma, de “arte abstracto”. Por otro lado, la emancipación del “diseño de patrones” en un arte independiente presagió el divorcio entre decoración y función.¹⁹ Para James Trilling, esto no es posible. Es decir, el movimiento moderno no pudo rechazar el ornamento. Sus fundadores, en realidad, crearon un nuevo estilo ornamental en el cual pretendieron rechazar el ornamento. Para el autor, el éxito fue tal

¹⁷ Belting, Hans, “The unwelcome heritage of Modernism: Style and History” en *Art History after Modernism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003.

¹⁸ Loos, Adolf, “Ornament and Crime (1910)” en *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European and American Writings, 1750-1940*, Isabelle Frank (ed.), New Haven/London, Yale University Press, 2000.

¹⁹ Gombrich, Ernst, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, Londres, Phaidon, 1979, p. 59.

que hicieron pensar a varias generaciones que su pretensión era verdadera.²⁰ Para Gombrich, la liberación de la forma o la autonomía del arte no sólo separó decoración de función sino que entabló una dicotomía entre forma y contenido. Al ser interpretado como un elemento superfluo, añadido o de mal gusto por innecesario, el ornamento fue condenado. Al igual que Gombrich, Belting se ha interesado en analizar el impacto de esta paradoja modernista en la historia del arte y ha planteado otra manera de verla. Para este último la forma se volvió contenido pues en la pérdida de la figuración, en este rompimiento con el pasado, es posible observar el último triunfo de la forma, un arte reducido a estilo. Lo que resulta más novedoso de su aproximación es que advierta que las consecuencias de este cambio de paradigma en los historiadores del arte contemporáneos fue que intentaron mantener la integridad de una única historia del arte, a pesar de las diferencias entre lo viejo y lo nuevo. La historia escrita, dirá Belting, sacrificó la biografía y la anécdota en pro de leyes estilísticas y de cambios de estilo. Así, el estilo fue concebido en oposición al individuo y simbolizó una percepción pura, universal y desconectada de tradiciones particulares.²¹ Esta mirada ha producido una historiografía que ha llevado a interpretar toda decoración geométrica novohispana como heredera de la estética hispanomusulmana y, más en particular, como producto del arte mudéjar. En este sentido vale la pena recordar la romántica definición que Toussaint dio a esta manifestación artística al decir que el moro que había sido sometido a los cristianos seguía dejando impresa en sus obras “el genio de su espíritu decorativo, su estética que sólo sabe expresar en geometría las reconditeces de un alma sensual y refinada” y que estas formas se habían amalgamado al gótico, al renacimiento y al barroco creando más

²⁰ Trilling, James, *Ornament. A Modern Perspective*, Seattle/London, University of Washington Press, 2002, p. XV.

²¹ Belting, Hans, “*The unwelcome heritage...*” *op. cit.*

que un estilo una supervivencia de lo musulmán que teñía de orientalismo las obras posteriores.²²

Los capítulos.

Lejos de analizar la sillería poblana desde la óptica del lente decimonónico o modernista, me interesa una lectura más afin al contexto de la sociedad de principios del siglo 18. A ello responden las divisiones de la presente tesis y el hecho de que si bien se hace uso de las herramientas tradicionales de la historia del arte, las preguntas planteadas me hayan obligado a consultar algunos textos de historia y antropología del poder así como de liturgia. En el primer capítulo presento una serie de discusiones historiográficas que permitirán entender que la vinculación de la sillería poblana con el arte mudéjar no puede desligarse del impacto que tuvieron en la historia del arte las tendencias nacionalistas y orientalistas de los siglos 19 y 20. Asimismo, se compara la sillería poblana con la sillería de la catedral de Sevilla con la finalidad de descartar la tradicional interpretación mudejarista.

Una vez establecidos las deficiencias de la historiografía, dedico el segundo capítulo a la presentación de aquellos aspectos que me resultan indispensables para la comprensión del espacio del coro y de su ornamentación: su función y funcionamiento. Este capítulo conforma la base teórica y metodológica del resto de la tesis. En él se explora el coro como un espacio eminentemente ceremonial cuya función primordial es el rezo de las horas del oficio. Así como para Hans Belting las imágenes no se explican sino

²² Toussaint, *op. cit.*, p. 7.

que ellas revelan sus significados a través de su uso,²³ estoy convencida de que sólo es posible entender las “imágenes” que recubren los respaldos de las sillas de coro a partir del sentido y uso del espacio y de los diferentes significados que se empalman esta iglesia dentro de la iglesia, en esta prefiguración paradisiaca o en esta representación del cuerpo místico de Cristo. En deuda con los trabajos de Jean-Claude Bonne, el capítulo muestra que pretendo hacer no sólo una lectura de los motivos sino del funcionamiento de las formas y de su capacidad de construir significados que van más allá de la elaboración de símbolos. Así, la desvinculación con el arte mudéjar, realizada en el primer capítulo, tan sólo marca el punto de partida para proponer, en el segundo capítulo, la necesidad de una lectura formalista, iconográfica e iconológica más profunda en la que se relacionen los temas de la intrincación, el nudo y la geometría presentes en los respaldos de las sillas con la función de un espacio ceremonial por excelencia. El capítulo analiza el sentido simbólico-litúrgico del espacio del coro con la finalidad de visualizarlo como una puerta de acceso al tabernáculo del altar mayor. Se trata de un apartado fundamentalmente inspirado en interpretaciones litúrgicas, en lecturas teológicas del tiempo así como en descripciones históricas de la configuración de arquitectónica del templo cristiano.

La aproximación litúrgica hasta ahora no se ha empleado lo suficiente para el estudio de sillerías novohispanas y españolas pero hay gratas excepciones. Empieza a sugerirse en el análisis que Magdalena Vences hace de la sillería del coro de la catedral de México, aunque son los trabajos realizados por María Dolores Teijeira los que merecen especial mención así como el estudio de Pedro Paniagua en torno al coro y la

²³ Belting, Hans, “Prefacio” en *Likeness and Presence. A History of the Image before de Era of Art*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1990.

sillería de la catedral de Astorga. También aparece en estudios de obras que no se insertaron en el ámbito catedral como el trabajo de Arantzazu Oricheta García en torno a la sillería del convento de San Marcos de León, afiliado a la orden de caballería de Santiago y que se regía por la regla de san Agustín.²⁴ De alguna forma en el estudio de la sillería de la cartuja jerezana, Julia López Campuzano propone que la elección de los santos, y su ubicación en el coro de los monjes-sacerdotes, ha de leerse en función de la letanía de los santos y que, por lo tanto, tiene una lectura jerárquica, alternada y rítmica.²⁵ Así explica, por ejemplo, que del lado de la epístola junto a María se localice san Juan Bautista, frente a san Miguel Arcángel que se localiza junto a Cristo del lado del evangelio. San Juan Bautista era el primer santo citado en la letanía de los santos, después de los ángeles y arcángeles.²⁶

El segundo capítulo, por último, relaciona el aspecto simbólico-litúrgico del coro con las definiciones de ornamento y decoración que se manejan a todo lo largo de la tesis. De las múltiples definiciones que pueden encontrarse en torno a los términos “ornamental” y “decorativo”, recupero las diferencias establecidas por Jean-Claude Bonne para quien las funciones decorativas, que pudieran pensarse como subordinadas o

²⁴ Oricheta García, Arantzazu, *La sillería coral del convento de San Marcos de León*, León, Universidad de León, 1997. La autora brevemente se interesa tanto por cuestiones litúrgicas como por la distribución de los freyles en la sillería conventual.

²⁵ Explica que en la letanía de los santos después del *Kyries* se ruega al Padre, Hijo, Espíritu Santo, a la Virgen, ángeles, arcángeles, Juan Bautista, José, los patriarcas, los profetas, los apóstoles (según la elección de Jesús, luego Lucas evangelista y dejando al final a Matías elegido por Pedro), los evangelistas, santos propios y doctores. Encuentra diferencias con el ritual cartujano y por lo tanto remite al Ritual litúrgico de la iglesia católica romana pero igual indica que las letanías cambian con el tiempo.

²⁶ Teijeira Pablos, María Dolores, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, Ediciones Universidad de León, 1999; Campos Sánchez-Bordona, María Dolores, María Dolores Teijeira Pablos e Ignacio González-Varas Ibáñez, *Arte, Función y Símbolo. El Coro de la Catedral de León*, León, Universidad de León, 2000; Paniagua Félix, Pedro, *El coro y la sillería de la catedral de Astorga*, Astorga, Museo de la catedral, 1992; López Campuzano, Julia, *La iglesia y la sillería coral de la cartuja jerezana*, Madrid, J.J. López Campuzano, 1997, p. 71.

dependientes, se limitan al honor que le otorgan al objeto. A diferencia de lo decorativo, lo ornamental tiene la capacidad de sobrepasar estas funciones y constituir la obra misma sin dejarse tampoco limitar a ser un mero símbolo.²⁷ Asimismo, al igual que Bonne, se rescata la definición medieval de la palabra ornamento y, por ende, su vinculación con la ordenación del cosmos.

El tercer capítulo de la tesis entra de lleno en la historia del coro poblano y de sus sillerías desde el siglo 16 con la finalidad de trazar la historia concreta de su iconografía. Se evidencia que durante el primer cuarto del siglo 18 el único espacio que no había alcanzado la dignidad que correspondía a la segunda sede episcopal del virreinato era el coro. También se descubre que la sillería actual no pudo realizarse sino después de que el cabildo enfrentó a su obispo, el ilustrísimo Pedro Nogales Dávila. Este hallazgo que develó al director intelectual de la obra me obligó a dedicar el capítulo cuarto a la biografía de este personaje, en gran medida, desconocido. El obispo Nogales ganó un conflicto que le permitió diseñar un programa de formas bien valoradas durante el Renacimiento que surgieron, o resurgieron, en Europa con gran fuerza durante el siglo 16 y que siguieron empleándose en los siglos siguientes. Sin saberlo, el prelado dejó una impronta en la historia de la catedral que no sería destruida en el siglo 19, debido a su afinidad estética con las reformas neoclasicistas de José Manzo.²⁸

²⁷ Jean-Claude Bonne, "Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)" en *Annales* vol. 51 enero-febrero, no. 1, 1996, pp. 37-70; Jean-Claude Bonne, "De l'ornemental dans l'art médiéval ..." *op. cit.*

²⁸ Véase el juicio positivo de Manzo frente a la sillería en: Manzo, José, *La catedral de Puebla, descripción artística de don José Manzo publicada en "El liceo Mexicano" en el año de 1844*, Puebla, Talleres de Imprenta "El escritorio", 1911.

Al unir la historia del obispo Nogales con el tipo de contexto formal del cual se nutrió la decoración de la sillería poblana, y la manera en que este material fue apropiado en Puebla, fue posible encontrar la presencia de un esquema espacial íntimamente vinculado con la estructura jerárquica del clero que obligó a los eclesiásticos a ocupar sillas precisas y a moverse en sentidos específicos. Asimismo, fue posible conocer el enorme interés que el prelado tuvo en que se empleara un material variado y altamente valorado por su belleza e incorruptibilidad. Al preguntarme por el sentido de la unión de diseños de nudos con una gran variedad de cruces, cuatro metáforas surgieron: el coro como cuerpo, como nudo, como jardín y como puerta de los cielos. Estas comparaciones son exploradas en los capítulos 5, 6 y 7. Por lo tanto, la segunda parte de la tesis consiste en enlazar y desenlazar estas rutas paralelas a partir del sentido y uso del espacio.

Ahora que la historia del arte se ha orientado mucho más hacia la antropología y el “uso” de las imágenes, resulta más fácil apreciar la dimensión de obras profundamente imbuidas tanto en una tradición ancestral de la Iglesia, como en otra de la Iglesia local. Los coros de las catedrales novohispanas llegaron a albergar a numerosos músicos y ministros que resultaban indispensables para el culto, pero los asientos de sus sillerías fueron fundamentalmente para el obispo y el cabildo catedral, sobre todo para que este último dirigiera a diario el rezo de los Oficios Divinos y de las misas conventuales. Es por ello que el quinto capítulo está dedicado a las implicaciones del enfrentamiento con una obra que, en principio, tiene la finalidad de albergar a este peculiar cuerpo colegiado responsable de la transición del poder durante las sedes vacantes. Para ello han sido de gran utilidad las categorías que Oscar Mazín ha planteado como indispensables para el

estudio de un cabildo catedral: corresponsabilidad, colegialidad, persona moral y tradición.²⁹ De especial interés ha sido entender que las sillas fueron construidas para que individuos particulares las utilizaran dentro de una historia institucional que los volvía eslabones de una tradición ancestral. Las sillerías jugaron un papel fundamental en la transmisión institucional e individual del poder eclesiástico. Materializaron la construcción de una imagen de la soberanía de lo eclesiástico. Fue a través de las sillerías de coro catedrales que se llevaba a cabo el ritual de continuidad institucional a partir de las constantes ceremonias de tomas de posesión de las prebendas capitulares y del otorgamiento de obediencia que la diócesis hacía frente a sus prelados. Es por ello que también se explican tanto los rituales de apropiación del espacio de los miembros del cabildo, como a los actos de entrada y muerte de los obispos a la diócesis poblana.

Si bien ya aparece en el capítulo 5, el problema de la multiplicidad metafórica es abordado sobre todo en los dos últimos capítulos a partir del estudio de la presencia (en el coro) de nudos, de patrones de jardines y de ambiguas cruces. A partir del análisis de las fuente gráficas que nutrieron la ornamentación poblana, y que provienen de múltiples tratados de jardinería, me pregunto por la presencia del tema de la cruz, del entrelazo y del jardín. A lo largo de este trabajo será posible percibir que la sillería fue un instrumento reformador que el obispo don Pedro Nogales Dávila utilizó para dejar en su cabildo una impronta de orden. Asimismo, en el contexto de la relación entre coro y altar mayor, me parece indispensable plantear el sentido mismo de ser un espacio que colabora en la visualización de misterios y en la conexión de una realidad terrenal con otra

²⁹ Mazín Gómez, Oscar, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, pp. 33-37.

celestial. Por último, me acerco a la sillería con el marco de una cultura que utiliza la metáfora continuamente y que -como diría Fernando de la Flor- expresa el poder a través de dicho instrumento discursivo. En una sillería de coro existe una multiplicidad de lecturas posibles. Dependiendo de la ocasión, varias de éstas pueden empalmarse. Nunca parece perderse, por ejemplo, el sentido de cuerpo y de privilegio. Sospecho, sin embargo, que el tema del paraíso también fue de fundamental importancia y que esto se debe al papel del coro como instrumento redentor (y por lo tanto, de lucha).

En este trabajo se explora la posibilidad de que en el coro de Puebla se hiciera una fuerte alusión al tema de la redención a partir de imágenes veladas del paraíso y de la pasión, produciendo un discurso de cruces triunfales. El espacio del coro se describirá no sólo como un sitio de iniciación, enseñanza, alabanza o purificación, sino de constante tentación o prueba. Asimismo, será claro que a diferencia de los coros tardo góticos españoles, la iglesia postridentina hizo de los coros novohispanos espacios mucho más excluyentes y centrados en las labores espirituales. Sin compartir con los coros tardo-góticos españoles la existencia de temática profana, es posible que el abordaje que propongo para la sillería postridentina poblana agregue un elemento de análisis a este problema que tanto ha apasionado a varios estudiosos y, especialmente, a Isabel Mateo a quien debemos la pionera y sistemática apertura de esta ruta de análisis tan compleja como inspiradora.³⁰ Ya decía Santiago Sebastián en 1992 que desde la tesis doctoral de Mateo, publicada en 1979, el estudio de las sillerías de coro había tomado un nuevo

³⁰ Mateo Gómez, Isabel, *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, Madrid, Caja de Burgos/Asociación de amigos de la catedral de Burgos, 1997; "La sillería del coro de la catedral de Sevilla" en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991; *Temas profanos en la escultura gótica española, Las sillerías de coro*, Madrid, CSIC, 1979.

rumbo e iba más allá del estudio estilístico y de la descripción formalista interesándose en la iconografía.³¹

Es mi interés plantear que el obispo Nogales Dávila heredó un cabildo especialmente reticente a someterse al orden. A éste le dejó una obra pensada en términos de número, medida y ritmo que articuló una iconografía redentora con la finalidad de disciplinarlos. Les recordó el papel ancestral que habían heredado con su toma de posesión de silla y asiento en la conformación de un cuerpo místico que, en tono con la Encarnación del hijo de Dios, entrelazaba desde los tiempos de Cristo y Pedro al mundo terrenal con el celestial a través de una iglesia militante que prefiguraba a la triunfante. La selección metodológica de una monografía no es casual. Ante la posible activación de significados en formas que por definición son ambiguas (al grado de que su gran atractivo o potencial radica justamente en su ambigüedad) sólo puede haber respuestas parciales, acotadas en el tiempo y el espacio.

En suma, la presente tesis llamará la atención, en primer lugar, hacia algunos problemas que surgen cuando el análisis del mobiliario litúrgico se lleva fuera de su contexto histórico, espacial y ritual. Como contraparte, mostrará los diferentes niveles de interpretación que la lectura de lo ornamental puede alcanzar a partir del estudio de dicho contexto. Esto llevará a que se plantee, en segundo lugar, que más allá de una inconsciente apropiación de formas meramente honoríficas, la ornamentación novohispana tuvo una dinámica mucho más compleja. A través de ella fue posible

³¹ Sebastián, Santiago, "prologo" en Sáez Vidal, Joaquín, *La sillería del convento de San Sebastián de Orihuela: estilo e iconografía*, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1993.

construir un escenario litúrgico polisémico en donde la ambigüedad tuvo un rol fundamental. Así, se afirmará que la apertura de las formas ornamentales permitió que una multiplicidad de acontecimientos rituales tuviera lugar en el mismo espacio y que, en todas estas diversas situaciones, la obra permitiera involucrar fuertemente al usuario. En tercer lugar, se expondrá el sentido último de esta dinámica cultural concluyendo que esta práctica simbólica transporta al signo, y con él a los sujetos que meditan en el signo, a una dimensión trascendental.

Capítulo I. La sillería poblana y los límites de la historiografía.

Una de las consecuencias de las destrucciones y traslados a las que han sido sometidas las sillerías de coro novohispanas y españolas es el oscurecimiento o pérdida de sus programas originales. Así, la confrontación con ordenamientos que para el historiador del arte pueden resultar carentes de sentido ha sido entendida como una parte constitutiva de dicho sistemático exterminio. En este sentido, el extraordinario estado de conservación de la sillería poblana la ha convertido en un caso único para ensayar un estudio del significado y relación programática de sus formas. Sin embargo, este ejercicio lejos de producir una lectura lineal muestra la imposibilidad de trazar este tipo de interpretaciones. Recuerda, en todo caso, la negativa de Meyer Schapiro a subordinar las formas visuales a textos literarios en una relación de uno a uno sino a entenderlas como series de negociaciones sobre el poder basadas en consideraciones como la clase o la religión.¹ En especial el estudio de la sillería poblana sugiere que, en este tipo de obras, el sentido de la imagen ha de buscarse fundamentalmente en su poder evocador. De modo que una de las mayores enseñanzas del estudio de la obra poblana en sí y de su confrontación con la historiografía radica en el cuestionamiento de las metodologías empleadas para acercarse tanto a la categoría de lo ornamental como a obras que, como las sillerías de coro, se definen por su actividad constante y su vínculo con un ámbito eclesiástico. Es decir, al ser las sillerías objetos artísticos que se configuran y reconfiguran a partir de su uso dentro de un espacio religioso obligan a repensar la manera en que los instrumentos y conceptos tradicionales de la historia del arte han de ser empleados.

¹ Craven, David, "Meyer Schapiro (1904-96) American Art Historian" en Chris Murray (ed.), *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, London/New York, Routledge, 2003.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

a) El programa ornamental poblano: sus formas e iconografía.

Así como contraponiendo los contrarios a su contrarios se adorna la elegancia del lenguaje, así se compone y adorna la hermosura del Universo con una cierta elocuencia, no de palabras, sino de obras, contraponiendo los contrarios. Con toda claridad nos enseña esta doctrina el Eclesiástico cuando dice: Así como es contrario el mal el bien, y como es contraria la vida a la muerte, así es contrario al justo el pecador. Y esta conformidad observarás en todas las admirables obras del Altísimo de dos en dos las cosas, una contraria a la otra. (san Agustín, *La ciudad de Dios*.)²

De los ciento tres siales que originalmente conformaron la sillería de la catedral de Puebla, sólo faltan las tablas abatibles bajo las cuales se ubicaban las “misericordias”³ de dos sillas bajas. Todo parece indicar que la necesidad de ampliar los accesos laterales más cercanos a la silla episcopal, provocó que dichos elementos de las sillas fueran retirados. Sin embargo, sus respectivos respaldos quedaron intactos. (IMAGEN 1) Otra leve destrucción del mismo elemento se aprecia en una de las sillas altas. Sin embargo, en esta ocasión la finalidad fue colocar un enorme reloj de pared. Si bien la medición del tiempo era un factor esencial al interior del coro, los inventarios de la catedral muestran que dicho reloj no era del tipo y dimensiones del actual. La documentación llega a indicar, de hecho, que el reloj del coro se ubicaba en uno de los balcones altos, junto a los órganos.⁴ A diferencia de lo que sucedía en el siglo 18, hoy se aprecia que los sofisticados diseños taraceados del último sial alto del coro del arcediano (o lado del evangelio) se conservan parcialmente cubiertos por una enorme máquina medidora del tiempo. Así, las pocas

² Capítulo 18 “De la hermosura del Universo, la cual, por disposición divina, campea aún más con la oposición de sus contrarios” del libro 11 “Sobre el principio de las dos ciudades entre los ángeles”. San Agustín, *La ciudad de Dios*, México, Porrúa, 1994, p. 253.

³ Se denomina misericordia a la pieza de las sillerías de coro que sirve para descansar disimuladamente quedando medio sentado sobre ella cuando se debe estar de pie.

⁴ Los inventarios constantemente aluden a la presencia de dos relojes en la catedral. Uno de ellos se localizaba en el coro mientras que el otro en la torre de la iglesia. En el inventario de 1656 se menciona que había un reloj pequeño en el coro con que se hacía señal a los predicadores. En 1712 se indica que había un reloj de cuartos y horas, dentro de su cajón y con su llave y es posible también saber que éste se ubicaba en el balcón alto del lado del evangelio junto a un órgano pequeño.

destrucciones que la obra poblana ha sufrido no alteraron su programa ornamental. Hagamos pues una breve descripción de este plan que fuera concebido por el obispo angelopolitano don Pedro Nogales Dávila y realizado por el carpintero de lo blanco y ebanista Pedro Muñoz entre 1719 y 1722. Si bien este programa habrá de analizarse a partir de distintos puntos de vista a todo lo largo de la tesis, a continuación se presentarán algunas de las líneas más fundamentales que habrán de seguirse.

Todos los sitiales de la obra poblana fueron decorados haciendo uso de la técnica de la taracea en varias de sus modalidades.⁵ A decir de las zonas deterioradas en que es posible observar el tipo de trabajo empleado, las teselas de madera con colores distintos tuvieron un grosor considerable pero no fueron colocadas “a secco” (es decir, sin adhesivo) sino que se yuxtapusieron a manera de mosaico y fueron adheridas a superficies planas (los tableros) y curvas (las columnas). Si bien la técnica poblana coincide con la taracea medieval en la búsqueda de una variedad de materiales que produjo una rica policromía, el trabajo en Puebla muestra una mayor diversidad de maderas que no parecen haber sido teñidas. En su conjunto, la obra está muy distante de la taracea denominada certosina o cartujana así como de la ornamentación típica granadina en que diminutas formas poligonales eran empleadas para configurar decoraciones geométricas. La importancia dada a la variedad y riqueza de las maderas americanas es uno de los factores que mejor caracterizan a la obra poblana así como el abandono de una técnica en que las teselas no siguen la forma concreta de los diseños. De cualquier forma hay un eco distante de dichos tipos de taracea medieval en las

⁵ Para este apartado técnico se han empleado las definiciones y explicaciones que aparecen en: Baccheschi, Edi, "La taracea" en Corrado Maltese (ed.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 342-349; Aguiló Alonso, María Paz, "La decoración de taracea" en *El mueble en España siglos XVI-XVII*, Madrid, CSIC/Ediciones Antigvaria, 1993, pp. 161-168.

estrellas de hueso de los dos tableros que flanquean la silla episcopal (Imagen 16a del capítulo 3). Es necesario mencionar también que en la sillería baja (IMAGEN 1) es posible apreciar que las piezas de madera fueron simplemente incrustadas en los huecos excavados en el soporte de la madera de fondo. Dentro de las modalidades técnicas que todavía remiten a la taracea española de los siglos anteriores se encuentra aquella que puede ser asociada con la de “tarsia y grafito”. Aquí el dibujo se obtenía a partir del esgrafiado. Así parecen haberse decorado algunas de las columnas y la inscripción con el nombre del artesano. Finalmente, habría que mencionar que hay motivos en la silla episcopal en que muy bien pudo haberse empleado la taracea a “toppo”, nombre toscano con el que se denominó la fabricación de un paralelepípedo obtenido uniendo varias tiras poliédricas de madera de diferentes colores que luego eran cortadas transversalmente para obtener rosetones o estrellas estilizadas.

En la taracea cuatrocentista de los tableros de la sillería del coro de la catedral de Sevilla, sobre un alma de madera aparentemente se pegaron laminillas de madera de diferentes colores para luego ser colocadas en paneles y trasladadas a las superficies del mueble. Ya sea que se tratara de laminillas o bien de piezas que penetraran directamente en la madera de base, en Sevilla se ha creado la ilusión de un tipo de entrelazos delgados muy empleado en el arte hispanomusulmán sobre un fondo que muestra la continuidad de las vetas de la madera. Las losas de madera que en Puebla sirven de fondo a los entrelazos, en cambio, no siempre muestran una continuidad en las vetas de la madera y llegan al grado de repetir el reflejo especular que aparece en los cuadrantes del diseño en su conjunto. Es posible insertar plenamente a la mayoría de los diseños geométricos poblanos dentro de una técnica de incrustación muy empleada durante el siglo 17 y tradicionalmente asociada con

el ebanista de Luis XIV (André-Charles Boulle) en que dos láminas de madera de colores distintos pero idénticas en grosor se sobreponían para ser cortadas simultáneamente y crear “partes” y “contrapartes” que habrían de ser combinadas para lograr el efecto final. Es decir, ha quedado atrás la conformación de la forma a partir exclusivamente de un delineado, o bien, a partir de fragmentos poligonales. Casi no se emplea la incrustación de fragmentos a un alma de madera que sirva de base. Esta obra cumbre de la taracea poblana muy bien pudo haber sido un parteaguas técnico y también estilístico como se verá a continuación.

A través de la técnica de la taracea en sus diferentes variantes en la sillería de Puebla se dio vida a sofisticados diseños geométricos en los cincuenta y cinco que pertenecen a la sillería alta y formas algo más sencillas en las cuarenta y ocho de la baja. En esta última solamente los respaldos fueron taraceados y el repertorio ornamental se limitó a tres formas geométricas distintas siempre flanqueadas por columnas salomónicas, aparentemente coronadas. (IMAGEN 2) En la sillería alta, en cambio, se dejaron muy pocos espacios sin decorar y la variedad de motivos ornamentales es considerablemente mayor. En esta zona superior una serie de columnas abalaustradas reales, y no figuradas, separan los asientos y marcan una primera diferencia entre estos sitiales y la silla episcopal pues éste es el único asiento flanqueado por dos pares de columnas con símbolos eucarísticos. Esta silla es de mayores dimensiones y ha sido decorada con una gran cantidad de motivos estelares. Además, incorpora una escultura de marfil de la Virgen María en su advocación de Inmaculada (a quien esta dedicada la catedral). Asimismo, su respaldo porta una imagen de san Pedro tras la cual hay un espacio que conserva varias reliquias. (IMAGEN 3)

La decoración y separación estructural de los otros cincuenta y cuatro asientos altos establecen nuevas diferencias. El coro se divide en dos mitades a uno y otro lado de la silla episcopal. Se distinguen tres zonas limitadas por los vértices del rectángulo que circunscribe al coro y por los accesos laterales. La decoración hace énfasis en estas divisiones espaciales a través de la creación de ejes simétricos localizados a la altura de la silla episcopal, de las sillas que portan las representaciones de las llaves de san Pedro y la tiara papal y de aquellas con las inscripciones "*Hic est Chorus*". Es decir, simultáneamente la decoración señala tres (o incluso cuatro) grupos más, o menos, alejados del altar mayor y divide al coro en dos mitades a partir de la silla del obispo. Entre ambos lados de cualquiera de estos ejes simétricos la decoración puede ser una réplica idéntica o bien un reflejo especular que invierte por completo la manera como los lazos se yuxtaponen en el motivo de enfrente (IMAGEN 4).

La geometría, fundamento de los juegos especulares descritos, domina no sólo a nivel espacial al interior del coro, sino que pervive en cada uno de los cincuenta y cuatro respaldos altos, los cuales están conformados por tres tableros decorados con un conjunto muy variado de diseños de entrelaces. (IMAGEN 5) En los rectángulos de mayor superficie hay un repertorio ornamental de nueve motivos totalmente distintos y variaciones de dos de ellos. (ver esquema en IMAGEN 3) He utilizado la letra "a" en el esquema para mostrar los sitios en donde la variación implica una modificación leve de las formas. El otro tipo de variación es todavía más sencillo pues se limita a la inversión que de un motivo a otro se experimenta en el color de la madera utilizada para distinguir forma de fondo. Estos casos se indican con la abreviación "inv". El esquema también muestra la sistemática inversión

de formas y fondos a todo lo largo de la sillería. Rellenando o dejando vacío el interior del número, se indican los lugares en los que lazos oscuros se superponen a fondos con maderas más clara o cuando sucede todo lo contrario. La colocación de los nueve motivos principales y sus variaciones genera un orden seguido por las dos series de tableros inferiores de menores dimensiones que igualmente decoran los respaldos altos. Sin embargo, el esquema muestra que mientras la serie de tableros de arriba sigue el mismo esquema de nueve motivos principales y dos variaciones, la serie de abajo presenta once formas del todo distintas. Por alguna razón en la sillería alta (que pudo haber estado conformada por once diseños del todo distintos como sucede con los tableros rectangulares inferiores) hay dos variaciones a partir de los dos primeros asientos del testero de las dignidades (aquellas que he denominado diseños 1a y 2inv).

Para completar la descripción del programa ornamental falta describir las veneras que rematan las sillas altas. Ellas están constituidas por cuatro distintos modelos, algunos de los cuales se encuentran exclusivamente en la zona de mayor jerarquía. Es decir, aquella más cercana a la silla episcopal (IMAGEN 6). Así, es posible acercarse al esquema ornamental como a un cosmos ordenado no sólo geométricamente sino numéricamente, siendo los números 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11 y 27 aquellos alrededor de los cuales está construido todo el programa ornamental.

Ahondemos más en el tema del origen y funcionamiento de los lazos en cada uno de los respaldos y, en particular, en los tableros de mayores dimensiones de los sitios altos por ser los que conllevan mayor dificultad. Nos encontramos frente a nueve diseños distintos que si bien comparten efectos similares provienen de diversas fuentes (véanse las

imágenes 12-14 del capítulo V y las IMÁGENES 20-24). A pesar de sus variados orígenes todos los diseños comparten el uso de formas geométricas y simétricas construidas a partir de cuadrantes o mitades que se relacionan entre sí a partir de reflejos especulares y terminan siempre generando diseños rectangulares que dirigen el ojo hacia el centro de la composición. En todos ellos se crea una ilusión tridimensional y el efecto de enfrentar al ojo con una serie de complejos laberintos. Es una percepción que difícilmente concuerda con la simplicidad del diseño primigenio que les dio origen. Separar el efecto visual de los entrelazos muestra la gran distancia entre la producción y la percepción. (IMÁGENES 9-18b) Si bien no todos los artesanos debieron tener la habilidad de “inventar” este tipo de diseño geométrico, es posible apreciar el proceso de producción a partir de algunos libros de jardinería en que se recomienda el uso de patrones similares. Ante la posibilidad que los artesanos tuvieron de calcar estos motivos o de construir formas complejas a partir de la combinación de motivos simples, la obra poblana evidencia que el difícil proceso de recepción oculta un sencillo o mecánico proceso de producción. La separación (artificial) que he mostrado de la ilusión óptica también muestra otro tipo de ocultamientos: la aparente simetría oculta asimetría y viceversa. Estamos frente a una lógica geométrica que se cierra en sí misma y centraliza la mirada a través del entrelazamiento de un todo sin principio ni fin (diseño 1) o dejando cabos sueltos (diseño 2). Son formas que, a pesar de su frontalidad, pueden tener múltiples percepciones dependiendo del ángulo a partir del cual se observe o intente entender el diseño.

De los nueve diseños que aparecen en los tableros superiores de la sillería alta poblana ha sido posible identificar la fuente directa de cuatro. Uno de ellos deriva de un patrón inventado en el siglo 16 por Hans Vredeman de Vries (diseño 2) mientras que los

otros tres aparecen repetidas veces como diseños de jardines a lo largo del siglo 17 (diseños 3, 5 y 6) Lo interesante de concentrarse en estos tres últimos radica en la posibilidad de confrontar el efecto de la obra terminada con el proceso que las obras de jardinería sugieren para el trazado de los diseños. El libro de Jan van der Groen dedica tan sólo media página a la explicación del trazado a pesar de que los diseños adquieren una complejidad tal que resulta imposible aprehenderlos visualmente. La poca explicación aunada a la manera en que los diseños están presentados muestra que el aprendizaje era en gran medida a partir de la copia de este tipo de recopilaciones gráficas. Al principio del libro de van del Groen aparecen diseños bastante sencillos que son reutilizados en páginas subsiguientes para crear los más complejos al final. (IMÁGENES 7 y 8) En un libro de jardinería anterior, *Le Thresor des Parterres de l'Univers* (1629), su autor Daniel Loris es de nuevo escueto en torno al proceso de producción del trazo aunque la explicación es mucho más confusa explica paso a paso la manera de trazar los arriates. Si bien, emplea un mayor número de páginas para explicar la manera en que tanto jardineros como carpinteros y todo tipo de artesanos pueden trazar los diseños, sugiere desde el inicio que puede resultar más didáctica la observación directa de las formas presentadas:

Although the figures and images of ours beds be represented with no less labor and cunning than with the proportion required, so that it were easy to draw them upon the paper, or to compass them upon a piece of ground, nevertheless that this might be more easily understood and profitable to any who ever will be pleased to see them or use them, it seemed good to set down here the manner and the following instruction for it.⁶

Si pasamos al diseño 1 de la sillería poblana y sus derivados, es posible observar que en donde el símbolo de la cruz aparece con más claridad al interior del coro, se abandona el

⁶ Fragmento tomado de la introducción de Loris, Daniel, *Le Thresor des Parterres de l'Univers*, Ginebra, Estienne Gamonet, 1629.

trazo en cuadrantes (tan empleado en los diseños de jardinería) y es prácticamente una sola banda la que (visualmente) se mueve a todo lo largo del respaldo o diseño simétrico para conformar la cruz con un solo eje simétrico. (IMAGEN 9, 9a, 10 y 10a). En otros diseños, como el 8, atrás de la aparente interconexión de los lazos es posible descubrir que el conjunto está conformado por unidades del todo independientes a partir de las cuales surge una estrella en el centro. (IMÁGENES 17 y 17a) La recopilación que Daniel Loris hizo de una enorme cantidad de arriates europeos así como su breve explicación de cómo estos sofisticados diseños han de trazarse permiten entender que aún si el trazo es definido en términos relativamente fáciles, el producto es una obra insaciable visualmente que oculta el proceso. Por lo tanto, más allá de pensar que la técnica explica el programa habría que preguntarse por las razones que pudieran justificar la selección técnica del prelado Nogales Dávila. ¿Qué atractivo pudo haber tenido este tipo de efectos visuales? Obviamente, la visualización del programa poblano a través de esquemas o de la descomposición de los lazos de cada uno de los diseños poblanos presentado en esta tesis (IMÁGENES 9-18b) no pretende, como diría Jean Claude Bonne, reducir la ornamentación a un esquema y con ello borrar su musicalidad. El objetivo es justamente el contrario: mostrar la imposibilidad de aprehender el programa a partir de su disección o de su presentación en conjunto por su intrínseca apertura. En todo caso, se muestra la manera en que se fue construyendo un programa a partir de fundamentos simples que logran un efecto de incomprendibilidad por la enorme apertura perceptiva que conlleva la selección geométrica. Así, lejos de avanzar una lectura lineal, esta primera descripción formal del programa poblano plantea múltiples interrogantes que se analizarán a lo largo de la tesis.

Ante el festival de juegos rítmicos descritos no sólo resulta imposible olvidar que no encontramos frente a un espacio en que la música tiene un papel fundamental sino también ante la imagen del espejo. La imagen especular, dirá Marta Gallo, es una “paradoja de lo semejante en lo diferente” lo cual resulta ideal para figurar una actitud mística pues la contemplación en el espejo coloca al observador entre dos mundos y fuera de ambos. Para esta estudiosa de la literatura, toda clase de reflexión especulativa o repetitiva trata en el fondo el problema de “la unidad con la multiplicidad”, “un sí que es no”, “una profundidad que es superficie”, “una igualdad que no es idéntica”, “una pluralidad que es unidad”. Estas mismas ideas podrían aplicarse al funcionamiento formal de los lazos de Puebla. Gallo recuerda que en el Antiguo Testamento el espejo se orientó hacia Yave para aludir a la interpretación de sus divinos designios. Es decir, el espejo no sólo fue interpretado como señal de vanidad (Isaías 3: 18-23) sino que fue un instrumento para conocer un mundo trascendente y oculto. Así lo deja ver el *Génesis* (44, 4-5) en que se narra como José empleó una copa de plata para adivinar. En el libro de Job el firmamento mismo es comparado con un espejo por su tersura y este espejo cósmico como un reflejo de la imagen de Yavé:

Truena Dios portentosamente con su voz; hace cosas grandes, que no comprendemos. Pues dice a la nieve: “¡Cae a tierra!”; y a las lluvias copiosas: “¡Abundad!”. [...] Al soplo de Dios se forma el hielo y se solidifica la extensión de las aguas. El carga de rayos las nubes, y difunde la nube su fulgor, que va todo en torno según sus designios para hacer cuanto El les ordena sobre la superficie del orbe terráqueo, ya para castigar los pueblos de la tierra, ya para mostrar piedad le hace alcanzar su fin. [...] ¿extenderás tú con El las nubes sólidas como espejo de metal fundido? (Job 37: 5, 6, 10, 11 y 18)

Así, para la autora, la Biblia evidencia que la naturaleza ya sea que por ello nos remitamos al firmamento o al hombre no es sólo una creación de Dios sino su espejo o imagen. La cristianización del mito de Narciso mostrará la misma idea pues el Dios-Narciso, dirá Gallo, se reflejó en el espejo de su creación y tras enamorarse de su propia imagen escogió

la muerte por ella.⁷ Recuperar la temática del espejo para entender la selección ornamental poblana implica proponer que lejos de un mero juego formal nos encontramos ante la necesidad de dar una lectura mística a las formas. De ahí la necesidad de abordar el significado del nudo, del jardín y de la cruz en el ámbito cristiano y de su vinculación con una manifestación artística que no hace sino visualizar de manera enigmática que los misterios del mundo reflejan las verdades del cielo y que hay ciencias que pueden servir de intermediarios.

Dentro del tipo de construcción especular que encontramos en el coro, las artes matemáticas -que constituían el *quadrivium*- adquieren un papel fundamental pues todas ellas están presentes en el espacio. A nivel visual ya hemos visto la presencia de la aritmética y la geometría, pero si pensamos en el funcionamiento del coro, encontraremos la presencia de la música y la astronomía. Si la primera viene a ser la manera más excelsa de alabanza en el coro, la segunda define el orden del oficio divino. Ante la enorme importancia que las ciencias matemáticas parecen tener en el coro resulta necesario, por lo menos, mencionar que para Platón la ciencia de los números constituía “el más alto grado del conocimiento y la esencia de la armonía cósmica e interior”.⁸ En su *Timeo*, Platón propuso a la música al número y a la geometría como mediadores entre las obras del hombre y las obras de Dios.⁹ Para san Isidoro de Sevilla (560-636) la ciencia de los números no era de poca importancia debido a que las Sagradas Escrituras aludían frecuentemente al “gran misterio” que éstos encerraban. El libro de la *Sabiduría*

⁷ Gallo, Marta, *Reflexiones sobre espejos: la imagen especular; cuatro siglos en su trayectoria literaria hispanoamericana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, pp. 13, 14, 19, 22, 24, 25, 43.

⁸ Véase “número” en Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993.

⁹ Nicholson, Ben, "Secret Geometries. Beneath the floorboards of Michelangelo's Laurentian Library" en Rebeca Comay (ed.), *Lost in the Archives. Alphabet city no. 8*, Alphabet city media, 1999.

manifestaba que Dios había dispuesto todo con medida, número y peso (Sab. 11, 21: “Todo lo dispusite, Señor con medida, número y peso”). Así, cuando san Agustín (354-430) discutió este versículo en *De Genesi* para abordar el tema de la creación del mundo en seis días se preguntó si la medida, el peso y el número habían sido anteriores a la creación. Para este padre de la Iglesia occidental, éstos eran elementos que habían existido antes de la creación y que sólo podían haber existido en Dios mismo. Por lo tanto, estos principios eran aplicables a todas las cosas espirituales y corporales pues Dios era la medida sin medida, el número incalculable o el imponderable peso a partir del cual todas las cosas se hacían. De este modo, en términos agustinianos, la presencia del número o la medida nos enfrenta a categorías que parangonan al creador con sus criaturas pero de una forma oculta o incomprendible, y que al igual que el espejo plantean la semejanza en la desemejanza.¹⁰

No es posible abordar en esta tesis el tema de la interpretación de los números “una de las ciencias simbólicas más antiguas”.¹¹ Para ello, sería necesario en principio la existencia de evidencia colateral que demuestre y guíe la lectura numerológica. Sin embargo, ante la enorme importancia de un orden geométrico en la decoración poblana que tan fácilmente puede ser traducido a números, es importante por lo menos recordar que esta importante vena platónica fue muy influyente en múltiples escritores cristianos y dejar abierta la posibilidad de que adquiriera una nueva forma en la sillería de Puebla. De ser así, se trataría quizá de uno de los últimos resabios del hermetismo neoplatónico.¹² Para un

¹⁰ Roche, W.J., "Measure, number, and Weight in saint Augustine" en *The New Scholasticism*, vol. 15, 1941, p. 350.

¹¹ *Ibid.*

¹² Para Gombrich mientras la tradición simbólica aristotélica se basaba en la teoría de la metáfora, la otra tradición o filosofía del símbolo es la neoplatónica o mística del simbolismo. En ésta el significado de un signo no es algo que provenga de un convenio sino que está oculto para los que sepan buscarlo. Es decir, el símbolo aparece como idioma misterioso de la divinidad. En esta línea el autor ubica la exégesis bíblica.

análisis futuro resultará importante quizá hacer conciencia de que en Nueva España un cabildo catedral completo en sede plena estuvo conformado por el único número “perfecto”, que para san Isidoro existía entre el uno y el cien: el veintiocho. A diferencia de la cantidad de capitulares que había en las catedrales españolas, en 1534 el obispo fray Juan de Zumárraga erigió veintisiete prebendas para que sirvieran en todos los cabildos catedrales novohispanos. Consciente o no de su simbolismo, a partir de entonces toda diócesis novohispana en sede plena estuvo conformada por un número de individuos que para san Isidoro era “perfecto” pues los divisores del número veintiocho al ser sumados daban la misma cantidad que el número ($1+2+4+7+14=28$).¹³ Según los estudiosos de la obra de Rhabano Mauro (780-856?), fue tanto la perfección del número veintiocho así como la influencia del libro de la *Sabiduría* lo que lo llevó a escribir exactamente veintiocho poemas de alabanza a la santa cruz. En Puebla encontramos tanto la presencia del número veintiocho como su asociación con el tema de la cruz. Más allá, de la posibilidad de que una de las razones que llevaron al obispo poblano don Pedro Nogales Dávila a continuar con la tradición de colocar 27 asientos a cada lado de la silla episcopal pudiera haber estado también cargada de un simbolismo numérico y no limitado a un mero uso práctico, lo cierto es que seleccionó un programa ornamental especialmente propicio para ser interpretado en términos numéricos o simbólico-matemáticos.

Gombrich, Ernst, "Introducción: objetivos y límites de la iconología" en *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza editorial, 1983, p. 24.

¹³ En sus *Etimologías* libro 3, capítulo V, número 11, Isidoro explica que los números perfectos son aquellos en que “sumadas sus partes dan el número exacto, como el número 6, que tiene tres partes; sexta, tercia y mitad; la sexta es 1, la tercera 2 y la mitad 3, y sumados estos números dan el 6, número exacto. Son números perfectos dentro de la decena el 6, dentro de la centena el 28, dentro del millar el 496”. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, BAC, 1951, p. 77. En su explicación de los 28 *carmina figurata* que elogian a la santa Cruz de Rhabano Mauro, Michel Perrin además de retomar la explicación de Isidoro explica que el 28 también representaba la suma de los primeros 7 números, además de ser producto de la multiplicación del 4 por el 7; es decir, de dos números altamente simbólicos.

Independientemente de las limitaciones que existen en torno a la posibilidad de saber si existió una intención numerológica en el programa de la sillería del coro de la catedral de Puebla, es posible decir que nos encontramos frente a un esquema que hace uso abundante de las ciencias matemáticas. Veamos la manera como la historiografía se ha acercado a este discurso anicónico.

b) ¿Arte Mudéjar?

La presencia de una abundante y rica decoración geométrica, y más particularmente de entrelazos, en la sillería del coro de la catedral de Puebla ha llevado a la mayoría de sus estudiosos a considerarla una manifestación del “arte mudéjar”; es decir, a enclavarla dentro de un fenómeno artístico que se ha entendido como la “prolongación” del arte hispano musulmán en la producción artística novohispana, o como la “pervivencia” de algunos de sus elementos. Este es el resultado, entre otros factores, de haber limitado la búsqueda del origen de las fuentes formales de inspiración virreinales a la península ibérica, así como de la vaga convicción de que la producción de geometrías en la forma de bandas entrelazadas es patrimonio exclusivamente hispanomusulmán. Esta superficial aproximación formalista, lejos de ayudar a entender el sentido que la ornamentación tuvo en este espacio de culto, ha desdibujado la obra y cegado al espectador con la imposición de referentes culturales que no corresponden con el contexto de su creación. Esta mirada ha impedido trazar una lectura que proporcione significados a las formas y, paradójicamente, el enorme interés en el aspecto formal no ha permitido siquiera ver la dominante presencia de cruces a todo lo largo de los respaldos altos. (IMAGEN 19) La interpretación mudejarista también ha evitado entender que el repertorio de entrelazos utilizado entre 1719 y 1722 para decorar la sillería poblana proliferó en varios países europeos entre los siglos 16 y 18. Lejos de imprimir los ecos de los alicatados, yeserías o techumbres de la Alhambra de Granada, el repertorio poblano conduce, sobre todo, a fuentes gráficas nórdicas europeas: al ornamentista holandés formado en Flandes, Hans Vredeman de Vries (1527-ca. 1606), así como a libros, de arquitectura y jardinería, alemanes, flamencos, holandeses, ingleses, franceses o italianos. (IMAGENES 2, 3, 4, 5) En menor medida es posible percibir la posible influencia de páginas decoradas de algún libro o del trazo caligráfico de

un “arte” de escribir precisamente en aquellos respaldos que presentan imágenes o inscripciones (IMAGEN 6, 6ª y 6b).¹⁴ Estas evidencias formales recuerdan, entre otras cosas, que a pesar de conformar una unidad política, la Monarquía española consistía en un “estado compuesto” que incluyó países variados y distantes bajo su soberanía.¹⁵ Lejos de pretender explicar la ornamentación poblana a partir de los límites geográficos que plantea el concepto de arte mudéjar, ubiquémosla en un contexto europeo más amplio. En estas divisiones políticas se suprimen a partir de las semejanzas culturales mientras que la unión del Imperio español muestra múltiples diversidades. Dentro de este marco permeable, los patrones nórdico europeos que se perciben en Puebla resultan mucho más comprensibles.

Con base en la distinción que el historiador del arte francés, Jean Claude Bonne establece entre “decorar” y “ornamentar” es posible decir que en aquellos espacios de la sillería en que la palabra o la imagen de una figura u objeto aparecen, el ornamento se limita a sus funciones “decorativas”. Es decir, los entrelazos se limitan a embellecer el respaldo y cumplen fines honoríficos. En otros respaldos, sin embargo, los entrelazos tienen un funcionamiento “ornamental” porque además de ser “decorativos” se localizan en un primer plano y construyen la forma misma sobrepasando no sólo el juego formal sino la situación del signo de la cruz. Así hemos indicado que en los lugares en que hay “imagen” (que siempre es icónica) o “texto escrito”, las bandas entrelazadas acotan su campo de acción limitándose a honrar lo representado o a proteger lo que honran. Este sentido protector tan evidente en el tablero que resguarda las reliquias del coro también se aprecia

¹⁴ Agradezco a Marina Garone la sugerencia de ilustrar este apartado con el manuscrito dedicado al virrey y ayuntamiento de México, *Arte de escribir* (1785), de Rafael Ximeno.

¹⁵ Elliott, John, "A Europe of Composite Monarchies" en *Past and Present*, no. 137 (1992), pp. 50-1.

en el acceso al Santuario de Guadalupe en Puebla¹⁶, originalmente ubicado en las afueras de la ciudad. (IMAGEN 25). De modo que, en primera instancia, a partir del sistemático empleo de entrelazos en la sillería poblana se presentan “imágenes” y signos de la cruz (“sin imágenes”) con el común denominador de tener suprimido su carácter narrativo.

Atribuir a la tradición hispanomusulmana la exclusividad de la producción del tipo de patrones geométricos americanos ha producido ausencias y problemas en la interpretación de la ornamentación y de la sillería poblana. Fueron modelos con distintos orígenes, ampliamente difundidos en toda Europa y en todo tipo de manifestaciones artísticas durante el siglo 16 y que siguieron circulando en los siglos 17 y 18. La Nueva España tuvo contactos, directa o indirectamente, con tradiciones artísticas ubicadas más allá de la península ibérica por la propia naturaleza jurídica del imperio español. Al adquirir nuevos territorios, la monarquía española los unió de dos maneras: 1) les otorgó jurídicamente los mismos derechos y leyes, como sucedió con las Indias españolas y la corona de Castilla; 2) los trató como entidades distintas que preservaron sus leyes, fueros y privilegios, como Aragón, Valencia, el principado de Cataluña, los reinos de Sicilia y Aragón y las provincias de los países bajos.¹⁷

De cualquier forma, la ubicación del posible origen cercano de la fuente tan sólo es un punto de partida para intentar descifrar la manera en que un contexto y momento precisos pudieron “activar” interpretaciones simbólicas que no le pertenecen a la forma en

¹⁶ En febrero de 1722 la *Gaceta de México* informa que la iglesia ha sido dedicada.

¹⁷ Así lo expone John Elliott con base en la explicación dada por el jurista español del siglo 17 Juan de Solórzano Pereira. En el primer caso se trata de una unión “accesoria” mientras que en el segundo los reinos habían de gobernarse como si el rey que los mantenía juntos fuera el rey de cada uno de ellos. Elliott, John, "A Europe of Composite Monarchies" en *Past and Present*, no. 137 (Noviembre 1992), pp. 50-1.

sí. Aunque pueden estar latentes en el motivo formal sólo se activan con la interacción entre sujeto, objeto y contexto. Esta ambigüedad es una de las grandes virtudes del ornamento, pues nunca la forma queda del todo limitada a sus posibles significados simbólicos. Por lo tanto es importante preguntarse tanto por lo que las formas pueden significar como por la importancia que puede tener la imposibilidad de acotar lo ornamental a un único significado.

Lo más grave en la historiografía mudejarista ha sido que el término de arte mudéjar se ha aplicado a infinidad de manifestaciones producida en la península ibérica después de las fechas de la “conquista cristiana”¹⁸, por poseer algún vago reflejo de elementos de la estética hispanomusulmana.¹⁹ Paradójicamente, este enorme interés en el arte mudéjar no puede desprenderse de un dejo nacionalista. No hay duda de que el arte islámico influyó en la península ibérica, pero ésto no empezó a suceder a partir del periodo de “conquista cristiana”, entre los siglos 11 y 15. Además, la islámica no fue la única cultura que cultivó ricos lenguajes no-figurativos. El problema es mucho más complejo de cómo se ha querido explicar.

Al llegar a América, la mirada en torno al arte mudéjar ibérico ha producido que se consideren mudéjares obras que responden a un fenómeno artístico europeo mucho más amplio y no exclusivamente peninsular. Tal es el caso de los azulejos de principios del siglo 17 de los claustros de los conventos de Santo Domingo y San Francisco de Lima, o las

¹⁸ No usaré el término frecuentemente empleado de “Reconquista” debido a que implica una unidad socio-política previa a la invasión Omeya que no existía. Además, se trata de un concepto decimonónico surgido de una lectura retrospectiva que no podía tenerse en el siglo 11 en que inició el proceso.

¹⁹ Vale la pena no sólo recordar las fechas de la “Conquista cristiana” en la península ibérica sino también que estas fechas, como afirma Gonzalo Borrás, no marcan una inmediata producción de arte mudéjar. Toledo (1085), Zaragoza (1118), Valencia (1238), Sevilla (1248), Granada (1492). Borrás, *op. cit.*, 1995, p. 20.

letras decoradas con motivos geométricos que aparecen en algunos libros de coro. Las capitulares de un *Himnario* de fines del siglo 16 de la catedral de México, por ejemplo, han sido atribuidas al “manierismo” de Luis Lagarto mientras que sus letras con decoración geométrica al arte mudéjar.²⁰ (IMAGEN 26) Toussaint era consciente de que el material o la técnica no definían el estilo, y explicó que no todos los azulejos podían ser considerados de origen mudéjar. Sin embargo, le parecía que sí lo eran aquellos, como en los lambrines limeños de Santo Domingo y San Francisco, que presentaran “en su decoración dibujos geométricos o florales estilizados a la manera oriental”.²¹ Para Toussaint, el más importante centro mudéjar de Lima era el convento de San Francisco, “por su claustro decorado con un magnífico lambrín de azulejos”. Si bien reconoció que las figuras de sátiros comprobaban su “sabor renacentista”, le parecía que sus dibujos geométricos no podían “hacer olvidar su ascendencia mora”.²² Aún hoy esta catalogación estilística es ampliamente aceptada en Perú, aunque no hay duda de que un estudio detallado de los motivos geométricos, como el que aquí se presenta para el caso de Puebla, seguramente mostrará que estos patrones son una consecuencia más directa de una estética renacentista. En todo caso, su posible “ascendencia mora” no tiene tanto que ver con la presencia islámica en España, sino con la reemergencia que en el tercer cuarto del siglo 15 tuvieron los diseños de nudos en el norte de Italia a raíz de la propia herencia clásica y de los “arabescos” de las vajillas islámicas. En este contexto, Carmen Bambach ha explicado las famosas series de entrelazos producidas por Leonardo da Vinci y Alberto Dürero.²³ (IMAGEN 27) La conciencia que

²⁰ Tovar de Teresa, Guillermo, *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, México, Fomento Cultural Banamex, 1988; Toussaint, Manuel, *Arte Mudéjar en América*, México, Porrúa, 1946.

²¹ Toussaint, *op. cit.*, p. 40.

²² Toussaint, *op. cit.* pp. 81-82.

²³ Bambach Cappel, Carmen, "Leonardo, Tagliente, and Dürer: 'La scienza del far di groppi'" en *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana* IV, 1991.

paulatinamente se ha tenido del impacto que el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio tuvo en América²⁴ ha permitido empezar a acotar el ámbito de influencia del arte mudéjar planteado por Toussaint, pero el caso limeño evidencia que todavía hay una enorme tendencia a catalogar como mudéjares obras que en realidad recogen repertorios de una estética renacentista o manierista. Dentro de las ilustraciones de pintura mural, supuestamente mudéjar, Toussaint presentaba los casetones de las bóvedas de los claustros de los conventos dominico de Oaxtepec y agustino de Ocuituco, ambos en Morelos.²⁵ (IMAGEN 28) En 1982, Elena Estrada de Gerlero, claramente asoció la pintura mural del convento de Ocuituco al libro IV de arquitectura de Serlio, agregando que el mismo patrón aparecía en las bóvedas del refectorio del convento agustino de Metztlán.²⁶ Se trata del mismo diseño empleado no sólo en Oaxtepec sino también en el convento agustino de Totolapan (Morelos). Esta observación, por añadidura, evidencia que los patrones empleados en la capilla abierta del agustino san Nicolás Actopan (Hidalgo), que son tan parecidos a los azulejos de santo Domingo en Lima, provienen de otro diseño serliano y que los artesonados que Toussaint consideró mudéjares en realidad son idénticos a otro de los cuatro modelos que Serlio propone en la misma estampa de su libro cuarto. Habiendo constatado que la fuente de inspiración de los azulejos limeños no fue el arte hispanomusulmán lo que resulta más interesante es observar su completa transformación.

²⁴ Para el caso mexicano, véase Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "La pintura mural durante el virreinato" en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat, 1982, pp. 1-17. Para otro caso americano, véase: Sebastián, Santiago, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, Colombia, Secretaría de educación de Boyaca/Ediciones de la casa de la cultura, 1966. Para la discusión dentro de la historiografía del arte mudéjar, véase: Sebastián, Santiago, "¿Existe el mudejarismo en hispanoamérica?" en *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al nuevo mundo (catálogo de la exposición)*, Rodrigo Gutiérrez y Purificación de la Torre (coords.), Barcelona/Madrid, Lunberg editores, 1995, pp. 45-49. El autor explícitamente puntualizaba que algunos historiadores del arte habían calificado como mudéjares obras que claramente provenían de la obra impresa de Sebastiano Serlio.

²⁵ Toussaint, *op. cit.*, véase la foto XXXVIII.

²⁶ Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 12.

Obsérvese que si bien sigue el mismo patrón serliano, se juega ambigüamente con el signo de la cruz. Es decir, se recrea una ambigüedad afin a la que existe en la sillería poblana.

El artículo pionero de don Diego Angulo sobre el estilo mudéjar en la arquitectura mexicana (1935) concluye con una mención de las lacerías de la sillería poblana. Quince años después, y seguramente una vez vista la obra con sus propios ojos, el autor ignoró por completo su juicio anterior y, en cambio, escribió en su *Historia del arte Hispanoamericano* que la obra poblana remitía a un gusto renacentista.²⁷ La acertada observación de Angulo llegó demasiado tarde, pues cuatro años antes salió publicado el influyente libro de Manuel Toussaint *Arte mudéjar en América* que anuló por completo dicha percepción. Paradójicamente, Toussaint dedicó su obra a don Diego Angulo por considerarlo un “gran mudejarista”. No deja de ser de nuevo paradójico que fueran quizá los rasgos tan renacentistas de la sillería poblana (con sus columnas abalaustradas y claridad en las formas) uno de los factores que aseguraron su conservación. Cuando, durante el siglo 19, José Manzo llevó a cabo el remozamiento del interior de la catedral con la finalidad de otorgarle un aspecto neoclásico respetó por completo la sillería de la catedral poblana por considerarla digna de alabanza. En su texto de 1844 literalmente expresó que la sillería coral le parecía un “trabajo exquisito” que merecía conservarse.²⁸

²⁷ En el volumen publicado en 1950 existe un absoluto silencio en torno al texto de 1935 en que la fecha de construcción de la sillería es errónea. Angulo Íñiguez, Diego, "The Mudejar Style in Mexican Architecture" en *Ars Islámica* II, 1935, pp. 225-230; Angulo Íñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, tomo II, México, Salvat editores, 1950.

²⁸ Manzo, José, *La catedral de Puebla, descripción artística de don José Manzo publicada en "El liceo Mexicano" en el año de 1844*, Puebla, Talleres de Imprenta "El escritorio", 1911, p. 36. Para mayor información sobre la remodelación de Manzo véase: García Zambrano, Ángel Julián, *El remodelado interior de la catedral de Puebla: México 1850-1860*, Mérida (Venezuela), Universidad de los Andes, Consejo de desarrollo científico, humanístico y tecnológico, comisión de estudios humanísticos, 1984.

Lejos de presentar una revisión historiográfica exhaustiva en torno al tema del arte mudéjar en España y América,²⁹ a continuación me limitaré a exponer dos problemas de los estudios de mudejarismo que me han parecido especialmente perjudiciales para la comprensión de la obra poblana: 1) la asociación del concepto “artístico” con un carácter religioso o étnico y 2) su acercamiento al problema de la ornamentación. Ambas problemáticas están íntimamente vinculadas con discusiones historiográficas que no son exclusivamente ibéricas.

En su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1859), José Amador de los Ríos acuñó el término de arte mudéjar para explicar o definir aquella realidad artística que surgió a partir de la conquista cristiana de los territorios hispanomusulmanes. Las críticas no se hicieron esperar y, desde entonces, el concepto ha permanecido en constante redefinición. Entre otros aspectos, se ha cuestionado su original referencia al componente étnico por dificultar su comprensión como estilo artístico, así como el énfasis puesto en su caracterización como un fenómeno exclusivamente decorativo (en oposición a su capacidad de hacer propuestas estructurales o arquitectónicas). Gonzalo Borrás Gualis explica la manera en que el concepto de “arte mudéjar” pasó de tener un sentido básicamente étnico a significar exclusivamente el fenómeno artístico de pervivencia del arte hispanomusulmán en la España cristiana y, acertadamente, despojarse de la connotación étnica y religiosa. Este sesgo historiográfico aparece en la elección misma del término propuesto para definir el impacto artístico de la compleja inversión de papeles de

²⁹ Para una revisión historiográfica véanse los trabajos de Rafael López Guzmán y Gonzalo Borrás así como la bibliografía recopilada por Ana Reyes Pacios Lozano. López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000; Reyes Pacios Lozano, Ana, "Bibliografía de arte mudéjar. Addenda" en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Purificación de la Torre (coords.), *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al nuevo mundo (catálogo de la exposición)*, Barcelona/Madrid, Lunwerg editores, 1995, pp. 293-302.

gobierno que tuvo lugar en la península ibérica a partir de la conquista castellana. Por ello, el autor parte del significado etimológico del término “mudéjar” pues al derivar del árabe “mudayyan” (“aquel a quien se ha permitido quedarse”) viene a ser un sinónimo de “moro”.³⁰ Explica que entre las reacciones que se desataron en España en contra de aplicar un término con carácter étnico (religioso) a una manifestación artística, estuvo la de Pedro de Madrazo, quien en 1888 exigió que las manifestaciones artísticas se designasen por sus características formales, y la de Vicente Lampérez, quien en 1906 argumentó que se estaba abarcando un arte no hecho exclusivamente por moros sino también por cristianos.³¹

Aún así, en 1946 Toussaint escribía en su libro sobre el arte mudéjar: “hay que tener en cuenta que Puebla fue una ciudad en que deben haber habitado muchos descendientes de moros, pues hasta ciertos dulces como los llamados alfarjes son indudablemente de origen moro, lo cual indica habitantes de hábitos islamitas.”³² Es decir, deduciendo de la forma un hecho histórico, Toussaint creía que ciertas formas “debían” explicarse a partir de mano de obra islámica. Si bien ésta es una antigua discusión que hoy podría pensarse superada, un artículo reciente de Thomas Kauffmann evidencia que no es así. Para el autor, la presencia

³⁰ Respecto al significado de la palabra “mudéjar”, Gerard Wiegers explica que este término que entró a la lengua española después de la conquista de Granada (1492), fue usado por los escritores musulmanes para aludir a aquellos que voluntariamente aceptaron la dominación de los no creyentes pero no para aquellos que permanecieron bajo la categoría de cautivos o esclavos. Es decir, se trató simplemente de un término empleado para referirse a comunidades musulmanas que vivían en un territorio en donde dominaba una ley que no era la islámica. Wiegers, Gerard, "Introducción" en *Islamic Literature in Spanish and Aljamiado. Yça of Segovia (f. 1450), his Antecedents and Successors*, New York, E.J. Brill, 1994, pp. 3 y 4. Agradezco a María Judith Feliciano la referencia a este texto.

³¹ Borrás Gualis, Gonzalo, "Introducción. El arte mudéjar, un fenómeno hispánico" en Gonzalo Borrás Gualis (coord.), *El arte mudéjar*, Zaragoza, UNESCO/Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1995, p. 16.

³² Toussaint, *op. cit.*, p. 41.

de manifestaciones artísticas “mudéjares” en el Nuevo Mundo obliga a seguir buscando a aquellos individuos moriscos que debieron pasar “ilegalmente” al territorio americano.³³

En el mismo número de la revista, sin embargo, ya se deja ver una línea de investigación del todo distinta por parte de Cynthia Robinson. Ella plantea la necesidad de combatir las dos miradas que –a su parecer- dominan los estudios del arte mudéjar: aquella que lo trata “como un fenómeno de apropiación cristiana del arte islámico a ‘su lenguaje de poder’” y la que pone la atención en “la fascinación de las elites cristianas por la cultura musulmana”. Piensa que ambas aproximaciones han comunicado la idea de que todo el arte mudéjar es lo mismo, lo cual ha empobrecido los estudios monográficos, considerado que los programas ornamentales no tienen significado y propiciado una falta de interés en los componentes figurativos.³⁴

Es posible encontrar otra mirada igualmente contraria a la de Kauffmann pero aplicada al campo del arte mudéjar americano en la investigación doctoral María Judith Feliciano quien plantea la necesidad de destruir algunos de los mitos que se han fabricado alrededor del arte mudéjar (en América). La historiadora del arte muestra como la historiografía ha insistido en mantener el “mito” de una presencia étnica con un origen religioso islámico a pesar de que la documentación evidencia la ausencia (o muy baja

³³ DaCosta Kaufmann, Thomas, “Islam, art, and architecture in the Americas. Some considerations of colonial Latin America” en *RES*, 2003, 43 (spring), pp. 42-50.

³⁴ Robinson, Cynthia, “Mudéjar revisited. A prologoména to the reconstruction of perception, devotion, and experience at the mudéjar convent of Clarisas, Tordesillas, Spain (fourteenth century A.D.)” en *RES. Islamic arts*, 2003, 43 (Spring), pp.51-52.

presencia) de “moriscos”³⁵ en América. Por lo tanto, al tratarse de una conjetura histórica que carece del sustento de las fuentes primarias, descarta la necesidad de encontrar al individuo de origen islámico para explicar esta realidad artística novohispana con rasgos hispanomusulmanes. Evade la generalización de una visión de dominación para explicar el arte mudéjar y propone que se trata de una estética pan-ibérica.³⁶ Si bien Borrás Gualis considera al mudéjar como la “expresión del pensamiento plástico de una sociedad en la que convivieron cristianos, moros y judíos” todavía deja ver una postura que contrapone manifestaciones artísticas clasificadas por su vínculo religioso. Indica que el primer factor que posibilita que nazca el arte mudéjar es la “fascinación” de la sociedad cristiana ante las creaciones artísticas del Islam, ejemplificado en los botines que pasaron a las iglesias adquiriendo nuevas funciones y usos.³⁷ En un estudio sobre textiles del siglo XIII, Feliciano demuestra –por el contrario- que había una estética pan ibérica al momento de la conquista, una “cultura suntuaria” común que no divide credos religiosos y que continuará después de la “Conquista cristiana”.³⁸ Esta es una aportación fundamental para los estudios de mudejarismo pues implica oponerse al modelo de sumisión, evitar una desequilibrada atención a uno sólo de los componentes del fenómeno y aligerar el peso que se ha puesto en las fechas de “conquista cristiana” como momentos de ruptura artística y no de paradójica continuidad.

³⁵ Con los decretos de 1502 (para Castilla) y 1526 (para Aragón) se obligó a los mudéjares a convertirse al cristianismo. Los moros conversos recibieron el nombre de “moriscos”. La historia de los moriscos en la península ibérica finalizará con su expulsión entre 1609 y 1614.

³⁶ Feliciano, María Judith, "The Myth of the Moriscos in the New World: The Physical Absence and Spiritual Presence of Muslims in Historical Thought and Art Historical Scholarship" en *Mudejarismo in its Colonial Context: Iberian Cultural Display, Viceregal Luxury Consumption, and the Negotiation of Identities in Sixteenth-Century New Spain*, tesis doctoral, The University of Pennsylvania, 2004.

³⁷ Borrás Gualis, *op.cit.*, 1995, pp. 14 y 19.

³⁸ Feliciano, María Judith, "Muslim Shrowds for Christian Kings? A Reassessment of Andalusí Textiles in Thirteenth-Century Castilian Life and Ritual" en Cynthia Robinson y Leyla Rouhi (eds.), *Under the Influence: Rethinking the Comparative in Medieval Iberia*, Leiden, E. J. Brill, 2004 (en prensa).

Prueba del impacto que ha tenido la mirada étnica y religiosa en el estudio del arte “mudéjar” americano puede observarse en las preguntas que –surgidas de un modelo tan profundamente preestablecido en la cultura española y americana- han inquietado a diversos historiadores. Ramón Gutiérrez, por ejemplo, encuentra una contradicción entre el “rígido proceso de control en la evangelización” y la utilización de rasgos “moriscos” en los templos. Resuelve la contradicción argumentando que se da un "proceso de vaciamiento simbólico de ciertas formas que dejan de tener un sentido negativo por estar incorporadas a la cultura ibérica dominante". Considera que esto tiene que ser así porque en otros planos culturales, lo morisco mantiene connotaciones negativas. Asimismo, se pregunta si estas pervivencias mudéjares son una mera transferencia -fruto de la inercia repetitiva de los artesanos- o tienen una clara intencionalidad de reapropiación de una respuesta tecnológica y formal adecuada y valorizada. Concluye que lo evidente es que el "doble proceso de vaciamiento simbólico en la península ibérica y en América luego, hicieron que las cosas no fueran ya como en el origen".³⁹

Para entender el contexto en el cual se inserta esta discusión habría que recordar que en España, el término morisco tuvo un significado muy preciso en el siglo 16. Gonzalo Borrás explica que si bien el marqués de Lozoya intentó recuperarlo en 1934 con la finalidad de sustituir el término “mudéjar” por el de “morisco” (por tratarse de un término más castizo), la iniciativa no tuvo repercusión. Esto se debió a la confusión que el nuevo término propuesto causaba con respecto al sentido que “morisco” había tenido en el siglo

³⁹ Gutiérrez, Ramón, “Transferencia y presencia de la cultura islámica en América Latina a través de la Península Ibérica” en Borrás Gualis (coord.), *El arte mudéjar*, Zaragoza, UNESCO/Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1995, pp. 167-168.

16; es decir, el de “moros obligados a convertirse al cristianismo”. Dicha conversión tuvo lugar en Castilla en el año de 1502 y en Aragón en 1526.⁴⁰ Un siglo después la Corona expulsó a los moriscos de sus territorios. Por ello, en 1734 el *Diccionario de Autoridades* definía el término de la siguiente manera:

Moriscos se llaman aquellas gentes de los moros, que al tiempo de la restauración de España, se quedaron en ella bautizados, y por haberse hallado después que en lo interior observaban la secta de Mahoma, se expelieron últimamente en tiempo del señor don Felipe III.⁴¹

¿Es qué –como propone Feliciano- se ha planteado un falso problema cuando se intenta ligar las manifestaciones artísticas (con resabios hispanomusulmanes) con los mudéjares y los moriscos así como con su carácter étnico y religioso? Las evidencias que he encontrado en los inventarios de la catedral de Puebla agregan un nuevo ingrediente y, de nuevo, sugieren que el elemento religioso no entró en juego. Por lo menos desde principios del siglo 17, dichos inventarios hacen constante referencia a la presencia de “alfombras moriscas” en capillas y altares de la catedral, algunas donadas por los obispos. ¿Por qué nos sorprende hoy algo que no produjo sorpresa alguna en el clero? ¿Es posible que, como propone Feliciano, se trató simplemente de objetos suntuarios ibéricos? Seguramente las alfombras más exquisitas que podían obtenerse eran de origen (o estilo) morisco pero éstas no cargaban ninguna connotación religiosa y seguramente tampoco étnica pues se trata del periodo inmediato posterior a la expulsión de los moriscos de la península ibérica (entre 1609 y 1614). Los inventarios evidencian que el obispo Alonso de la Mota y Escobar (1604-1625) regaló alfombras moriscas a la catedral. Una de ellas (“pequeña”) medía 7 varas y otra -algo más chica- se destinó para las vísperas solemnes en

⁴⁰ Borrás Gualis, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo cuarto (letras G-N)*, Madrid, Imprenta de la real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1734.

el coro.⁴² Otras alfombras moriscas fueron colocadas en los lugares más sagrados pues dos “grandes” servían en el presbiterio (una de ellas “nueva”) y cuatro “raídas” fueron colocadas en las gradas del altar mayor.⁴³ En 1712 se informa que una alfombra morisca de cuatro varas nueva estaba colocada en el sitial del obispo.⁴⁴ Además, el inventario de 1656 evidencia que para esa fecha (posterior a la expulsión) había, por lo menos, cinco alfombras moriscas “nuevas” (además de la mencionada con anterioridad). Una de ellas “grande” estaba en el altar de san Miguel.⁴⁵ De haber tenido una connotación negativa o religiosa (y, por lo tanto, cualquier rasgo de impureza) esto no habría sido posible, no habrían sido tan abiertamente aceptadas como de hecho lo fueron.⁴⁶ Pudiera argumentarse que los moriscos eran “cristianos nuevos” y que, por lo tanto, las alfombras eran producidas por cristianos (pero también habían mostrado no haberse convertido realmente). Quizá lo más apropiado sea entender que tal vez no eran forzosamente producidas por moriscos sino tan sólo dentro de una estética reconocible. No sólo nos encontramos en el periodo posterior a la expulsión sino que con el paso de los años, los inventarios empezarán a mencionar alfombras y tapetes de Turquía: “Me entregó dicho señor cinco alfombras y trece tapetes de Turquía, grandes las alfombras para los altares de Nuestra Señora de la Defensa, Nuestra Señora de la Soledad, Nuestra Señora de Guadalupe, señor san José y señor san Miguel y las cinco alfombras son de a seis varas y los trece tapetes de a cuatro varas y se estrenaron en seis de febrero del año de 1726”.⁴⁷ En el inventario de 1734 todavía aparecen registradas dos

⁴² Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante, ACCP), *Inventario de 1656*, f. 22v.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ ACCP, *Inventario de 1712*, f. 39v.

⁴⁵ ACCP, *Inventario de 1656*, f. 23.

⁴⁶ En 1712 se siguen mencionando las alfombras moriscas. Una grande ya muy vieja, comprada por el obispo poblano Alonso de la Mota, otra más chica que también dio el obispo y también estaba muy vieja. Una alfombra de 5 varas de largo morisca nueva y otra de cuatro varas, morisca, nueva en el sitial de su ilustrísima. (ACCP, *Inventario de 1712*, f. 39.)

⁴⁷ ACCP, *Inventarios de 1723-1731*, f. 121v.

alfombras moriscas y las 5 alfombras nuevas de Turquía de 6 varas de largo que aparecían en el inventario posterior a 1726. Además se agrega que dichos objetos fueron comprados por el chantre (Juan Francisco de) Vergalla.⁴⁸ Nuevamente, no hay indicios de que su adquisición pudiera ir en forma alguna contra el dogma. Vergalla era un peninsular que en 1699 obtuvo una ración en la catedral de Puebla después de haber estudiado Artes en Alcalá y Cánones en Salamanca. En 1720, el obispo Nogales informó que tenía 39 años y lo describió como un hombre “de mediana literatura” y “de excelente capacidad” que desde hacía 5 años era (su) vicario. Asimismo, lo consideró “muy asistente al coro y altar, virtuoso, eclesiástico ejemplar”. Como se verá más adelante, cuando en 1721 murió el obispo Nogales, Vergalla se encargó de que la sillería del coro -que el obispo se encontraba fabricando en su palacio episcopal- se colocara en su lugar. Todos estos elementos apuntan hacia un capitular -quizá enterado de las modas europeas- que en 1726 hizo que la catedral adquiriera sus primeras alfombras turcas. De nuevo podríamos intentar justificar la adquisición a partir de la presencia de comunidades cristianas en Turquía⁴⁹; sin embargo, no deja de ser necesario preguntarse si estamos de nuevo creando un falso problema a partir de una idea preconcebida, de necesaria correspondencia estilístico-religiosa, que no encuentra correspondencia en la documentación histórica. En el periodo sí hay conciencia estilística pero no forzosamente pertenencia exclusiva a una sola religión.

⁴⁸ ACCP, *Inventario de 1734*, f. 51. Dado que las actas de cabildo registran que Vergalla tomó posesión de chantre el 16 de enero de 1734 y en los inventarios se especifica que las alfombras se estrenaron en 1726 debieron de ser compradas cuando todavía era canónigo.

⁴⁹ Véase Gantzhorn, Volkmar, *Oriental Carpets. Their Iconology and Iconography from Earliest Times to the 18th Century*, Koln, Taschen, 1998. Este estudio que en su origen llevó por título “la alfombra cristiana oriental” plantea que difícilmente la población turcomana fue la productora de estas alfombras sino las poblaciones de griegos y armenios que habitaban en las ciudades.

En este sentido y volviendo al problema de los moriscos, habría que recordar otras acepciones de la palabra que la asociaron con un grupo étnico que nada tenía que ver con la religión musulmana o bien con un tipo de forma artística. En las divisiones por castas novohispanas, por ejemplo, se denominó “morisco” a la mezcla de mulata con español.⁵⁰ En el más amplio ámbito europeo, lo morisco tuvo un sentido estilístico como deja ver el tratado de jardinería de Jacques Boyceau (Paris, 1638). Para principios del siglo 17 lo morisco era una categoría formal que no remitía a un contenido religioso o étnico. Dentro de las diferentes opciones que el jardinero proporciona para el diseño de los arriates se encontraban la división en compartimentos, hojas, pasamanería, formas moriscas, arabescos y grutescos.⁵¹ ¿No podría haber pasado esta palabra por un proceso similar al que sufrió el término “damasco”? Para el siglo 16 no hay duda de que aludía a un tipo de textil de seda que era producido en diferentes lugares geográficos. El *Diccionario de Autoridades* lo define como una tela de seda (entre tafetán y raso) siempre labrado con dibujo. En los inventarios de 1596 de la catedral de Puebla se menciona la presencia de un dosel grande de “damasco azul de la China”.⁵² En 1656, hay objetos de damasco carmesí y amarillo de la China.⁵³ En 1712, se registra una silla de damasco de Granada morado, un terno de

⁵⁰ “Diversas castas que se hallan entre los habitadores de Nueva España” en *Recolección de varios curiosos papeles no menos gustosos y entretenidos, que útiles y propios a ilustrar en Asuntos Morales, Políticos, Históricos, y Otros*, tomo quinto, Madrid, 1762, p. 63. (manuscrito localizado en la Biblioteca del Museo del Museo de Antropología e Historia).

⁵¹ Boyceau de la Barauderie, Jacques, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art. Réimpression de l'édition originale Paris 1638*, Nordlingen, Verlag Dr. Alfons Uhl, 1997, p. 73. En su estudio de los diseños de nudos que aparecen en el *Sueño de Polifilo* de F. Colonna, Ada Segre informa que los patrones de nudos fueron muy poulares en Italia en la segunda mitad del siglo 16. Dado que fue común referirse a ellos como « moreschi » algunos historiadores del arte han asumido que la moda penetró a través de Venecia que tenía muchos contactos con el mundo islámico. Segre, Ada, "Untangling the knot: garden design in Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*" en *Word and Image. Garden and architectural dreamscapes in the Hypnerotomachia Poliphili*, Michael Leslie & John Dixon Hunt (eds), 1998, p. 90.

⁵² ACCP, *Inventario de 1596*, p. 29.

⁵³ ACCP, *Inventario de 1656*, f. 27.

damasco de Granada y un frontal de damasco blanco de China.⁵⁴ De especial interés, sin embargo, es rastrear la recepción que este tipo de objetos tuvo en Puebla. A decir de la relación que describe la inauguración de la capilla del Rosario de Puebla, lejos de una connotación étnica o religiosa, el uso de este tipo de objetos remitía a la magnificencia de sus celebraciones en las que se ponían en juego una variedad de objetos traídos de todas partes del mundo:

[...] a este tiempo habían usurpado a Turquía sus alfombras, a Egipto sus damascos, a Milán, sus telas, a Ofir el oro, al Mar sus nácares, a la China sus ébanos, a la India sus marfiles, al Oriente sus perlas, a Europa sus pinceles, sus telares al África, al Asia sus cristales. Y si la Nueva España ha menester mendigar para tener de todo mucho, parece que la Puebla pidió por todo el mundo las riquezas que ostentó en colgaduras, y cortinas [...]⁵⁵

Respecto al término "mudejarismo" que desde 1975 se le dio a los simposios internacionales de Teruel, Borrás explica que originalmente tuvo un matiz peyorativo. En el siglo 19 se empleó para aludir al "movimiento de entusiasmo provocado entre los seguidores de la formulación del concepto y término de arte mudéjar"; sin embargo, en el siglo 20 tanto el marqués de Lozoya como Diego Angulo lo usaron para "designar de un modo más vago, difuso e indefinido al fenómeno artístico mudéjar"; es decir, para cualquier rasgo aislado.⁵⁶ Esta postura también ha creado conflicto sobre todo en su aplicación en América. Para Gonzalo Borrás el concepto de arte mudéjar (que en hispanoamérica se ha entendido como la prolongación del mudéjar hispánico) no puede aplicarse en sentido estricto. Argumenta que se da en pleno siglo XVI dentro de una situación cultural nueva y

⁵⁴ ACCP, *Inventario de 1712*, fs. 44, 25v y 27.

⁵⁵ Anónimo, "Relación" en *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran capilla del Rosario. Dedicada y aplaudida en el Convento de N.P.S. Domingo de la ciudad de los Ángeles. El día 16 del mes de abril de 1690. Al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor D. D. Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de la Puebla del Consejo de su Majestad. Puebla, Diego Fernández de León, 1690*, Puebla, Junta de Mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, 1985, p. 18.

⁵⁶ Borrás Gualis, Gonzalo, *El Islam. De Córdoba al mudéjar*, Madrid, Sílex, 1990, p. 193.

cuando en España el arte mudéjar iniciaba un proceso de recesión. Por ello, coincide con Santiago Sebastián en la propiedad de usar el término de "pervivencias" mudéjares para referirse al fenómeno hispanoamericano y con Guadalupe Avilés a quien le parece apropiado hablar de "supervivencia" de elementos aislados arquitectónicos o decorativos y no de edificios propiamente mudéjares. De cualquier forma, considera que esta pervivencia es amplia y superior a la coetánea en la península ibérica.⁵⁷ Para Rafael López Guzmán, por el contrario, el calificativo de "supervivencias" le parece poco comprometido. Explica que la desaparición de edificaciones (registradas en documentos) no impide que con todo rigor histórico se hable de arte mudéjar en América.⁵⁸

A pesar de los equívocos o ambigüedades que el concepto de arte mudéjar acarrea, su repercusión ha sido enorme en la historia del arte novohispano y, en particular, en la caracterización de la sillería del coro de la catedral de Puebla. En 1893 Manuel Revilla ya utilizaba el concepto de arte mudéjar para explicar el uso frecuente de azulejos en Puebla y en 1921 Francisco Diez Barroso lo empleó específicamente para caracterizar la sillería poblana. El impacto fue tal que en 1942 incluso inspiró la acuñación del término *tequitqui* en Moreno Villa. No hay duda, sin embargo, en que la mayor influencia en la disciplina la ejerció en 1946 la obra pionera de Manuel Toussaint. Al tratar de forma sistemática el tema del arte mudéjar en América, marcó profundamente los estudios novohispanos. En el caso específico de la sillería poblana, arraigó la idea de que su decoración "de intarsia con dibujos geométricos" la convertía en el ejemplar más notable de muebles mudéjares en

⁵⁷ Borrás Gualis, Gonzalo, *op. cit.*, 1995, pp. 28-29.

⁵⁸ López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 19.

México.⁵⁹ Todavía en el año 2001, en uno de los números que la revista *Artes de México* dedicó al tema del arte mudéjar en México, se utiliza la obra para ilustrar un texto, produciendo nuevamente en el lector la impresión de enfrentarse a una obra cumbre de taracea mudéjar.⁶⁰

Curiosamente, este impacto no parece ajeno al hecho de que la historiografía española identifique al mudéjar como el primer estilo nacional español. Una y otra vez es posible percibir el rescate de la valoración de Marcelino Menéndez Pelayo para quien el arte mudéjar era el "único tipo de construcción peculiarmente español" de que podían envanecerse los españoles.⁶¹ Este ingrediente nacionalista aparece en la historiografía española en una época en que -como diría Gombrich- hubo una obsesión por hacer corresponder motivos ornamentales con estilos históricos.⁶² No hay duda de que España

⁵⁹ Revilla, Manuel, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, Secretaría de Fomento, 1893, p. 46; Díez Barroso, Francisco, *El arte en Nueva España*, México, edición del autor, 1921; Toussaint, *Arte mudéjar en América*, *op. cit.*,

⁶⁰ Zahar, León R., "Geometría transformada. Presencias y ausencias mudéjares" en *Artes de México. Arte Mudéjar. Exploraciones*, 2001, 54, pp. 46-58. En desagravio del autor valdría la pena mencionar que a pesar de que la imagen aparece inmediatamente después de que el texto se refiere a la influencia del arte mudéjar en las "artes menores" y en particular en la taracea, el autor nunca alude específicamente a la sillería poblana debiendo ser la inserción responsabilidad de los editores o diseñadores. Lo importante en todo caso es mostrar que el número sigue promoviendo la obra como representante cumbre de mudejarismo de la misma forma como se sigue exaltando el texto pionero de Toussaint sin creerse necesaria una anotación crítica.

⁶¹ Borrás, 1995, p. 14. Cabe mencionar que para Borrás (de los estudiosos que mejor han logrado definir los rasgos particulares del arte mudéjar) esta valoración no debe considerarse hija de la exaltación castiza. Con buenos ejemplos (como el de las torres campanario aragonesas) ha explicado que el mudéjar es una nueva expresión artística diferente de los elementos islámicos y cristianos que la integran. Sin embargo, no todos los estudiosos han tenido el mismo cuidado como puede verse en la utilización del término por parte de Fernando Chueca Goitia. Rafael López Guzmán ha explicado retomando a Gonzalo Borrás que para Chueca Goitia el mudéjar no es un estilo sino una característica genérica de lo español, del espíritu nacional, al margen de su cualidad histórica. (López Guzmán, *op. cit.*, p. 36.) Rafael Cómez quien se niega a aceptar la existencia de un estilo mudéjar considera que la afirmación de Menéndez Pelayo no sólo tenía un tendencia nacionalista sino que la liga con la especial situación de la "generación del 98" cuando ante la pérdida de las últimas colonias españolas en la guerra con los Estados Unidos de Norteamérica llevó a los escritores españoles a indagar sobre la verdadera esencia de España y a considerarla muy diferente a otras. (Cómez, Rafael, "Una aproximación al arte mudéjar" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, num. 53, 1983, pp. 41-48.)

⁶² Para Gombrich el siglo XIX fue un siglo obsesionado con el estilo en cuyas escuelas de diseño fue común la creación de repertorios formales que permitieran identificar o definir los estilos de periodos históricos

construyó el concepto de su primer estilo nacional aislando los rasgos hispanomusulmanes. Paradójicamente, el impacto de este modelo en América, por un lado ligó el arte de uno y otro lado del Atlántico (Toussaint, 1946) y por el otro, permitió trazar una paralela mirada nacionalista pues fue la base de la construcción del concepto de “tequitqui” definido por Moreno Villa como el primer gran estilo mexicano. En ambos casos, se valoró el fenómeno por su carácter “sintetizador” acorde a las intenciones evangelizadoras y se vio como epidérmico.⁶³ Por lo tanto, el gran problema ha sido la simplificación de una realidad mucho más compleja. Moreno Villa consideró -al igual que otros historiadores con respecto al arte mudéjar en América- que el “tequitqui” se trataba de un estilo sin formas arquitectónicas propias en que el indígena sólo aportó elementos decorativos.⁶⁴ Es paradójico que -como afirma Martha Fernández- la discusión en torno al “tequitqui” se inserte dentro de un afán (entre fines del siglo XIX y 1948 con Revilla, Murillo, José Juan Tablada y Kubler) por diferenciar el arte español del mexicano.⁶⁵ Como bien hace notar el recorrido histórico de Ignacio Henares en torno a la caracterización del arte mudéjar, ha sido un lugar común en la historiografía del mudéjar la asociación de la baja Edad Media de la península ibérica con una peculiar confluencia del arte de la civilización islámica con el de las tradiciones del cristianismo europeo. De modo que se ha visto como uno de los mayores atributos del arte mudéjar su capacidad de síntesis (o hibridación) de diversas culturas en un amplio periodo temporal que va del siglo 11 al 18.⁶⁶

particulares. (Gombrich, Ernst, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, Londres, Phaidon, 1979, p. 197.)

⁶³ Henares Cuéllar, Ignacio, "El mudéjar, síntesis de culturas" en Rodrigo Gutiérrez Visuales (coord.), *El mudéjar iberoamericano: del Islam al nuevo mundo. Catálogo de la exposición del Palacio episcopal de Málaga. 1 de abril-15 de julio de 1995*, s.l., Proyecto Sur de Ediciones s.a.l., 1995.

⁶⁴ Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, México, F.C.E., 1993 (1942), p. 24.

⁶⁵ Fernández, Martha, *Historia del concepto de "arte tequitqui"*, tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 1976, pp. 44-45; Toussaint, Manuel, *Arte Mudéjar en América*, pp. 12 y 45.

⁶⁶ Henares Cuéllar, *op. cit.*, p. 29.

Esta mirada plantea un problema metodológico no del todo distinto al que Gombrich percibiera respecto a la tendencia hegeliana de la historia del arte. Esta resultaba especialmente atractiva por su fácil aplicación y por su capacidad de resolver toda contradicción pero no era posible probarla a partir de un método inductivo (y no deductivo). Como bien muestra Henares Cuellar, en el caso de América, el mudéjar se ha visto como el producto de "la expansión de un modelo socio-cultural" español en el que es posible distinguir los elementos estilísticos de los dominados de aquellos de los dominantes⁶⁷ y dentro del cual es posible explicar el proceso de reorganización urbanística o el uso de materiales y técnicas por su aparente bajo costo y rápida elaboración. A diferencia de esta aproximación conceptual, la maestra Gerlero ha encontrado en la mezcla estilística de los proyectos conventuales del siglo XVI un carácter atemporal que pudiera vincularse con la intención simbólica de aludir a la Jerusalén celeste. Es decir, se trata de una alternativa que se elige conscientemente por su efecto estético y simbólico.⁶⁸ En el campo del mudéjarismo, en cambio, esa mezcla de renacimiento, gótico e islámico es interpretada como el reflejo de una síntesis cultural propia del programa evangelizador. Es decir, como una reminiscencia europea meramente estilística o práctica. Así, algunas de las obras que Moreno Villa llamó "tequitqui" podrían igualmente entrar en la categoría de mudéjar pues forman parte de la unión de técnicas medievales islámico-cristianas con elementos espaciales y ornamentales mexicanos que darán origen a un nuevo arte (siendo este aspecto novedoso un rasgo distintivo del mudéjar). En el fondo de todo este tipo de

⁶⁷ Henares Cuellar, *op. cit.*, p. 63)

⁶⁸ Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana" en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat, 1982, p. 1021. Para la autora la atemporalidad se justifica en la tradición simbólico litúrgica medieval. Según esta, el edificio temporal de la iglesia es prefigura de la Jerusalén celeste.

discusiones estilísticas cabe también preguntarse por el grado en que hoy hacemos escisiones que antes no existían o no se percibían de ese modo. Hace unos años mostré fotos de la sillería poblana a un anticuario español. Una de sus valiosas reacciones fue preguntarme si estaba segura de no encontrarme ante un *revival* decimonónico. Unos años después, tuve la oportunidad de conocer la ciudad de Bremen. Entonces me pareció igualmente ajeno o extraño que los libros que tanto había consultado para entender el proceso de transformación artística en la sillería poblana se hubieran empleado con tan pocas modificaciones en la arquitectura del norte de Alemania. Tanto América como España emplearon procesos de asimilación similares así como repertorios formales comunes pero con tan distintos resultados que suelen desconocerse mutuamente.

Una obra de Fernando Chueca Goitia es una muestra cumbre de la profunda convicción (con un sesgo del hegelianismo tan criticado por Gombrich) en el concepto de pervivencia mudéjar o “espíritu” mudéjar como fuente de explicación de los motivos y particularidades estéticas del arte español y novohispano. Entre 1966 y 1981 Chueca Goitia insistió en vincular el barroquismo español y novohispano (y su proliferación de ornamento) con mudejarismo considerándolo una constante, un “invariante”:

“No hay que olvidar que la invasión por parte del ornamento de zonas cada vez más extensas, el *horror vacui* que encontramos en la decoración de muchos monumentos [...] no es ajeno a un espíritu mudéjar, siempre latente en la arquitectura española [...] El mudejarismo es una constante, un invariante [...] en todo el barroco sudamericano [...] Nosotros estamos en la línea de un barroco diferente, y este puede recibir el apellido de mudéjar”.⁶⁹

⁶⁹ Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Dossat, 1981, pp. 170-171. Este texto fue publicado por primera vez en 1947 pero sin el apartado dedicado a Hispanoamérica que fue publicado por vez primera en 1966. La edición más tardía que he encontrado data de 1981.

Rafael López Guzmán ya ha criticado esta metodología interpretativa que a pesar de prescindir de fuentes históricas y archivísticas produjo una profunda influencia en Juan de Encina, quien a su vez formó a varios historiadores de la arquitectura en México como Juan Benito Artigas, Ricardo Arancón, Augusto Molina o Luis Ortiz Macedo.⁷⁰ Otro ejemplo de la influencia de la mirada de Chueca Goitia en la interpretación del arte novohispano es el estudio de la fachada del templo jesuita de Tepotzotlán de John Moffit. Para el historiador, la gran ironía era que “aquella fachada-tapiz de Tepotzotlán: dedicada a la propagación de las verdades eternas del *Verbum* de la religión cristiana, ¡era fundada en una gramática arquitectónica de derivación islámica!”.⁷¹

En el marco de este conjunto de discusiones, la inserción de la obra poblana en la problemática del arte mudéjar no ha ayudado en nada a su comprensión. Por el contrario, la ha hecho invisible. Lejos de descubrir una obra sumamente original, el discurso ornamental ha sido visto como una pasiva apropiación formal. Más allá de una asociación de motivos específicos, en la vinculación de la obra poblana con el arte mudéjar subyace la creencia de que el lenguaje geométrico “abstracto” (en el sentido de no-figurativo, no-objetivo, no-naturalista o anicónico) que cubre por completo superficies sólo puede explicarse a través de la pervivencia de formas hispano musulmanas, mudéjares o moriscas que siguieron vivas y que consciente o inconscientemente continuaron un mecanismo de dominación iniciado en la península. De hecho, la metodología empleada para esta asociación nunca ha contemplado aportar fuentes formales específicas. De este modo, sin cuestionamiento

⁷⁰ Respecto al gran impacto en México de las teorías de Chueca véase: López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 36, 37 y la nota 63.

⁷¹ Moffitt, John F., "Tepotzotlán: ¿El Islam latente en América?: observaciones en torno a la portada esculpida hispánica" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. XV, no. 57, 1986, p. 112.

alguno, las peculiaridades novohispanas han querido verse como un episodio más del arte mudéjar español aislando la conformación del arte en la península ibérica y en América del contexto europeo. Han estado ausentes estudios que muestren asociaciones formales específicas, que planteen una posible aproximación iconográfica o incluso la mera posibilidad de que exista representación figurativa. Sobre todo, ha faltado preguntarse por los posibles sentidos de esta peculiar selección formal. La asociación estilística ha propiciado que implícitamente se asuma que las formas fueron vaciadas de sus contenidos originales, que fueron “dominadas”, “sometidas” o bien –por el contrario- aprovechadas por un vencedor seducido y que, al pasar a la Nueva España, ocuparon nuevas funciones, y que éstas fueron meramente decorativas.

Otorgar sólo un carácter decorativo a la ornamentación y darle a lo decorativo un carácter superficial dentro de la construcción de la obra de arte, no es un fenómeno exclusivo del campo de los estudios de mudejarismo;⁷² aunque la dificultad de desvincularse del ingrediente étnico y religioso en parte lo ha promovido. En el más amplio campo de los estudios islámicos, Gülru Necipoglu ha rastreado una tendencia inversa pero igualmente ahistórica y totalizadora u homogeneizadora al analizar el tema del “arabesco geométrico”. Durante el siglo 19 y principios del 20 analiza la conjunción de la literatura europea en torno a la discusión del ornamento con la del discurso orientalista que vio en el

⁷² Gonzalo Borrás Gualis se ha interesado en superar la concepción del arte mudéjar como expresión artística “puramente ornamental” pues argumenta que se piensa en los mismos términos que la ornamentación occidental, como un aspecto añadido o superfluo. Así rechaza la visión de del marques de Lozoya y Torres Balbás. En cambio, puntualiza que sólo puede considerarse ornamental en la medida en la que se precise que la ornamentación en el arte mudéjar no tiene un carácter secundario pues como pervivencia del arte islámico continúa una tradición estética en que no es un revestimiento superfluo y añadido, accesorio, decorativo o colorista sino la quintaesencia del arte islámico. (Borrás, *op. cit.*, p. 24.) Lo cierto es que, como lo muestra Bonne, Gombrich y Trilling, esta no es una característica del arte occidental sino más bien el resultado de un momento histórico preciso.

arabesco la “esencia unificadora de la cultura visual islámica”. Es a partir de este contexto que es posible entender la postura de Chueca Goitia y de todos aquellos estudios que se han conformado con la presencia de geometría y bandas entrelazadas para caracterizar la sillería poblana como mudéjar.

En pleno siglo 20, Gülru Necipoglu explica como, especialmente a partir de los libros que aparecieron junto con el festival “El Mundo del Islam” en 1976, dominó la noción de la existencia de una categoría de arte islámico que lo comprende todo. Así, el “arabesco geométrico”⁷³ no sólo se entendió como la “esencia unificadora de la cultura visual islámica” sino que *a priori* se le dio un simbolismo, creando “un concepto pan islámico que trasciende tiempo y espacio”. Las formas no naturalistas y abstractas se interpretaron como representaciones visuales de la “infinitud” e “inexpresabilidad” de Dios o bien como expresión de la profesión de fe musulmana de no haber más Dios que Dios. Se hizo énfasis en que la representación figurativa iba en contra del “Tawhid” (noción o doctrina que pregona la absoluta unidad de Dios). Por lo tanto, las formas ayudarían al creyente a intuir la trascendencia de Dios. También se explicó la decoración en su conjunto con “la noción mística de ‘unidad en variedad’ como se refleja en el orden cosmológico del universo”. Finalmente, la autora menciona cómo en contra de un indiscriminado otorgamiento de significados religiosos específicos a los patrones abstractos repetitivos, que pudieran tan sólo tener funciones decorativas, se pronunciaron tanto Oleg Grabar como Ernst Gombrich.⁷⁴

⁷³Las otras subcategorías del “arabesco” serían la vegetal y la caligráfica.

⁷⁴ Necipoglu, Gülru, *The Topkapi Scroll-Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995. Vale la pena mencionar que E. Gombrich no invalidó las posibles interacciones entre decoración y simbolismo aunque sí advirtió de los peligros de ignorar

El impacto de esta mirada en el campo del mudejarismo produjo la necesidad de explicar la presencia de formas asociadas con el Islam en término de un “vaciamiento” de contenidos específicos. Llama la atención también que a pesar de la influencia de la aproximación iconográfica en la historia del arte en México y, por ende, de la búsqueda de significados en las formas, esta metodología, que si podía explorar los significados de lenguajes no figurativos, no tuvo una fuerte repercusión en la interpretación de la ornamentación novohispana. Aquí dominaron los estudios formalistas profundamente interesados en la búsqueda de su gramática.

Es posible concluir que más allá del desacierto taxonómico, la filiación de la sillería con el arte mudéjar tiene implicaciones conceptuales en las que es importante detenerse. El término limita geográficamente el origen de las fuentes formales poblanas y obliga a plantear las preguntas que han inquietado a los mudejaristas: el mudéjar como estilo homogeneizador, el mudéjar con el producto de una etnia con religión musulmana, el mudéjar como el primer estilo español, el mudéjar como un estilo que visualiza el sometimiento de las formas hispanomusulmanas al mundo cristiano, etc. Ninguna de estas preguntas es realmente pertinente para el análisis de la sillería poblana. En lugar de acercarnos a la comprensión de la obra, estas preguntas han desviado la mirada de los estudiosos al grado de que los signos cristianos de la obra (las cruces) se volvieron

las diferencias entre las categorías de “diseño” y “signo”. Respecto a la cruz, la estrella de David o la swástica, Gombrich indica que son sus características formales las que les dan un “potencial simbólico” y que paradójicamente ese potencial formal puede presentar un obstáculo a la interpretación cuando no se tiene ninguna evidencia colateral. Critica la tendencia a ver significados permanentes en ciertos diseños tradicionales pues piensa que la cruz es casi un diseño inevitable y que en muchos casos no tiene la intención de funcionar como signo. Gombrich, Ernst, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, Londres, Phaidon, 1979, pp. 217, 247 y 248.

invisibles y la lacería fue vista como meramente decorativa. Los entrelazos han sido vistos como motivos que pervivieron en la cultura española dentro de un mecanismo de dominación y pasaron pasivamente a América con la única función de honrar los objetos. Lo más grave radica en que siguiendo una línea que en apariencia conduce a los intereses de Alois Riegl, ha resultado mucho más importante rastrear el origen de la forma pura y no su apropiación en contextos específicos. Contrario a la verdadera aportación del historiador de la escuela de Viena y a su apertura hacia las posibilidades simbólicas del ornamento, se ha trazado una pervivencia ahistórica. Muy afín a la interpretación de Riegl, sin embargo, se ha ignorado preguntarse por las razones que explican la aplicación de formas concretas en contextos históricos, sociales y políticos específicos. Limitarse a establecer una (incorrecta) filiación estilística hace que la historia del arte se detenga en el punto en el que debería de empezar a caminar. Es decir, en la localización de las fuentes formales. Prueba de ello ha sido la falta de cuestionamientos a la aseveración de que la sillería poblana tomó como fuente formal de inspiración la decoración de la sillería sevillana. A continuación se verá que la historiografía ha vinculado estas obras a partir de una inexistente asociación formal y estilística cuando la posible vinculación en realidad sólo puede establecerse en términos iconográficos. Como punto final habría que empezar a esbozar que, en última instancia, el papel que la ornamentación ha tenido en el desarrollo de la disciplina de la historia del arte ha impedido percibir muchas de sus funciones durante los siglos 17 y 18, momentos caracterizados por su particular abundancia. No es gratuito que grandes aportaciones en torno a la manera de acercarse al estudio del ornamento provengan actualmente de académicos dedicados al arte medieval (y con ello pienso tanto en los trabajos de Meyer Schapiro, Jean-Claude Bonne, V.H. Elbern y James Trilling, como de

Cynthia Robinson, Gülru Necipoglu y Oleg Grabar).⁷⁵ Desde principios del siglo 20 la obra de Emile Mâle demostró, de manera sistemática, las enormes deudas que el arte barroco contrajo con el Renacimiento.⁷⁶ Sin embargo, poco impacto ha tenido este hecho en la investigación de la ornamentación virreinal. Con la finalidad de analizar esta transferencia de formas e ideas y los límites de la historiografía a partir de una obra concreta, a continuación se presenta un estudio comparativo entre la tardo gótica sillería del coro de la catedral de Sevilla y la dieciochesca obra virreinal poblana.

⁷⁵ Schapiro, Meyer, "Sobre el esquematismo geométrico en el arte románico" (1932) y "Sobre la actitud estética en el arte románico" (1947) en *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984 (1977); Schapiro, Meyer, "The place of Ireland in Hiberno-Saxon Art" en *Late antique, Early Christian and Mediaeval Art. Selected Papers*, New York, George Braziller, 1979; Bonne, Jean-Claude, "Noeuds d'écritures (le fragment I de l'évangélaire de Durham)" en *Texte-Image. Bild-Text*, Sybil Dümchen y Michael Nerlich (eds.), Berlin, Technische Universität Berlin/Institut für Romanische Literaturwissenschaft, 1990, pp.85-105; Bonne, Jean-Claude, "De l'ornement à l'ornementalité: mosaïque absidale de San Clemente de Rome" en *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age: actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1997, 103-119 ; J. C. Bonne, "De l'ornement dans l'art médiéval (VIIe-XIIIe siècle). Le modèle insulaire" en J. Baschet y Jean-Claude Schmitt (eds.), *L'image: fonctions et usages des images dans l'occident médiéval: actes du 6e International workshop on medieval societies: Centre Ettore Majorana: Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, pp. 207-249 ; J. C. Bonne, "Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un évangile celto-saxon du VIIIe siècle)" en *Histoires d'ornement: actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, 27-28 juin 1996*, Paris/Rome, Klincksieck/Académie de France à Rome, 2000, pp. 75-108 ; J. C. Bonne, "Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)" en *Annales* vol. 51 enero-febrero, no. 1 (1996), pp. 37-70 ; J.C. Bonne, "Repenser l'ornement, repenser l' arte médiéval" en *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age: actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, 217-220. Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1997; Elbern, V. H., "Arte Aniconica" en *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp.789-797; Trilling, James, *The Language of Ornament, Thames & Hudson world of art*, Londres, Thames & Hudson, 2001; James Trilling, "Medieval Interlace ornament: the making of a cross-cultural Idiom" en *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale* II serie, anno IX, no. 2 (1995), pp. 59-86; James Trilling, *Ornament. A Modern Perspective*, Seattle/London, University of Washington Press, 2002; Grabar, Oleg, *The Mediation of Ornament. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1989. Bollingen series XXXV. 38*, Princeton, Princeton University Press, 1992; Robinson, Cynthia, *In Praise of Song. The Making of Courtly Culture in al-Andalus and Provence, 1005-1134 A.D.*, Leiden/Boston/Koln, Brill, 2002; Necipoglu, Gülru, *The Topkapi Scroll-Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, The Getty Center for the History or Art and the Humanities, 1995.

⁷⁶ Mâle, Emile, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII Italia, Francia, España, Flandes*, Ana Maria Guasch (trad.), Madrid, Ediciones Encuentro, 1985. En 1932, la obra fue por primera vez publicada con otro título.

c) De cómo se “entrelazaron” las sillerías de coro de las catedrales de Puebla y Sevilla.⁷⁷

En 1969, la revista *Artes de México* publicó un artículo en el que Carlos de Ovando afirmaba que para realizar la sillería poblana “se aceptó un proyecto, inspirado en la magnífica sillería del coro de la catedral sevillana, pues a semejanza de ésta, cada sitial tendría ornamentación mudéjar”⁷⁸ En 1985, Jorge Loyzaga repitió la misma información: “de la sillería se dijo que tomaría como modelo la del coro de la catedral de Sevilla, de estilo mudéjar”.⁷⁹ A pesar de que la precisión de las aseveraciones parecería sugerir la existencia de documentación antigua que las acredite, ninguno de los autores la citó, dejando abierta la posibilidad de que en realidad se trate de una impresión personal. Lo cierto es que ambos autores destacaron un aspecto formal que no caracteriza a la obra ni la identifica con la sillería sevillana, una obra realizada en su mayor parte entre 1470 y 1480 cuyos respaldos altos fueron taraceados con diseños afines a modelos de lacería hispano musulmana.⁸⁰ Sin embargo, establecieron una comparación que pudiera ser interesante desde otros puntos de vista.

Es bien conocido que inicialmente todas las catedrales novohispanas fueron sufragáneas de la catedral de Sevilla heredado sus *Estatutos y Constituciones*. Aún después

⁷⁷ Agradezco el apoyo que para este apartado de la tesis me brindaron Concepción García Sanz y Ángeles Albert en 1998. Dentro de las actividades del curso “Introducción a las fuentes del arte virreinal”, impartido por el Ministerio de Educación y Cultura y coordinado por ellas, se programó mi visita al coro de la catedral de Sevilla para fotografiar la totalidad de su sillería. También agradezco al Vicario General de la Archidiócesis de Sevilla, el Ilmo. Sr. Dn. Antonio Domínguez Valverde, por permitirme acceder nuevamente al coro de la catedral de Sevilla en octubre de 2001 cuando con motivo de la presentación de este apartado en el coloquio *Barroco Iberoamericano* pude tomar de nuevo fotografías.

⁷⁸ Ovando, Carlos de, “La taracea mexicana” en *Artes de México*, México, Artes de México, 1969, p. 62.

⁷⁹ Loyzaga, Jorge, “Taracea en México” en *El mueble mexicano*, México, Fomento Cultural Banamex, 1985, p. 84.

⁸⁰ Véase Pavón Maldonado, Basilio, *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica (una teoría para un estilo)*, Madrid, AECI, 1989, 2da. ed.

de que se erigiera el arzobispado de México, Sevilla siguió siendo un punto de referencia para la resolución de controversias. En 1621, por ejemplo, dos canónigos de la catedral de Puebla disputaron la tercera silla del testero del coro, por tratarse de la silla de mayor dignidad y destinada para el canónigo más antiguo. La documentación producida muestra que el canónigo ganador apeló a los estatutos sevillanos solicitando la transcripción de dos apartados que describían el orden de preeminencia seguido en aquella sede. No sería extraño poder constatar a partir de la documentación una posible influencia directa entre los programas ornamentales de las sillerías sevillana y poblana. Sin embargo, de haber sucedido, la realidad formal y estilística de ambas obras nos obligaría a concluir que Puebla se “desvió” de su contraparte en términos estilísticos y que sólo es posible establecer una analogía a nivel iconográfico. Por lo tanto, de haber habido una “copia”, ésta tendría que entenderse en la línea que en 1942 Richard Krautheimer planteó para el estudio iconográfico de la arquitectura medieval. Es decir, poco interesada en la imitación exacta de las formas y más en su “contenido” geométrico llevado incluso a figuras aritméticas. Así, resulta poco importante la imitación de la forma por la forma misma. Lo fundamental, en cambio, son las connotaciones que la forma, sus implicaciones.⁸¹

Por lo anterior, resulta mucho más importante plantear: ¿Por qué tanto en Sevilla como en Puebla se optó por decorar los respaldos de los asientos de mayor jerarquía con diseños geométricos y, más específicamente, de entrelazos? ¿Por qué la selección

⁸¹ Krautheimer, Richard, "Introduction to an 'iconography of mediaeval architecture'", *JWCI* 5 (1942). El autor ejemplifica esta indiferencia hacia la imitación precisa de las formas con las copias que se hicieron del Santo Sepulcro en Jerusalén entre los siglos 5 al 17. Muestra que a pesar de ser empleado como prototipo, las iglesias que claramente dejan registrada su deuda se diferencian en su planta, naves, bóvedas, número de soportes, etc. Muestra incluso que las descripciones de formas geométricas, como las de Isidoro de Sevilla, son muy imprecisas y en cambio siempre hacen énfasis en el aspecto numérico. Asimismo explica que el modelo nunca es imitado en su totalidad sino que se hace tan solo una copia de algunas partes y se descarta su coherencia original. Es decir, lo fundamental era el contenido y significado del edificio.

ornamental poblana no tiene parangón en España y América dentro de su periodo histórico? ¿Por qué es necesario recurrir a obras del siglo 15 para encontrar intenciones similares? Limitar el uso de la figura humana y optar por la predominancia de una decoración geométrica que transita ambiguamente entre la figuración y la no-figuración⁸² rompe con la tradición novohispana, e incluso peninsular, vigente en las sillerías corales durante el siglo 18 en que se solía representar una multitud de figuras aisladas de santos (icónicas) o historias religiosas (narrativas) en cada respaldo.⁸³ Sin embargo, para encontrar un grupo de obras en donde la geometría tenga un grado de importancia comparable es necesario referirse a aquellas sillerías que Pelayo Quintero definió como ojivales (que no forzosamente mudéjares) dentro de las cuales algunas carecieron de imaginaria, como la de la Cartuja de Miraflores o el santuario de Santo Tomás de Ávila, y otras que combinaron figuras, historias y diseños geométricos, como es el caso en la sillería de Sevilla.⁸⁴

(IMAGEN 29)

Respecto al uso de esta decoración geométrica o vegetal en las sillerías corales, es interesante anotar que la historiografía española no sólo la ha tratado como meramente “decorativa” sino que la falta de representación también ha llegado a asociarse con una

⁸² Podría también emplearse la palabra “abstracto” que para Jean-Claude Bonne puede entenderse en el sentido puramente descriptivo de “no-figurativo” y no obligatoriamente en aquel dado por el arte abstracto contemporáneo. Para Bonne la abstracción así entendida es de todas las épocas. Bonne, Jean-Claude, “De l’ornemental dans l’art médiéval (VIIe - XIIe siècle). Le modèle insulaire” en Baschet, Jérôme y Schmitt, Jean-Claude (eds.), *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident Médiéval*, Paris, Le Léopard d’Or, 1996, p. 209, nota 5.

⁸³ Véase sillerías de coro españolas y novohispanas de los siglos XVII y XVIII en: Angulo Íñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, México, Salvat, 1950, pp. 897-99. Quintero Aauri, Pelayo, *Sillerías de coro en las iglesias españolas*, Cádiz, Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes, 1928, 2da. ed., pp. 156-180 y Romero de Terreros, Manuel, *Las Artes Industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923, pp. 100-8.

⁸⁴ Sirvan de ejemplos las sillerías de: la cartuja de Miraflores, en Burgos (terminada en 1489); la catedral de Sigüenza (finalizada en 1491); la catedral de Segovia (puede fecharse considerando el escudo heráldico del Prelado don Juan de Arias que vivió por los años de 1461 al 1497); el monasterio de Santo Tomás de Ávila (terminada en 1493) Cf. Quintero, *Op. Cit.*, pp. 41-56.

intención religiosa. En 1961, el estudio sobre el monasterio de santa María la Real de Nájera de Isaac Guadan atribuyó la fabricación del coro a judaizantes por la muy escasa presencia de representaciones religiosas y por la abundancia de motivos ornamentales. Lo interesante es que el autor acepta que la falta de documentación lo condujo a basar su análisis en la mera observación visual. Su convicción en la existencia de una liga estilístico-religiosa lo llevó a explicar que en la Rioja hubo un grandísimo número de conversos o judaizantes y llegó incluso a sugerir que los hermanos Amutio, posibles autores de las sillería de Santa María, llegaron a colocar un corazón atravesado por un puñal como sello de identidad, significando con ello que el judaísmo había sido herido a muerte. Asimismo, dicho autor indicó que la obra de Santa María era coetánea a las sillerías de Santo Tomás de Ávila y de la Cartuja de Miraflores de Burgos.⁸⁵ Así, vemos un método de investigación peligrosamente basado en un presupuesto que plantea la coincidencia de factores étnicos, estilísticos y religiosos.

Volviendo al caso que nos ocupa, no es descabellado plantear que Sevilla pudo fungir como modelo para Puebla pero no por las razones esgrimidas. Sevilla no sólo fue la sede metropolitana, antes de que se erigiera el arzobispado de México, sino que funcionó como punto de referencia en la resolución de todo tipo de controversias a todo lo largo del periodo virreinal.⁸⁶ Además, muy bien pudo ser un sitio por el cual el nuevo obispo poblano

⁸⁵ El autor menciona que la obra debió involucrara a más de dos artistas y menciona a los hermanos Andrés y Nicolás de Najera. Considera que debió hacerse hacia 1492 porque deduce que debió ser tallada después de la expulsión de los judíos. Además de considerar que la decoración es producto de judaizantes indica que las ordenanzas de los gremios del siglo 15 tenían gran interés en las ciencias matemáticas y naturales y que jamás el arte se inspiró tanto en la ciencia como entonces. De cualquier forma le otorga un carácter meramente decorativo a la ornamentación. Guadan y Gil, Isaac, *Monasterio de Santa María la Real de Nájera, Ensayo sobre la sillería del coro alto*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1961.

⁸⁶ Recuérdese la controversia de 1668 sobre la ubicación del coro en la catedral de México. Toussaint, Manuel, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano, su historia, su tesoro, su arte*, México, Porrúa,

pasó antes de embarcarse hacia América desde el nuevo puerto marítimo de Cádiz. De haber sido Sevilla el modelo de inspiración, sin embargo, el producto poblano implicó un mayor grado de aniconismo y un rechazo al “estilo” y “modelos” sevillanos. Si es que copió algunas de las ideas que caracterizaron la obra sevillana, en ningún sentido se utilizaron los mismos patrones geométricos. Ya se ha mencionado que lejos de tratarse de un repertorio hispanomusulmán, se inspiró en diseños propuestos por Hans Vredeman de Vries para decorar órdenes arquitectónicos así como en diseños geométricos que proliferaron en la jardinería europea. Asimismo, se añadieron sofisticadas cruces entrelazadas.⁸⁷ (IMÁGENES 19-23) La sillería se inspiró en fuentes gráficas que, por el momento, apuntan hacia los siglos XVI y XVII en el norte de Europa. Es evidente que en Puebla se tuvo acceso a la ornamentación arquitectónica inventada por Hans Vredeman de Vries pero el peculiar uso del material muestra que esta fuente de inspiración no dictó la intención de la obra. Los diseños de entrelaces del tratado de jardinería de Van der Groen y del libro de G. A. Böckler, en cambio, no sólo muestran una posible deuda directa con este material publicado en Ámsterdam, Bruselas y Nuremberg durante los siglos XVII y XVIII. Este tipo de diseño fue sistemáticamente empleado en la jardinería. En ambos casos, los autores de estos trabajos de jardinería parecen ser compiladores y no inventores de los diseños. Respecto a la presencia de los mismos diseños de nudos poblanos en la jardinería, la fuente sí podría estar dando una pista para la interpretación simbólica de las geometrías poblanas.

1992, 3ra. ed., p. 282. O bien, la que tuvo lugar en Puebla en 1621 y 1622 para definir a quien correspondía ocupar la silla que se había desocupado por el fallecimiento del canónigo más antiguo de la catedral. (ACCP, “Los doctores don Luis de Monzón y don Juan de Vega, canónigos de la catedral de Tlaxcala, contra el doctor Gaspar Moreno, canónigo de la dicha santa iglesia, por la silla que vacó en el coro de ella por muerte del canónigo Francisco de Torres” en *Asuntos varios*, Legajo N, número 90.)

⁸⁷ Véase: Díaz Cayeros, Patricia, “La recreación de modelos europeos en la sillería del coro de la catedral de Puebla” en Von Kugelgen, Helga (ed.), *Herencias Indígenas, Tradiciones Europeas*, Frankfurt del Meno/ Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2002.

La iconografía, el estilo y la manufactura.

La sillería sevillana ha atraído especialmente la atención por la iconografía de sus tallas en donde abunda la temática profana, bien estudiada por Isabel Mateo y común en las sillerías españolas contemporáneas. Asimismo, ha interesado por sus problemas estilísticos pues la realizaron diversos escultores. Mateo explica que fundamentalmente trabajaron dos grupos: los del estilo gótico y los renacentistas. En el primer grupo están Nufro Sánchez (cuyo nombre aparece en la silla del Rey) y Dancart (quien se piensa continuó con la obra después de 1478), mientras que el segundo grupo debió intervenir después del primer hundimiento de la bóveda del crucero en 1511 y su labor se limitó a rehacer los pocos relieves que se dañaron. La fecha de intervención aproximada es 1520.⁸⁸ Según la minuciosa descripción de Isabel Mateo, en las misericordias de la sillería hay temas profanos (costumbres y vicios de la época inspiradas en refranes, fábulas, el simbolismo de los bestiarios, etc.) y, en menor número, religiosos. En los respaldos taraceados de la sillería baja aparece siempre representada la Giralda, emblema del cabildo catedral, y sobre ella relieves con temáticas del Antiguo y Nuevo Testamento, mientras que sobre los brazos que separan los asientos se tallaron figuras grotescas. Los respaldos de la sillería alta, por su parte, cuentan con dos tableros de lacería divididos entre sí por tableros horizontales con relieves de asuntos profanos. Los sitaliaes están separados por pilares con figuras de santos y personajes bíblicos y más arriba, arcos conopiales anteceden una crestería que fue enriquecida con figuras de santos.⁸⁹ Así, es posible concluir que la temática cristiana abunda en las zonas más altas de

⁸⁸ Mateo Gómez, Isabel, "La sillería del coro de la catedral de Sevilla" en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1991, p. 321.

⁸⁹ *Idem.*, p. 322.

cada uno de los asientos, mientras que la profana se ubica predominantemente en las zonas bajas o intermedias (como lo son los brazos de los asientos).

Como buena obra postridentina, en Puebla no hay temática profana. Por otra parte, el orden de la decoración geométrica de los asientos genera un esquema en cuyos ejes simétricos se encuentran los pocos elementos taraceados que son evidentemente figurativos. Estos aluden a la Iglesia instaurada por Cristo y son San Pedro, sus llaves y la tiara papal. No es posible conocer el orden original de los motivos que decoraron los sitiales del coro sevillano, pues al hundimiento del siglo XVI le siguió otro en 1888 que ocasionó que algunos sitiales se perdieran y que gran parte de la sillería fuera trasladada y no volviera a montarse sino nueve años después. Según cuenta Pelayo Quintero, en aquel año, el derrumbamiento de un pilar del centro de la catedral que arrastró parte de la bóveda, trituró y redujo a fragmentos la verja que cerraba el coro y los primeros asientos de la sillería correspondientes al lado de la epístola. Con este suceso gran parte de la sillería fue trasladada, sin propósito de armarla otra vez, a la capilla de San Francisco, donde permaneció en “informe montón”, hasta que en 1897 se ordenaron los restos para proceder a su restauración.⁹⁰

No podemos saber si en Sevilla existió un esquema (como sí sucede en Puebla) ni cuál fue. Sin embargo, sí es posible describir la manera como funciona el discurso que presentan los tableros de lacería, compararlo con el poblano y plantear una posible interpretación en torno al uso de un discurso abstracto dentro de un espacio de oración que en ambos casos ha dominado en los asientos de mayor jerarquía. En el caso sevillano

⁹⁰ Quintero, *Op. Cit.*, p. 70.

incluso, éste es un factor que distingue la sillería alta de la baja. Isabel Mateo ya ha explicado que la decoración figurativa de las sillerías tiene una intención aleccionadora, que su contexto es el de moralizar y advertir al hombre con ejemplos edificantes o evidenciando el pecado.⁹¹ Pero ¿qué papel pudieron jugar los diseños de lacería dentro de esta interpretación? ¿Qué función pudieron cumplir en aquellos asientos del cabildo catedral que corresponden a los herederos de las funciones apostólicas? La lectura de estos tableros no ha ido más allá de considerar su función “decorativa” sin darle demasiada importancia a esta categoría estética. Inspirada en la selección poblana, me interesa plantear, por el contrario, que dentro de un espacio de oración en donde existe una iconografía fundamentalmente aleccionadora, los motivos geométricos pueden ir más allá del homenaje que en principio la decoración confiere a los objetos.

Los tableros entrelazados

En los 35 tableros altos de los asientos superiores del lado del evangelio en la sillería de Sevilla hay dentículos figurados orientados en la misma dirección lo cual sugiere que todos estos siales pudieron efectivamente pertenecer al mismo lado. Lo mismo sucede del lado de la epístola con la excepción del respaldo 35 que parece haber ocupado un (o el) lugar en donde la orientación de los dentículos cambiaba de dirección y el tablero 10 que actualmente se localiza sobre un acceso lateral y que nuevamente rompe con la lógica seguida por el resto de los asientos de ese lado. Estos dos grandes conjuntos de tableros altos, al usar un mismo tipo de decoración a partir de entrelazos crean --al igual que en Puebla-- una sensación de unidad a partir de una gran diversidad de formas geométricas. Sin embargo, en Sevilla el tema de la diversidad se acentúa mucho más pues es casi

⁹¹ Mateo, *Op. Cit.*, p. 350.

imposible encontrar dos respaldos iguales (IMAGEN 30 y 31). Si bien en ambos casos la lacería unifica el conjunto, esto se logra de una manera totalmente distinta en cada caso. En Puebla, hay siempre una combinación de líneas rectas y curvas que producen composiciones aisladas que se cierran en sí mismas (aun cuando los lazos acaban en roleos abiertos) conduciendo siempre la mirada hacia el centro de la composición. Cada respaldo es una unidad que al conjuntarse con otras unidades crea el esquema mayor que espacialmente también es cerrado y marca claros ejes simétricos. En Sevilla, con la excepción del respaldo 14 del lado del evangelio, se utilizan ángulos siempre rectos y composiciones recortadas arbitrariamente por una gran diversidad de marcos. Los tableros altos conforman un cuerpo en donde cada una de sus partes es diferente.

Ejemplifiquemos con los tableros localizados en los ochavos pues al ser los únicos de mayores dimensiones en todo el coro no es probable dudar que se encuentren en su localización original o que, por lo menos, hubieran conformado algún tipo de pareja. [IMAGEN 34 y 35] En ambos casos, entrelazos de madera clara crean composiciones simétricas en cuyo centro hay una estrella de 12 puntas que a su vez contiene el mismo motivo aislado de dos cuadrados entrelazados. Hasta aquí las semejanzas. Del lado de la epístola los lazos son dobles y generan nuevas estrellas de 12 puntas en los extremos superior e inferior y que sólo es posible ver parcialmente. Del lado del evangelio los lazos simples llevan a 4 espacios cuadrados que presentan 4 motivos que podrían tal vez ser nudos de Salomón. Es decir, hay un claro interés por generar una asimetría que aparenta simetría y quizá de incluir un motivo que pudiera ser simbólico (como se verá más adelante cuando se analice en nudo de Salomón). Por lo pronto tan sólo veamos que este posible

signo sevillano, sólo aparece del lado del evangelio: quizá en el ochavo de la sillería y muy claramente en un asiento al cual regresaremos más adelante.

Otra relación de simetría ficticia existe entre los respaldos que he denominado 1 epístola y 1 evangelio en la sillería sevillana. (IMAGEN 34) En ambos casos una franja limita las zonas inferior y superior del tablero en cuyo centro hay una estrella de 8 puntas centrada y rodeada de 8 estrellas de 5 puntas que generan una composición simétrica. Se trata de una aparente uniformidad pues del lado de la epístola los lazos son de un tono de madera oscura mientras que del evangelio clara. En el último caso, el motivo central genera nuevas estrellas en las esquinas del tablero mientras que en el primero dichas estrellas están centradas arriba y abajo del tema principal.

En Sevilla, los respaldos muestran una gran diversidad en sus diseños y es imposible conocer los límites de cada motivo, ni siquiera se nos permite acceder a la totalidad de los módulos. Es la visualización sólo de fragmentos de un orden total al cual no se tiene acceso. No es posible aprehender la totalidad del diseño individual y aun si hubiera existido un esquema colectivo no podría haber sido realmente simétrico. Hay una constante presencia de motivos claramente asimétricos a nivel individual que igualmente forman parte de un conjunto armónico. [IMAGEN 35.1]

En el caso poblano, la diversidad está conformada de unidades simétricas que se relacionan con igual simetría a nivel espacial pudiendo así visualizar no sólo la unidad a nivel individual sino también colectivo y dentro de cada unidad el módulo que se repite. El nudo de Salomón sólo aparece en la silla episcopal. Dudo que estas diferencias respondan a

un orden dictado por la fisonomía del motivo o al “espíritu” de las formas. Pienso que ante un panorama de posibilidades formales, hay una selección histórica precisa que materializa ideas concretas a partir de una postura estética. No debe ser gratuito que en Puebla sea única y precisamente en la silla del obispo en donde se rompa con una lógica ornamental de motivos aislados que se había mantenido en todos los respaldos altos. Es el único sitio en el que (al igual que en Sevilla aunque perdiendo la bidimensionalidad) se utiliza un patrón de motivos estelares que es limitado arbitrariamente por las dimensiones del asiento y no por el módulo ornamental. Motivo que, por su sencillez, es posible encontrar en el arte mudéjar pero también en muchas otras fuentes. Llama especialmente la atención que con rasgos idénticos aparezca en el tratado de jardinería de Van der Groen. En este sitio en particular vemos el mismo efecto sevillano pues sólo se percibe un fragmento de un universo que continúa. (IMAGENES 36) Aparece flanqueando la silla del obispo en donde abundan motivos como la svástica, la estrella de David o estrellas de ocho puntas que hasta la fecha han pasado por mera decoración. Aquí nos enfrentamos cuando menos a tres posibilidades de interpretación: 1) que el funcionamiento de las formas se limite a honrar cada uno de los asientos conforme a la dignidad que se merece; 2) que pueda establecerse además una lectura simbólica y 3) que mas allá del patrón y del símbolo la ornamentación proponga alguna forma peculiar de aproximación religiosa evocando diversos sentidos y no limitándose a uno de ellos.

Los diseños sevillanos producen distintos tipos de estrellas, especialmente de 8 puntas y se utilizan frecuentemente figuras octogonales. Al igual que en Puebla se alude insistentemente al número 8 o a la forma octogonal, un símbolo de regeneración e ideas afines como la plenitud de la creación o el inicio de un nuevo ciclo. De aún más difícil

interpretación tanto en Puebla como en Sevilla es la presencia del nudo de Salomón. A diferencia del ochavo de la sillería sevillana, en donde podría dudarse la presencia del nudo de Salomón, el asiento 26 del lado del evangelio de Sevilla presenta dos, totalmente aislados, centrados y siguiendo la forma más típica que puede adquirir dicho signo.⁹² [IMAGEN 35.2 y 35.3]. En el respaldo 11 del lado de la epístola aparece otro motivo único: una posible estrella de David, figura que en Puebla aparece sólo bajo el palio de la silla episcopal (IMAGEN 36a). En el respaldo 10 del lado de la epístola y 16 del lado del evangelio en Sevilla, hay un lazo que nuevamente recuerda una figura empleada en Puebla solamente en la silla episcopal en donde aparece vinculada con el nudo de Salomón. Esta asociación entre nudo de Salomón y cuadrado de entrelazo existe sólo en el asiento 16 de Sevilla [IMAGEN 35.2, 35.3, 35.4]. Ahí encontramos que un lazo continuo estructura una forma cuadrada después de sobreponer lazos en sus cuatro esquinas. Curiosamente, un motivo cuadrado similar unido a dos anillos ortogonales aparece vinculado con una fuente bautismal del siglo 6 en un monasterio bizantino sobre el valle de Jordán, construido en el sitio que se pensaba había muerto Moisés (IMAGEN 37). Así, la posibilidad de que tanto en Puebla como en Sevilla modelos que han pasado como meramente decorativos pudieran también tener un contenido simbólico más profundo que todavía nos elude, se fortalece.

En el monte Nebo sobre el valle de Jordán en el siglo 4 los cristianos construyeron una iglesia en memoria de Moisés, pues en el Deuteronomio se afirma que ahí murió. Las excavaciones de Siyagha se empezaron en 1933 descubriéndose el santuario que visitaban los peregrinos y un monasterio alrededor del santuario de la era bizantina. Lo que parece

⁹² Véase para ello el amplio repertorio compilado por Umberto Sansoni (*Il nodo di Salomone*, Milan, Electa, 1998).

ser el primer santuario es una iglesia con ábside y un vestíbulo en el lado oeste. Al norte y al sur hay capillas funerarias. Un patio en el oeste de la iglesia está flanqueado en el sur por cuartos del monasterio y por un baptisterio en el norte que está entre la capilla funeraria (en el este) y un cuarto del monasterio (en el oeste). Del lado oriental de la capilla se encuentra la fuente bautismal en la forma de una cruz y con tres escalones en tres de sus lados, la cual está rodeada por mosaicos del año 530 d.C., uno de los cuales pudiera asociarse al motivo que en la sillería poblana se localiza justo en el sitio episcopal.⁹³ ¿Qué significado tuvo esta figura dentro del contexto cristiano del siglo 6 y como es que pudo llegar al siglo 18? ¿De qué fuentes comunes pudieran estar bebiendo ambas sillerías y cuál es la liga con modelos cristianos tan primitivos?

Para Jean-Claude Bonne, más allá de cumplir con una función meramente honorífica, lo ornamental, al igual que la música, es una manera de pensar el orden pues tiene la capacidad de articular regiones discontinuas e incluso opuestas: lo humano, lo terrestre, los mundos naturales, celestiales, infernales, angelicales, divinos o diabólicos. Lo ornamental tiene este poder de orquestación general, de modular consonancias y disonancias, que también tiene la música.⁹⁴ Tanto en Sevilla como en Puebla es posible deducir un orden a partir de la ornamentación geométrica del coro. Sin embargo, a partir de esta semejanza ambas obras muestran enormes diferencias. En Puebla, se nos permite visualizar el conjunto de un universo cerrado, contenido. Se trata quizá del reflejo especular de una realidad que sin ser exclusivamente terrenal es posible percibir en la tierra. Es un laberinto. En Sevilla, vemos fragmentos de un universo abierto, por lo tanto alusiones a una

⁹³ Piccirillo, Michele, *The mosaics of Jordan*, eds. Patricia M. Bikai y Thomas A. Dailey, Amman (Jordania), American Center of Oriental Research, 1993, pp. 146-7.

⁹⁴ Bonne, "De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire", *op. cit.*, pp. 238-239.

realidad de la cual desconocemos su límites. El seguimiento de la lógica geométrica que es posible percibir muestra que aquello que escapa a la mirada en realidad no tiene límites. En Puebla se optó por colocar en el coro un número muy selecto de motivos figurativos terrenales, evitando –como buena obra postridentina- temática profana, y se creó un esquema cerrado en sí mismo. En Sevilla, encontramos representaciones de realidades mundanas y grotescas pero en las zonas más elevadas de las sillas hay una depuración de la temática profana y las imágenes sagradas se acompañan del orden abstracto y geométrico de los tableros taraceados. Así vemos que la intención formal que se percibe en cada uno de los respaldos de Puebla y Sevilla tiene un eco en el funcionamiento espacial de la ornamentación. No hay duda de que hay una clara intención estética. Lo que resultará más difícil de precisar son las ideas a las cuales remite dicha concepción de la forma.

Hace algunos años cuando buscaba en España sillerías que plantearan problemas similares a los de la sillería poblana llegué al monasterio de El Escorial. Mi sorpresa fue enorme al encontrar que en la sillería de Juan de Herrera,⁹⁵ que no tiene ni una sola imagen y cuya ornamentación fue reducida al mínimo, habría de encontrar un orden preciso. Tras su austeridad y homogeneidad, había un orden trinitario marcado a partir de la decoración abstracta que se utilizó en las misericordias. La presencia de uno, dos o tres lóbulos distinguían las misericordias creando una perfecta simetría a todo lo largo de la sillería baja y en la mitad de mayor jerarquía de la sillería alta. Dicha simetría se rompía a la altura de los accesos laterales [IMAGEN 38]. Ante estas evidencias de un orden evidente pero velado ¿debemos seguir acercándonos a la esfera de lo ornamental en términos de una

⁹⁵ La obra de Juan de Herrera se inicio en 1581 y tomó 6 años terminarla. AGUILÓ, Ma. Paz, “La sillería del coro del monasterio de El Escorial” en *Archivo Español de Arte*, Madrid, CSIC, 1988, p. 53.

selección caprichosa del artista y exclusivamente estética? Por el contrario, pienso que es necesario intentar definir aquellos sentidos más profundos que la vinculan a distintas concepciones de orden como ya lo postulaba en 1932 Meyer Schapiro cuando rechazó el formalismo superficial de Jurgis Baltrusaitis quien se acercara al contenido como a un aspecto pasivo.⁹⁶

Como se verá en el siguiente apartado los coros novohispanos, a semejanza de Sevilla y Toledo, fueron colocados en el centro de la nave y conectados con el altar mayor a través de la crujía, una división tripartita del templo que surgió de una primera separación dual de la iglesia. Si al coro y a los eclesiásticos se les piensa en conexión con el altar, un sitio que por excelencia vincula a la tierra con el cielo, la presencia del tema del lazo adquiere mucho sentido así como el hecho de que la jardinería de los siglos 16 y 17 y la sillería poblana compartan patrones de lacería geométrica. Me parece que es sólo a partir de una línea de interpretación simbólico-litúrgica que enriquezca la concepción estética que será posible acercarse a la interpretación de las sillerías de coro en general y sobre todo a los programas ornamentales de Puebla y Sevilla. Sólo de este modo será posible ir encontrando las fuentes que nutrieron tanto al medievo español como al barroco novohispano y que permitieron tanto la apropiación de la tradición formal hispano musulmana como la tardío renacentista en un espacio con funciones tradicionales.

⁹⁶ Cuando apareció el libro de Jurgis Baltrusaitis (*La Stylistique Ornementale dans la Sculpture Romane* (1931), en que se trataban por primera vez de una manera sistemática los problemas de la forma en Francia, Schapiro criticó su formalismo superficial por considerar que reflejaba una aproximación pasiva hacia el contenido y no se concedía ningún papel formativo a las funciones y significados de un arte religioso público que podría explicar la elección de los efectos expresivos. En sentido opuesto en 1947 se negaba a entender el arte medieval como estrictamente religiosos y simbólico como se había hecho en los últimos 100 años negándole el esteticismo e individualismo con el que se asociaba el arte del siglo 20. Schapiro, Meyer, "Sobre el esquematismo geométrico en el arte románico" (1932) y "Sobre la actitud estética en el arte románico" (1947) en *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984 (1977).

En suma, este capítulo ha analizado la tendencia que la historiografía ha tenido a catalogar la sillería del coro de la catedral de Puebla dentro del influjo del arte mudéjar. Se ha explicado que es necesario extraer el estudio de la sillería de esta línea historiográfica que ha provocado que se localicen particularidades españolas en donde hay constancias europeas y constancias hispanas en donde habría de buscar particularidades ibéricas. Es decir, la visión romántica, nacionalista, orientalista, taxonómica y formalista decimonónica española, tan influyente en el siglo siguiente, produjo un concepto artístico, el mudéjar, que ha limitado la comprensión de una gran cantidad de manifestaciones artísticas porque las considera fenómenos exclusivamente ibéricos y sujetos a homogeneización. Más particularmente, este capítulo ha discutido la metodología con la que, desde el concepto de arte mudéjar y de los efectos del modernismo, múltiples autores se han acercado al problema de la ornamentación.

La importancia de este breve recorrido historiográfico radica en que los paradigmas españoles fueron copiados y llevados aún más lejos en México, cuando aquí se establecían las bases para el estudio de su propio arte nacional. La errónea filiación formal o estilística en la que, desde principios del siglo 20, cayó la sillería poblana no es sino un síntoma de la aplicación de un modelo ahistórico-artístico que borró las diferencias contextuales proporcionando, en cambio, la vaga convicción de que la ornamentación geométrica novohispana, en general, e incluso la proliferación ornamental en sí, respondía a una pervivencia hispanomusulmana. La mirada mudejarista ha evitado cuestionar el sentido de su aplicación a obras concretas y sus posibles lecturas iconográficas y le ha otorgado un

mero papel decorativo. Es decir, ha borrado el discurso particularmente novohispano. Es una aproximación que lejos de remitirnos a la intención original de una obra del siglo 18, nos conduce fundamentalmente a las preocupaciones de los siglos 19 y 20.

La vaguedad con la que la historia del arte ha empleado este término estilístico y el poco interés en intentar explicar esta alternativa estética permite entender que la influencia del tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio en la decoración de las bóvedas de múltiples conventos novohispanos del siglo 16 fuera confundida con la del arte mudéjar. El hecho ejemplifica el problema de limitarse a presentar una vaga alusión a una fuente de origen, sin ejemplos concretos y sin el intento de explicar el fenómeno de apropiación.

Este capítulo no muestra un interés en resolver la contradicción a la que tarde o temprano lleva el concepto de arte mudéjar en América tan cargado de una connotación étnica, sino en modificar el paradigma dentro del cual ha de estudiarse la obra en cuestión. Por un lado, a partir del siglo 19 la historiografía exaltó lo mudéjar o morisco como un rasgo peculiarmente español. Por el otro, se intentó hacerlo coincidir con una historia virreinal en la que el mundo islámico representaba una amenaza para el imperio español. Lejos de ahondar en estos dos polos, se aboga por crear nuevos cimientos para el estudio de la obra.

En un segundo momento este capítulo ha presentado un estudio comparativo entre las sillerías de las catedrales de Puebla y Sevilla. Esto se debe a que la historiografía ha considerado que en ambas obras se ha empleado ornamentación mudéjar pues en ambos sitios existen entrelazos geométricos. Se ha mostrado que esta comparación estilística

carece de sustento formal pues el funcionamiento de los entrelazos sevillanos -tan afines a la estética hispanomusulmana- no coincide con las formas centralizadas y aisladas poblanas. En Sevilla, hay más homogeneidad en el tipo de fuentes empleadas aunque cada una de las sillas parece emplear un motivo distinto. Así, no resulta fácil recordar los motivos por el gran parecido entre ellos pero, si se mira con detenimiento, en esta homogeneidad es casi imposible encontrar motivos idénticos. En Puebla, en cambio, nos acercamos a un repertorio de entrelazos que claramente identifica a cada uno de los asientos y que genera ejes simétricos bien marcados con formas que son fácilmente legibles a la distancia a causa del grosor de los lazos y del contraste de las múltiples maderas empleadas. La falta de centralidad y aislamiento de las formas en Sevilla, que son cortadas arbitrariamente por los marcos de los respaldos, produce en el espectador la impresión de estar observando tan sólo un fragmento de una realidad incomprensible. Es decir, de una manifestación de la que se adivina su estructura pero se desconoce su forma concreta. Es posible apreciar este mismo efecto psicológico tan sólo en algunas zonas de la silla episcopal de Puebla. Así, lejos de ser selecciones arbitrarias, nos enfrentamos a dos concepciones, con semejanzas y diferencias entre sí, en torno a la relación entre el usuario y la divinidad a la cual este dirige sus rezos.

Contrario a lo que se ha dicho, lo que diferencia a las sillerías de Puebla y Sevilla es, precisamente, el estilo de sus lazos. Paradójicamente, dada la importancia que la referencia a la catedral de Sevilla tuvo en la Nueva España, la comparación es importante pero interesante sólo en la medida en la que se plantee en términos iconográficos. Es decir, lo que tienen en común ambas obras no son las fuentes formales que las inspiraron sino el abundante uso de los entrelazos, de la geometría y de la abstracción en las zonas de mayor

jerarquía. La comparación resulta por demás importante porque para la sillería poblana se optó por un programa predominantemente no-figurativo cuando el resto de las sillerías contemporáneas en España y Nueva España seguían programas figurativos. La sillería de Sevilla, en cambio, fue construida en un momento en que varias sillerías españolas empleaban este tipo de discurso no figurativo. Por lo tanto, lejos de inspirarse en el arte hispanomusulmán, la selección poblana pudo estar inspirada por una iconografía medieval tradicional. Múltiples sillerías tardo-góticas españolas tienden al empleo de motivos abstractos en sus respaldos altos, algunos de los cuales son afines a la lacería hispano musulmana o mudéjar, y otros se enmarcan en el estilo ojival. Estas sillerías también tienden a incluir temática profana, el tema que más ha inquietado a sus estudiosos y que ha sido interpretado en términos morales y aleccionadores. El hecho de que la decoración de entrelazos se ubique en las zonas más altas y la profana en las inferiores (como las misericordias) sugiere que la lectura al interior de los coros debió haber sido no solamente horizontal sino también vertical. De este modo, la decoración de entrelazos tanto en Puebla como en Sevilla está asociada fundamentalmente a las zonas de mayor altura dentro del coro. Como toda obra postridentina, la sillería poblana evitó cualquier tipo de temática profana; sin embargo, esto no significa que perdiera la necesidad de aleccionar a sus asistentes. Los métodos simplemente fueron distintos. La sillería sevillana se encuentra todavía en la línea de las sillerías ojivales aunque las formas curvas y geométricas del gótico flamígero, que es posible encontrar en la sillería de la Cartuja de Miraflores, han sido suplantadas por líneas rectas muy características de una estética que tradicionalmente ha sido asociada con el arte musulmán.

De lo anterior se deduce la necesidad de ir más allá de la comprensión de la ornamentación en términos meramente honoríficos o literalmente simbólicos para intentar establecer una lectura que evoque sus posibles sentidos culturales o místicos. Por lo tanto, es indispensable estructurar un nuevo punto de partida que permita explicar en que forma el programa ornamental poblano pudiera reflejar una peculiar aproximación religiosa en el marco de un objeto litúrgico particularmente tradicional.

Capítulo II. Hacia una definición del sentido del coro y de su ornamentación.

Reconocemos que los órdenes inferiores no tienen la plenitud ni poder completo correspondiente a los superiores. Pero participan proporcionalmente en el poder de aquellos como parte de la armoniosa, universal y equitativa comunión en que todos se entrelazan. (Pseudo Dionisio Areopagita, capítulo XII “Por qué llama ángeles a los humanos jerarcas (obispos)” en *La jerarquía celeste*.)¹

Todo aquello en que se basan los oficios eclesiásticos y los ornamentos divinos están llenos de signos y de misterios y difunden singularmente de celestial dulzura; independientemente de que se aparten de un diligente supervisor que sepa extraer la miel de la piedra y el aceite de la durísima roca. (Guillermo Durandus, *Racional de los Divinos Oficios*.)²

Habiéndose explorado, en el capítulo anterior, la manera en que la historiografía se ha acercado a la sillería poblana, resulta evidente la necesidad de un replanteamiento metodológico que permita entender su complejo programa ornamental. Para ello en la primera mitad del presente capítulo se presenta y analiza la definición y configuración del coro catedral novohispano en el marco de su historia, de su uso y de su sentido simbólico-litúrgico. Se sugiere que es necesario relacionar la historia de la configuración arquitectónica del coro y la función de su sillería con un variado simbolismo litúrgico que se ponía en juego cotidianamente a partir de las ceremonias. En la segunda mitad del capítulo se argumenta que es posible unificar este potencial simbólico, sin establecer una lectura lineal, a partir de las capacidades de lo ornamental.

¹ Areopagita, Pseudo Dionisio, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1995, p. 167. Si bien estas obras se han adjudicado a un discípulo de san Pablo lo cierto es que son textos de principios del siglo 6.

² *Quaecumque in ecclesiasticis officiis ac rebus in ornamentis consistunt divinis plena sunt signis atque mysteriis ac singula sunt caelesti dulcedini redundantia: si tamen diligentem abeant inspectorem qui noverit mel de petra sugere oleumque de durissimo saxo.* Guglielmo Durando, *Rationale divinarum officiorum, Proemium I*. Agradezco la traducción realizada por el maestro Juan Manuel Lara. El fragmento fue tomado de: Elbern, V.H., "Arte Aniconica" en *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, p. 797. El sentido de la segunda parte de la frase es confuso. Pienso (al igual que el traductor) que es posible entender que Durandus expresa que los oficios y ornamentos están llenos de misterios independientemente de la existencia de un diligente supervisor que sepa descifrarlos.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Primera parte: hacia una definición del sentido del coro.

a) El término “coro”.

A principios del siglo 18 la palabra “choro” se usaba cotidianamente para designar por lo menos tres realidades distintas: una corporal, otra arquitectónica y, por último, una litúrgico-funcional. Según el diccionario de la real Academia Española, en primer lugar, el término aludía a la reunión de un grupo de gente con un objetivo común: “cantar, regocijarse, aplaudir, alabar y celebrar alguna cosa”. En este sentido se hablaba de coro de los ángeles, de los serafines y de los santos. También se entendía por coro la parte material del templo que se destinaba para que los clérigos, o los religiosos celebraran los Divinos Oficios cantando las horas canónicas, o respondieran al sacerdote que cantaba la misa en el altar mayor. Finalmente, la palabra hacía referencia a cualquier banda o lado (diestro o siniestro) del mismo coro material y corporal. Es por ello que para saber a que banda (de dignidades, canónigos y raciones) le tocaba entonar y empezar a cantar los Oficios Divinos, cada semana se ponía una tablita en medio de cada lado en los coros de las catedrales, en donde se escribía *Hic est chorus*.³

Estos tres sentidos estuvieron vigentes en los coros catedrales novohispanos. El coro era un conjunto de personas que se reunían en la catedral para celebrar diferentes oficios. Era el espacio arquitectónico en sí, dentro de las catedrales en donde se reunían estos capitulares, capellanes, músicos y otro tipo de ministros para elevar la alabanza a Dios.

³ Las tres acepciones han sido tomadas de: Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, Madrid, editorial Gredos [Biblioteca Románica Hispánica], 1963, facsímil de la edición de 1726.

Finalmente, estos grupos se ordenaban en “coros”. Es decir, podían quedar ubicados en el coro del deán (a la derecha del obispo) o en el del arcediano (a su izquierda).

A mediados del mismo siglo 18, el presbítero español Antonio Lobera y Abio repetía de nuevo que el coro era “un lugar señalado donde muchos se congregan para alabar a Dios” pero indicaba que la palabra provenía de “*chorea*”. Más allá de las definiciones literales, el presbítero hacía una cita de Durandus para afirmar que éste era símbolo y representación del coro “de los ángeles y justos, que con toda uniformidad alababan al Señor” lo cual había sido vaticinado por David en su Salmo 137: “en presencia de los ángeles cantaré vuestras alabanzas...” También representaba “el coro de los profetas y santos del Antiguo Testamento, patriarcas, reyes, sacerdotes y todos los fieles que siempre estuvieron esperando la encarnación del verbo divino en las purísimas entrañas de María santísima. Todo lo que consta en la escritura”. Al pasar a la definición de “canto”, indicaba que era sinónimo de “júbilo, alegría o regocijo de las cosas celestiales y divinas” y que en él se simbolizaba la suavidad de la ley del Señor la cual ha de guardarse con gran amor y dulzura como lo había cantado David en su salmo 118. Narraba que antiguamente el clero había cantado y orado en el coro haciendo un cerco alrededor del altar mayor en el presbiterio, a “modo de corona”, lo cual había llevado a que, para algunos, la palabra coro derivara de concordia, “porque los que se juntan a cantar, deben estar de acuerdo y conformidad para alabar a Dios, y por esto se dice cantan acordes por una cuerda o *unitonados*”.⁴ De este modo Antonio Lobera proporcionó una definición sumamente

⁴ Lobera y Abio, Antonio, *El porque de todas las ceremonias de la iglesia y sus misterios...*, Barcelona, 1791, tratado I, capítulo V, p. 17. Este texto tuvo una enorme repercusión como es posible deducir de la gran cantidad de ediciones que se hicieron. Tan sólo en la biblioteca palafoxina he encontrado cuatro y pude encontrar una segunda edición mexicana de 1851 en una librería de viejos: *El porque de todas las ceremonias*

influida por autores anteriores en la que se recogían los cuatro niveles de exégesis medieval: literal, alegórico, moral y anagógico.

La definición del coro como agrupación de gente ya aparece en las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla (c. 560-636)⁵ para quien el coro era “una multitud reunida en los lugares sagrados”. Este sabio añadía, sin embargo, que mientras para algunos la palabra “coro” provenía del hecho de que al principio se colocaban a cantar alrededor del altar “a modo de corona”; para otros, la palabra venía de “concordia” constituida por la caridad, porque si el coro no estaba unido por la caridad, no podía responder convenientemente.⁶

En una línea similar, siglos después Guillermo Durandus, definió el coro como “la armonía del clero en su canto” así como “multitud reunida” en los divinos oficios.⁷ También asoció la palabra "chorus" con "chorea" o "corona"⁸ argumentando que en esta forma se habían congregado en la iglesia primitiva alrededor del altar para cantar los salmos, primero al unísono y, a partir de Flaviano y Teodoro,⁹ con el método antifonal (o

de la iglesia y sus misterios. Cartilla de prelados y sacerdotes que enseña las ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios y en formas de dialogo simbólico entre un vicario instruido y un estudiante curioso. Escribió ... publicado por Simón Blanquel, México, Imp. de la voz de la religión, 1851. Las ediciones que posee la biblioteca palafoxiana son: Figueras (1758), Madrid (1770), Barcelona (1791) y México (1846). También tengo noticia de una edición anterior en Barcelona (1760).

⁵ Teólogo canonizado en 1598. Fue el último de los Padres latinos de occidente. Arzobispo y enciclopedista. Las *Etimologías* es considerado un trabajo enciclopédico que aborda tanto temas humanos como divinos.

⁶ Dentro del libro VI. “De los libros y oficios eclesiásticos”. El capítulo XIX. De los oficios p. 152.

⁷ En la traducción española se lee: “el coro de los clérigos es la armonía de los cantores o la multitud reunida para la celebración sagrada” lo cual no tiene el mismo significado. Sólo confrontando el original se podrá saber cual es la más acertada.

⁸ Frecuentemente se ha tomado como un error etimológico, sin embargo, es necesario analizar el problema con más calma y ver que independientemente de poder parangonar coro con *chorea*, ambos términos tienen algo en común con la idea de círculo, como se vera a continuación.

⁹ Flaviano fue obispo de Constantinopla de 446 a 449. Teodoro I lo fue por primera vez de 677 a 679. También existió un Teodoro II que fue Papa en el año 897 pero resulta una fecha demasiado tardía para el origen del canto antifonal. Parece que Durandus se refiere a este periodo pues más adelante vuelve a referir a un santo del siglo 9 para rastrear el origen del canto antifonal.

alternativo). Para Durandus, este había sido un tipo de canto que san Ignacio¹⁰ había transmitido después de serle conocido “por inspiración divina”. Así, para Durandus los dos coros representaban a los ángeles y las almas de los hombres justos que alegremente se exhortaban mutuamente en este santo ejercicio.¹¹

Como vemos, en el siglo 13 Durandus recogió las tres acepciones de Isidoro de Sevilla (coro como multitud, como corona y como concordia) y agregó el aspecto antifonal y su simbología angélica (íntimamente ligada con el aspecto moral que debía caracterizar a quienes estuvieran en el coro). Todos estos elementos llegarían al siglo 18. Es el objetivo de la presente tesis el análisis paulatino de cada una de estas nociones que se yuxtaponen constantemente para el estudio específico del coro poblano. Antes, sin embargo, es necesario aclarar la asociación que desde tiempos de Isidoro de Sevilla hasta por lo menos el siglo 18 se estableció entre las palabras *chorus* y *chorea*.

Resolvamos el problema etimológico a partir del *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Para Henry Leclercq (1869-1945), la palabra “coro” o “*choeur*” (que provenía del griego) tiene idéntico sentido que la palabra “círculo” lo cual hace que la definición de Isidoro sea correcta. También explica que la palabra se había aplicado a la parte de la iglesia que corresponde al santuario (entendido como la parte reservada al clero; es decir altar y coro) y que también se había utilizado para hacer referencia a individuos. De este modo se había utilizado sobre todo en el teatro clásico. Respecto al término *chorea*,

¹⁰ Si se refiere al Padre de la Iglesia y patriarca de Constantinopla las fechas serían 797-877 lo cual resulta tardío. Si se tratara de san Ignacio de Antioquia, discípulo de san Juan evangelista y martirizado en 107 cuando fue entregado a los leones en el coliseo romano en tiempos del emperador Trajano, quizá resulte demasiado temprano.

¹¹ Esta analogía con los coros angélicos no deja de recordar “La jerarquía celeste” y “La jerarquía eclesiástica” del Pseudo Dionisio Areopagita.

que Leclercq no asocia con el término “*choeur*”, el autor nos informa que entre los griegos del siglo décimo esta palabra designaba el nombre de una danza acompañada de canto que también habían tenido los latinos. Pensaba que probablemente el movimiento giratorio de la danza hubiera sugerido la idea de aplicar la palabra también al curso de los astros, que describiera también una curva. Así, informa que la palabra llegó a designar la procesión que, en la segunda feria de la semana de Pascua, se hizo durante la Edad Media alrededor del coro, como era posible ver en un antiguo ceremonial de la iglesia de Chartres. Si bien nunca relacionó directamente los términos *choeur* y *chorea*, sí indicó que este último término designaba al conjunto de la corona absidal y del deambulatorio capillas radiales alrededor del ábside y el colateral del coro por donde se entraba.¹²

¿Qué sabemos sobre esa danza circular con la que se ha asociado el coro? Respecto al origen de esta danza circular (*chorea*), íntimamente vinculada con el tema del laberinto, Craig Wright se remonta tanto a la *Iliada* (700 a.C.) como a la Biblia. Explica que en la antigüedad es posible encontrar tres danzas circulares. Una, descrita por Homero, está asociada al piso que Dédalo construyó para Ariadna en la isla de Creta cerca del laberinto en donde ella enseñó a Teseo la danza de la vida y la muerte que significaba el acceso y salida del laberinto. Otra fue la danza triunfal que se realizó después en Delos y no en Creta y, finalmente, la tercera se refiere a un ballet ecuestre de los descendientes troyanos que tenía el fin de celebrar el honor de la caída del héroe Aeneas. Esta tercera danza tenía, de nuevo, un profundo sentido guerrero. El autor también proporciona una fuente bíblica para

¹² Leclercq, Henry. "choeur" y "chorea" en *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par le R.p. dom Fernand Cabrol... avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs*, edited by Fernand Cabrol. Paris: Letouzey et Ané, 1907-<53>.

encontrar dicha danza circular. Informa que en el Antiguo Testamento se narra que el rey David bailó alrededor del arca cuando la llevó a Jerusalén:

David danzaba con toda su fuerza delante de Yavé y vestía un efod de lino. Así subieron David y toda la casa de Israel entre gritos de júbilo y sonar de trompetas. Cuando el arca de Yavé llegó a la ciudad de David, Micol, hija de Saúl, miró por la ventana; y al ver al rey David saltando y danzando delante de Yavé, le menospreció en su corazón. (2 Samuel 6: 14-16).

Con la expansión del cristianismo, dirá Wright, la danza (laberíntica) de origen clásico se volvió un drama de salvación cristiana. Menciona que en un libro apócrifo de *Actas* de san Juan se menciona que Jesús se reunió con sus seguidores la noche anterior a su muerte y les hizo tomarse de las manos en círculo y bailar alrededor de él esta danza circular (que se llamó *choreia* en griego y *chorea* en latín y que estuvo asociada hasta el siglo 16 con una danza laberíntica dentro de la iglesia). Es decir, el mismo término empleado en la antigüedad seguía en uso en el siglo 16, cuando la danza fue prohibida en Francia. Con él se describía una danza laberíntica triunfal dentro de la iglesia, con tonos cósmicos y asociada con la iniciación de los conversos en los misterios de la redención. Wright proporciona varios ejemplos. Para Gregorio Nazianzus (c. 329-c. 389), el elegido guerrero cristiano tendría un lugar dentro de la danza circular eterna del paraíso. Para el teólogo Honorius Augustunensis (c. 1075-c. 1156) el origen del coro de los músicos estaba en esta danza circular clásica ante los dioses falsos, a través de la cual se parangonaba la rotación del firmamento. La unión de manos remitía a los elementos, el canto a la armonía de los planetas, el gesto del cuerpo a los movimientos de los cuerpos celestiales, el aplaudir y pisar con fuerza al sonido del trueno. Así como los israelitas habían bailado después de pasar el mar rojo, los victoriosos cristianos también expresaban su agradecimiento haciendo eco de la armonía celestial.

El autor ha encontrado que todas las referencias sobre el uso del laberinto en la iglesia antes del siglo 17 remiten a la ceremonia de esta danza llevada a cabo en pascua. Sin embargo, pronto la danza degeneró en un comportamiento indecente. A pesar de que el autor encuentra prohibiciones desde el siglo sexto y la condena por parte de Guillermo Durandus en el siglo 13 por el uso de una pelota (*pilota*), la danza y canto en la tarde del domingo de pascua alrededor del laberinto de la nave de la iglesia se llevó a cabo anualmente entre 1396 y 1538 por el cabildo de la catedral de Auxerre. Finalmente, esta danza se transformó en el más edificante servicio de *Salve* a la Virgen María.¹³ El autor no lo indica, pero quizá hay alguna vinculación entre estas danzas y la antigua costumbre de que los niños seises bailaran en los presbiterios de las catedrales hispanas.

De lo anterior es posible deducir que aunque la palabra “*chorus*” (círculo) no derive etimológicamente del término “*chorea*” (danza circular), ambos términos están íntimamente vinculados y aluden a la danza en círculo acompañada del canto y de otros gestos como forma excelsa de parangonar la alabanza divina o la armonía del cosmos. De hecho, Julio Pimentel traduce tanto *chorea* como *chorus* con el término de “danza” y a la definición del segundo agrega que se trata del “movimiento armonioso de los astros” así como a “coro, tropa, cortejo, grupo”.¹⁴ Por lo tanto, más allá del sentido grupal, arquitectónico y funcional, el origen del término alude al significado de una forma de celebración realizada después del triunfo alcanzado en un combate así como al sentido ornamental (cósmico) de la palabra. Lucha, triunfo y celebración son ideas a las que constantemente se hará referencia en el presente estudio del espacio del coro. Sin embargo,

¹³ Wright, Craig, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Cambridge, Massachusetts/Londres, Inglaterra, Harvard University Press, 2001, pp. 129-142.

¹⁴ Pimentel, Julio, *Diccionario Latín-Español. Español-Latín*, México, Porrúa, 1997.

empecemos por definir las peculiaridades arquitectónicas de los coros catedrales novohispanos en el contexto de una tradición ancestral que siempre lo asoció íntimamente con el altar mayor.

b) La configuración del espacio catedral novohispano: Los coros en la nave central.

Una vez establecidas las siete sedes diocesanas novohispanas definitivas, y conforme a la situación económica lo permitió en cada obispado, se fueron levantando las iglesias catedrales que han llegado a nuestros días en las ciudades de México, Puebla, Oaxaca, Morelia, Guadalajara, San Cristóbal, Mérida y Durango. Al introducirnos actualmente a estos recintos, es posible olvidar que todos ellos organizaron su espacio interior con una misma lógica, a pesar de las diferencias que originalmente hubo entre sus plantas y alzados.¹⁵ En todas las iglesias catedrales novohispanas se estableció la misma relación entre el altar de los reyes (siempre colocado en el ábside), el altar mayor (dos tramos más adelante), el coro ubicado en la nave central y las capillas adyacentes paralelas a las naves procesionales. Una configuración similar tuvo la colegiata de Guadalupe por el hecho de que en 1750 se erigió su cabildo. Sin embargo, a diferencia de las catedrales, el altar mayor estuvo ubicado en el ábside, sitio en el cual también se colocó el milagroso lienzo de la Virgen mientras que el coro tan sólo abarcó un tramo de una iglesia con planta centralizada.¹⁶ El hecho de que tan sólo se conserven tres coros catedrales novohispanos en su localización original (México, Oaxaca y Puebla) puede hacer olvidar no sólo la homogeneidad que prevaleció con anterioridad, sino también sus implicaciones.

El coro central como ampliación del presbiterio y 'Hortus conclusus'.

¹⁵ Para un estudio de las semejanzas y diferencias en su sistema de plantas y alzados véase: Manrique, Jorge Alberto, "Las catedrales" en *Historia del arte mexicano*, México, SEP-Salvat, 1986.

¹⁶ En 1746, los delegados de la diócesis se juntaron para proclamar a la virgen patrona universal (Brading, David (selección y estudio introductorio), *Siete sermones Guadalupanos 1709-65*, México, Condumex, 1994, p. 32.) En 1749 el santuario recibió el rango de colegiata y en 1750 el nuevo cabildo tomó posesión de sus prebendas. En 1754 el papa emitió la bula que otorgó el patrocinio de la virgen de Guadalupe a toda la Nueva España.

Gracias al estupendo estudio de los coros catedralicios españoles de Pedro Navascués, hoy es posible afirmar que las catedrales novohispanas heredaron una configuración espacial peculiarmente española, que no fue contraria a los lineamientos postridentinos. La singularidad de los coros al “modo español” fue aceptada por la Sagrada Congregación de Ritos.¹⁷ De especial interés en el estudio de Navascués es la importancia que otorga al impacto de la liturgia en la arquitectura.¹⁸ El autor deja ver que, más allá de los reclamos estéticos, la ubicación de los coros, así como su apertura o clausura en su testero posterior, han de relacionarse con las transformaciones litúrgicas que produjeron las costumbres y lineamientos conciliares en cada una de las iglesias. Estas aportaciones han inspirado este apartado si bien ha sido necesario puntualizar algunos aspectos.

El hecho de que en el estudio de Navascués prevalezca la definición arquitectónica del coro produce un aislamiento del espacio que deseo evitar, pues dificulta la comprensión de este y del papel que juegan las sillerías.¹⁹ No hay duda de que la “fuerte personalidad de las catedrales españolas está en función de la ubicación de su coro”,²⁰ sin embargo, el seguimiento de esta singularidad ha llevado a Pedro Navascués a poner demasiado énfasis

¹⁷ Navascués Palacio, Pedro, *Teoría del coro en las catedrales españolas. Discurso del académico electo Escmo. Sr. D. Pedro Navascués Palacio*, Madrid, Lunwerg, 1998, p. 80.

¹⁸ La palabra “liturgia” no se utilizaba en el periodo que estudia la presente tesis. Sin embargo, será un término empleado a todo lo largo de ella. José Aldazábal explica que para designar las celebraciones cristianas a lo largo de los siglos se empleaban los términos de “oficio”, “sagrados ritos”, “celebración”, “acción”, etc. mientras que en las iglesias orientales el término liturgia suele denominar estrictamente la Eucaristía. Sin embargo, a partir del siglo XIX, y en documentos oficiales a partir del XX, la iglesia occidental empezó a usar la palabra para designar celebraciones que la Iglesia considera suyas y que están contenidas en sus libros oficiales y que son realizadas por la comunidad y los ministros. Así, el Oficio divino ha quedado incluido dentro de la liturgia mientras que el Rosario, el vía crucis u otras devociones personales o populares no. Por otro lado, el autor proporciona otra acepción de la palabra que también es de gran utilidad en este trabajo: la “ciencia de la liturgia” con la que más recientemente se ha estudiado el culto antiguo. Aldazábal, José, *Vocabulario básico de liturgia*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1996 (1994).

¹⁹ Con respecto al intento de colocar un coro en el presbiterio de la catedral románica de Santiago dirá que la obligada incomodidad del arreglo se debe a que “arquitectónicamente hablando” esta nunca tuvo coro en el presbiterio. (*Idem.*, p. 23.)

²⁰ *Idem.*, p. 11.

en su carácter autónomo a partir del surgimiento de la *schola cantorum* y del canto antifonal entre los siglos V y VI:

el coro salió muy pronto del ámbito presbiteral del altar y formó una unidad independiente, vinculada a él, sí, pero ocupando un espacio en el nivel inferior del templo, al otro lado de la cancela y del *iconostasis* que hasta entonces había separado a los fieles del cuerpo sacerdotal.²¹

A partir de entonces, el autor verá al espacio del coro como el “centro geométrico de la catedral” o bien, como “el corazón de la catedral que impulsa la vida en aquel cuerpo arquitectónico”.²²

Si se toma en cuenta la definición de *iconostasis* dada por Henry Leclercq,²³ así como el hecho que los coros centrales difícilmente dejaron de albergar a una parte del cuerpo sacerdotal (a pesar de incorporar paulatinamente a un grupo profesional de cantores), no es posible aceptar sin cuestionamiento alguno que el espacio del coro pasó al lado de los fieles. Si arquitectónicamente pudo hacerlo, hace más sentido pensar que en términos litúrgicos se trató de una peculiar ampliación o subdivisión del espacio del presbiterio. Esta permitió el acceso a un restringido grupo de individuos seculares. Es decir, el coro devino un espacio eclesiástico “mixto” que, con el tiempo, permitió el acceso a ministros del culto seculares, al rey y la reina de España así como a personajes civiles con importantes puestos en la sociedad. El coro se convirtió en ese umbral o espacio intermedio

²¹ *Idem.*, p. 17.

²² *Idem.*, p. 62 y 11.

²³ El *Iconostasis* es un término, de origen griego, que se aplica a la pantalla que “sirve de cerradura al coro de una iglesia”. Es decir, se entiende por *iconostasis* al elemento arquitectónico que delimita el presbiterio, espacio dentro del cual originalmente se localizaba tanto el altar como el coro. Todavía en las iglesias que celebran el rito griego (u ortodoxo) el *iconostasis* sigue cortando la iglesia en dos partes, “separando al clero de los fieles y evitando la visibilidad”. El *iconostasis*, que suele estar cubierto totalmente con pinturas, tiene 3 aberturas: una entrada central para el obispo o el sacerdote, otra a la derecha para el diácono, y otra a la izquierda para el resto de los clérigos. Leclercq, Henry, "iconostase" en *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par le R.p. dom Fernand Cabrol... avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs*, Fernand Cabrol (Ed.) Paris, Letouzey et Ané, 1907-<53>.

que simultáneamente representó lo más sagrado de lo profano (al clero) y lo más profano de lo sagrado (los laicos que pudieron acceder por su posición social). Así, en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (1577), el arzobispo de Milán san Carlos Borromeo (1538-1584) claramente indicaba que el coro debía estar “separado” del pueblo por celosías, dirigido hacia el altar mayor y siempre de acuerdo con la dignidad de la iglesia y la multitud del clero.²⁴

En su estudio sobre la sillería de la catedral de Astorga, Pedro Paniagua define el coro en esta línea, como un espacio dependiente del presbiterio. Indica que en la “anatomía mística” del templo, el coro es un elemento subsidiario del presbiterio que ocupa el corazón, pues está colocado donde solía representarse este órgano: bajo la horizontal que forman los brazos, centrado en el pecho. Para Paniagua, se trata de un contra-ábside interno, como una imagen reflejada del *sanctuarium altaris* al que se liga por la vía sacra y con el que mantiene la relación dialéctica Dios-hombres, cielo-tierra. Incluso lo considera un modelo de *hortus conclusus*:

Todo en su interior, desde la propia naturaleza lúnea del material, la pasión verticalista de sus haces de columnillas y pináculos (sugerencia del esbelto tronco de la palmera), hasta la extensa representación vegetal y zoológica, mantiene vivo el mito del paraíso terrenal.²⁵

De especial interés para el presente estudio es la dimensión metafísica que Pedro Paniagua añade al estudio del coro y de sus sillerías. Bajo su óptica, estas manifestaciones artísticas poseen un sentido escatológico, trascendente. Así, en el caso de la sillería de la catedral de Astorga, encuentra que el punto de encuentro de uno y otro lado del coro es el misterio de

²⁴ Borromeo, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Bulmaro Reyes Coria (trad.), México, IIE-UNAM, 1985, p. 18.

²⁵ Paniagua Félix, Pedro, *El coro y la sillería de la catedral de Astorga*, Astorga, Museo de la catedral, 1992.

la Encarnación del Hijo de Dios.²⁶ Este tipo de interpretación iconográfica exegética no solo puede aplicarse a sillerías en que hay una confrontación tipológica entre temáticas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Será un aspecto fundamental para la interpretación del caso poblano.

El coro dentro del presbiterio.

Es comúnmente aceptado que el origen de las sillerías de coro catedrales se encuentra en los asientos que, después de la conversión al cristianismo del emperador Constantino, fueron colocados en los ábsides de las antiguas basílicas romanas. Esta disposición permitió que, a modo de un nuevo “senado”, un grupo de presbíteros se colocara junto al altar mayor flanqueando a su obispo. He ahí el origen de la denominación de “presbiterio” para el sitio en el cual se ubica el altar mayor. Muestra de la fuerte influencia de esta antigua tradición es que, en 1795, el deán de la catedral de Puebla preguntara a su maestro de ceremonias si el altar de los Reyes (localizado en el ábside) debía ser considerado presbiterio. Por ende, le inquietaba saber si debía prohibirse la entrada a los legos al momento de celebrar la misa. La respuesta fue que no era presbiterio y que los legos debían tener acceso como a cualquier otra capilla.²⁷ En una relación de 1747 en que se describe la dedicación de la capilla de san Ignacio de la catedral de Puebla se especifica claramente que en la procesión

²⁶ Respecto al programa de la sillería de Astorga realizada entre 1549 y 1552 (aunque con una parte del primer tercio del siglo 16 y otra de los siglos 17 y 18) indica que en la sillería baja hay sibilas, profetas, patriarcas y reyes del Antiguo Testamento, mientras que en la alta apóstoles, doctores, mártires, papas y obispos (la Iglesia triunfal). La forma en que conecta ambas historias es a partir de la encarnación. Paniagua Félix, Pedro, *El coro y la sillería de la catedral de Astorga*, Astorga, Museo de la catedral, 1992, pp. 2, 3.

²⁷ “Duda que propuso el señor deán de la santa Iglesia catedral de la Puebla al maestro de ceremonias de ella sobre si el altar de los Reyes se debe considerar como presbiterio y por consiguiente prohibir la entrada a los legos en dicha capilla, cuando en ella se celebra el Santo sacrificio de la misa” Año de 1795. Biblioteca del Museo de Antropología, Archivo Histórico en micropelícula Antonio Pompa y Pompa, *rollo 11. Archivo Histórico del venerable cabildo de la S.J. catedral metropolitana de Puebla*. f. 270.

se colocaron tres estatuas en el presbiterio del altar mayor.²⁸ En este caso se evidencia la clara distinción entre presbiterio y altar mayor. La inaccesibilidad al coro al momento de la celebración de la misa y oficios y la existencia de la crujía muestra que, a pesar de que en términos arquitectónicos el coro se localizó sobre la nave mayor, litúrgicamente conservó una relación más estrecha con el presbiterio que con la nave.

En su *Rationale divinatorum officiorum*²⁹, Guillermo Durandus explicaba que, desde tiempos bíblicos, había privado un principio a partir del cual los ministros eran separados del pueblo dentro de la iglesia. El tabernáculo de Moisés había sido dividido en dos partes a través de un velo y se había denominado "*sancta*" a la parte exterior y "*Sancta Santorum*" a la interior. Mientras la primera se destinó para que la gente asistiera a los sacrificios, la segunda tenía el objetivo de que los sacerdotes y levitas celebraran los sacrificios frente a Dios. Así, entre otras cosas, el tabernáculo simbolizaba a la Iglesia Militante en donde la parte exterior correspondía al sacrificio del pueblo o "vida activa" y la interior (el lugar en donde los levitas oficiaban) a la "vida contemplativa", pues este grupo de ministros se dedicaba al amor y contemplación de Dios. Una vez desaparecido el tabernáculo, Dios ordenó a Salomón la fabricación de un templo que, a semejanza del tabernáculo, también se dividió en dos partes. Si bien el tabernáculo cedió su lugar al templo "porque después de la guerra vino el triunfo", ambos se convirtieron en los modelos a seguir para toda

²⁸ Oviedo, Juan Antonio (1670-1757), *Relación de los rayos, que el día 22, y 29 de julio de este año de 1747 cayeron en la capilla, que en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles está dedicada al glorioso patriarca san Ignacio de Loyola, sacada de la información jurídica, que se hizo en la misma ciudad de la Puebla, en el mes de septiembre del mismo año*, Puebla, s.e., 1747.

²⁹ La importancia de este tratado sobre liturgia y su simbolismo radica en que al contener lo esencial de los tratados litúrgicos anteriores se convirtió en la más completa síntesis de la liturgia medieval. Fue una obra muy difundida en Europa, publicada en Salamanca en 1504 y como apunta la maestra Elena Estrada de Gerlero ampliamente conocida en la Nueva España ya que se ha encontrado en los inventarios de bibliotecas conventuales. Gerlero, *op. cit.*, 1981, p. 567.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

construcción eclesiástica, y el principio de exclusión continuó siendo reforzado después del Concilio de Trento. También para san Carlos Borromeo el coro debía separarse del pueblo y conservar su carácter eminentemente eclesial. El arzobispo dio importancia a la costumbre de cada región pero ante todo explicó que la amplitud y ornato del coro debía conformarse con la decente dignidad de la iglesia y la multitud del clero.³⁰

Es importante hacer énfasis en que sólo en un segundo momento Durandus plantea la subdivisión de la zona dedicada a los sacerdotes a través de una cancela, quedando de un lado el altar y del otro el coro. De este modo, quedaban finalmente separadas las cosas celestiales de las terrenales y se ordenaba jerárquicamente altar, coro y nave.³¹ Así, la creación del coro si bien dividió lo terrenal de lo celestial no fue para Durandus, ni después para Borromeo, el paso del clero al espacio del pueblo sino la partición interior del sitio en el cual se encontraba el altar mayor y el tabernáculo. Por lo tanto, siguió existiendo una íntima unión entre coro y altar mayor y tabernáculo o, sobre todo, entre el coro y el presbiterio, la zona donde se localizara el altar mayor. Así, prevaleció la distinción entre cuerpo de eclesiásticos y pueblo en general. No es gratuito que en inglés “*choir*” sea todavía un término frecuentemente utilizado para aludir a la zona del altar mayor. En la tradición hispana también fue muy extendida la costumbre de denominar coro al

³⁰ Borromeo, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Bulmaro Reyes Coria (trad.), México, IIE-UNAM, 1985, p. 18.

³¹ Las referencias que a continuación se hacen al tratado de Durandus provienen de la traducción al español del libro primero del *Rationale Divinorum Officiorum* hecho por Joaquín Mellado Rodríguez y colocado como anexo documental en Sebastián, Santiago, *Mensaje de arte medieval*, 1978 y de la traducción al inglés de este mismo libro realizada por John Mason Neale y Benjamin Webb. (*The Symbolism of Churches and Church Ornaments: a translation of the First book of the 'Rationale Divinorum Officiorum'*, Londres y Cambridge, 1843.)

presbiterio.³² En algunos sermones españoles del siglo 17 escritos para festividades en las catedrales de Sevilla y Ciudad Rodrigo, es posible encontrar la indicación de que estos fueron predicados “entre los dos coros” de la iglesia.³³ Si tomamos en cuenta la configuración espacial de estos templos y que los sermones habrían de ser escuchados por el pueblo, difícilmente se habrían leído al interior de los coros sino entre el coro y el altar mayor. En las exequias para Felipe IV de Austria, realizadas en la catedral de Sevilla el año de 1666, se propuso al cabildo “disponer y ejecutar el túmulo entre los dos coros de la Iglesia”.³⁴ La sobrevivencia de un pequeño croquis muestra que, sin duda, el túmulo se localizó entre la capilla mayor y el coro.³⁵

No es extraño que en España tanto al presbiterio como al coro arquitectónico propiamente dicho fueran denominados “coro”, pues el presbiterio nunca perdió su papel coral. Es posible comprobarlo a partir de múltiples ejemplos poblanos que reflejan prácticas litúrgicas comunes. Cuando, en enero de 1706, se planeaba la dedicación de la capilla de san Ignacio de la catedral de Puebla, se indicó que se celebraría “cantándose la misa con

³² Vease la nota 18 sobre el uso de la terminología aún en el siglo 19 en las iglesias gallegas de Navascués, *op. cit.*, p. 17. Esta terminología no solo se empleó en Francia e Inglaterra sino también en España en donde, a pesar de que existen dos términos para estos dos espacios distintos, en los planos y textos originales de la época moderna se empleó el mismo término para nombrar a ambos. Campos Sánchez-Bordona, María Dolores, María Dolores Teijeira Pablos e Ignacio González-Varas Ibáñez, *Arte, Función y Símbolo. El Coro de la Catedral de León*, León, Universidad de León, 2000, p. 13.

³³ Balza, Francisco, *Sermón que predicó el doctor Francisco Balza, canónigo penitenciario de la Santa Iglesia de Sevilla, entre los dos coros de ella el día octavo de la solemnidad del Santísimo Sacramento, el año de 1619*, Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1619. Cea, Diego de, *Sermón del Santísimo Sacramento del altar, predicado entre los dos coros de la Santa Iglesia de Sevilla en la solemnisima octava, que hizo a este divino misterio su muy noble cabildo eclesiástico*, Sevilla, Juan Serrano de Vargas y Ureña, 1620. Castelui, Diego de, *Sermón de la pura y limpia concepción de la virgen santísima señora nuestra predicado en su solemne fiesta y día entre los dos coros de la santa iglesia catedral de ciudad Rodrigo*, Salamanca, Diego de Cussio, 1623; Ribas Carrillo, Juan de, *Sermon predicado el jueves santo, entre los dos coros de la santa iglesia metropolitana de Sevilla*, Sevilla, Fco Ignacio de Lyra, 1655.

³⁴ Baena Gallé, José Manuel, *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, *Arte Hispalense*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1992, p. 83.

³⁵ *Ibid.* p. 85.

solemnidad en el altar mayor”.³⁶ En la consagración del obispo Nogales, el 7 de octubre de 1708, este entró, junto con cuatro dignidades y el obispo que lo consagró, por la puerta de la epístola, en donde se localiza la capilla de la Soledad. Todos se encaminaron hacia el coro y, entrando por la puerta de su costado, salieron por la que va a la crujía con la finalidad de pasar al altar mayor. Fue después de pasar por el coro que pasaron a sentarse en el presbiterio en donde un capellán entonó el *Asperges*³⁷ antes de darle a cada uno el hisopo para asperjarse entre sí. Después, el capellán hizo el asperjes por el coro y después al pueblo y, acabado, el canónigo doctoral dijo la oración en el coro.³⁸ Durante el recibimiento de Nogales, el 28 de octubre, dicho obispo se dirigió al altar mayor en donde se puso de rodillas y en donde el deán “cantó la oración” dispuesta en el Ceremonial”.³⁹ Lo mismo sucedió durante la entrada del obispo Lardizabal quien, además, subió al altar mayor a cantar una oración antes de dar la bendición al pueblo.⁴⁰ Finalmente, citemos un acontecimiento en que se evidencia la simultaneidad del canto tanto en el altar mayor como en el coro. El 15 de octubre de 1724, después de que tuvo lugar la jura de Luis I en la plaza pública de Puebla, el estandarte fue llevado a la puerta del costado de la catedral en donde el deán, el cabildo y el obispo lo recibieron del alférez. El prelado lo colocó en el altar mayor, lo bendijo y mientras la capilla cantó el *Te Deum* dicho obispo “cantó la oración que dispone Ceremonial Romano”.⁴¹

³⁶ ACCP, *Actas de cabildo*, sesión del 8 de enero de 1706, f. 134.

³⁷ Antífona que comienza con esta palabra y que dice el sacerdote al rociar con agua bendita el altar y la congregación de fieles al inicio de los ritos.

³⁸ ACCP, *AC*, sesión del 7 de octubre de 1708, f. 241v.

³⁹ ACCP, *AC*, f. 245v.

⁴⁰ ACCP, *AC*, f. 505.

⁴¹ ACCP, *AC*, f. 89.

En resumen, el estudio en torno a los coros españoles de Pedro Navascués recoge un valiosísimo material que le permite trazar el desarrollo de estos espacios. Sin embargo, al hacer demasiado énfasis en que el coro es el elemento que fundamentalmente distingue a una iglesia catedral no se pone el suficiente peso a su vinculación con el presbiterio y altar mayor y, en cambio, se le define como un elemento aislado que vendrá a ser “el corazón de la catedral” al grado de expresar que “sin el coro, (la catedral) sólo resta como una iglesia grande”.⁴²

La importancia que atribuye al coro catedral hispano es exacta si se piensa en las características que distinguen a una iglesia catedral de templos con otras categorías. Sin embargo, es necesario matizar su estatus independiente y central. En todo templo cristiano, éste le corresponde al sitio en el cual se ubique el altar mayor, por tratarse del espacio en donde se renueva la alianza de Dios con los fieles de una diócesis a través del sacramento de la eucaristía. Respecto a la independencia, lo cierto es que ningún espacio es realmente independiente al interior del templo catedral. Resulta más apropiado hacer énfasis en que el espacio del coro “aislado” en la nave central nunca se desvinculó del altar mayor como claramente muestra la existencia de la crujía. De modo que se trató más de una invasión de la nave (o una extensión del presbiterio) que de una “incorporación” a la nave. No es el coro aisladamente sino el coro y el presbiterio el conjunto que conforma una iglesia dentro de la iglesia catedral y el corazón del recinto. Obviamente, Navascués no desconoce esta elemental vinculación como bien muestra el apartado dedicado a la *schola cantorum* en que

⁴² “Las siguientes páginas pretenden reconstruir el proceso por el cual las catedrales españolas llegaron a tener una fuerte personalidad dentro del panorama europeo, en virtud de la ubicación del coro. Este, por ser elemento cardinal de la liturgia en su desarrollo espacial, llegó a condicionar la forma de la catedral que, sin el coro, sólo resta como una iglesia grande. (...) El coro viene a ser el corazón de la catedral que impulsa la vida en aquel cuerpo arquitectura. El coro da medida y fuerza de su cuerpo” (Navascués, *op. cit.*, p. 11.)

el autor proporciona todos los elementos para entenderlo de este modo. Sin embargo, privilegia la independencia arquitectónica del recinto coral y la función del canto como un oficio profesional. Esta ha sido la interpretación tradicional del surgimiento de la *schola cantorum*. Independientemente de la dificultad en estudiar este momento preciso de la historia del coro, es fundamental hacer énfasis en la unidad espacial y funcional entre coro y presbiterio al grado de que con el paso del tiempo resultará difícil distinguir los oficios de músicos profesionales y los de eclesiásticos. En esta distinción, las sillerías de coro tendrán un papel fundamental. No es posible entender la simbología de las sillerías de coro sin asumir que más que un traslado de “todo el coro” al centro, se trata de una ampliación del presbiterio a través de la creación de un segundo coro.

El coro y el 'IV Concilio Toledano' (633).

Uno de los apartados más interesantes del trabajo de Pedro Navascués surge en la relación que el autor establece entre el desarrollo del coro y los concilios provinciales. Indica que en el II Concilio de Tours (567) ya se registra la existencia en el presbiterio de un grupo de cantores que forzosamente habían de ser clérigos. A pesar de parecerle aventurado situar este coro, piensa que pudo estar ubicado entre el altar y los fieles que se encontraban del otro lado de los cancelos debido a que esta división en dos también aparece el IV Concilio de Toledo (633). Sin embargo, argumenta que la realidad es más compleja y para demostrarlo cita el canon 39 del IV Concilio toledano en el que se alude a la existencia de “dos” coros:

Algunos diáconos se envanecen hasta el punto de anteponerse a los presbíteros y quieren estar en el primer coro antes que éstos, quedando los presbíteros en el segundo; y para que reconozcan que los presbíteros son superiores a ellos, se ordena que se sienten más altos en uno y otro coro.

El autor llama la atención hacia esta documentada existencia de dos coros y en torno a los dos órdenes de asientos en cada uno de ellos. A pesar de seguir incomodo con la idea de ubicar este posible coro en el ámbito del presbiterio, por estar tratando con modestas iglesias del siglo 7, plantea dos hipótesis para ubicarlos a partir de los espacios corales que todos conocemos. Primero propone que se trate de una referencia a la división que dentro de un coro catedral puede establecerse no tanto entre sillería alta y baja sino entre el coro del deán y el del arcediano. Mientras que uno se ubica a la derecha del obispo, el otro se localiza a su izquierda. Efectivamente, esta división podría explicar la presencia de dos coros pero habría que hacer una puntualización. El canon del año 633 indica que los diáconos quieren estar en el primer coro antes que los presbíteros, quedando estos en el segundo. Si seguimos tomando como referencia los coros que conocemos, las reglas de precedencia distribuyen la jerarquía a uno y otro lado del centro, de modo que los diáconos no podrían estar “todos de un lado del coro” y simultáneamente colocarse “antes” que los presbíteros a menos de que lo que el canon de 633 estipuló fue precisamente el orden de precedencia que hoy nos es tan familiar. Es decir, que a los presbíteros se les preferiría en ambos coros, tanto en el coro ubicado a la derecha del obispo como en el localizados a su izquierda. La segunda hipótesis de Navascués es quizá más sugerente. El autor argumenta que “arqueológicamente” está documentado que desde muy temprano, debido al aumento del número de clérigos y al desarrollo de la ceremonia “el coro salió del ámbito presbiteral del altar y formó una unidad independiente, vinculada a él, sí, pero ocupando un espacio en el nivel inferior del templo, al otro lado de la cancela y del iconostasis que hasta entonces habían separado a los fieles del cuerpo sacerdotal”. Para Navascués, fue entonces cuando surgió la *schola cantorum* con sus ambones para las lecturas y con antepechos marmóreos que cerraron el espacio para los cantores a pesar de que el presbiterio siguió recibiendo de

“modo genérico” el nombre de “coro del altar” para distinguirlo del nuevo coro. Así, plantea que este sea el segundo coro, lo cual explicaría que de modo general el término coro se identificara con la cabecera de cualquier templo todavía en 1894 como lo constataba Antonio López en las iglesias rurales gallegas.⁴³

Es razonable argumentar que este pudo ser el “segundo coro”. Sin embargo, si recordamos que los presbíteros tendrían un lugar preferencial en ambos coros, lo que no resulta lógico es proponer esta segunda hipótesis y, al mismo tiempo argumentar que a pesar de su aislamiento este segundo coro pasó a formar parte del grupo de los fieles y ya no de los sacerdotes. El IV concilio toledano de 633 claramente documenta la presencia de presbíteros en ambos coros.

La asociación de este segundo coro con el surgimiento de la *schola cantorum* quizá plantea una interpretación demasiado secular en torno a este nuevo espacio para la música. Navascués explica que el término *schola cantorum* circuló durante el siglo 19 cuando se reconstruyeron estos espacios que habían sido sistemáticamente destruidos durante el siglo 16. El hecho de que piense que es posible relacionar el término con el primer colegio de infantes, institución que considera fundada por el Papa Gregorio⁴⁴, sugiere que en el siglo 19 se interpretó este primer tipo de coro aislado como un espacio con una función especializada en el oficio del canto y separada de los oficios del altar. Por ende, se le vio dentro del segmento de la iglesia dedicada a los fieles y no a los eclesiásticos. Por lo tanto se contrapondría a la interpretación que se ha dado del canon de 633 en que se alude a la

⁴³ Navascués, *op. cit.*, pp. 15-17.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 17-18.

mezcla de presbíteros y diáconos en ambos coros y no se menciona que éstos pasaran del otro lado del *iconostasis* que, como se ha dicho, tenía la finalidad fundamental de dividir al clero del pueblo.

Me parece más sugerente relacionar el *iconostasis* con el *jubé* (o tribuna del coro)⁴⁵ o con los antecoros (o trascoros) españoles y americanos. Al afirmar que la *schola cantorum* fue un espacio del otro lado del *iconostasis* se implica que los individuos que ahí se ubicaban no eran eclesiásticos. Sin embargo, si parecen haberlo sido y la presencia de púlpitos para el canto del evangelio y epístola también sugiere que se trató de un espacio en íntima vinculación con el presbiterio de los eclesiásticos y no con la nave de los fieles. De modo que a pesar de que “arquitectónicamente” el coro pasara del otro lado, en términos litúrgicos se produjo una imagen especular del coro del altar. Por lo tanto, de ser posible comprobar que la *schola cantorum* quedó del otro lado el *iconostasis* habría que notar que no lo hizo simbólica ni litúrgicamente (o quizá, que lo hizo sólo en algunos casos o momentos precisos).

Dejando aparte este caso tan difícil de estudiar por la enorme destrucción que sufrió y tomando como referencia los coros centrales tanto franceses como españoles y novohispanos uno encuentra que el coro fue fundamentalmente para eclesiásticos a pesar de que con el tiempo se dio acceso a legos. Uno de los aspectos más interesantes del tipo de coro central hispano es que, a diferencia del efecto producido por el *iconostasis* o el

⁴⁵ Leclercq define *Jubé* como la tribuna de donde se lee o canta. *Jube* es imperativo del verbo *jubeo* y el comienzo de la frase: *Jube domine benedicere* con la cual el diácono o el lector solicitaba la bendición del obispo o del sacerdote antes de cantar el evangelio u otras lecciones litúrgicas. Informa que san Cipriano le llamó *pulpitum* al igual que Isidoro y que también se ha empleado el término *pluteus* y *pluteum*. (*ibid.*)

posterior jubé francés, el pueblo sí tenía acceso al altar mayor. Fue una creación que al tiempo que permitió el mayor esplendor del clero no evitó que el pueblo viera lo que acontecía en el altar como sí sucedió en la configuración francesa de coro central que todavía es posible apreciar en la catedral de Albi. Fue una configuración que, además, respetó la tradicional división entre nave de fieles y “coro” de eclesiásticos pero que en lugar de plantearlo en términos de dos mitades fue de dos “círculos” concéntricos (un círculo formado por el altar y el coro y el otro por el resto de la iglesia). Vale la pena recordar que, cuando Durandus alude al tiempo, en que estos coros sólo estaban separados del pueblo a través de un barandal bajo, indica que la gran visibilidad que la feligresía tenía de los eclesiásticos permitía que aquel tomaran buen ejemplo de estos.

Si la *schola cantorum*, como espacio arquitectónico, ha de tomarse como el antecedente de los coros centrales hispanos, ésta ha de analizarse con más cuidado. Este traslado debió respetar tanto la división entre pueblo y clero, como entre el clero y el tabernáculo. Todavía es posible apreciar en múltiples catedrales, como la de Puebla, que la altura del coro se acerca a la del presbiterio. Ambos, coro y presbiterio, se encuentran unidos por barandales y el altar mayor se alza todavía más arriba del coro y de la cruja. Esto recuerda el principio de separación entre el clero y aquel lugar en que tendría lugar la teofanía dentro de la antigua división dual del templo de Salomón. Así, cuando el obispo o los capitulares “bajaban” del coro atravesando la reja, lo que hacían era entrar a la nave para más adelante volver a “subir” al coro del altar mayor. Pedro Paniagua expresa una interpretación similar al indicar que la transformación de los dos coros de la basílica paleocristiana en las iglesias de España no consistió –como en otros países- en que el coro bajo de la nave (destinado para los cantores) se fundiera con el presbiterio sino al revés, el

coro del santuario (destinado para los presbíteros) pasó a la nave. La fusión no supuso una pérdida de jerarquía pues se mantuvo la elevación del coro de la nave.⁴⁶ El único problema con esta mirada consiste, de nuevo, en la muy generalizada aceptación de que el antecedente de los coros españoles fue una *schola cantorum* concebida como un espacio para cantores que no eran los eclesiásticos del presbiterio. En otro capítulo se explicará que en el siglo 18, los denominados “cantores” eran en primer lugar los miembros del cabildo que, por turno, hacían este oficio y no los músicos profesionales que los acompañaban en el canto y que también eran llamados cantores.

El desarrollo del coro para Jean Baptiste Thiers (1688).

En 1688, Jean Baptiste Thiers escribió una disertación eclesiástica en torno al problema de la clausura del coro en las iglesias. En ella el espacio coral es tratado como el sitio en el cual se congrega tanto el altar como el coro de presbíteros y diáconos y su desarrollo es analizado históricamente con una detallada revisión historiográfica. Su argumentación histórica pretende probar que a pesar de que más de 700 u 800 años después del imperio de Constantino el espacio del coro no había estado cerrado con murallas sino con balaustres, las necesidades del siglo 17 no hacían práctico (o posible) regresar a dicha primera configuración que dividía el coro solamente con balaustradas. Para Thiers, el coro de las iglesias no se cerró de murallas sino después del siglo 12 cuando se multiplicaron los divinos oficios. La clausura permitió que los eclesiásticos y religiosos obligados a permanecer ahí durante la celebración de los oficios divinos, estuvieran menos expuestos a las injurias del aire. Según el autor, no había habido necesidad de ello en los primeros 11

⁴⁶ Paniagua Félix, Pedro, *El coro y la sillería de la catedral de Astorga*, Astorga, Museo de la catedral, 1992, p. 25.

siglos porque los oficios divinos sólo eran ordinarios. Es por ello que el coro sólo estaba cerrado de balaustradas. Sin embargo, después del establecimiento de los oficios extraordinarios, que se agregaron al oficio llamado “canónico” u ordinario, los eclesiásticos y los religiosos, viendo que estaban obligados a permanecer más tiempo en el coro y no tener mejor manera de protegerse contra el rigor de las estaciones, lo cerraron con murallas.⁴⁷ Como vemos, no es posible entender la forma sin remitir al uso pues el factor que produjo la modificación del espacio fue el aumento en las actividades de los eclesiásticos que habían de estar en el coro.

Según Thiers no existía “documentación” que pudiera indicar si durante los primeros tres siglos del cristianismo los coros habían estado claramente diferenciados de la nave, aspecto que tampoco se resolvía del todo tomando una fuente de fines del siglo IV o principios del V como lo son las *Constituciones apostólicas*.⁴⁸ Sin embargo, dichas *Constituciones Apostólicas* sí indicaban que la iglesia debía ser larga como una nave, distinguir los lugares de los eclesiásticos de los de los laicos, dirigirse al oriente y tener una silla episcopal en el centro, de modo que al lado del prelado se “sentaran” los sacerdotes mientras que los diáconos permanecieran de pie, listos siempre para salir. Debían estar preparados, por ejemplo, de reprender a alguien que no se encontrara en su lugar.⁴⁹ De

⁴⁷ Thiers, Jean-Baptiste, *Dissertations ecclesiastiques*, Paris, Chez Antoine Dezallier, 1688. Agradezco a Alessandra Russo me tramitara la elaboración de un microfilm en la Biblioteca Nacional de Francia con el cual pude trabajar detenidamente el texto.

⁴⁸ “Son un documento siríaco, de carácter canónico-litúrgico, redactado originariamente en griego y que se remonta a finales del siglo IV o principios del V. Consta de ocho libros (...) El autor (...) tiene a la vista otros documentos más antiguos, como la “Didascalia de los apóstoles”, la “Didaché”, la “Tradicón apostólica” de Hipólito, y otros (...) En suma, se trata de una obra de recopilación y de adaptación (...) En el siglo IV la iglesia siríaca se extendía a toda una zona geográfica en la que hoy día se enmarcan Siria, Palestina, Jordania, Líbano y parte de Turquía. La metrópoli se encontraba en la ciudad de Antioquia”. Bernal, José Manuel, “La celebración de las horas en Siria al final del siglo IV” en *Liturgia de las horas. Veinte siglos de historia*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona, 1994 (1988), pp. 22-23.

⁴⁹ Thiers, *op.cit.*

cualquier forma, Thiers considera que a partir de Constantino algunas iglesias dividieron la nave del coro con tapices, velos o balaustres y cita una gran cantidad de autores eclesiásticos en que se hace referencia a una división tan sólo con balaustres. Por ejemplo, Eusebio (de Cesarea c. 260-c. 340), a partir de quien explica que la balaustrada estaba en medio de dos mundos: uno estable y el otro variable, entre los dioses y los mortales, entre el coro y la nave o “entre los eclesiásticos y los laicos”. A pesar de su ubicación arquitectónica en la nave, el coro se distinguía de ella. En Thiers, obviamente, no pudo faltar una cita a Guillermo Durandus quien en el siglo 13 registró la reciente aparición de murallas para aislar el espacio del clero de aquel de la nave.

En coro para el presbítero Antonio Lobera y Abío (1758) y el marqués de Ureña (1785).

En 1758, el presbítero Antonio Lobera y Abío escribió un libro en forma de diálogo en que hacía que un estudiante curioso preguntara a un vicario instruido que tan antigua era la costumbre de tener sillas o asientos en el coro. El vicario respondía que esto había tenido lugar desde el tiempo de san Clemente⁵⁰, pues antes lo usual era que se cantara de pie en el presbiterio “al modo que los serafines en la gloria están ante el trono del Señor”.⁵¹ Casi treinta años después, en 1785, el arquitecto, pintor y poeta gaditano, el marqués de Ureña⁵² repitió la información llevando, de nuevo, el origen de las sillas al siglo 1. Para Ureña, los presbíteros,⁵³ que acompañaban a los preladados, se habían colocado originalmente de pie

⁵⁰ Papa y mártir del siglo I (92-101) de origen judío y supuestamente convertido al cristianismo por san Pedro. Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona, Serbal, 2000 (1997).

⁵¹ Lobera y Abío, Antonio, *El porque de todas las ceremonias de la iglesia y sus misterios...*, Figueras, 1758.

⁵² Ureña, Marqués de, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*, Madrid, Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S.M., 1785. Se trata del arquitecto, pintor y poeta gaditano Gaspar de Molina y Zaldivar (1741-1806).

⁵³ A esta altura de la narración emplea la palabra “diáconos” pero anteriormente había mencionado que se trataba de presbíteros. Aparentemente, esta usando las palabras como sinónimos aunque en realidad se trata de

hasta que el Papa San Clemente mandó poner asientos para cantar. Sin informar a partir de qué momento la nave de la iglesia experimentó el paso de los “cantores”, Ureña indicaba que mientras los presbíteros “cantaban” los salmos de los oficios divinos y asistían a la misa “en el presbiterio”, en medio de la nave de la iglesia existía “otro lugar” denominado “coro” para los cantores. Su descripción como un lugar aislado, cerrado con una balaustrada y ubicado en frente del altar, permite asociarlo con la presencia de lo que en el siglo 19 fue denominado *Schola cantorum*.⁵⁴ Para Ureña, este coro era el origen de los grandes coros colocados en la nave central con la diferencia de que, posteriormente, agruparon tanto a los cantores como al prelado, su cabildo y otros ministros del culto.⁵⁵ Es decir, plantea la existencia de un primer coro central con la presencia exclusiva de cantores y no de otros miembros eclesiásticos. Al referirse a los “cantores del coro” Ureña no dice que fueran laicos (ni siquiera “músicos”) sino que indica que se trataba de “simples clérigos”. Si bien el La Real Academia de la Lengua permite la acepción de clérigo como presbítero también informa que se trata de aquel “que ha sido admitido por el obispo y deputado jurídicamente para el servicio de la iglesia mediante la prima tonsura. En fuerza de la cual el que la tiene se reputa por eclesiástico aunque no haya recibido otro orden alguno superior”. Por lo tanto, “simples clérigos” probablemente aluda a que no eran presbíteros y quizá a su lejana relación con el prelado.

dos ordenes mayores distintas. Lo cierto es que debieron acompañarlo tanto sacerdotes como diáconos y, como quedará claro más adelante, los diáconos fueron los que permanecieron de pie.

⁵⁴ Ureña indica que eran “simples clérigos”.

⁵⁵ Ureña, Marqués de, *Op. cit.*, pp. 309-10. También le parecía que esta disposición de un coro en la nave central también podía ser el origen de “la practica de algunas Comunidades Religiosas (particularmente de instituto Monacal) que asisten parte al Presbiterio aunque no en la misma ordenación de asientos detrás y a los lados del altar), y además en el Coro elevado sobre la puerta principal de la Iglesia. De aquí la costumbre en otras, de tener un Coro detrás del altar mayor, y otro alto, como el anterior, enfrente de él.

De lo anterior se deduce que, por lo menos desde la segunda mitad del siglo 18, aparece la idea de que un primer coro aislado pudo efectivamente tener una función especializada en el canto que cayó bajo la responsabilidad de clérigos de bajo rango a los que sí se deseó distinguir de los presbíteros colocados junto al altar mayor. Lo cierto también es que la presencia de los presbíteros en este coro significó la extensión del presbiterio y, a la larga, la constitución del albergue fundamental de los sacerdotes que rodeaban al obispo.

De la Schola cantorum y la profesionalización de la música.

Como se ha mencionado, el término *schola cantorum* empezó a circular en todos los tratados de arqueología cristiana a partir del siglo 19 a modo de recuperación historicista y relacionado con la institución romana fundada por el Papa Gregorio I (¿540?-604) e imitada por toda Europa a partir del siglo 8. Es decir, como un “colegio de infantes” mantenido por la iglesia.⁵⁶ De modo que los estudios arqueológicos decimonónicos asociaron este espacio con una función más propiamente musical-profesional. A pesar de la enorme ausencia de fuentes para estudiar el tipo de coro denominado *schola cantorum*, me parece que el tema nos enfrenta al cada vez más difícil problema de dividir tajantemente al clero de los laicos. La historia de las catedrales novohispanas muestra que a pesar de la ambigüedad del límite, había conciencia de él y era reforzado a través del uso de las sillerías. En las catedrales de México y Puebla las sillas altas del coro fueron para los capitulares y los curas del sagrario. A diferencia de los miembros del cabildo, a quienes no se les obligó a ser presbíteros, el

⁵⁶ Navascués, *op. cit.*, pp.17 y 18.

resto de los beneficiados que tenían asiento en la sillería baja se les exigió ser sacerdotes.⁵⁷ Para el caso de la catedral de Valladolid (Morelia), Oscar Mazín ha deducido que una forma de retener a buenos músicos, cuando en el siglo 16 éstos escaseaban, fue ofreciéndoles una prebenda capitular. Cuando la oferta de músicos aumentó, esta práctica dejó de ser necesaria. Para el caso de la Puebla del siglo 18, si bien algunos músicos recibieron capellanías, hay una gran presencia de legos en la capilla musical y no sería extraño asumir que no todos los músicos tuvieron el mismo lugar en el coro y que este estuvo en función de las responsabilidades que tenían como músicos profesionales. Por lo tanto, el aumento en el esplendor del culto trajo consigo la incorporación de seculares al coro pero esto se hizo respetando la tradicional diferenciación con respecto al clero. He ahí la importancia de entender las sillerías en el contexto del coro en general con un plano que permitía la colocación de bancas y tribunas altas.

Todavía es posible apreciar en las iglesias de san Clemente y santa María in Cosmedin, en Roma, el espacio que en el siglo 19 se denominó *schola cantorum*⁵⁸ y que se incorpora a las basílicas (mas no a todas) hacia el siglo VI siendo el caso más antiguo el de san Marcos de Roma, del siglo V.⁵⁹ Navascués informa que al igual que la relación establecida entre el coro helenístico-romano y la escena en el teatro clásico, el canto se entonaba en el altar y era respondido por la *schola cantorum*. Se hacía en nombre de los

⁵⁷ Archivo de la catedral de México (en adelante, ACM), *Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido hacer en todas y cada uno de los días del año. Arreglado en todo a su Erección, Estatutos, Cartilla, Costumbres, fundaciones y rúbricas para su más puntual e inviolable observancia*, 1751 (ms). Agradezco a Raúl Torres me proporcionara la información de esta fuente.

⁵⁸ La única *Schola cantorum* que ha sobrevivido es la de la catedral de San Clemente en Roma pues al reconstruirse la iglesia en el siglo 12 la *schola*, del siglo sexto, de la basílica inferior se trasladó a la nueva. En 1889, se restauró la *Schola* de santa Maria in Cosmedin. (Navascués, *op. cit.*, p. 12.)

⁵⁹ *Idem.*, p. 12.

fieles no cantores y asumía el papel de mediador entre los oficiantes y el pueblo. En este apartado, en que el autor ve la *schola cantorum* como antecedente de la configuración del coro catedral, se proporciona toda la información para entender que, de hecho, nos encontramos frente a dos coros, uno en el altar mayor y otro sobre la nave central. Navascués muestra, además, que la aparición de este espacio coincide con la difusión en occidente desde el siglo 6 de la salmodia coral o antifonal a dos coros con la que se sobrepasó la salmodia responsorial con un solista y coro.⁶⁰ Así, en estos elementos, Navascués encuentra el esquema básico de que consta el coro catedral. Desafortunadamente, como afirma el autor, todos estos recintos que habían experimentado un resurgimiento en el siglo 12 fueron eliminados en la época de Gregorio XIII (1572-85) a raíz del concilio de Trento, habiéndose salvado sólo el caso de san Clemente, a partir del cual es posible entender la configuración del espacio antes del año 1000. No deja de ser sugerente pensar que la sistemática destrucción de este tipo de coros también pudo deberse a que evitaban el acceso visual hacia el altar mayor.

En términos generales y desde el punto de vista de su simbolismo litúrgico, resulta extraño afirmar que el coro de eclesiásticos pasó a la nave (del resto de los fieles). Hace más sentido considerar que el aumento de eclesiásticos y ceremonias, obligó a ordenar el espacio de diversos modos que implicaron la “invasión” de la nave. Quizá en un primer momento con músicos exclusivamente y después con el resto del clero. Con base en Durandus, las “Advertencias” de 1631 y Thiers (1688) se ha propuesto que este traslado, que aparentemente sucedió hacia el siglo 6, se hizo de tal modo que se respetó la división

⁶⁰ Si atendemos a Durandus, la cronología no coincide. Mientras Navascués se refiere al siglo 6, Durandus explica que el canto salmódico o antifonal fue revelado “por inspiración divina” al padre de la Iglesia y patriarca de Constantinopla san Ignacio (797-877) quien se encargó de transmitirlo.

bipartita del templo. Textos más cercanos al siglo 19, como el del marqués de la Ureña, paradójicamente, muestran una lectura histórica que aísla el espacio del coro central y le otorga una función más “profesional”, recordando la definición decimonónica que recibiera el término de *schola cantorum*. Como deja ver claramente el estudio de Thiers y la controversia en la catedral de México, para el siglo 17 la reforma del espacio era imposible por la complejidad que había adquirido la liturgia. Esto no impidió que, un siglo después (1785), inspirado por una estética clasicista, velada de algunos argumentos litúrgicos, el marqués de Ureña deseara regresar el clero al presbiterio y concibiera que el coro de la nave podría destinarse exclusivamente a músicos profesionales. Así no me queda sino terminar este apartado sugiriendo que la interpretación del coro como un espacio autónomo arquitectónica y funcionalmente se empezó a fraguar en la segunda mitad del siglo 18:

Imagino, que tratándose de congregar los Presbíteros y Cantores en un mismo lugar, parece más conforme a razón, que estos pasen al Presbiterio, supuesto ser Eclesiásticos, que no el Prelado, y los Presbíteros al lugar de los Cantores. Primero, porque el Presbiterio es un lugar de preeminencia, de que no parece regular desposeer al Prelado y al Clero. Segundo, porque la nave mayor, o cuerpo de la Iglesia debe estar destinada al común de los fieles. Tercero, porque el estar los Cantores solos en el Coro, no exige que se oculte la vista del altar mayor a mucha parte de la Iglesia durante los Divinos Oficios. Basta para este fin que el Coro esté circuido de una reja no muy alta, que no impida registrarse el altar de toda la nave mayor: pero estando el Cabildo todo en él, obliga la sillería a formar canceles altos, o citárras con tribunas y órganos, que ocupan demasiado lugar, inutilizando el resto de la nave. La parte que va del Coro así dispuesto hasta el altar, queda embarazada con la crujía precisa para las salidas que previene el Ceremonial, y el resto hasta la puerta principal de la Iglesia por la razón arriba dicha. Cuarto, porque regularmente sucede, que el espacio que queda desde el trascoro hasta la dicha puerta, es el paradero de las conversaciones, e irreverencias durante los Oficios Divinos. Quinto, porque la simple vista del cuerpo de la Iglesia distribuida así, la hace parecer destinada con preferencia al Prelado y Cabildo, y debe manifestarse dispuesta para recibir el cuerpo de los fieles. Es incontestable que el lugar más propio de la congregación de los Ministros, que son los mediadores entre Dios y los hombres, deber ser el de los privados de la Majestad, a saber, inmediatos a su trono.⁶¹

⁶¹ Ureña, *op. cit.*, pp. 310-312.

Los coros en la nave central: historias de ida y vuelta.

Según Pedro Navascués, las iglesias románicas, construidas en los siglos 11 y 12 bajo la influencia de las abadías y monasterios benedictinos y cistercienses, tuvieron un presbiterio poco profundo y se caracterizaron por la ubicación de su amplio coro en la nave central así como por permitir, circunstancialmente, el acceso de los fieles entre el altar y el coro una vez abiertas las rejas. Es decir, para el autor, la secuencia en una catedral románica (como la de Santiago de Compostela) era: altar-fieles-coro.⁶² La novedad gótica (de influencia francesa) tuvo lugar cuando el clero de las catedrales se secularizó. Entonces el coro fue colocado en la cabecera del templo, inmediato al altar aunque separado por una reja, proporcionándole gran autonomía pero impidiendo que los fieles vieran las ceremonias.⁶³ Para Navascués, este aspecto tan excluyente, y característico del modelo francés de coro, fue una de las razones que justificaron que el coro fuera trasladado, de nuevo, a la nave mayor, posibilitando que los fieles volvieran a situarse entre el altar y el coro.⁶⁴ Es decir, paralelo al prototipo francés el autor ubica el surgimiento del *modo español* de coro, bien ejemplificado en la catedral gótica de Toledo (con sus capillas radiales en la cabecera). Para el académico, este modelo central hispano se inspiró en las antiguas iglesias románicas y, particularmente, en la de Santiago de Compostela y su éxito radicó en que permitió un mayor acceso al altar que su contraparte francesa. Así, no le resulta extraño que, a diferencia de este, no fuera destruido durante las reformas tridentinas sino, incluso, fomentado.⁶⁵

⁶² Navascués, *op. cit.*, pp. 43, 45 y 47.

⁶³ Navascués, *op. cit.*, pp. 48, 50. Para el autor, esta filiación francesa se detecta en España, por primera vez, en las catedrales de Ávila y Cuenca a pesar de que ambos coros fueron trasladados a la nave mayor, donde hoy se encuentran. Para el siglo 13 cita los casos de las catedrales de Burgos y León.

⁶⁴ *Idem.*, p. 49.

⁶⁵ *Idem.*, p. 50, 52, 86 y 88.

Contrario a esta postura, Alfonso Rodríguez de Ceballos asegura que la pervivencia de los coros centrales españoles muestran que España fue una “tenaz resistente” a la reforma tridentina en que se demandó el acceso visual al altar. Navascués argumenta, en cambio, que el “modo español” constituyó una nueva configuración del espacio eclesiástico sin precedente y muy distinta al modelo francés y que fue litúrgicamente deseable después del Concilio de Trento.⁶⁶ La define como una “solución exenta del coro toledano en el ámbito de la catedral gótica”, distinto al “modo francés” usado en la catedral de León. En este otro tipo de catedral gótica, el coro se colocó en la cabecera del templo. Es decir, se trata de una configuración muy distinta a la adoptada por la catedral románica de Santiago de Compostela en que, al igual que las iglesias de órdenes monásticas como Saint Gall, el coro fue colocado en la nave y separado del altar mayor por la crujía.

La historia de la configuración del coro central Sevilla representa, para Navascués, la culminación del coro hispano al estar colocado en el centro, conservar los elementos fijos que configuran un coro medieval con ingreso procesional por el antecoro o trascoro, dos bandas bien separadas, la silla episcopal aislada en el lado de la epístola de forma preeminente y el púlpito en el evangelio para oír el sermón desde adentro. Considera que mientras el tipo de cabecera recta procede de Sevilla, la secuencia altar-crucero-coro deriva de Toledo.

⁶⁶ La costumbre de trasladar los coros al centro de nave no fue privativa de España sino de toda Europa y empezó a suceder en la alta edad media cuando el número de canónigos fue creciendo, debido quizá a que muchas comunidades catedralicias adoptaron la vida y regla monástica de san Agustín convirtiéndose en el siglo 12 los canónigos en regulares. Según Ceballos el Concilio de Trento promovió el traslado del coro del centro al presbiterio detrás del altar lo cual sucedió pronto en Italia pero considera que España se resistió. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* no. 48-49 (1992).

El coro delante del altar.

Antes de finalizar este apartado, que permite entender las peculiaridades del coro americano, es necesario hacer mención de otro tipo de configuración del espacio interior de las catedrales españolas que no aparece en la obra de Navascués pero que está asociado con el tipo de la catedral de León. Recordemos que en ésta el coro creció dentro de una configuración románica que no tenía espacio para ello y terminó por impedir la visibilidad del altar. Ya se ha dicho que después del Concilio de Trento, se insistió en que, para mayor dignidad, el coro debía mantenerse aislado del pueblo ya fuera en frente o atrás del altar mayor.⁶⁷ Sin embargo, san Carlos Borromeo no especifica si ello implicaba la autorización de todo tipo de configuración que colocara el coro frente al altar. Lo cierto es que la gran destrucción de coros franceses y de la *schola cantorum* que todavía se conservaba en algunos templos sugiere que no fue así. Entonces, ¿qué se entendía por delante del altar?

La continuada construcción de coros centrales (como los americanos) evidencia que ésta fue una configuración aceptada por Trento. Sin embargo, un libro impreso en Madrid en 1631 con “Advertencias” para fabricar edificios sugiere que existió otro tipo de coro en el presbiterio que no impidió la visibilidad del altar. Respecto al coro ubicado “delante del altar”, el impreso anónimo de 1631 indica que: “estando el altar mayor arrimado a la pared, el coro se ha de formar delante del dicho altar mayor como están en las más de las iglesias de la ciudad de Valencia”. Se especifica que el pavimento del coro debía ser más bajo que el del altar, por lo menos en 3 gradas y que si se necesitaban 2 órdenes de asientos ninguno

⁶⁷Borromeo, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Elena Estrada de Gerlero (Nota preliminar), México, UNAM, IIE, 1985, pp. X y 18. En su comentario Estrada de Gerlero indica que ha sido gracias a Paola Barocchi, Blunt, Wittkower y Battisti que se le ha dado la debida valoración al tratado de Borromeo, el único que aplicó los preceptos tridentinos al campo de la arquitectura sacra.

de ellos debía ser muy alto de modo que el pueblo que asistiera a los divinos oficios pudiera ver el altar. Esta misma razón justificaba que no se permitiera el uso de un facistol en medio, sino de 2 facistoles (seguramente uno de cada lado).⁶⁸ Es posible que se tratara de atriles de dos caras en lugar de cuatro, semejantes a los que aparecen representados en el tablero abacial de la sillería de la colegiata de Guadalupe.⁶⁹ El otro tipo de coro descrito en este impreso anónimo era para colocarse atrás de un altar mayor que estuviera “desarrimado” de la pared y a la entrada de la capilla mayor o debajo del cimborrio. En este caso, el pavimento podía estar al mismo nivel que el altar sin contar la grada o peana en la que estuviera el altar pues el celebrante debía estar en lugar más eminente que los del coro. Se debía promover un coro bien iluminado en que los asientos se colocaran pegados a la pared. Si el número de residentes pedía dos o más órdenes de asientos la hilera más próxima a la pared debía ser más eminente y dejarse una distancia entre los órdenes de asientos para subir y bajar escaleras. Aquí sí podía haber un facistol con pie aunque no debía ser más grande de lo necesario y tan sólo tener dos o cuatro caras.⁷⁰ Esta fue la configuración que fueron adoptando las iglesias catedrales novohispanas a partir del siglo 19 cuando su coro fue remodelado, una vez roto el Real Patronazgo.

⁶⁸ Anónimo, *Advertencias para las fábricas de los edificios y diversas cosas necesarias para el culto divino*, Madrid, s.e., 1631, pp. 69-70.

⁶⁹ En 1989 Jaime Cuadriello identificó que este era el tablero abacial. Asimismo ha explicado que una de las fuentes del programa iconográfico de los respaldos de la sillería de la colegiata de Guadalupe fue la letanía de 1742 del padre Francisco Xavier Dornn con alabanzas a virtudes de María grabadas por los hermanos Klauber. En este respaldo el modelo proviene del grabado dedicado al “santo y puro nombre de Maria” cuya imagen fue fabricada con ramos de olivos. En la sillería estos ramos fueron sustituidos por la virgen guadalupana. Otro cambio experimentado fue la sustitución del ropaje por atuendo talar. Véase *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*. México, Patronato Cultural del Occidente, A.C., 1989, pp. 94-95 y la información que el mismo autor proporciona sobre este relieve en: *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, CNCA, 1994, pp. 370-371.

⁷⁰ *Advertencias, op. cit.*, pp. 80-81.

Recapitulemos. El origen de las sillerías de coro en las catedrales ha de encontrarse en la intención de sentar a los presbíteros junto a su obispo. En un principio, las sillerías se colocaron en el ábside de la nave central de la iglesia, pero el aumento del número de clérigos y de ceremonias provocó que estas fueran colocadas a ambos lados del presbiterio o en el centro de la iglesia.⁷¹ Esto dio lugar al surgimiento de la *schola cantorum* que, mientras para Navascués implicó la salida del coro del ámbito presbiteral del altar y la formación de una unidad independiente del otro lado de la cancela y del *iconostasis* que separaba a los fieles del cuerpo de sacerdotes, aquí se ha matizado que se trata de la expansión del coro del presbiterio. Este sentido no sólo coincide el sentido que antiguamente se le dio a la palabra coro (como presbiterio con coro y altar) sino que permite entender mejor los programas iconográficos de las sillerías de coro, su alusión a la iglesia militante o al preámbulo de la triunfante.

Se ha dicho que el aumento del clero produjo que el espacio original del coro (en el presbiterio) resultara insuficiente para el número de sacerdotes y cantidad de ceremonias de las iglesias. Por ello, hubo de extenderse hacia la nave central generando por lo menos cuatro configuraciones básicas. Una de ellas fue la creación de la *schola cantorum* o segundo coro frente al presbiterio (en Roma es posible ver los casos de san Clemente y de Santa María in Cosmedin). Otra (la románica) colocó el coro en el centro de la nave, como en Santiago de Compostela. Otra (la gótica “francesa”), consistió en la ampliación del coro del ábside uno o más tramos hacia el crucero, configuración original de la catedral de León

⁷¹Llorca, Bernardino, *Nueva visión de la Historia del Cristianismo*, Barcelona, Labor, 1956, p. 1019.

(en España) y de Albi (en Francia).⁷² Una cuarta alternativa se originó en España en donde se regresó a la tradición románica de coro central ya sea en el ámbito de una iglesia gótica (como Toledo) o de otra sin capillas radiales (como en Sevilla). Navascués la ha denominado “modo español” y colocado a Sevilla como el modelo cumbre. Esta última configuración del espacio fue la heredada a las iglesias de Indias y constituyó un viaje de “regreso” a la configuración de origen “monástico” de las catedrales medievales.⁷³

Como es posible apreciar, después del Concilio los coros pudieron ubicarse atrás o delante del altar mayor pero –aparentemente– no todo tipo de configuraciones fueron aceptadas. La diferenciación que Navascués establece entre el coro románico enraizado en la tradición monástica, el gótico y la manera en que el modo español vino a ser una nueva creación en la que se regresó a las raíces monásticas en el ámbito de un templo gótico permite entender porque sólo los tipos más incluyentes de coro frente al altar sobrevivieron.

⁷² Erlande-Brandenburg, *op. cit.*, p. 282-83. Según el autor, la catedral de Albi era un edificio de una sola nave y sin ambulatorio que se transformó en catedral haciendo que al coro lo rodeara un ambulatorio. No es posible saber como se veía pues fue alterado a fines del siglo 15 por Louis de Amboise (1474-1503) quien construyó en el interior de este volumen un espacio cerrado de piedra con una puerta central y otras laterales en el oeste y con una cabecera poligonal. La fachada occidental (el jubé) era masiva por su profundidad y por tener dos escaleras que daban acceso a la plataforma. Había galerías en los muros laterales desde donde era posible ver el altar. El programa iconográfico era coherente. Cristo, la Virgen, los profetas y algunas figuras del antiguo testamento estaban localizadas en el exterior y la Virgen y los apóstoles en el interior. La ausencia de escenas pasionales se explica por la presencia de una enorme del Juicio Final pintado en el reverso del muro occidental de la nave. Se supone que Cristo estaría en el centro pero la figura desapareció en el siglo 17. Así, después de contemplar fachada con la imagen de Cristo y del Juicio Final en que se separaba a los buenos de los malos, se entraba al templo de la nueva alianza invitado por los profetas, apóstoles y santos, que daban ocasión de meditar en las escenas de la vida de Cristo cuyos sufrimientos podría traer su redención o salvación. Su esperanza se restauraría al ver escenas de pasión.

⁷³ Para una comparación entre las plantas de Sevilla y Puebla, véase la segunda ilustración de: Lorda, Joaquín, "Puebla y Madrid: ciprés o baldaquino." en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Palafox. Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, pp. 429-439.

La configuración central del coro francés fue considerada demasiado excluyente.⁷⁴ Así aparece ya registrado en el siglo XIII por Guillermo Durandus. Cuando describe el tercer tipo de velo que separa al clero del pueblo representando la represión de nuestros deseos carnales indica que se trataba de un muro que encuadraba el espacio coral y que tan sólo se levantaba poco más de un metro como todavía era posible observar en algunas iglesias. Su intención era que el pueblo -al ver al clero cantar los salmos- tomase buen ejemplo de ellos. Sin embargo, para entonces el liturgista medieval afirma que la costumbre más generalizada ya era la de interponer un velo o un muro entre el clero y el pueblo para que no pudieran verse mutuamente. Así, el hecho de que la existencia del coro de Albi (en que tanto altar como coro son inaccesibles a la vista del pueblo) sea tan excepcional, efectivamente responde a una política destructora postridentina.

Los coros hispanos no corrieron la misma suerte ya sea porque se resistieron (argumento dado por Ceballos) o por permitir un mayor acceso al altar. El modelo español no sólo fue más incluyente que los coros franceses sino que cumplió con una de las posibilidades de acomodo que avalaba el arzobispo de Milán san Carlos Borromeo (1538-1584). Esto permite entender mejor no sólo que muchas de estas configuraciones se conservaran en España sino que este fue el modelo que España heredó a América. Otra de las grandes ventajas que este modelo tendría para la iglesia novohispana, organizada bajo el

⁷⁴ Erlande-Brandenburg, *op. cit.*, p. 268. Menciona que el gótico español en las catedrales al igual que las reglas de la estética francesa concibió el interior del templo como conjuntos fragmentados. A diferencia de las catedrales del norte, estas mantuvieron sus divisiones medievales. El coro ocupó una parte significativa de la nave central, un espacio autónomo pero dividido por el transepto del santuario. Las catedrales francesas usaron una fórmula diferente pues ligaron el santuario con el coro del clero. Trento abogó por la conexión visual entre el sacerdote que celebraba el sacrificio de la misa y la congregación. A diferencia de la concepción española hubo una liga cercana entre el santuario y el coro. Las catedrales francesas parecen haber estado divididas en dos conjuntos uno del lado oeste para la congregación (iglesia de la congregación) y otra para los sacerdotes (iglesia de los sacerdotes) que estaba cerrada por un muro de piedra y el jubé. Esta sección, a su vez, se dividió en dos secciones: el santuario en el este y el coro en el oeste.

Regio Patronato, fue la posibilidad de dedicar la zona más profunda del templo (la cabeza), al recuerdo visual constante del papel que la monarquía hispana había tenido en la preservación y expansión de la fe. Esta organización del espacio respaldaba la accesibilidad al altar mayor demandada a raíz del concilio de Trento, conservaba un amplio espacio aislado y jerarquizado para el clero y daba un lugar preponderante como fondo de la iglesia, en el ábside, a la figura del Monarca, todo ello sin perder la estrecha conexión establecida entre el coro y el altar mayor a través de la crujía. Ello explica que a diferencia de los coros franceses, que eran verdaderos templos dentro de los templos para albergar al clero, los coros al “modo español” en lugar de destruirse continuaran construyéndose en España e incluso se heredaran a las nuevas posesiones.

La controversia de 1668.

Para terminar de trazar las implicaciones tanto funcionales como estilísticas del coro central en América, es importante finalizar con una breve mención a una historia relativamente bien conocida que tuvo lugar en 1668. En esta fecha la catedral metropolitana de México intentó modificar la organización de su espacio. Si bien el caso fue empleado para justificar la desaparición del coro central de la catedral de México después del incendio, las implicaciones que la controversia tuvo en el siglo 17 fueron del todo distintas. Como ha explicado convincentemente Alfonso Rodríguez de Ceballos, la demanda que en aquel momento se hizo de colocar el coro “atrás del altar mayor”, paradójicamente, ha de verse a la luz del impacto del Concilio de Trento que abogó por un mayor acceso al altar mayor. En particular, ha de asociarse con las modificaciones que Juan de Herrera planteó para la catedral de Valladolid en España, inspirado en las reformas propuestas por san Carlos

Borromeo para la catedral de Milán.⁷⁵ Teniendo esto en mente, resulta de gran interés conocer las razones que justificaban un cambio, así como las que finalmente triunfaron.

De los “autos sobre cambiar de sitio el altar mayor” y el “parecer del maestro de ceremonias sobre el sitio del altar mayor”, publicados por Manuel Toussaint, se deduce que existían básicamente dos formas para colocar el coro en catedrales cristianas: la española y la italiana. La propuesta de 1668 estaba entre una y otra y nunca propuso la destrucción del altar de los reyes como sucedió en la mayoría de las catedrales novohispanas a partir del siglo 19. Se planteó tan sólo recorrer el altar para que éste quedara bajo el crucero y colocar el coro en el sitio en que estaba el altar mayor. El maestro de ceremonias rechazó el cambio (que, de hecho, nunca tuvo lugar) debido a que esto causaría confusión en las ceremonias que ya habían adquirido arraigo local. Es decir, triunfó la clara vinculación entre la forma del espacio y el ritual asociado al mismo. Un cambio en la configuración obligaba a un cambio en el comportamiento individual. A pesar de que el cambio no implicara una falta en contra del culto, éste se vería deslucido por los errores que contraía una ausencia de tradición. (Para la historia completa de la controversia de 1688, véase el Anexo 1. *La controversia de 1688 en la catedral de México.*)

⁷⁵ Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* no. 48-49 (1992), p. 296.

c) Los sentidos simbólicos del espacio del coro.

A partir de las citas tomadas de Isidoro de Sevilla, Durandus o Antonio Lobera ya ha empezado a esbozarse el sentido simbólico litúrgico e incluso moral y anagógico del espacio del coro. Sin embargo, es importante ver este aspecto de manera más sistemática. Para ello partiré de la selección y revisión de autores religiosos y liturgistas hecha por María Dolores Teijeira ampliando, en algunos casos, la información dada por la autora.⁷⁶

De la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea, de principios del siglo 4, en que se describe la catedral de Tiro⁷⁷ resulta interesante rescatar el sentido de inaccesibilidad que tenía el santuario (o *Santa Santorum*) el cual estaba rodeado por el trono de los obispos y los bancos del resto de los eclesiásticos. Todo ello estaba rodeado de cancelas “de madera reticulada”.

...después de haber terminado el templo, lo adornó con tronos muy elevados para honrar a los que presiden, y además con escaños dispuestos en orden para los del común, según corresponde. Y después de todo ello, puso en medio el altar, como santo de los santos, y para que no fuera accesible a la masa, lo cercó también con enrejados de madera cuidadosamente adornados con finos trabajos de arte hasta arriba, ofreciendo así un admirable espectáculo a cuantos lo ven.⁷⁸

Para los fines de este trabajo resulta importante rescatar que estas divisiones con redecillas o celosías geométricas que permitían tener un acceso limitado del interior pueden ser -a

⁷⁶ María Dolores Teijeira Pablos, “El espacio coral. La influencia de la liturgia y los condicionantes religiosos en su configuración arquitectónica” en *Arte, Función y Símbolo. El Coro de la Catedral de León*, León, Universidad de León, 2000, pp. 16-20.

⁷⁷ En 303 estalló en Nicodemia la gran persecución contra los cristianos que llegó también a Cesarea en Palestina. No se sabe exactamente como es que atravesó Eusebio esta tormenta pero sabemos que en Tiro asistió a los combates de algunos mártires y que fue testigo de ejecuciones masivas de cristianos en la Tebaida de Egipto. En 311 se publicó un edicto de tolerancia en Nicodemia que puso fin a la persecución. Con ocasión de la inauguración de la iglesia de Tiro, entre 314 y 318, Eusebio acudió a dicha ciudad a pronunciar el panegírico que luego incorporó a su *Historia eclesiástica*. Cesarea, Eusebio de, *Historia eclesiástica*, Madrid, BAC, 1973, pp. 18,19, 21 y 24.

⁷⁸ Libro décimo de la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea, *Idem.*, p. 611.

nivel simbólico- un antecedente importante para el uso de lacerías en la decoración de las sillerías en que ya no literal sino metafóricamente pudiera aludirse al acceso parcial a un espejo de virtudes o a un orden perfecto. La jerarquía terrenal se organizó de modo similar a la celestial en que, como se afirma en los textos de principios del siglo 6 del Pseudo Dionisio Areopagita: “cada orden de la jerarquía sagrada, según a cada cual corresponde, se eleva hasta la cooperación con Dios”.⁷⁹

Hay otros antecedentes importantes para entender el sentido simbólico litúrgico del coro mencionado por Teijeira son las *Constitutiones Apostolorum* (ca. 375), posiblemente inspiradas en la *Didascalia* del siglo 3. En esta fuente se indica que el obispo se sentaba en su trono, flanqueado por los presbíteros (también sentados) y los diáconos (en pie). El *IV Concilio de Toledo* (ss. 4-7), por su parte, indicaba que mientras el sacerdote comulgaba delante del altar, el clero lo hacía en el coro y el pueblo afuera del coro. Teijeira muestra, de nuevo, el carácter de inaccesibilidad del coro a través de el *De aedificiis* de Procopio (s. 6) y de la *Vida de Basilio* (s. 9). Respecto a la decoración interna del espacio mencionan las *Consuetudines Farfenses* (segundo cuarto del siglo 11) en que se menciona el uso de cortinas de lino y lana así como de tapices para las paredes y de alfombras rodeando los bancos del coro, mientras que el *Liber de rebus in administratione sua gestis* del abad Suger (1145-1149) indica que para esta fecha todavía había conjuntos corales pétreos. Finalmente Teijeira expone las fuentes del siglo 13 en que ya se describe el tipo de coro (con trascoro y cerramientos laterales cubiertos con paños colgados) que permanecerá hasta el periodo moderno. El *De officiis de Prevostin* (s. 13) menciona la presencia de telas de tres tipos e indica que mientras la visibilidad entre el pueblo y clero fue posible el mensaje

⁷⁹ Areopagita, Pseudo Dionisio, “La jerarquía celeste” en *Obras completas*, Madrid, BAC, 1995, p. 135.

transmitido aludía a la imitación que el pueblo debía hacer de las virtudes del clero. Cuando éste se cerró por completo se impidió ver la vanidad. También Pierre de Roissy en su *Misterios Ecclesie* expone dentro de esta misma línea didáctico-simbólica que cuando el “quoddam médium” (localizado entre el clero y el pueblo) estaba abierto se significaba que los clérigos abrían las escrituras al pueblo a través de la predicación. Los reclinatorios, por su parte, remitían al reposo contemplativo, el asiento del obispo (más cercano al altar) a su vida de santidad y la diferente decoración de las paredes a la necesidad de distinguir a los bautizados (en la nave) de los ministros (en el coro) y de los prelados (en el altar). Respecto a los dorsales, alfombras y “bancaria” del coro indica –como lo haría después también Durandus- que los paños que cuelgan alrededor en el coro hacían referencia al honor mundano que se localiza en la espalda de los ministros, mientras que las alfombras ubicadas a los pies permitían que pisaran lo mundano y los “bancalia” (o paños que se ponen en asientos) aludían a la necesidad de postrar toda la mente y el cuerpo. De especial interés son las últimas tres definiciones presentadas por Teijeira, ya del todo insertas en el sentido místico del espacio. Cita un himno siríaco de la catedral de Edesa (mediados del siglo 7) en que se indica que en el coro brilla “una única luz, por las tres ventanas que allí se abren. Anunciándonos el Misterio de la Trinidad del padre y del Hijo y del Espíritu Santo”. La forma de los nueve peldaños colocados en el coro, así como el trono, representan el trono de Cristo y los nueve órdenes de ángeles”.⁸⁰ Estos mismos números se emplean en la sillería poblana. Hay también un esquema tripartito en la decoración de los asientos bajos que también está presente en la sillería del monasterio del Escorial. Por otro lado, también hay 9 escalones antes de la silla episcopal (3 en la entrada principal al coro, 3

⁸⁰ Teijeira Pablos, María Dolores, "El espacio coral. La influencia de la liturgia y los condicionantes religiosos en su configuración arquitectónica" en *Arte, Función y Símbolo. El Coro de la Catedral de León*, León, Universidad de León, 2000, p. 19.

para que dan acceso a la sillería alta y otros 3 dan acceso al trono). Asimismo, son 9 el número de diseños distintos que se emplean en la sillería alta del coro.

Si seguimos este recorrido llegamos a la *Historia mistagógica* (715-730?) atribuida a Germano I, patriarca de Constantinopla, en donde se relaciona el bema⁸¹ con un escabel y un trono en el que preside Cristo y sus apóstoles. Desde este sitio se considera que al final de los tiempos se juzgará al mundo. Finalmente, para Sicardo de Cremona a fines del siglo 12 y principios del 13:

A través de los canceles, que tienen forma de arcos de ventana, recibimos a los profetas y a otros oscuros doctores de la Iglesia militante, sobre los cuales se apoya el doble precepto de la claridad; del mismo modo, las columnillas se duplican a semejanza de los apóstoles que eran enviados a predicar de dos en dos.⁸²

Como vemos, más allá de columnas meramente “decorativas”, en las sillerías de coro nos enfrentamos a un lenguaje ante todo metafórico en que los asientos se transforman en ventanas que permiten visualizar a los profetas, doctores y apóstoles. Con la finalidad de ahondar en el sentido del espacio, a continuación me concentro en autores que no fueron abordados por Teijeira y que igualmente resultan especialmente reveladores para este esbozo de los elementos que a lo largo del tiempo han caracterizado el espacio del coro.

En el sub-capítulo anterior se ha mencionado que en 1785, el marqués de Ureña hizo referencia a la localización original del coro. Asimismo, estableció una analogía con la

⁸¹ Término griego para referirse al estrado o tribuna para el clero en el ábside de las primitivas iglesias cristianas. Corresponde al presbiterio en donde está la cátedra del obispo (en el centro) y una banca (*synthronon*) para el clero a sus lados. En las iglesias griegas es el espacio atrás del *iconostasis* que en los grandes templos se divide en tres partes, cada una con su ábside. Murray, Peter y Linda, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford NY, Oxford University Press, 1996.

⁸² *Ibid.* p. 20.

visión de Juan de los veinticuatro ancianos que consideraba “una imagen del paraíso”.⁸³ Afirmaba que en un primer momento el obispo y los sacerdotes al asistir a la Iglesia se colocaban en el presbiterio, el primero presidiendo en el centro y los segundos colocados a ambos lados, formando un semicírculo. Para Ureña era posible parangonar esta costumbre con la visión apocalíptica de los venerables ancianos sentados delante del trono de la Majestad. Así, mientras el obispo representa a la divinidad, los sacerdotes conformaban el senado augusto de los 24 ancianos. Aludiendo a la autoridad de san Ignacio, Ureña afirmaba que mientras el obispo presidía en lugar de Dios, los sacerdotes lo hacían en lugar del senado de los apóstoles. Así, el obispo (“pastor” e “imagen visible de Dios”) era, al igual que Jesucristo, el modelo del rebaño de Dios (como afirmaba san Pablo). Por lo tanto, este había de sentarse en su trono en el fondo de la basílica rodeado por los sacerdotes.⁸⁴ De este modo, creando una especie de doble espejo, Ureña llevaba la imagen de los coros sacerdotales, presididos por sus obispos, tanto a la realidad de los primeros tiempos del cristianismo como a la promesa futura de una contemplación directa de Dios en el paraíso celestial.

La idea es del todo afin al coro de la catedral de México en que el tema seleccionado como corona fue el “Apocalipsis” pintado por Juan Correa. Sin embargo, si seguimos esta línea simbólica de manera menos literal, es posible decir que todo coro (como Iglesia dentro de la Iglesia) representaba a la Iglesia Militante que era, a la vez, una puerta de acceso a la Iglesia Trinfante o Jerusalén Celeste (un paraíso mejorado). Ya se ha

⁸³ Ver Apocalipsis 4: “El juez supremo y su corte”.

⁸⁴ Ureña, Marqués de, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*, Madrid, Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S.M., 1785.

dicho que al explicar la orientación que tenía el templo de Salomón y del tabernáculo de Moisés, Guillermo Durandus afirmó que se dirigía el rezo hacia ese sitio para dirigir el alma hacia lo deseable, hacia el paraíso. Más adelante, cuando el liturgista pasa a describir las tres divisiones internas del templo (coro, altar y nave), menciona que así como en cuaresma los ornamentos debían retirarse o cubrirse,⁸⁵ en algunos sitios se colgaba una cubierta o cortinas alrededor del coro y otra se suspendía entre el altar y el coro.⁸⁶ Sin embargo, todos estos velos se recogían en la víspera de la pascua recordando que con motivo de la pasión del Señor se había rasgado el velo del templo (Mateo 27, 51). En un libro publicado en México en 1780, con explicaciones sobre las ceremonias sagradas, el autor se pregunta por qué el domingo de pasión se cubrían los altares y las cruces. Como respuesta se explicó que no sólo se debía a que ese día se “comenzó a maquinar la muerte de Nuestro Redentor” sino porque “desde entonces estuvo velada o encubierta la divinidad pareciendo sólo un hombre”. Asimismo, se recordaba el velo interior y exterior del tabernáculo en la oscura inteligencia de las escrituras antes de la muerte del redentor. El velo del templo era una cortina grande, que separaba el santuario de lo demás del templo. Sin embargo, también era un símbolo de la inaccesibilidad a la verdad absoluta que sólo es conocida por Dios y develada jerárquica y parcialmente.⁸⁷ En esta misma línea, la rasgadura del velo había simbolizada, para Durandus, la revelación del conocimiento espiritual, un conocimiento que había estado oculto hasta el momento en que, con el sacrificio de Jesús, se habían abierto las puertas del reino celestial y al hombre se le había

⁸⁵ Mason y Webb, 1843, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁶ *Idem.*, p. 73.

⁸⁷ Ruíz Morales, Carlos, *Breve explicación de las sagradas ceremonias de que usa nuestra Santa Madre Iglesia desde el domingo de pasión hasta el sábado santo inclusivo. Dedicada al Sr. Lic. Dn. Antonio Joseph de Lecca y Guzmán, abogado de la Real Audiencia y actual rector del Real e Ilustre colegio de abogados, regidor honorario perpetuo por SM de esta nobilísima ciudad de México y tesorero mayordomo de sus propios y rentas*, México, Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1780, pp. 1 y 2.

concedido la fortaleza necesaria para vencer su concupiscencia carnal. Durandus deja ver; sin embargo, que el clero tenía un anticipado acceso a esta verdad revelada pues respecto al velo que se colocaba entre el altar y el clero explicaba que éste se recogía todas las tardes de los sábados de cuaresma, al comenzar el oficio del domingo,⁸⁸ con la finalidad de que el clero pudiera ver la zona del altar. Esto se debía a que el domingo se conmemoraba la resurrección del Señor. Es decir, nuevamente el acceso visual a lo más sagrado era parangonado con una revelación divina, con una promesa de resurrección y con una anticipada mirada al reino celestial que era posible tener desde el coro, con la obtención del paraíso de forma dosificada. De hecho, para Durandus, el color carmesí y oro de la reja que dividía el santuario del coro⁸⁹ hacía alusión a la pasión y a la victoria de Cristo y el trabajo en "red" o "celosía" simboliza la obscura manera en que las cosas del cielo se daban a conocer, mientras el hombre observaba desde la Iglesia Militante. Visto desde este ángulo, el discurso ornamental poblano muy bien podría aludir a esta "red" que en el fondo simbolizaba un problema de acceso al conocimiento divino.

Era en este mismo sentido simbólico que las molduras del arco triunfal representaban los distintos tipos de sufrimientos que se tuvieron que padecer (por ejemplo, el de los mártires) y que habían concluido con la muerte. Esto justificaba el uso de formas horribles en el lado occidental del arco triunfal. Finalmente, Durandus explicaba que la reja (entre santuario y coro) separaba a la Iglesia Triunfante de aquello que corrompe y esto quedaba representado con el juicio final colocado sobre la pantalla divisoria coronado por un Cristo crucificado. De este modo se aludía al triunfo de la iglesia y a su separación de la

⁸⁸ Seis domingos de cuaresma.

⁸⁹ "rood screen" en la traducción inglesa.

corrupción. Esta misma iconografía pervive en lo alto de la reja del coro de Puebla recordando quizá que esta no sólo separa el coro del pueblo sino (más importante aún) el coro del altar. Especialmente interesante es poner atención en la constante alusión que Durandus hace en torno a entender la división entre altar y coro como umbral entre un mundo corrompido o corruptible y el paraíso celestial. Es decir, como un espacio desde el cual se observa la verdad sin absoluta claridad (como viendo desde una celosía). Si bien la iglesia postridentina fue muy cuidadosa en torno al uso de temática profana (tan presente en las sillerías de coro españolas tardo-góticas), es posible que el sentido de dicha temática y la enorme presencia de entrelazos tanto en obras españolas como en la poblana (contrarreformista) no debieran desligarse del mismo sentido divisorio dado por Durandus entre un espacio terrenal, carnal, lleno de tentaciones y lucha y otro celestial. En el caso específico de la decoración de la sillería de Puebla e incluso en los respaldos altos de Sevilla es posible que la selección de entrelazos, al remitir a su tradicional interpretación moral como símbolo tanto de unión como de dificultad u obstáculo, hiciera alusión a la revelación tan mencionada por Durandus. Es decir, que se tratara de una forma de distinguir un mundo con misterios y en donde la tentación está siempre latente y otro en que estos son revelados y el sufrimiento acaba.

En 1910, al hablar sobre el simbolismo de la Iglesia, Mattheus Cornelius Nieuwbarn trató como conjunto al coro y al santuario y lo parangonó con el cielo triunfante.⁹⁰ Para el autor esta era, sin duda, la parte más importante de las “dos” divisiones de la iglesia. Retomando a san Ambrosio, san Agustín, santo Tomás y a otros padres y doctores de la

⁹⁰ Nieuwbarn, Mattheus Cornelius, "The choir or sanctuary" en *Church symbolism; a treatise on the general symbolism and iconography of the Roman Catholic Church edifice, translated from the Dutch with the author's permission by John Waterreus*, London, Sands, 1910.

Iglesia afirmaba que representaba “el cielo triunfante, en donde Cristo está sentado en su trono (el sagrado tabernáculo) y en donde está rodeado y adorado por la corte celestial, representada por el clero”. Cuando las iglesias alcanzaban dimensiones considerables, el espacio semicircular o poligonal que rodeaba al altar mayor estaba dividido en capillas radiales que según Nieuwbarn simbolizaban la corona de espinas de la cabeza de El Salvador. Este santuario (o cabeza de la Iglesia) había sido levantado más alto que la nave de modo que fuera posible dar un mejor arreglo a la cripta de abajo cuya presencia había sido copiada de las basílicas más viejas. El objetivo de esta cripta o capilla subterránea era ser el lugar de descanso del cuerpo de santos y con ello establecer una comunión con los muertos. Así, el autor recordaba que en los primeros días de los primeros mártires, los sacerdotes celebraban misa en tumbas y que fue posteriormente que el sacrificio sagrado fue ofrecido sobre la cripta de los cuerpos o, cuando no había cripta, sobre la piedra del altar, que debía contener reliquias de uno o más santos. En Puebla, el altar mayor se colocó sobre una cripta en la que periódicamente fueron enterrados los cuerpos de sus prelados estableciendo, como diría Nieuwbarn, una comunión con los muertos. El tercer aspecto que Nieuwbarn considera fundamental rescatar con respecto al coro y altar se refiere a la división entre este espacio y la nave. Indica que imitando el muro de mármol bajo con que la antigua basílica separaba el coro de la nave, las iglesias medievales pusieron una pantalla bien tallada en piedra o madera. De este modo, el santuario y coro estaba unido y separado de la nave significando la división entre tierra y cielo, tiempo y eternidad o jurisdicción temporal y espiritual.

A fines del siglo 13, Guillermo Durandus también definía la iglesia a partir de múltiples imágenes. Como gran recopilador de la liturgia medieval, en primer lugar

establecía la tradicional distinción entre la iglesia material y la espiritual que, a diferencia de la primera, consistía en la reunión de fieles o del pueblo convocado. Así, la iglesia espiritual en lugar de estar conformada de piedras estaba constituida de hombres siendo una imagen que muy bien podría asociarse con múltiples sillerías de coro en que los respaldos representan una congregación de santos. La iglesia peregrina era Sión (contemplación) pues contemplaba desde esta peregrinación la promesa de los bienes celestiales, o bien Jerusalén, en virtud de la patria y paz futuras; la iglesia era tanto la morada de Dios como una casa de oración (Lucas 19, 46), tabernáculo de Dios (Éxodo 26, 30), arca del testimonio (Num. 17, 10), cuerpo de Cristo (Efesios 4, 12); Virgen (2 Cor. 11 ,2); Esposa a la que Cristo desposó en la fe (Apocalipsis 21, 9); madre; hija (Salmo 44, 17) o ciudad (Hebreos 12, 22.).

Lejos de intentar encontrarle al coro un único significado, a lo largo de la tesis se analizará esta imposibilidad de fijarlo y, por ende, al papel que tuvo la ornamentación. Es decir, se analizará el sentido mismo de la ambigüedad y la polisemia. En el mismo sentido que Dario Gamboni, se está entendiendo por ambigüedad aquello que es susceptible a varias interpretaciones por no pertenecer a una sola categoría mientras que por polisemia al carácter de un signo que tiene varios contenidos, varios significados. Retomando un trabajo de William Empson, quien en 1930 definió tipos de ambigüedad que podían ser aplicados a las artes plásticas, Gamboni pone especial atención en aquel tipo en que los significados son contradictorios pero juntos clarifican. Este es un tipo de ambigüedad especialmente importante en el presente trabajo pues permitirá entender el funcionamiento simbólico del nudo e incluso del Oficio divino.⁹¹

⁹¹ Gamboni, Dario, *Potential images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Books, 2002, p. 13.

Frente a esta pluralidad de significados, lo cierto también es que el coro ha sido tradicionalmente asociado con una historia pasada (apostólica) y una futura (apocalíptica), colocando en el centro el gran misterio de Cristo como redentor del género humano y recordando al clero su obligación como continuador de esta labor terrenal-celestial. Visto así, la historia del coro no puede ser sino la historia de la recreación de la iglesia militante, antecedente de la iglesia triunfante, es decir, de un paraíso mejorado. En términos generales, ésta puede ser una interpretación aplicable a cualquier coro o inspiradora de cualquier coro. Entonces, ¿por qué no todos siguieron el mismo esquema ornamental poblano? El interés de esta tesis radica en mostrar la peculiar manera en que este potencial simbólico se activó a principios del siglo 18 en Puebla, con la finalidad de intentar entender la selección. Es decir, ¿por qué el coro de Puebla tomó un camino tan distinto al resto de coros americanos y españoles? Esta es una pregunta que ha de ser respondida en términos históricos y para ello es necesario explicar quienes eran los principales protagonistas del espacio poblano y cual era su actividad fundamental. De esta manera será posible entender la utilidad de dicha ambigüedad que, como afirma Dario Gamboni, obliga a que el observador contribuya en la producción de una obra. Las “imágenes potenciales” llevan el proceso de creación de la obra del objeto al sujeto, pues a pesar de ser establecidas por el artista o director intelectual dependen del observador para realizarse o activarse.⁹² Así, funcionan como trampas visuales. Es posible que en el caso del coro poblano, fueran un medio para conservar “el sentido de misterio”.⁹³

⁹² Gamboni, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁹³ Gamboni inicia su libro con una cita de Odilón Redón quien en 1902 expresa una idea en torno a la ambigüedad que es especialmente sugerente en este contexto. El artista explica que el sentido de misterio radica en la ambigüedad continua. Gamboni, *op. cit.*, p. 9.

d) Un espacio para el cabildo y el oficio divino.

El coro de una catedral era fundamentalmente un espacio para un cabildo presente y un obispo ausente. Eran ellos, y no los músicos, quienes en caso de estar presentes ocupaban las sillas altas y, en algunas ocasiones, la sillería entera. Un directorio de ceremonias poblano de principios del siglo 18 especifica, por ejemplo, que el jueves santo los capitulares empleaban toda la sillería coral. Los señores debían entrar al coro a las ocho y media de la mañana y decir prima, tercia, sexta y nona “en las sillas bajas”. Para la misa, subían a sus asientos altos para después participar en la procesión que recorría la iglesia. Finalmente regresaban al coro para rezar la hora de vísperas y, de nuevo, debían hacerlo en la sillería baja. El *mandato* (o lavatorio de los pies del jueves santo) se escuchaba en las bancas en donde acostumbraban oír los sermones (es decir, afuera de las rejas del coro), después de lo cual regresaban a las sillas bajas para rezar las completas.⁹⁴ Disposiciones similares había para el resto de los días santos de modo que en este tiempo de pasión, de tanta importancia litúrgica, aún los asientos bajos que generalmente correspondían a los capellanes de coro eran utilizados por el cabildo catedral.

En términos generales, la Iglesia novohispana no hizo sino heredar el sentido jerárquico de la Iglesia Romana pero a través de las peculiaridades que le otorgó la intermediación de la Iglesia hispana, con la fundación del real patronazgo, y la fundación específica del templo catedral de la ciudad de México con la erección de un cabildo constituido de 27 miembros solamente. Es decir, la erección de prebendas no fue igual en

⁹⁴ Martínez de Trillanes, Gaspar Isidro, *Directorio que para las ceremonias del altar y del coro en todos los días del año debe observarse en esta santa Iglesia catedral de la ciudad de los Ángeles, dispuesto por el Sr. Dr. D. Gaspar Isidro Martínez del Trillanes, deán que fue de dicha santa Iglesia*, Puebla, Viuda de Miguel de Ortega, 1728, pp. 80-81.

toda la cristiandad hispana pues otro de los rasgos característicos de la Iglesia cristiana ha sido la aceptación de la “costumbre” o bien, de la diversa antigüedad e historia de sus sedes. En el caso de la catedral de Granada, por ejemplo, se instituyeron 10 dignidades (un deanato, 4 arcedianatos, una maestrescolía, una chantría, una tesorería, un priorato y una abadía), 50 canonjías (diez de las cuales se unieron a las 10 dignidades pero sin la posibilidad de obtener otra canonjía o prebenda en la misma iglesia) y 40 raciones.⁹⁵ Respecto a la catedral de León, Teijeira informa que en 1465 había 13 dignidades, 46 canónigos y 17 racioneros. Es decir 76 personas que fueron acomodadas en los 76 asientos de su sillería.⁹⁶ Sin embargo, el número de asientos de una sillería no siempre remite al número de individuos que cotidianamente los empleaban. El menor número de prebendados en Nueva España no implicó forzosamente una reducción en el número de sus sillas. En Puebla fue posible seguir una de las recomendaciones del tercer concilio provincial mexicano: dejar un asiento vaco entre dos prebendados.

Oscar Mazín explica que el cuerpo colegiado llamado cabildo catedral era una corporación que constituía un colegio permanente con residencia en la sede diocesana y que brindaba un contrapeso a la autoridad episcopal. Asimismo, participaba en el gobierno y administración de la iglesia y en la gestión del diezmo.⁹⁷ Este se constituyó en la Nueva España con 27 prebendas ordenadas jerárquicamente en 4 grupos o “clases”.⁹⁸ En primer

⁹⁵ *Erección de la Iglesia Metropolitana de la ciudad de Granada*, Imprenta real de Francisco de Ochoa, 1677.

⁹⁶ Teijeira Pablos, María Dolores, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, Universidad de León, 1993, p. 13.

⁹⁷ Mazín Gómez, Oscar, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 13.

⁹⁸ Cf. *Concilio III Provincial Mexicano, Op. Cit.*; Oscar Mazín, *Op. Cit. y Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México : inventario y guía de acceso*, Oscar Mazín (dir.) Zamora/México, El Colegio de Michoacán/Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1999. Para el caso específico de Puebla:

lugar se encontraban 5 dignidades cuya preeminencia seguía a su vez el siguiente orden: deán, arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero. Su acomodo en la sillería seguía el orden de preeminencia pero se distribuían a ambos lados de la silla episcopal de modo que a la derecha del obispo debió sentarse el deán, el chantre y el tesorero mientras que a su izquierda tan sólo el arcediano y el maestrescuela. El segundo grupo capitular estaba compuesto de 10 canonjías, cuatro de las cuales (lectoral, magistral, penitenciario y doctoral) se otorgaban después de un examen de oposición y eran llamadas “de oficio” mientras que el resto se recibían por “gracia” real y pontificia. Su orden dependía de su antigüedad, pero un pleito de 1621 deja ver que a veces fueron ascendiendo (y tomando silla más cercana al prelado) pasando de un coro a otro mientras que en otras ocasiones respetaron la antigüedad que tenían en su coro (ya fuera del deán o del arcediano).⁹⁹ Los canónigos eran responsables de celebrar diariamente las misas (las llamadas “conventuales”), excepto en las festividades de “primera y segunda clase” en que le correspondía a los dignidades cuando no lo hacía el obispo. En tercer lugar se localizaban 6 raciones enteras que debían ser otorgadas a diáconos con la finalidad de que pudieran servir en el altar y cantaran las “pasiones” a lo largo de los años. Al final se ubicaban 6 medias raciones, prebendas que debían otorgarse a individuos por lo menos ordenados de subdiáconos para que cantaran las epístolas en el altar y las profecías, lamentaciones y lecciones en el coro.¹⁰⁰ En el caso de estos 3 últimos grupos (canonjías, raciones y medias raciones) internamente imperaba el factor ordenador jerárquico de la antigüedad y, al igual que las dignidades, debían distribuirse a uno y otro lado del coro. Esta lógica jerárquica que

Córdoba Durana, Arturo, “Las dignidades eclesiásticas de la catedral angelopolitana” en Montserrat Gali (ed.) *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, BUAP/ICSH, 2002.

⁹⁹ ACCP, *Asuntos varios*, “Los doctores don Luis de Monzón y don Juan de Vega ...” *Op. Cit.*

¹⁰⁰ Cf. “Erección” y “Estatutos” en *Concilio III Provincial Mexicano*, *Op. Cit.* pp. XX-XXII y LII-LIX.

regía el acomodo dentro del coro en la que el orden iba por “clases” y antigüedad era seguida en todo tipo de acontecimientos dentro de la sociedad virreinal y podía impactar, incluso, las decisiones más elementales de cada corporación, aún cuando no estuviera regulado estrictamente.¹⁰¹

El chantre originalmente no había sido considerado dentro del grupo de las dignidades. Sin embargo, en Nueva España se siguió la costumbre de las iglesias españolas en donde quedó incorporado al cabildo con la obligación de gobernar y dirigir el canto en el coro. Si bien todos los capitulares podían tener responsabilidades musicales o alguna más particular en la capilla musical, era sólo a la dignidad de chantre que los estatutos del *Tercer Concilio Provincial Mexicano* demandaban ser “instruido y perito en la música, a lo menos en el canto llano” pues su oficio era “cantar en el facistol, y enseñar a cantar a los servidores de la iglesia, y ordenar, corregir y enmendar por sí y no por otro, las cosas que pertenecen y miran al canto en el coro y donde quiera”. El chantre, además de gobernar el canto en el coro, estaba obligado a “escribir o hacer escribir la tabla o matrícula de cada semana, que todos han de observar, y lo que se ha de rezar, celebrar o decir en cada día de la semana, y advertir tanto a los dignidades y canónigos las misas que les corresponden, como a los racioneros y medios racioneros los evangelios, pasiones, epístolas, lecciones y lamentaciones, como también encomendar que asistan de capas, teniendo razón de la antigüedad y alternación que debe haben en estos oficios”. Finalmente, le correspondía “encomendar, según el orden prefijado en la matrícula o tabla de tal distribución, el oficio del sochantre, los versos de los introitos, las aleluyas, responsorios, antifonas, profecías y la

¹⁰¹ El 2 de enero de 1713, por ejemplo, se trató en el cabildo poblano el tema de la sucesión de los hacedores y el 17 de enero se ordenó seguir la “inteligencia y orden de las sillas” por las clases de dignidades, canónigos, racioneros enteros y medios racioneros. ACCP, AC, f. 43.

bendición del cirio pascual; corregir además a los capellanes y ministros que sirven en el coro, las faltas y negligencias que tengan acerca de la debida decencia y compostura propias del culto divino y los sagrados oficios".¹⁰²

Obviamente, los oficios podían variar dependiendo de la festividad y de la asistencia al coro. El día en que Pedro Nogales Dávila fue consagrado obispo, por ejemplo, los encargados de cantar el evangelio y la epístola fueron dos canónigos, respectivamente. Sería de esperarse que al igual que otras prebendas se accediera a la dignidad de chantre después de una carrera eclesiástica dentro del cabildo y contando con dotes musicales.¹⁰³ La realidad no siempre fue así. La diversidad de personajes que llegaron a ocupar la dignidad de chantre en Puebla a principios del siglo 18, su breve estancia en la prebenda y el tipo de oficios encomendados que las actas de cabildo registran, hace suponer que las responsabilidades dadas en el *Tercer Concilio* debieron recaer sobre todo en los sochantres; es decir en ministros que no eran parte del cabildo y que también estaban obligados a ejercer funciones claramente musicales. Eran los responsables por ejemplo de examinar en canto llano a los capellanes y no fue extraño que los pretendientes al puesto fueran músicos aunque (en el periodo bajo estudio) la mayoría no parece haberlo sido.¹⁰⁴ Es sintomático que, por una parte, en mayo de 1709 se despacharon edictos convocando a opositores para

¹⁰² "Estatutos" en *Concilio III...*, *Op. Cit.*, capítulo V. En una nota el padre Basilio Arrillaga indica que se trata del canónigo (*sic*) que en derecho se conoce como "primicerius" y a quien corresponde regir y gobernar el canto en el coro. Explica que, según su primitiva institución, no era dignidad pero que por costumbre antiquísima de las iglesias de España lo es, presidiendo al maestrescuela.

¹⁰³ Joseph de Luna tomó posesión de canónigo el 16 de febrero de 1715, de tesorero el 7 de diciembre de 1716, de maestrescuela el 22 de diciembre de 1718 y de chantre el 11 de junio de 1720. (ACCP, AC, libro 22, fs. 143, 365 y 611; libro 23, f. 121.)

¹⁰⁴ Mientras era indispensable que un sochantre dominaran el canto llano resultando ideal encomendar el oficio a un músico, no parece haber sido un requisito que fueran presbíteros. El 25 de junio 1709 se oponían a la sochantría que estaba vaca Nicolás Ximénez (a quien se describe como un clérigo de menores órdenes y capellán del coro) y Manuel Sánchez (también de menores ordenes). Ninguno era sacerdote pero más adelante las actas registran a ambos como músicos de la catedral.

una de las dos plazas de sochantre de la catedral de Puebla debido a que por “habérsele bajado la voz” Miguel de Olivera (quien era músico “tenor”) se vio forzado a renunciar.¹⁰⁵ O bien, que al dejar su oficio de capellán en Puebla, Francisco de Atienza recibiera en México el título de sochantre. Por otra parte, entre 1704 y 1724, siete capitulares tomaron posesión de chantres en la catedral de Puebla. Algunos de ellos murieron poco después (sugerencia de su avanzada edad) mientras que para el resto parece haber constituido tan sólo un paso más dentro de su proceso de ascenso jerárquico.¹⁰⁶ Aún más, en 1738, la dignidad se le otorgó a un importante funcionario de la Corona que era oidor y superintendente de la Real Casa de Moneda y que después de desempeñarse satisfactoriamente como ministro real, quiso –al final de su vida- abrazar el estado eclesiástico. Muestra de su incapacidad de asumir las responsabilidades que en teoría le correspondían es los problemas de salud de Don Joseph Fernández Veytia le impidieron tomar posesión de la chantría después de haberla obtenido.¹⁰⁷ Una relación similar posiblemente también se estableció entre el tesorero y los sacristanes, responsables más directos del cuidado de los bienes que hoy denominaríamos “muebles” de la iglesia. De cualquier forma, la actividad propiamente musical en la catedral recaía en el maestro de

¹⁰⁵ ACCP, AC, libro 21, sesión del 14 de mayo de 1709, f. 266. Otra muestra del trabajo que recaía en los sochantres se deduce de una entrada de 1719 en que se autoriza darle una ayuda de costa: “Que se libren en los efectos de fábrica espiritual cincuenta pesos de ayuda de costa al bachiller Nicolás Ximénez de Cisneros, sochantre de esta santa iglesia en remuneración al mucho trabajo que tiene en el coro de ella”. ACCP, AC, libro 23, sesión del 12 de diciembre de 1719, f. 76v.

¹⁰⁶ Juan de Jaurigui Barzena (sólo la ocupó un breve tiempo pues fue ascendido a arcediano), Francisco López de Humara (de 1706 a 1711 en que fue ascendido al deanato), Francisco de Lana y Silva (1712-¿?), Gaspar de Zepeda y Castro (de 1715 a 1717 en que murió), Gaspar Isidro Martínez de Trillanes (de 1717 a 1718 en que tomó posesión de arcediano), Diego Felipe Gómez de Angulo (de 1718 a 1720 en que ya es llamado arcediano), Joseph de Luna y Arias (de 1720 a 1723 en que murió). A Antonio de Foronda se le había otorgado la chantría en 1701 pero en 1703 se encontraba imposibilitado de servirla y aparentemente se le regresa la tesorería. Murió en 1708. Un documento del Archivo General de Indias (MÉXICO 845 (cartas 1662-1712)) registra que en 1701 se le había dado la chantría a Foronda y que para 1703 “por haberle dado un accidente” estaba imposibilitado de servirla por lo que se nombró a Jáurigui.

¹⁰⁷ Agradezco este dato a los historiadores Gustavo Alfaro y Raúl Torres. A este último agradezco muy especialmente la generosidad con que me dio acceso a sus fichas de trabajo. AGN, *reales cédulas*, volumen 58, no. 67, fs. 185-186. Por cuestiones de salud Veytia no llegó a ocupar la dignidad de chantre.

capilla así como en los ministriles y músicos cantores que conformaban la capilla musical. De hecho, para el siglo 18 esta tuvo sus propias ordenanzas.¹⁰⁸

Entre los muchos oficios que se erigieron desde el siglo 16 para el buen funcionamiento del culto pero que no formaban parte del cabildo catedral se encontraba el de cura del sagrario que, a diferencia del resto de ministros no-capitulares, sí se le permitió ocupar un asiento en la sillería alta sin por ello participar en un ritual de toma de posesión. El *Concilio* permitía elegir cuantos curas del sagrario (o rectores) fueran necesarios para celebrar misas, oír confesiones y administrar los demás sacramentos. Podían tener una asignación de la mesa capitular con la obligación de asistir al coro a ciertas horas canónicas. En Puebla, a los dos curas del sagrario se les permitió –no poseer- pero sí ocupar asientos altos en el coro, después de los últimos miembros del cabildo. El 18 de febrero de 1716, el racionero Antonio Navarro recordaba que esta era una práctica y costumbre en Puebla y que mientras uno se colocaba del lado o coro del señor deán, el otro lo hacía en el del señor arcediano. Con este preámbulo solicitaba al cabildo la autorización para que también se les llevaran “sillas” cuando asistían -junto con el cabildo- a funciones fuera de la catedral; por ejemplo, a los actos literarios (nótese que habla de sillas y no de bancas). Los señores capitulares accedieron a concederles el mismo lugar que a los señores capitulares aunque en los últimos asientos a uno y otro del coro.¹⁰⁹ Lo curioso es que dos años antes, durante la sesión del 26 de enero de 1714, y después de leer la ordenanza 27 de

¹⁰⁸ ACCP, AC, f. 180v. El 6 de septiembre de 1729 se leyeron en cabildo las “constituciones que se sirvió de hacer su señoría Ilustrísima el ilustrísimo señor obispo de este obispado (Lardizabal) para el mejor régimen y gobierno de los músicos de la capilla de esta santa iglesia”

¹⁰⁹ ACCP, AC, sesión del 18 de febrero de 1716, libro 22, fs. 312 y 312v. También Echeverría y Veytia informa que los curas tenían asiento en el coro para las funciones públicas inmediatamente después de los señores capitulares (*op. cit.*, p. 202.) Si bien a fines del siglo 18 se sigue repitiendo este derecho, en 1925 se asigna el primer asiento de abajo al párroco del sagrario. *Estatutos del cabildo metropolitano de la santa iglesia basilica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, La enseñanza objetiva, 1925.

la cartilla del coro en que –conforme a la *Erección* de la catedral- se obligaba a los curas a asistir a vísperas, misa y procesión se dijo que los curas actuales no lo hacían. Uno de estos curas era Francisco Mendrijes pero el otro era Antonio Navarro quien después de obtener una ración solicitó prerrogativas para un oficio que él solía ocupar pero, como vemos, no cumplir del todo.¹¹⁰ Respecto al asiento que podía ocupar el individuo sobre el cual solían recaer los cargos de Vicario general y Provisor, un pleito en la catedral de México iniciado en 1725 muestra el deseo de incorporarlo en las sillas altas del coro sólo si era prebendado y entonces hacerlo conforme a su clase y antigüedad.¹¹¹ Sin embargo, en 1729 se leyó en Puebla una real cédula del año anterior en la que el rey declaraba que estos, aún si no eran prebendados de la iglesia, tenían “lugar y asiento” después del deán o de la dignidad o canónigo que presidiera el coro. Recordaba que esta resolución que debía aplicarse a todas las catedrales de Indias se había tomado en diciembre de 1725 frente a la controversia suscitada en la sede metropolitana de México.¹¹²

Además de los sacramentos, los principales actos de la liturgia son la misa y el Oficio divino. Este último era responsabilidad fundamentalmente del cabildo y se ordenaban a partir de la misa o fracción del pan (que representa el sacrificio de Cristo y la posibilidad de comunión con él). Para Oscar Mazín una de las cuatro categorías que definen

¹¹⁰ ACCP, AC, f. 98v. La ordenanzas número 27 originalmente impresa por Palafox decía “Los curas de la catedral asistan conforme a la erección en el coro a vísperas y misa todos los días y a las procesiones que se hicieran dentro o fuera de la iglesia so pena de ser apuntados salvo estando ocupados en alguna cosa tocante a su oficio y que no sufra dilación”.

¹¹¹ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, *acuerdos de cabildo*, legajo 1, ca. 1725. Consultado en el Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX. Microfilm. Archivo del cabildo de la catedral metropolitana de México. Rollo 1318. (Sobre que sus prebendas se mantengan en sus asientos en el coro según la ‘Erección’ de ella, sin que deba incorporarse el Provisor que no fuere prebendado, en fuerza de la Ley Real de Indias; como ni en otro acto en que haya forma de Cabildo, Motivos porque contradijo el lugar que violenta y atentadamente pretendió el Provisor el día del Corpus 15 de Junio del año pasado de 1724. estándose actualmente viendo el punto en el Real Acuerdo extraordinario.)

¹¹² ACCP, AC, sesión del 4 de noviembre de 1729, f. 194.

a un cabildo catedral es la “tradición” entendida como un conjunto de actos de transmisión, recepción y asimilación. Para el historiador, la más clara muestra de tradición de un cabildo catedral radica en la conservación de su identidad corporal lo cual se lograba a través del rezo del Oficio divino. A través de este oficio, el cuerpo capitular se transformaba en una comunidad orante heredera de tiempos apostólicos.

Se denomina Oficio divino u Horas canónicas a una oración “de carácter oficial y público que, en nombre de la Iglesia, recitan ciertas personas con objeto de tributar a Dios la debida adoración, darle las más rendidas gracias y suplicarle la ayuda necesaria para obrar bien”.¹¹³ En su *Tratado del Oficio divino* (1649), Juan de Bustamante lo define como un oficio “eclesiástico”, “divino” y “canónico” por tratarse de un modo de hacer oración que la Iglesia instituyó con cánones para que sus ministros alabaran a Dios. Asimismo, lo considera un oficio de “horas” porque al instituirse se distribuyó a lo largo de las horas del día y la noche para que, siguiendo la doctrina de Cristo, siempre se hiciera oración.¹¹⁴ Para Bustamante, el Oficio divino había sido instituido por la Iglesia desde los tiempos apostólicos y se dividía en siete horas canónicas. Sin embargo, advertía que algunos autores se habían desviado del salmo 118 de la *Vulgata* y habían dividido el oficio nocturno (o vigiliat) en dos partes: “maitines” y “laudes”, considerando en total ocho horas. Los maitines habían de rezarse durante toda la noche. Cada tres horas se rezaba un nocturno por lo cual la noche se dividía en tres nocturnos de maitines. Con la aurora se rezaban los laudes. Las otras 6 horas eran las siguientes: al salir el sol se iniciaba la “prima” que (en el tiempo más perfecto de los equinoccios) coincidía con las 6 de la mañana, según los relojes

¹¹³ Llorca, Bernardino, *Nueva visión de la historia del cristianismo*, Barcelona, Labor, 1956, p. 1117.

¹¹⁴ Cf. Lucas 18, 1.

de España. La “tercia” tenía lugar a las nueve horas, la “sexta” a las doce del día, la “nona” a las tres de la tarde, las “vísperas” a las cinco de la tarde y las “completas” puesto el sol. Para Bustamante, los obligados a rezarlo eran los sacerdotes, diáconos, subdiáconos y beneficiados (a curatos, canonicatos, capellanías, etc.) así como los religiosos y las monjas. Sin embargo, había dos maneras de hacerlo: públicamente en el coro (con más o menos personas y solemnidad) o privadamente.¹¹⁵

El coro catedral era, por excelencia, el sitio en donde se tributaba a Dios alabanza a través del Oficio divino de forma pública y comunitaria en un horario determinado. Esta era la labor espiritual más importante que tenía el cabildo catedral y la que justificaba sus ingresos materiales. Los elementos constitutivos del oficio son tres: los salmos con sus antífonas, cuyo fin es tributar a Dios alabanza (es decir se trata del elemento doxológico, por lo tanto, pueden añadirse los himnos que son cánticos poéticos no bíblicos), las lecturas (lecciones) con sus responsos que tienen la finalidad de instruir y las oraciones, con las que se solicita la ayuda divina.¹¹⁶ Todas estas eran ceremonias de alabanza, enseñanza y plegaria que celebrándose en un tiempo real simultáneamente conmemoraban un acontecimiento redentor que santificaba el día.

La obligación del Oficio divino había permanecido en las catedrales no sólo después de que el clero secular abandonó la vida común sino aún cuando la Iglesia católica aceptó un nuevo tipo de espiritualidad privada. Robert Taft explica que en el siglo XII se inició un

¹¹⁵ Bustamante, Juan de, *Tratado del Oficio divino*, Madrid, Imprenta Real, 1649, Introducción y libro 8, capítulos 1, 2 y 14. La misa “parroquial” o “conventual” solía hacerse entre la terciada y la sexta. Cf. Llorca, *Op. Cit.*, pp. 1062 y 1123.

¹¹⁶ Righetti, Mario. *Historia de la Liturgia*. Madrid: BAC, 1955, p. 1148.

cambio en la vida espiritual cuando un nuevo mundo urbano, plebeyo y mercantil se gestó. Los frailes, primero, y la *devotio moderna*, después, reaccionaron (como posteriormente habría también de hacerlo san Ignacio) en contra de las muestras externas de la espiritualidad medieval y del excesivo ritual en los sacramentos. De hecho, se trató de un aspecto compartido por la Reforma del siglo 16 y los reformistas protestantes.¹¹⁷ Fue dentro de este contexto que la Iglesia concedió a los jesuitas el abandono de la obligación del oficio coral; sin embargo, ello no se trató de un rechazo a la actividad en sí. La concesión se hizo con la finalidad de otorgarles una mayor movilidad y libertad para realizar labores apostólicas permitiéndoles no llevar a cabo el rezo del Oficio de forma comunitaria y con la necesidad de respetar un horario y espacio determinado.¹¹⁸ La importancia dada al rezo del Oficio divino en comunidad; en cambio, puede verse en la obligación que tuvieron las catedrales de la Iglesia de la contrarreforma. Así, el evidente fomento del rezo en el coro catedral después del Concilio de Trento formó parte de la tendencia unificadora (y simplificadora) de los rituales sobre la base del rito romano cuya culminación se vio reflejada en la publicación del *Breviario* (1568)¹¹⁹, el *Misal* (1570), el *Pontifical* (1596) y el *Ceremonial de los Obispos* (1600).¹²⁰

El interés en conservar esta forma de rezo público y comunitario -heredado de tiempos apostólicos- en la Nueva España se evidencia en la figura del arzobispo fray

¹¹⁷ Taft, Robert, *The Liturgy of the Hours in East and West. The origins of the Divine Office and its meaning for today*, Collegeville, Minnesota, The Liturgical Press, 1993, p. 301.

¹¹⁸ Taft, Robert, *Ibid*, pp. 300-2.

¹¹⁹ Aldazábal explica que a pesar de que desde el siglo 10 hubo una tendencia a fundir en un solo volumen el leccionario, oracional, salterio, antifonario e himnario para facilitar el rezo del Oficio divino, no fue hasta el siglo 13 que apareció el Breviario completo el cual evolucionó hasta el de 1568 de Pío V que fue encargado por el concilio de Trento y ha durado hasta nuestros días a pesar de que después del concilio Vaticano II se le llamo Liturgia de las horas. (p. 62)

¹²⁰ Llorca, *Op. Cit.*, p. 1000.

Alonso de Montúfar. Este prelado reglamentó el comportamiento dentro de los coros catedrales a través de sus *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana* (1570). Las reglas fueron retomadas íntegramente por el *Tercer Concilio Mexicano* en 1585 y adoptadas en todas las catedrales sufragáneas de la sede Metropolitana. La adaptación que de ellas hizo el obispo don Juan de Palafox para la iglesia poblana de 1649 se reimprimieron en 1711 y 1736 y aún en 1803 el abad y cabildo de la Colegiata de Guadalupe volvió a ellas para configurar su propia reglamentación. La obligación de asistir al coro constituyó uno de los rasgos fundamentales del clero secular en las catedrales novohispanas y por ende (a diferencia de otras órdenes religiosas) implicó que no se les permitió una gran movilidad sino que se les obligó a residir en la ciudad. Los cabildos catedrales estaban obligados a mantener esta oración comunitaria con que la iglesia catedral participaba en la oración oficial de la Iglesia Universal y a conformar así una comunidad orante, heredera de los tiempos apostólicos, que a través del rezo de las horas canónicas y de la celebración de la misa conventual elevaran la oración del resto de la diócesis.

De especial interés es la importancia que la astronomía jugaba en la ordenación de la liturgia regida por el calendario solar y lunar con fiestas fijas y móviles. Un gran parte del primer libro de Bustamante se concentra en el calendario. Después de definir *Breviario* como el libro que reglamentaba el rezo del Oficio o bien el compendio o sumario en el que se incluía “lo principal de la sagrada escritura, los salmos y mucha parte de la Biblia, selección de doctores de la iglesia, y vidas de santos y oficios aprobados por pontífices con oraciones para pedir a Dios mercedes y alabarles que es el fin del oficio divino”. El capítulo 6 se concentraba en “El año y sus partes” y ahí se explicaba que el año solar (tiempo que tarda el sol en pasar por los 12 signos del zodiaco) constaba de 12 meses los cuales

producían 52 semanas y un día y 365 días con 6 horas. Cada cuatro años estas seis horas hacían 24 que era un día natural que había de añadir al cuarto año que tendría entonces 366 días (y era llamado vulgarmente año bisiesto).¹²¹ Prueba de la importancia que el calendario regido por los astros tenía en el culto es que el capítulo 7 se dedicara, además, a explicar la corrección que Gregorio XIII tuvo que hacer del calendario en el año de 1582 cuando borró 10 días.¹²²

Más adelante se explicará con más detalle quienes orquestaban el culto en la catedral de Puebla así como los principios ordenadores del espacio. Por lo pronto, basta decir que el coro no era un lugar para tratar asuntos relacionados con el gobierno material de la diócesis; esto se hacía en la sala de cabildo en donde los capitulares seguían exactamente el mismo orden jerárquico que imperaba en el coro a uno y otro lado de la silla episcopal y en donde, al igual que en el coro, efectuaban un ritual de toma de posesión de sillas precisas.¹²³ Si bien el obispo encabezaba al cabildo y tenía el sitio más importante y decorado dentro del coro, su presencia física no era tan frecuente, de manera que la silla en sí simbolizaba su permanente presencia. Quienes en realidad mantenían una presencia corporal (o real) constante en el coro eran (o debían ser) los capitulares cuya mayor o

¹²¹ El término derivaba del hecho de que ese año se decía 2 veces en dos días (el 24 y 25 de febrero) el “Sexto Kalendas Martij” de modo que ese mes tenía 29 días.

¹²² Dado que cada 134 años se acumulaba un día, entre el año de 322 (en que tuvo lugar el Concilio Niceno y en que el equinoccio vernal cayó en 21 de marzo y se determinó que la pascua se celebrara el domingo después de la luna 14) y el año de 1582 (en que habían pasado 1260 años) ya había 10 días de más. Por lo tanto, ni los equinoccios ni la pascua tenían su día. Fue entonces cuando al quitarse 10 días, los equinoccios que caían en los días 11 o 12 pasaron al 21 o 22 de marzo y de septiembre y los solsticios al 21 o 22 de junio y diciembre (como en tiempos de san Agustín). De este modo, Bustamante aludía a la manera en que a partir del nacimiento del Señor empezaban a crecer los días y a menguar desde el del Bautista. Para que no fuera necesario volver a corregir tan drásticamente el calendario se acordó que cada 400 años habrían de quitarse 3 días.

¹²³ “No debe tenerse cabildo en el coro sino de cosas ligeras” En el mismo sentido, el Concilio obligaba a tratar los negocios de la sala capitular exclusivamente ahí. Sólo se permitía tratar en el coro algunos ligeros negocios dirigidos al más acertado y decente ministerio de la iglesia. “Estatutos” en *Concilio III Provincial Mexicano, Op. Cit.*, pp. XCIII y XCIV.

menor asistencia (en términos cuantitativos) estaba en función del calendario de fiestas. No todos concurrían a diario pero todos -como grupo- eran responsables de no dejar desierto el coro en ningún momento y de mantener un equilibrio (o distribución equitativa) en su interior. Por ejemplo, evitar que la ausencia de capitulares provocara que el obispo quedara flanqueado por una dignidad y un medio racionero.

Solamente los capitulares y el obispo tomaban posesión de asientos fijos en el coro los cuales siempre se localizaban en la sillería alta y se caracterizaban por su variada y elaborada decoración. Los asientos altos decorados no sólo investían a los asistentes de una determinada dignidad sino que debieron también de simbolizar a los ausentes, a ese grupo selecto de prebendados que tenía el enorme privilegio de poseer un lugar o asiento y silla dentro del coro.

Además de la importancia dada al calendario, otro de los aspectos fundamentales del tratado de Bustamante fue la explicación del significado de las horas. El capítulo 14 explica la manera de “sacar” varios “efectos” de lo reza lo cual equivalía a exponer el significado de las horas canónicas. En principio el autor explicaba que el “afecto” era una inclinación o movimiento del alma a alguna cosa (amando, aborreciendo, temiendo, holgándose, etc.) Estos efectos podían proceder de muchas causas. La ordinaria era la imaginación o el conocimiento de la cosa. El que pensaba en lujuria deseaba vengarse y conseguía el “afecto” de ira. El que pensaba (o se imaginaba) en la bondad de Dios, le amaba y producía el afecto del amor. Por lo tanto, para poder sacar los afectos era necesario un conocimiento o una noticia de lo que se decía o de lo que las horas significaban. Así, para sacar provecho espiritual de la oración así como del oficio divino, Bustamante

explicaba lo que cada hora significaba según su nombre y el tiempo en que fue instituida. En general, el oficio se aplicaba a la pasión del Señor. Por lo tanto, los maitines referían a la oración en el huerto y al prendimiento que el Señor padeció aquella noche. La prima remitía a la bofetada así como a los padecimientos en la casa de Anas y Caifas, Pilatos y Herodes. La tercia, los azotes, corona de espinas, sentencia de muerte y lo demás de la historia hasta la crucifixión. La Sexta era la crucifixión con todo lo que el Señor padeció en la cruz. La nona, la muerte y lanzada del costado. Las vísperas, el descendimiento de la cruz. Las completas, su sepultura y la hora en que sepultaron a Cristo. Para Bustamante, las horas podían igualmente aplicarse a “otros misterios” que sucedieron y también podían ser acomodadas a diferentes tiempos y fiestas del año. Los maitines de cada uno de los días de la semana podían aplicarse igualmente a cada uno de los misterios principales de la vida del señor, particularmente a los que habían sucedido de noche como la anunciación, la encarnación, el nacimiento, las oraciones y vigiliias de Cristo, la última cena, el lavatorio de los pies, la institución del sacramento. Las laudes podían ser aplicadas a su resurrección pues aparentemente había sido al amanecer o poco antes de salir el sol. Lo mismo se podía hacer en las demás horas. En prima, por ejemplo, se podían pedir a Dios favores para todo el día (en lo espiritual y temporal) pues era lo natural “pedir” en esa hora como podía verse en el himno, preces y oración. Después de dar gracias por haber llegado al día era natural pedirle a Dios que librara al hombre de los pecados y le permitiera ocuparse de buenas obras. Algo muy similar sucedía en las (nocturnas) Completas. Por ello, ambas horas casi siempre eran de una misma manera. En las preces que se decían en la mayoría de los días se pedía lo mismo con más instancia y comenzando con *kyrie eleison* (que significaba *Domine miserere*) se pedía misericordia a la santísima trinidad y a cada persona divina en particular. El autor recomendaba considerar que la majestad divina se encontraba presente, que con

ella se estaba hablando y a ella se le estaba alabando “junto con los ángeles y santos” que siempre lo estaban haciendo. De las oraciones que se decían durante el oficio divino, la primera era el *Padre Nuestro*. Para Bustamante era la más perfecta de las que usaba la iglesia por haber sido instituida y enseñada por Cristo. En segundo lugar estaba el *Ave María* pues esta había sido tomada del evangelio y compuesta de las palabras del arcángel Gabriel, de Santa Isabel y de la Iglesia. Los maitines se comenzaban con las palabras *Domine labia mea...* a través de las cuales se le pedía a Dios que todo lo que se dijere fuera para su honra, gloria y alabanza. Esto se solicitaba por medio de la cruz de Cristo por considerar que de ahí procedía el mérito y bondad de las palabras y obras humanas. Por eso todos habían de signarse lo cual significaba “armarse” con la cruz. *Deus in adiutorium* era el principio de todas las horas y decir el verso *Gloria Patri* era como proponer el tema de lo que contenía todo el Oficio: la alabanza a Dios confesando el inefable misterio de la trinidad que era el fundamento y principio de la fe (por ello se expresaba en el bautismo que era la puerta). Este había de ser el objetivo de todas las obras, oraciones y peticiones y el medio a través del cual habían de alcanzarse. Por ello se repetía tantas veces y se inclinaba la cabeza cuando se nombraba (para demostrar la humillación del alma y el deseo de que toda criatura hiciera lo mismo y le alabara). Esto era lo que significaba la palabra *Alleluia laudate Deum*. En el invitatorio se llamaba a todas las criaturas para que adoraran y alabaran al Señor y por eso se repetía en cada verso del salmo y en el último además se le pedía a Dios que se alabara a sí con la finalidad de suplir la insuficiencia de las criaturas. Bustamante explicaba que los salmos eran el cuerpo principal del oficio divino y contenían “infinitos e inefables misterios”, que el escritor consideraba imposibles de declarar. Si bien muchos de ellos y los versos de otros se entendían fácilmente pudiéndose sacar de ellos muchos y particulares afectos había otros que no se entendían. En este segundo caso había

de acudir a la intención de la Iglesia, considerando que eran palabras del Espíritu Santo señaladas por la misma Iglesia para levantar el Espíritu a Dios y alabarle. Curiosamente, el autor indicaba que debían decirse tanto las que se entendían “como las que resultaban incomprensibles” pues estas también era de gran provecho. De hecho Bustamante afirmaba que el salmo 118 era el que más se usaba pues estaba en las 4 horas menores. No sólo se trataba del más largo del salterio sino que también era de los “más misteriosos”. De su consideración atenta se podían sacar grandes provechos de sus particularidades. En todo el salmo se hablaba con Dios y todo lo que el salmo contenía respondía a la ley de Dios. Unas veces se pedía cumplir la ley (para sí mismo y para los demás), en otras ocasiones se solicitaba el premio prometido a los que guardaban la ley; y finalmente, otras veces alabándola y engrandeciéndola se exhortaba a todos (buenos y malos) a que la guardaran o se rechazaba al los que la quebrantaban. Una vez explicada la interpretación que el Oficio divino tuvo, resulta indispensable entender su sentido en el marco del sentido de las ceremonias en general.

e) Las ordenanzas para el coro y los ceremoniales del coro.

Orando también juntamente por nosotros, que el Señor nos abra la puerta de la palabra, para hablar el misterio de Cristo, por el cual aun estoy preso. (Col. 4:3)

En 1570, el arzobispo Montúfar otorgó una serie de ordenanzas que habrían de obedecerse en todos los coros catedrales novohispanos. Con mínimas modificaciones esta serie de reglas rigieron el coro poblano por lo menos hasta 1736 en que se tiene registrada la última reimpresión de las ordenanzas que Palafox confeccionara para Puebla a partir de las de la sede metropolitana. Estas reglamentaciones muestran el tipo de prácticas que debió ser frecuente en el coro. Sin embargo, lo que resulta más importante para los fines de este trabajo es que paralelamente nos permiten deducir aquellos principios ideales que debían regir el espacio y su sentido final en el marco de las ceremonias. Rescatemos algunas de ellas para después pasar al sentido más general que dentro del recinto sagrado tuvieron las ceremonias en el culto.

La ordenanza 10 obligaba a que cuando el sochantre se encontrara solo, “con pocos acompañados al facistol, y el Presidente bajare de su silla para ayudarle”, todos habían de hacer lo mismo. La número 16 especificaba que nadie había de sentarse en “silla o asiento superior al suyo”. Asimismo, el reglamento poblano prohibía entrar tarde al coro por la puerta principal:

si no fuere una vez al principio de la hora, en tiempo que la pueda ganar, y no salga por ella, hasta después de las horas sino fuere acompañando al Prelado o yendo a decir misa cantada o llevando capa, o acompañando al Presidente o al que va a sacar la seña o haciendo algún oficio del coro al altar o del altar al coro. (ordenanza 10)

Era indispensable el conocimiento por anticipado del rezo que a cada quien tocaba decir para no errarlo “en substancia o circunstancia, latinidad o acento” (ordenanza 34). De la misma manera como la labor terrenal de los canónigos tenía una justificación espiritual el incumplimiento de sus labores espirituales al tiempo preciso tenía consecuencias materiales de modo que se perdía la hora si se entraba después del *Gloria Patri* (ordenanza 14) o bien cuando se decía una oración por otra (ordenanza 18). Dado que el vestido era la forma empleada por excelencia para la transformación del cuerpo material en uno espiritual, aún sin tratarse de ornamentos consagrados, ningún prebendado ni clérigo que sirviera en la Iglesia debía salir de ella con sobrepelliz¹²⁴ a las tiendas o calles, a menos de que lo hiciera “a causa de su oficio” (ordenanza 44). Las ordenanzas también establecían lo que es tan fácil percibir en la decoración de la sillería, la existencia de un eje de simetría, que no le quitaba al altar mayor la precedencia. En el ritual de entrada al coro, las reglas del coro ordenaban que habría de entrarse directo a la silla que correspondía, haciendo primero una genuflexión al Santísimo Sacramento frente a facistol (mismo que se coloca en el centro del coro), sin platicar con quienes estaban en el facistol o en las sillas bajas (ordenanza 15). Asimismo, se pedía no cambiar de silla y mirar “derechamente a la silla correspondiente del coro de enfrente y en levantándose mirando al altar mayor si no fuese a cantar al facistol o lo que se le encomendare” (ordenanza 17). La forma en que la jerarquía se desdobra de extremo a extremo y en función de la clase, dando primacía al lado del evangelio (como vimos que también sucedió en el pleito de 1621) también aparece en las ordenanzas. Si el Deán era semanero¹²⁵ y se ausentaba, entonces lo debía suceder el tesorero. Si este tampoco se encontraba, le correspondía la labor al Chantre. Si no había dignidades, entonces, el

¹²⁴ Sobrepelliz: vestidura de lienzo corta y ajustada al cuerpo, abierta por los costados con mangas largas perdidas.

¹²⁵ El semanero era la persona que ejerce algún empleo por una semana, se entra por turno.

trabajo pasaba al “otro coro”. Lo mismo acontecía con el coro del arcediano (ordenanza 24). Sin embargo, con respecto a los canónigos, el orden cambiaba ante las ausencias. Si el canónigo más antiguo era semanero y se ausentaba, no lo sucedía el siguiente sino el canónigo más moderno para hacer el oficio de aquel coro (ordenanza 25). La importancia a los tiempos era un aspecto que el rezo compartía con la música pues era necesario “hacer pausa entre versos” y no empezar hasta que el otro coro hubiese acabado su parte (ordenanza 26). De la misma manera como el rezo a tiempo generaba unidad, dicha homogeneidad debía guardarse también a nivel visual. Los prebendados debían ponerse los bonetes en el coro uniformemente. Es decir, todos debían tenerlos “puestos o quitados” y si se los quitan no debían ponerlos sobre las filas, sino mantenerlos en las manos (ordenanza 68).

Hemos visto como atrás de las ordenanzas había una intención de hacer respetar la jerarquía, el orden, la puntualidad, la exactitud, la investidura, la simetría, la unidad, la diversidad o la conexión entre un mundo terrenal y otro celestial. Un aspecto que no resulta tan evidente a partir del mero análisis de estas ordenanzas prácticas es que a través de las ceremonias (como las del Oficio), el tiempo terrenal se superaba estableciendo (a partir de un tiempo cíclico o eterno) una realidad atemporal que conectaba los acontecimientos del pasado con los del futuro con la finalidad de revelar misterios. En el capítulo 7 se analizará con detalle una ceremonia explicada a fines del siglo 18 por el obispo chiapaneco Francisco Núñez de la Vega. Por lo pronto basta decir que para el prelado se trataba de una de las tantas ceremonias “exteriores” con las que la Iglesia transmitía significados “misteriosos”. No era una parte del *Breviario* sino una de las ceremonias anuales del símbolo cristiano de la cruz. Por lo tanto, el obispo empezó por dar noticia de los “misterios” que en él (el signo)

estaban significados para comprenderlos y poderlos estimar y venerar a través de la ceremonia.¹²⁶ El Prelado era consciente de que en las ceremonias -paradójicamente- los objetos y comportamientos revelaban al tiempo que velaban y que, por lo tanto, existían distintos niveles de comprensión, aprehensión o análisis.¹²⁷ El mismo sentido aparece en el Concilio Romano de 1725 en que Benedicto XIII definió las ceremonias como la visualización de las cosas invisibles de Dios.¹²⁸ Explicaba que al ser las cosas de Dios “invisibles”, la religión las hacía visibles a través de las ceremonias para que por las vías visibles las cosas de Dios se entendieran. Es posible encontrar otro ejemplo a partir del “Ceremonial Romano de la misa rezada” de Frutos Bartolomé de Olalla. Para este autor, las significaciones de las ceremonias de la misa eran “incomprensibles” y, por ello, sólo la Madre Iglesia Romana podía explicarlas.¹²⁹ La misma idea se manifiesta en un manual eclesiástico (de 1767) que contiene las ceremonias del coro valenciano.

El *Manual* valenciano empieza por recordar que así como Dios dijo a Aarón que él y sus descendientes serían los responsables de las faltas que “por falta de aplicación” cometieran los ministros eclesiásticos en las ceremonias, los obispos estaban igualmente obligados (por el derecho canónico) a cuidar que se observaran correctamente los Oficios

¹²⁶ Núñez, *op. cit.*, p. 489.

¹²⁷ En 1780 “misterio” se define definido como el secreto incomprensible de las verdades divinas, reveladas a los cristianos en la Ley de Gracia. Todo aquello que está como oculto y encerrado y no se puede comprender con facilidad.

¹²⁸ ACCP, *Papeles varios 1*, “Parecer de los dos maestros de ceremonias de esta Santa Iglesia de Puebla, Rumbao y Paz y Puente, en favor de un nuevo rito que en el coro de dicha catedral se pretendía introducir y que combatieron por escrito los señores Alarcón, y Arteaga sus prebendados siendo obispo el señor Ilmo. D. Santiago Echeverría”, 1788, f. 278v.

¹²⁹ Olalla fue maestro de ceremonias de la capilla real de Carlos II (1661-1700). Distintas ediciones de sus ceremoniales (tanto el de la misa rezada como el de la cantada) pueden encontrarse en bibliotecas mexicanas (por ejemplo, la Biblioteca Palafoxiana y Lafragua en Puebla o la Biblioteca Nacional, en México). Por lo menos uno de estos ceremoniales aparece en el inventario que en 1721 se hizo de los bienes del obispo de Puebla, Pedro Nogales Dávila. Para este trabajo he empleado un ejemplar de 1695 que corresponde con una segunda impresión, corregida y aumentada.

Divinos, la administración de los sacramentos y las ceremonias del *Concilio Romano* de Benedicto XIII. Después del concilio de Trento la primacía en el coro la tuvieron los obispos así que el *Manual* indicaba que cuando estuvieren en el altar se colocarían del lado del evangelio. Sin embargo, cuando fueran al coro su sitial o trono debía estar entre los dos coros de los capitulares, estar cubierto, tener almohada a los pies y dosel sobre la cabeza y elevado tres gradas con respecto al resto de las sillas. Central, elevada y con dosel todavía es posible apreciar la silla episcopal poblana. En dicho *Manual*, el sitial episcopal se describe como un lugar de juicio, en el que se manifestaba la autorizada y apostólica potestad del obispo. Se trataba de otra insignia episcopal tal como lo era el báculo y el anillo. Era un ornamento de la dignidad que se le daba en la consagración. Respecto a las ceremonias del coro, el *Manual* anónimo indicaba que la finalidad del texto era mostrar como había de imitarse el coro celestial y alabar al señor de acuerdo con lo expresado en el Concilio de Trento y explicaba que debido a la muy limitada capacidad del hombre y su gran necesidad de reconocer la majestad de Dios, este instrumento (el *Manual*) era necesario. Así, en la misma línea que el obispo chiapaneco, el *Manual* explicaba que era la piadosa iglesia la que le daba al creyente señales visibles de piedad y religión. El fiel, y sobre todo los eclesiásticos, no sólo usaban la voz para alabar a Dios sino que siguiendo la institución y disciplina de los apóstoles también había de hacerlo a través de acciones externas llamadas ceremonias que causaban un efecto espiritual en el alma. Retomando a Isaías, el autor indicaba que los eclesiásticos eran los custodios que tenía Dios en su iglesia militante y que su oficio era cantar sus alabanzas, así como en la Iglesia triunfante estas se cantaban de día y de noche. Para poder hacerlo, primero era necesario saber que el lugar que la iglesia tenía destinado para este ejercicio era el coro, sitio al cual los ángeles bajaban a colaborar con las obligaciones de eterna alabanza del hombre. Con este término (coro), no

se refería precisamente a un espacio arquitectónico sino a cualquier sitio en el que varios se congregaran en nombre de Dios. Más adelante volverá a repetir la idea, al decir que el lugar no era el que santificaba al hombre pues los primeros cristianos se habían reunido en casas, iglesias o cementerios de mártires. Los apóstoles narraban en sus actas que habían recibido los principales dones y gracias cuando -estando “juntos”- habían honrado a Dios en diversas “horas”. Según el autor, las horas del coro fueron llamadas canónicas porque regularmente los antiguos padres habían observado ese mismo método de oración. El autor consideraba que la primera reunión comunitaria en las iglesias había sido “a modo de corona”, de lo cual se deducía que al lugar del coro se le había llamado “chorus” por tratarse de una palabra griega que en latín significaba “concordia”. Es decir, encontramos de nuevo las dos definiciones (coro como corona y como concordia) dadas por Isidoro de Sevilla. La principal responsabilidad en este espacio era cantar las divinas alabanzas y para ello era necesaria la uniformidad, la compostura y la devoción. Finalmente, permitía que los obispos usaran dosel en todas las funciones, aún en presencia de virreyes. Respecto a las ceremonias del coro, el *Manual* explica que la Iglesia establecía las ceremonias para elevar la mente de los fieles a una alta contemplación de las cosas sagradas y mandaba que sus ministros usaran, además del hábito de uso común, otro en sus ministerios, mismo que debía estar limpio por la pureza que la nueva vida eclesiástica representaba. Finalmente recordaba que debido al respeto que obligaba el coro por tratarse del sitio en que residían los ángeles junto con los eclesiásticos, en la catedral de Toledo, de Cuenca y en otras más, se había prohibido el uso del solideo en el coro, de modo que la cabeza quedara al descubierto.¹³⁰

¹³⁰ *Manual eclesiástico, op. cit.*

Si más allá de los “actos exteriores” utilizados por la Iglesia para dar culto a las cosas divinas o para simbolizar las virtudes morales de los ministros, se entiende que la ceremonia sirvió para visualizar lo invisible o lo misterioso, es claro que tuvo por principio un objetivo “inalcanzable o imposible” y que es necesario ver en ella una tensión entre lo inagotable y lo necesario. En este contexto, no resulta raro que la metáfora fuera un recurso tan útil. ¿Qué mejor forma de mantener activa la tensión entre opuestos irreconciliables que con variadas e inagotables metáforas que mantengan una ficción en virtud de la cual una cosa representa o significa otra diferente? Es decir, uno de los motores fundamentales del culto era el intento ideal y necesariamente “fallido” de materializar lo invisible.

Uno de los primeros aspectos que llaman la atención al acercarse al coro y a sus ceremonias es que se trata de un espacio absolutamente regido por un tiempo terrenal. Si bien el Oficio de las Horas hace imprescindible la presencia de un reloj que ordene el día terrenal, el *Tratado del Oficio divino* de Bustamante muestra que las ceremonias escenificadas conducen a otro tipo de dimensión temporal. El tiempo ceremonial cristiano es tanto terrenal-actual como histórico y místico.¹³¹ Como será posible ver a partir de la ceremonia de la cruz (o de la seña) que se presentará en el capítulo 7 al tiempo de recrear la pasión de Cristo, los actos visualizaban o escenificaban el misterio de la redención.

En la primera mitad de este capítulo he presentado a la iglesia, y sobre todo al coro y altar mayor, como un espacio ordenado cosmológicamente en el que se establece un eje o vínculo terrenal celestial y en donde el coro (presidido por Pedro) es una puerta de acceso.

¹³¹ En su sentido más básico, la mística es la facultad que da reglas y enseña el modo de la contemplación de las perfecciones divinas por sus grados, que llaman vías de tal modo que lo místico es lo que incluye misterio o razón oculta.

En esta segunda mitad me ha interesado aludir a los mecanismos más específicos que modifican la realidad espacial y temporal del coro; es decir, su aspecto ceremonial a través del cual hay una permanente revelación de misterios.

Me parece muy difícil intentar entender el sentido del atípico discurso no-figurativo de la sillería poblana si –como se ha venido haciendo- el análisis de las formas se limita a una clasificación estilística. Si, por el contrario, la obra se define en función de su uso, la interpretación del discurso ornamental adquiere nuevas dimensiones. Si bien las actividades que se llevaban a cabo dentro del coro fueron múltiples, nada acontecía en ese espacio sin ceremonia y, por lo tanto, sin alegoría o metáfora. Era a través de una ceremonia, por ejemplo, que los asientos del coro pasaban a ser “posesión” de los miembros del cabildo lo cual les permitía formar parte de la recreación del cuerpo apostólico de Cristo. Era a través de la ceremonia que recreando el pasado se miraba hacia el futuro al reactivar misterios como el de la Encarnación del Hijo o el de la redención humana. La ceremonia iniciaba con la simbología de las vestiduras que dependiendo del tiempo adquirirían un color distinto. El tratado de las ceremonias de la misa de Juan de Bustamante indica que la iglesia usa cinco colores: blanco, carmesí, verde, morado y negro. El blanco para fiestas del Santísimo, la Trinidad, el jueves y viernes santo, la bendición del cirio y desde ese día hasta la vigilia de Pentecostés. El colorado era empleado en fiestas de la cruz o de mártires. El morado en adviento o en las misas de difuntos. En el caso de los sacerdotes o presbíteros, era a partir de los ornamentos que estos recibían la investidura de Cristo. El amito, por ejemplo, era una pieza rectangular de lino que el sacerdote llevaba sobre los hombros sujeta a la cintura por medio de dos cordones y que originalmente había sido llevada en la cabeza a manera de capuchón. Ferguson explica que es la primera vestidura que se pone el sacerdote al

prepararse para la misa y que este lleva una cruz cosida o bordada. Así, con esta pieza se llegó a representar (o simbolizar) la tela que cubría el rostro de Cristo durante el escarnio que padeció en el pretorio.¹³² El *Ceremonial Romano de la misa rezada*, de Olaya (1695), explica que el amito simbolizaba los tormentos que Cristo padeció en la casa de Caifás la noche de su pasión cuando le cubrieron el rostro, se burlaron de él como de un profeta falso y le abofetearon. Por ello, el sacerdote había de tener su amito cubierto para no ver las injurias que le hicieren. El mismo sentido simbólico le da Juan de Bustamante en su tratado de la misa mientras que el alba era el vestido blanco que Herodes habían mandado poner a Cristo y simbolizaba su inocencia y la pureza del celebrante. El cingulo eran las ataduras con que fue atado en el huerto y los azotes que recibió y los manípulos las sogas de la columna que significaban penitencia. La estola representaba las sogas al cuello y la casulla el vestido púrpura que se le puso a Cristo junto con la corona de espinas.¹³³ Obviamente el coro participaba a diario en la celebración de la Eucaristía; sin embargo, la ceremonia más importante “dentro del coro” era el rezo público del Oficio divino a partir del cual la catedral poblana participaba en una práctica universal que establecía una conexión entre el mundo terrenal y el celestial.

¹³² Ferguson, George Wells, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emece, 1956.

¹³³ Bustamante, Juan de, *Tratado de las ceremonias de la misa*, Madrid, 1665, p. 343.

f) El asiento en la catedral.

“Subieron hasta el salón donde está el sillón presidencial, rematado por el águila del escudo nacional. Riéndose, Villa se sentó en él, con Zapata a su lado (...) Les sacaron fotos. Cuando Villa ofreció el lugar a Zapata, este le dijo: ‘este sillón no es para mí’. Y agregó: ‘mejor sería quemarlo, pues he visto que todos los que se sientan en este sillón acaban siendo enemigos del pueblo.’”¹³⁴

Durante una de mis visitas al coro de la catedral de Puebla le pregunté al maestro organista si deseaba que lo fotografiara en aquel espacio al cual había dedicado tantos años de su vida. La idea le agradó; sin embargo, ante la sugerencia de “sentarse” en la silla episcopal el rechazo fue contundente. No me explicó sus razones pero tal vez resultaba demasiado obvio: era “indecoroso”. Es decir, implicaba una falta de correspondencia entre la dignidad del objeto y la del sujeto. Por razones del todo distintas a Emiliano Zapata también le resultó “indecoroso” sentarse en la silla presidencial en 1914. Si para el organista la silla debió investir un honor del cual él no era digno; para Zapata, la silla ejercía un poder en sus ocupantes, los transformaba, actuaba sobre ellos, ejercía actividad (*agency*). Para el revolucionario la silla ejercía un poder negativo, por lo tanto, propuso quemar la silla “para acabar con las ambiciones”.¹³⁵ En ambos casos, la silla, más allá del usuario, era un símbolo de autoridad, una fuente de poder que entrelazándose con, o actuando sobre, sus ocupantes había establecido una “tradicción”. El individuo no cambiaba el destino de la silla, era la silla la que marcaba el devenir del sujeto.

En el caso de las sillerías de las catedrales novohispanas, a partir de la toma de posesión de los capitulares, un acto fundamentalmente jurídico, el individuo pasaba a

¹³⁴ Alba, Victor, *Memoria de la historia. Pancho Villa y Zapata. Águila y sol de la revolución mexicana*, Barcelona, Planeta, 1994, p. 124.

¹³⁵ Krauze, Enrique, *El amor a la tierra. Emiliano Zapata*, México, FCE, 1987, p. 81.

formar parte de una larga cadena. Era en esa interacción entre sujeto y objeto que se tramaba el destino. En el contexto de una sociedad estamental como la novohispana, el asiento y la silla no eran un tema menor. Durante el primer cuarto del siglo 18, un enorme pleito se originó cuando el alcalde mayor de Puebla deseó hacer efectivo su privilegio de presentarse a las funciones de la catedral con silla, tapete y cojín. Otro, cuando la Inquisición quiso conservar el suyo de tener un asiento fijo junto a la crujía en la sede episcopal. También en 1771 fue motivo de controversia el asiento que durante el Cuarto Concilio Provincial Mexicano deseaba ocupar el “representante del virrey”.¹³⁶ El asiento visualizaba un orden, una jerarquía, e investía de un poder al ocupante o a su representado. Cuando el obispo Legaspi llegó a tomar posesión de su diócesis se le dio el gobierno efectivo de la misma pero no hay registro de que se hubieran llevado a cabo los tradicionales rituales de toma de posesión en sala de cabildo, coro y altar mayor. Es posible que esto se debiera a que la bula papal no llegó a Puebla en vida del prelado sino después de su muerte. Así como la constante repetición del mismo ritual en las actas de cabildo deja ver que esas narraciones tenían un valor jurídico, la ausencia de un ritual de toma de posesión, en el caso de Legaspi, evidencia de nuevo su importancia y dependencia legal. El asiento, distinguía a la sociedad en “cuerpos” o corporaciones y constantemente se hacía la distinción entre el cuerpo físico del individuo, el oficio que este desempeñaba, el oficio que este “poseía” en propiedad, el asiento que a éste le correspondía en sentido absoluto y relativo. Asimismo, estaba perfectamente codificado el uso de silla, sitial, banca o escaño que terminaba visualizando o encarnando este complejo arreglo que estaba en función de las circunstancias. A partir del asiento cada individuo ocupó un lugar preciso dentro de la

¹³⁶ Gómez, Lidia, “Honor y poder a través de la obra de un obispo. La sociedad novohispana en la Puebla del siglo XVII reflejada en la obra de Palafox y Mendoza” en Gali (ed.) *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*, Puebla, BUAP, 1999.

sociedad en función de una variedad de circunstancias que podía depender de factores astronómicos, como lo eran las festividades regidas por el calendario solar o lunar; o bien, imprevistos, como las muertes y las recepciones. Paradójicamente, el tema del “asiento” no ha interesado a los estudiosos de las sillerías de coro catedrales novohispanas o españolas, aún cuando se trata de objetos privilegiados para el estudio de esa “doble corporeidad” o relación institucional-individual (corporal-individual) existente en todo gobierno diocesano.¹³⁷ Las sillerías son objetos complejos, polisémicos, que a diferencia del discurso escrito (lineal) tienen la capacidad de mostrar paralelamente las diferentes dimensiones de un coro catedral. En las sillerías del coro se visualizan de una forma privilegiada los cuatro aspectos que para Oscar Mazín caracterizaron a todo cabildo catedral: la tradición, la colegialidad (o cohesión dentro del cabildo), la corresponsabilidad (con el obispo) y la persona moral (en su dimensión jurídica es una corporación sujeta de derechos y obligaciones y que se relaciona con otros cuerpos de la sociedad). Oscar Mazín ha definido al cabildo catedral como un cuerpo colegiado que equilibra o sirve de contrapeso a la autoridad episcopal. Posiblemente inspirado en el colegio apostólico de Cristo o en el senado romano, se trataba de un grupo unido en torno a ideales comunes y superiores a los intereses individuales dentro del cual las decisiones se tomaban por sufragio. El historiador plantea que estos cuatro conceptos claves están “sólidamente anclados en la historia de la iglesia y de sus instituciones”. Así, por tradición no sólo le interesa entender que los cabildos preservaron “su identidad de cuerpo de generación en generación más allá de la muerte de sus miembros” lo cual se hizo a través del rezo del oficio divino que convertía al cabildo en un cuerpo o comunidad “orante y heredera de los tiempos apostólicos”.

¹³⁷ Las excepciones serían los estudios de Navascues y de Teijeira pues hay referencia a los rituales de toma de posesión aunque esta es muy breve.

Tampoco se limita a las tradiciones fundacionales que identificaba a los capitulares. Se refiere igualmente a la “Tradición en la Iglesia Católica como fuente de la Revelación”.¹³⁸

Ante las dudas de cómo recibir a un prelado, de si habían de asistir a las honras fúnebres bajo la solemnidad de mazas etc., el cabildo recurría a la costumbre, a esa tradición local a la que podía respaldarse el derecho para apelar precedencia. Repetidas veces se indica cuando un acto ha de tomarse como continuación de una costumbre o como excepcional. Ante el constante cambio de los prelados, era el cabildo el que se encargaba de hacer respetar esa costumbre sin romper con la colegialidad como sucedió en el pleito de 1621 o la corresponsabilidad como sucedió con la construcción de la sillería coral poblana. Como claro ejemplo poblano podría citarse a Gaspar Isidro Martínez de Trillanes quien ascendió de la dignidad del arcedianato al deanato el 24 mayo 1720 y, sin llegar a ser obispo, murió en septiembre de 1727. Si se piensa que inició su carrera como cura del sagrario y que en 1698 ingresó al cabildo con una media ración, a partir de la cual fue subiendo de escalafón, se verá que se trata de un caso típico de conservación de la tradición local. Todavía más interesante resulta que fuera el autor del *Directorio que para las ceremonias del altar y del coro en todos los días del año debe observarse en esta santa Iglesia catedral de la ciudad de los Ángeles* (1728), pieza fundamental para la institucionalización de la tradición local de la iglesia catedral poblana. Cuando después de su muerte el directorio fue publicado se incluyó una nota al lector en la que se explicaba que después de la muerte del deán Gaspar Isidro Martínez de Trillanes, se había hallado entre sus papeles este manuscrito “para el gobierno económico de la iglesia, así en el coro,

¹³⁸ Mazín Gómez, Oscar, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 34.

como en el altar”, con noticias adquiridas a lo largo de los 28 años en que había sido prebendado y después de poner “sumo cuidado, aplicación y estudio de un tan gran ministro de Dios, que hasta los ápices más ligeros prevenía para el mayor culto y reverencia suyas”. El texto iba dirigido a los señores prebendados, a los capellanes, a los músicos, a los sacristanes y otros ministros dedicados al divino culto para que “no yerren nada, ni en el rito y aparato de las fiestas anuales, ni en las concurrencias extraordinarias, que se ofrecen, especialmente, de novenarios, procesiones, aniversarios y otras ceremonias precisas de adviento y cuaresma”. Fue por ello, que el deán y cabildo dio este texto a la estampa poblana.¹³⁹ Para entender las implicaciones del acomodo de los asientos en la catedral de Puebla vale la pena confrontar todos aquellos aspectos en que no los coros se distinguieron de sus contraparte española. Navascués no sólo establece una serie de tipología coral que no se dio en la Nueva España sino que también narra la dificultad que pudo tener colocar la silla del obispo en el centro del coro o el coro mismo en el centro de la nave. Explica, por ejemplo, como a principios del siglo 17 el rey recibió una carta de la catedral de Valladolid que aún teniendo una iglesia definitiva no tenía todavía coro en la nave central. Los canónigos argumentaban que no eran frailes y que era preciso tener un amplio coro abajo para que entrara mucha gente pues a veces no cabían como cuando venían las cinco religiones y los prebendados les dejaban las sillas. En el siglo 16, afirma Mazín, la catedral de Valladolid tenía necesidad de asegurarse la presencia de músicos y para ello les otorgó prebendas capitulares. La realidad poblana del siglo 18 fue muy distinta. Si bien el siglo inició con un coro que ya no era digno de la importancia de la diócesis, para 1722 había logrado no sólo estabilizar el funcionamiento de sus músicos sino dotar al espacio con uno de los órganos y sillerías más extraordinarias del reino. A pesar de su aislamiento el coro

¹³⁹ Martínez de Trillanes, Gaspar Isidro, *Directorio que para las ceremonias del altar y del coro, op. cit.*.

reflejó también una íntima vinculación con el exterior como deja ver la fundación de obras piadosas auspiciados por cabildo (las capellanías) en que la catedral se vinculaba con otras instituciones.

Si bien la investigación me ha permitido empezar a poner una serie de piezas para la construcción futura de una historia del cabildo catedral poblano, este constituye otro trabajo de investigación que tendrá que quedar por ahora pendiente. Me he limitado a rescatar aquellos elementos que muestren tan sólo la situación general de este cuerpo jurídico, heredero del *presbiterium* (conjunto de presbíteros y de clérigos que rodeaba al obispo en la ciudad sede), conformado hacia el siglo 12, así como en su actividad fundamental: “la alabanza a Dios mediante el rezo del oficio” y en la necesidad de que ésta se hiciera de forma colegiada. Mazín ha bien explicado como de acuerdo con las reformas de los siglos 9 al 11, el clero catedral llevaba una vida común que al terminar produjo la división de sus bienes en prebendas, conservando tan sólo dos aspectos en común: el rezo y canto del oficio en el coro y las prerrogativas electorales y administrativas. No es entonces gratuito que fueran el coro y la sala de cabildo los sitios en los que se visualizara más claramente su constitución jurídica en forma de cuerpo colegiado. Paradójicamente, la Puebla de principios del siglo 18 no se caracteriza por un cabildo especialmente colegiado y en correspondencia con su obispo pero nos ha dejado la sillería coral que más claramente alude al orden y la armonía. A los pleitos ya mencionados podría agregarse un raro acontecimiento que quedó registrado en las actas de cabildo. El 21 de marzo de 1719, el arcediano Gaspar Isidro Martínez de Trillanes, el maestrescuela Joseph de Luna, el tesorero Antonio de Xaurigui Barzena, los dos canónigos Pedro de Laeveda Verastegui y Francisco Díaz de Olivares y los cuatro racioneros Juan Francisco de Vergalla, Antonio de Navarro,

Joseph Bernardo de Céspedes y el marqués de Montserrat Francisco Xavier Vasconcelos, al entrar a la sala capitular se encontraron con que el racionero Pedro Suárez de Ledesma y dos medios racioneros, Antonio Nogales y don Juan Ignacio de Erauso, ya habían iniciado la sesión de cabildo y se encontraban sentados oyendo la cuenta del contador don Juan Antonio de Mendoza. El arcediano quiso empezar el cabildo haciendo la oración acostumbrada pero el racionero Pedro Suárez le indicó que él ya había hecho la oración y comenzado el cabildo. Al insistir el arcediano en su punto, los tres prebendados se levantaron y Antonio Nogales dijo que con tres capitulares “se hacía cabildo” y que protestaba usar de su derecho.¹⁴⁰ Queda claro que a pesar de la estricta jerarquía de cada una de las prebendas capitulares o de la dignidad episcopal, al tomar posesión de su prebenda todos entraban a formar parte de un sólo cuerpo y que las partes individuales desaparecían a favor de la colectividad: el cabildo asumía la cabeza en sede vacante y en este caso los racioneros y racioneros la responsabilidad ante la falta de canónigos y dignidades. Seguramente, un estudio más profundo podrá explicar más claramente esta división interna del cabildo y su lugar en el marco de la serie de conflictos que tuvieron lugar durante el gobierno de Nogales Dávila. Durante esta misma sesión de cabildo fue evidente que el cabildo había perdido la tan deseada dirección de la sillería del coro. En 1721 el cabildo dio inicio a otro conflicto en contra del cabildo civil por su actitud durante la adoración de la cruz. No recibió, de nuevo, un apoyo unánime por parte los capitulares.

¹⁴⁰ El tesorero Antonio de Xaurigui Barcena contestó que si tenían que pedir lo hiciesen en justicia. El arcediano dijo que bien constaba a dichos señores como por asistir al entierro de doña Francisca Marín, hermana del doctor don Nicolás Marín Silizeo, cura del sagrario de esta santa iglesia, que se enterró en ella y detenidose breve rato en este acto de política (por no detenerlo) y estar dentro de la misma iglesia con el secretario para comenzar después el cabildo que su señoría tiene citado. Por ello expresaron que era al arcediano al que le correspondía presidir y proseguir el cabildo o en su ausencia a una dignidad o canónigo. ACCP, AC, libro 23, f. 21v.-22.

Segunda parte: hacia una definición del sentido de la ornamentación.

a) Cosmos vs. Caos.

Para el hombre religioso, dirá Mircea Eliade, “el espacio no es homogéneo”, hay una oposición entre el espacio sagrado (el único real) y el resto.¹⁴¹ Para el autor, es en el recinto sagrado en el que se hace posible la comunicación con los dioses pero, para ello, es necesario que exista una “puerta” hacia lo alto por la que puedan los dioses descender a la tierra y el hombre subir simbólicamente al cielo. Por lo tanto, para Eliade, todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que destaca un territorio del medio cósmico que lo circunda y lo hace cualitativamente distinto. He ahí el origen de la riqueza simbólica que el autor encuentra en la expresión “puerta de los cielos”.¹⁴² Desde una postura menos antropológica y más histórico-artística, en 1949, Rudolf Wittkower planteaba la necesidad de acercarnos hacia la arquitectura renacentista con un carácter menos laico recordando la necesidad de interpretar las formas de los recintos sagrados a partir de valores absolutos y simbólicos.¹⁴³ En esta misma línea, unos años antes, Richard Krautheimer expresaba la necesidad de minimizar el énfasis que desde el renacimiento se había puesto en la función, construcción y diseño de la arquitectura para su interpretación así como el interés que en los últimos cincuenta años la historiografía tenía en una aproximación puramente formalista. Por el contrario, mostraba que la arquitectura medieval estaba fuertemente interesada en el “contenido”: los materiales, las prácticas litúrgicas así como en el significado simbólico de cada una de las partes del edificio y de la relación

¹⁴¹ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 25.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁴³ Wittkower, Rudolf, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 15. (La edición en inglés se publicó por primera vez en 1949)

entre la forma y su objetivo religioso específico.¹⁴⁴ Estos aspectos forman parte de una larga tradición presente en el cristianismo primitivo y recogida por la Iglesia bizantina, en que el templo fue interpretado como un modelo, en pequeña escala, del universo. Esta mirada permite entender el sentido metafórico que se le dio a varios elementos dentro del templo. El piso, por ejemplo, fue interpretado como la representación del mundo sensible o de la tierra.¹⁴⁵ El arzobispo español y doctor de la Iglesia, san Isidoro de Sevilla (¿560?-636), afirmaba que la bóvedas del templo eran oblicuas, a manera de la concha de la tortuga, porque los antiguos hacían los techos a imagen del cielo, que constaba ser convexo.¹⁴⁶

De especial interés para el presente trabajo es que estos sentidos en algunos casos eran descubiertos a partir de rituales como, por ejemplo, la consagración de un templo. Para Hugo de san Víctor (1096-1141) en dicha ceremonia se trazaban las letras del alfabeto varias veces sobre en el piso del presbiterio, de una esquina a otra formando una cruz. Con la escritura del alfabeto se significaba el momento en que la gente mundana era iniciada en la doctrina. Mientras una línea aludía a los judíos la otra hacía referencia a la cristianización de los gentiles de modo que ambos se fundían en la cruz salvadora.¹⁴⁷ Un siglo después

¹⁴⁴ Krautheimer, Richard, "Introduction to an 'iconography of mediaeval architecture'" *JWCI* 5 (1942), p. 1.

¹⁴⁵ Clara Bargellini explica que los textos bizantinos continuaron haciendo referencia a la idea cosmico-geográfica del cristianismo primitivo de que el piso de las iglesias representaba la tierra o el mundo sensible dentro del cual estaba el paraíso terrenal. Sin embargo, inserta esta aproximación en la interpretación de la iglesia misma como un modelo en pequeña escala del universo refiriendo a la descripción que en un himno de hizo de la catedral de Edesa y que fue analizado por Andre Grabar. Asimismo explica que los hombres de iglesia del occidente medieval escribieron sobre el piso en términos moralizadores y alegóricos. Para san Bernardo, por su función, tuvieron una connotación negativa y Rabano Mauro, retomando a Isidoro de Sevilla, recordó que el término mismo derivaba de la palabra "paviuntur", asociada con el pavor que ocasionaba tratarse de lugares que serían heridos o pisoteados. Bargellini, Clara, *Studies in Medieval Apulian Floor Mosaics*, Harvard University, tesis doctoral, 1974, p. 140, y nota 4 en p. 166.

¹⁴⁶ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, BAC, 1951, p. 377.

¹⁴⁷ Citado en Bargellini, Clara, *Studies in Medieval Apulian Floor Mosaics*, *op. cit.*, p. 144. Para Clara Bargellini esta referencia muestra que junto a los significados alegóricos y negativos del piso, sobrevivieron

Guillermo Durandus¹⁴⁸ (ca. 1220-1296) repitió la descripción del ceremonial de dedicación con sus respectivas explicaciones en torno a la escritura del alfabeto aludiendo a la unión en la fe de los pueblos judío y gentil mediante la cruz de Cristo y a la culminación o unión del Antiguo y Nuevo Testamento ante la revelación suscitada con la muerte de Cristo en la cruz.¹⁴⁹

Estas aproximaciones, simbólicas, morales y litúrgicas, constituyen un elemento clave para entender el programa ornamental de la sillería coral poblana, más allá de sus catalogaciones estilísticas. Una de las figuras a las que, por excelencia, puede vincularse con la riqueza simbólica de la “puerta de los cielos” no sólo es la Virgen María sino también el apóstol Pedro, responsable de las llaves de dicho acceso divino. Visto desde este ángulo, la representación de Pedro en la sillería poblana es la de un humilde apóstol que, portando las llaves de dicha puerta celestial, conforma “literalmente” la puerta de acceso a una serie de realidades tocadas por la divinidad o creadas divinamente: las reliquias.¹⁵⁰ Así, en el ámbito de la catedral, el coro viene a ser el reflejo especular del altar mayor y, por ende, su preámbulo.

las asociaciones cósmicas en el oeste medieval. Llama la atención a que esto se preservó en la teatral liturgia medieval de tanta riqueza visual y no tanto en los escritos de los intelectuales.

¹⁴⁸ Doctor en derecho canónico y cardenal de Ostia fue nombrado en 1265 auditor general del palacio vaticano por el Papa Clemente IV. En el segundo concilio de Lyon (1274) ayudó a esbozar los estatutos proclamados en el concilio por el papa Gregorio X. Asimismo, fue capitán de las fuerzas papales y en 1286 fue consagrado obispo de Mende (al sur de Francia) pero siguió residiendo en Roma y no tomó posesión de su diócesis sino hasta 1291.

¹⁴⁹ Sebastián, Santiago, "Anexo documental. Guilielmus Durandi: *Rationale Divinorum Officiorum*. Traducción del Libro Primero por el Dr. don Joaquín Mellado Rodríguez" en *Mensaje del arte medieval*. Córdoba, Escudero, 1978, pp. 32-33.

¹⁵⁰ Agradezco a Gerhard Wolf el que me hiciera notar que en la sillería poblana san Pedro aparece como puerta simbólica y literalmente.

Si bien a partir de su consagración, la catedral entera habría de ser entendida como un espacio sagrado, símbolo de la Iglesia mística de Cristo, me interesa mostrar, a todo lo largo de la tesis, que hay suficientes razones para entender al coro, en estrecha relación con sus habitantes, como la presentación y representación del umbral de ese “acceso” o “puerta celestial-terrenal” que se ubica más precisamente en el altar mayor. Es en el altar mayor, y exactamente en el tabernáculo, en donde -por excelencia- tiene lugar la teofanía a través del sacramento de la Eucaristía y en donde se ha representado, tradicionalmente, al paraíso que Dios localizó al Este del mundo terrenal. Es por ello que para el liturgista medieval Guillermo Durandus la orientación del templo de Salomón y del tabernáculo de Moisés no significaba que ahí, en el oriente del mundo, se encontrara la Divina Majestad, que se localiza en todas partes. La orientación simbolizaba la conducción del alma hacia lo deseable, hacia el sol de rectitud y hacia el paraíso. Así, el Edén era un reflejo de una realidad celestial. Si bien se consideró que tenía una localización terrenal, vedada al hombre desde la expulsión de Adán y Eva, fue -sobre todo- la imagen de un espejo de rectitud.

Este potencial simbólico muy bien puede estar presente tanto en obras en las que el jardín aparece literalmente, como sucede en un frontal italiano del siglo 17 que resguarda el Museo Metropolitano de Nueva York,¹⁵¹ como en obras caracterizadas por su abstracción, como la sillería poblana o en la decoración arquitectónica en general. La enorme

¹⁵¹ Véase la reproducción de un fragmento en Blair MacDougall, Elisabeth, "A Cardinal's Bulb Garden: A *Giardino Segreto* at the Palazzo Barberini in Rome" en *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994, pp. 221-124. La autora lo presenta como la representación de un *giardino segreto* (jardín secreto). Para los fines de este estudio es interesante su asociación con sus antecedentes medieval en castillos y monasterios. La presencia de flores ha sido considerado un rasgo de privilegio característico de este tipo de jardín tan excluyente.

proliferación de motivos fitomorfos dorados y geométricos en la retabística novohispana o en las yeserías que recubrieron tanto los altares como los muros, bóvedas y portadas de algunas iglesias novohispanas quizá habría de ser entendida en esta línea simbólica paradisíaca, como lo dejan ver múltiples sermones de la época. Clara Bargellini ha demostrado que la metáfora del cielo aparece en muchos sermones vinculados con retablos estípite -y aún anástilos- que, además, se caracterizaron por no ser narrativos sino icónicos. Así, plantea que esta analogía celestial fue especialmente atractiva en la retabística más “abstracta” que se produjo en el siglo 18.¹⁵² En 1690, la recién inaugurada capilla del Rosario del templo de santo Domingo de Puebla también fue asociada con un paraíso terrenal por Pedro de Zepeda: “Y aquí vemos este trono en medio de ese paraíso”. En dicho espacio la metáfora es construida fundamentalmente a partir de la proliferación ornamental y de elementos no-figurativos:

Las paredes colaterales desde los finos azulejos (que guarnecen toda la circunferencia de la capilla) a las cornisas se adornan de fajas, cartones, y bichas de primoroso gusto. Por los calados del marco cuelgan enjambres de racimos, y embebidos en los cartones, unos perfectos niños que con donaire, y además de que gustan la golosina están probando, y brindando las uvas con otros muchos juguetes de ramos, y flores en que tienen las aves facistoles, los serafines vuelo, la vista recreo, la admiración campo, la alabanza materia, y la devoción fruto, en los Rosarios que penden de las bichas, y que como provechosa semilla es lo que más abunda en el huerto de aquella artificiosa primavera.¹⁵³

¹⁵² Clara Bargellini ha hecho notar que los estudios de retablos se ha centrado en sus características formales, iconografía, terminología, autoría, mecenazgo, técnica y materiales pero dejado de lado el análisis de su sentido metafórico. En ese sentido ha analizado los retablos a la luz de una serie de sermones que muestran que las metáforas con las que los retablos novohispanos suelen asociarse son el arco triunfal, la montaña y el cielo. Mientras las dos primeras sobre todo corresponden a los del tipo salomónico, la última parece ser especialmente atractiva para los retablos estípites y anástilos del siglo 18 que suelen no ser narrativos sino icónicos. Bargellini, Clara, "Monte de oro y 'Nuevo cielo': composición y significado de los retablos novohispanos" en Martha Fernández y Louise Noelle (eds.), *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IIE, 1998.

¹⁵³ Pedro de Zepeda es el autor del quinto sermón de dedicación de la capilla mientras que la cita descriptiva está tomada de la relación que introduce los sermones. *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran capilla del Rosario. Dedicada y aplaudida en el Convento de N.P.S. Domingo de la ciudad de los Ángeles. El día 16 del mes de abril de 1690. Al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor D. D. Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de la Puebla del Consejo de su Majestad. Puebla, Diego Fernández de León, 1690*, Puebla, Junta de Mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, 1985, pp. 38 y 134. El subrayado es mío.

La alusión a la capilla del Rosario, no hace sino recordar también las ricas y contemporánea yeserías que cubren las bóvedas del templo de san Cristóbal¹⁵⁴, también en la ciudad de Puebla, o de la cercana santa Isabel Xiloxotla, en el actual estado de Tlaxcala.¹⁵⁵ En esta misma línea formal es posible ubicar los retablos de la capilla del ochavo en la propia catedral de Puebla o las yeserías de santa María Tonantzintla que Francisco de la Maza interpretara como un “tlalocan” cristiano.¹⁵⁶ Así, la *Relación* que describe la capilla dominica es un incentivo para a ir más allá de la función decorativa del ornamento, de la dudosa influencia precolombina o de su posible referencia a la flora local y, quizá, leer la intención de parangonar la iglesia con el “cielo” o con el paraíso celestial. Lo cierto, en

¹⁵⁴ Sobre esta iglesia Manuel Toussaint informa que formaba parte del hospital de niños expósitos fundado en 1604 por el cura de Tlacotepec, don Cristóbal de Rivera, y su hermana doña María. Para 1606 los fundadores nombraron como patrono al obispo don Diego Romano. Existió una iglesia modesta que desapareció en 1673 cuando se abrieron los cimientos de la actual. Quizá el arquitecto fue Carlos García Durango. De ser así la construcción, que duró de 1676 a 1687, se habría terminado después de su muerte. Se dedicó el 8 de diciembre de 1687 y se le dio la advocación de la Purísima. La planta es cruciforme y todo el interior esta revestido de relieves de yesería, como en la capilla del Rosario, pero sin dorar. Hay fajas curvas que se entrelazan y una cúpula con figuras en los grandes medallones. Las torres han sido reconstruidas pues fueron derribadas durante el asedio de la ciudad de 1856. En la clave del arco se ven dos niños que simbolizan a los expósitos (recién nacidos abandonados o confiados a un establecimiento de beneficencia) que cuidara el hospital. Toussaint, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954, pp. 168-170.

¹⁵⁵ Este templo también conserva una rica cajonera taraceada con una técnica similar a la empleada en el coro de la catedral de Puebla. No debe descartarse la posibilidad de que fuera fabricada por el mismo carpintero e incluso, como la maestra Gerlero me ha sugerido, que su origen fuera la propia catedral poblana.

¹⁵⁶ Efraín Castro considera que estas yeserías son ya plenamente barrocas aunque todavía con gran influencia del manierismo. Le parece que no fueron las primeras que aparecieron en Puebla en la primera mitad del siglo 17. Castro, Efraín, "Yeserías manieristas de la primera mitad del siglo XVII en las ciudades de México y Puebla" en *Manuel Toussaint: su proyección en la historia del arte mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, UNAM/IIIE, 1992. Respecto a la iconografía del templo de santa María Tonantzintla (inspirado en la capilla del Rosario de Puebla), Antonio Rubial explica que en la cúpula y bóvedas del crucero aparece el dogma de la Trinidad con la paloma del Espíritu Santo en el centro, Cristo (en el sur) y el Padre (en el norte) y que el tema central de la capilla en general es el dogma de la encarnación del hijo de Dios en María por el Espíritu Santo. De modo que en el marco de estos estucos, se revelan los misterios. Respecto a las fechas de producción, los estucos del ábside y del crucero los ubica entre 1714-1724 mientras que los de los brazos del crucero, de la nave y del coro en la segunda mitad del siglo 18 advirtiendo que la labor de yeso era al natural y sin los colores que hoy tiene pues así se aprecia en una foto de Kahlo de 1900. En el siglo 19 se policromaron los estucos de la nave. Rubial García, Antonio, *Santa María Tonantzintla. Un pueblo, un templo*, México, UIA, 1991, pp. 40-49.

cualquier caso, es que en los “cielos” o “techos” de estas iglesias abunda la decoración de entrelazos geométricos, dentro de los cuales se descubren o revelan los misterios de la fe.¹⁵⁷

La historiografía producida en torno al tema de las sillerías corales suele repetir la idea de que en el coro se remeda una labor angélica. Paradójicamente, la asociación entre coro y cielo (que conforma la base de la comparación entre coro y jardín) no ha sido estudiada. En un tratado sobre ceremonias del coro, publicado en Valencia en 1767, explícitamente el coro es interpretado no sólo como un espacio en el que se parangonaba al cielo sino en el que éste se hacía presente. En el coro, los ángeles mismos cantaban continuas alabanzas debido a que Jesús había prometido residir en la tierra siempre que en su nombre se juntaran fieles para alabarle.¹⁵⁸

Para Eliade, cuando un espacio religioso se consagra se repite la obra de los dioses pues el espacio se organiza; es decir, se hace de él un “cosmos” (se ordena). Jean Claude Bonne menciona en varios de sus textos la importancia de recuperar el hecho de que el término cosmos, que en griego remitía al adorno, fuera traducido en latín como ornamento. Así, ante la proliferación del lenguaje ornamental que ha caracterizado varias etapas del arte cristiano, nos invita a recordar la original metáfora cósmica que conlleva la idea de orden, perfección, elegancia, belleza y variedad. Visto desde este ángulo, la prolífica ornamentación novohispana y, más particularmente, la ornamentación de la sillería poblana constituyen un acto de organización terrenal ajustado a principios celestiales o cósmicos. Es

¹⁵⁷ El Dr. Pablo Escalante me ha sugerido que no es infrecuente encontrar que la representación misma de las nubes en el arte cristiano se lleve a cabo a partir de entrelazos.

¹⁵⁸ *Manual eclesiástico de las Sagradas ceremonias de la Iglesia: Tratado del coro, de sus empleos, y de las ceremonias que deben observar los residentes*, Valencia, viuda de Joseph de Ortega, 1767.

comparable a la codificación establecida a partir de los “ornamentos” litúrgicos que contribuían en el reconocimiento de las celebraciones diarias dentro del calendario litúrgico, regido por ciclos solares y lunares. Para Eliade el hecho de que los templos cristianos recogieran el simbolismo de ser producto de un modelo revelado por Dios tiene una interpretación cósmica dentro de la cual fueron parangonados tanto con la Jerusalén celestial como con el paraíso de los primeros tiempos.¹⁵⁹ El que desde la antigüedad cristiana las iglesias tomaran como modelo a la Jerusalén celeste, y el paraíso o mundo celestial, permite entender que en ellas perviviera una estructura cosmológica.¹⁶⁰ Así, lo sacro conlleva un carácter cósmico que, en términos platónicos, no es posible desvincular del musical y numérico que vincula al hombre con lo divino. De ello hay un eco en la descripción que en 1690 se hizo de la dedicación de la capilla del Rosario de Puebla. En ella se hace corresponder la caracterización cósmica de la música con la naturaleza humana:

[...] la música debe sus créditos a la destreza de aquel coro, según movió los ánimos la dulzura con que se ajustaba la ternura de los afectos con las consonancias de los números, que no pelean, antes se dan la mano las cláusulas sonoras, y las contemplaciones elevadas, como que vayan de concierto, la voz al cielo, y el alma con el pensamiento a la gloria [...]¹⁶¹

La iglesia es un espacio de hierofanía, afirma Bonet Correa, separado del mundo exterior, que surge una vez que se santifica con un ritual de consagración que simultáneamente evita

¹⁵⁹ Este aspecto abordado por Eliade ha sido estudiado para el caso novohispano por Elena Estrada de Gerlero y Marta Fernández para los proyectos monacales del siglo 16 como para la arquitectura religiosa de los siglos posteriores. Fernández, Martha, *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, UNAM, 2003; Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana" en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat, 1982, pp. 17-35.

¹⁶⁰ Eliade, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶¹ Anónimo, "Relación" en *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran capilla del Rosario. Dedicada y aplaudida en el Convento de N.P.S. Domingo de la ciudad de los Ángeles. El día 16 del mes de abril de 1690. Al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor D. D. Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de la Puebla del Consejo de su Majestad. Puebla, Diego Fernández de León, 1690*, Puebla, Junta de Mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, 1985, p. 12.

que el demonio se introduzca. En dicho ritual, el sacerdote marca cruces en los muros con óleos y con ello crea una nueva iglesia, un lugar de salvación, un conducto de comunicación divina y de eternidad, un paraíso anticipado.¹⁶²

El coro era un lugar en que tenían lugar una serie de oficios espirituales. Para Mario Righetti, las oraciones (colecta, preces) son sólo uno de los tres elementos que constituyen el *Breviario* u *oficio divino*.¹⁶³ Si éstas permiten la ayuda divina en las contingencias cotidianas, los otros dos elementos son el doxológico y el didáctico. Es a través de los salmos y de sus antífonas que en el coro se alababa a Dios y a partir de sus lecturas (lecciones) y responsos que se instruía al hombre. Así, la propia estructura del oficio más importante del coro muestra tres aspectos distintos con los que habría de vincular a la sillería: la oración, la alabanza y la enseñanza. Los aspectos doxológico y didáctico del oficio divino resultarán de gran importancia para entender la iconografía redentora y triunfalista del coro poblano pues permitirán entender que el oficio disponía que al tiempo de alabar hubiera una recreación de la historia de la pasión. La reafirmación o momento cumbre de este sentido alegórico del oficio divino era la misa. En esta celebración la recreación del misterio del sacrificio de Dios iniciaba desde la colocación que el sacerdote hacía de los “ornamentos” litúrgicos a través de los cuales se investía de Cristo. En todo ello (misa y horas canónicas) la música, al igual que la ornamentación, tuvo un papel unificador pues orquestó una diversidad de aspectos que se ponían en juego

¹⁶² Bonet Correa, Antonio, "La catedral y la ciudad histórica" en Miguel Ángel Castillo Oreja (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, Fundación BBVA/Antonio Machado Libros, 2001, p. 18. El autor no hace sino retomar una parte del ritual de consagración del templo descrito por Guillermo Durandus en que se hace especial énfasis en la expulsión del demonio. Véase Sebastián, Santiago, "Anexo documental. Guilielmus Durandi: *Rationale Divinorum Officiorum*. Traducción del Libro Primero por el Dr. don Joaquín Mellado Rodríguez" en *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, Escudero, 1978, pp. 28-34.

¹⁶³ Righetti, Mario, *Historia de la Liturgia*, Madrid, BAC, 1955, p. 1148.

simultáneamente. El espacio interior de la iglesia poblana se ordenó a partir de un reflejo especular establecido entre dos polos: uno en el altar mayor y otro en el sitial episcopal del coro. Estos reflejos continuaban al interior del coro, entre uno y otro lado del obispo. Esas múltiples relaciones especulares, que se materializaron en la decoración del coro poblano, son reflejo de varios principios fundamentales de la alabanza divina. Hicieron visible lo que las ordenanzas codificaron: la jerarquía, el equilibrio, el orden y la exactitud (y con ello me refiero tanto a la precisión temporal, como aquella de la correcta forma y contenido del rezo). Estos son los elementos más básicos de organización de este espacio de uso cotidiano, estrictamente regido por un tiempo que universaliza el acontecer del coro. Es a partir de un absoluto control de las formas artísticas, de los movimientos corporales, del oído e incluso de los olores, que los diferentes niveles exegéticos se ponían en juego y que, a semejanza del cielo, del caos se hizo cosmos (ornamentación) en el coro de la catedral de Puebla.

b) El ornamento, la decoración, lo ornamental y lo decorativo: Jean-Claude Bonne.¹⁶⁴

Y querría que en el suelo se trazaran motivos lineales y figurativos, que estuvieran relacionados con objetos musicales y con formas geométricas, de modo que por todas partes fuéramos incitados al cultivo del espíritu (Alberti, *De re aedificatoria*, libro VII, cap. 10, ed. 1485.)¹⁶⁵

En la Edad Media –dirá Jean-Claude Bonne- la palabra *ornamentum* aludía a aquel equipo útil para el buen funcionamiento de algo (por ejemplo, los muebles de una casa o las armas de un soldado). De hecho así se siguió empleando a lo largo del periodo virreinal para referirse a la vestimenta sacerdotal. El término también se usaba para realidades inmateriales o espirituales (por ejemplo, las virtudes del hombre o su alma). Asimismo, se consideraba que “ornato” era la traducción al latín del término griego “cosmos” y por ello designaba al orden dado por Dios en los elementos del universo, lo cual añadía al concepto la idea de belleza. Con esta acepción, Bonne lo ha rescatado tanto de la obra del doctor de la iglesia del siglo 7 y 8, el venerable Beda, como de la enciclopédica obra que en el siglo 9 hiciera Rhabano Mauro inspirado por las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla:

El mundo es el universo que consta de cielo y tierra con cuatro elementos de apariencia de un orbe absolutamente esférico con el nombre de las partes del mundo también llamadas cielo y tierra con perfecta y absoluta elegancia pues incluso entre los griegos por elegancia (belleza) se llama cosmos.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Para este apartado se han utilizado los siguientes dos textos: Jean-Claude Bonne, “Les ornements de l’histoire (à propos de l’ivoire carolingien de saint Remi)”, *Annales Histoire, Science Sociales*, núm. 1, enero-febrero 1996, Librairie Armand Colin, pp. 37-70. Jean-Claude Bonne, “De l’ornement dans l’art médiéval (VIIe - XIIe siècle). Le modèle insulaire”, *L’image. Functions et usages des images dans l’Occident Médiéval*, Jérôme Baschet y Jean-Claude Schmitt (eds), Paris, Le Léopard d’ Or, 1996, pp. 207-249.

¹⁶⁵ Tomado de Wittkower, op. cit., p. 22 El autor comenta que esta última recomendación solo puede entenderse si se tiene en cuenta que para Alberti –quien sigue una tradición no interrumpida desde la época clásica- la música y la geometría son básicamente una misma cosa; que la música es geometría traducida en sonidos y que a través de la música se hacen audibles las armonías que rigen la geometría del edificio.

¹⁶⁶ El venerable Beda (672/3-735), *De natura rerum*, Patrología Latina 90 coll. 192-194, capítulo III. Agradezco la referencia al Dr. Jean-Claude Bonne y la traducción del latín al maestro Juan Manuel Lara.

El mundo es el cielo y la tierra, el mar y todas las obras de Dios que hay en ellos. Los griegos, en tanto, adaptaron el nombre de ornamento al mundo por la diversidad de sus elementos y la hermosura de los astros. Así, en su cultura, se llama *cosmos* lo cual significa *adorno (ornamentum)* pues nada contemplamos con los ojos carnales más hermoso que el mundo.¹⁶⁷

Es claro para el autor que en la actualidad generalmente no se tiene en mente ninguna de estas definiciones cuando se habla de ornamento. En estos tiempos se asocia la palabra ornamento con algo añadido y más o menos superfluo. En aquellos, se trataba de un complemento necesario para que algo funcionara bien.¹⁶⁸ Todo ello demuestra que el término se utilizara para designar al conjunto de objetos y vestimentas litúrgica que permite la celebración del culto y, por extensión, a todo el equipo de una iglesia (pinturas, estatuas, relicarios, etc.). Para Bonne, dada la importancia simbólica de estos objetos, de su fuerte significado ritual o emblemático, ellos tuvieron un aspecto ornamental marcado. Sin embargo -y a diferencia de la noción actual- la noción medieval no implicaba que sus propiedades estéticas fueran necesariamente mostradas, es decir, que estuvieran a la vista de los hombres, que fueran hechas para su placer. El ser bello o estético del ornamento no se reducía a ser percibido o sentido, no dependía de su recepción. Los ornamentos eran cosas y su belleza estaba concebida como cualidad objetiva.¹⁶⁹ En este sentido vale la pena ejemplificar con la decoración de entrelazos del interior del tabernáculo o nicho que contiene la imagen de la Inmaculada Concepción de marfil del coro de la catedral de Puebla. Hoy en día sólo un potente lente permite sugerir la presencia de decoración en este

¹⁶⁷ Rhabano Mauro (780/1-856), *Acerca del Universo*, libro IX, prólogo, P.L. 111, col. 259. Agradezco la referencia al Dr. Jean-Claude Bonne y la traducción del latín al maestro Juan Manuel Lara.

¹⁶⁸ Jean-Claude Bonne, “Les ornements de l’histoire (à propos de l’ivoire carolingien de saint Remi)”, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁹ *Idem.* p. 45.

sitio que nunca habría de verse. Es claro que la ornamentación (de entrelazo) en este sitio no fue hecha para ser vista por el hombre sino para honrar lo que la imagen representaba.

En torno al concepto de decoración, Bonne dirá que el “suplemento” (de belleza) que el ornamento le confería a un objeto era un homenaje que se presumía correspondía a un aumento de valor en él. La belleza exterior, el lustre (*decor*, decoro, decencia) debía convenir (*decet*, ser conveniente, decoroso), desde un punto de vista estético y axiológico, a la eminencia del objeto o de la persona que honraba. Así, por ejemplo, el oficio divino y el templo de Dios debían ser dignos de su gloria.¹⁷⁰ En este sentido habría de entender el término de decoración.

Pasando de los sustantivos a los adjetivos, Jean-Claude Bonne encuentra que las nociones latinas de *ornare*, *ornatus* u *ornamenta* tan sólo cubren parcialmente el sentido que “lo ornamental” tenía en la Edad Media. Le parece que para encontrar aquel pensamiento que se tenía sobre lo ornamental en la Edad Media son más útiles los términos asociados a la música, la ciencia liberal que coronó el *quadrivium* y que lo envolvió todo pues, según el libro de la Sabiduría (11,21), la Creación fue pensada en términos de “ritmo, número y medida”.¹⁷¹ Así, para Bonne lo ornamental sería un “tipo de funcionamiento de las formas”, lo ornamental no remite a una interpretación que lo justifique sino que él mismo justifica una manera de pensar el orden. No explica las cosas por una finalidad sino dentro de una relación, dando medida. Se trata de una especie de exégesis formal (y no por vía de su sentido semántico). Ornar –dirá Bonne- es apropiarse de una superficie (volumen,

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Jean-Claude Bonne, “De l’ornemental dans l’art médiéval (VIIe - XIIe siècle). Le modèle insulaire”, *op. cit.*, pp. 213 y 238.

espacio o materia) con marcas estéticas (es decir, dando valor con propiedades sensibles). El fin está en el mismo acto de ornamentar. Es una conjunción dialéctica entre marcas y campo de inscripción.¹⁷² Y vale la pena volver a mencionar que la palabra “ornatus” se identificaba con el concepto de cosmos, es decir, con orden, mundo y belleza.¹⁷³ Por otro lado, lo decorativo vendría a ser un tipo de función. Así, una misma forma o composición puede verse de manera ornamental o decorativa. De hecho, dirá Bonne, todas las formas artísticas ejercen funciones decorativas pero lo ornamental puede tener otras funciones más allá de las estrictamente decorativas. Así pues, al decorar no solamente se aplican elementos sino que se tiene como función embellecer para honrar. Es un homenaje que el arte hace a la virtud. Es un homenaje a través de valores estéticos. Así la decoración está en donde entran en escena valores. Articula una conveniencia estética con otra axiológica (es decir que la importancia del homenaje debe estar en relación con el valor del objeto). Lo cual significa que el decorado debe ser tanto bello como apropiado.¹⁷⁴

Otro aspecto de lo ornamental es que no se limita a un solo tipo de formas sino que combina elementos figurativos o simbólicos con entidades esencialmente formales (como lo son los motivos geométricos de los que a continuación me encargaré) y es por ello –dirá Bonne– que se localiza entre la representación y la abstracción (en este sentido, un lazo sería “abstracto”)¹⁷⁵ Paradójicamente, lo ornamental (que puede ser tanto figurativo como abstracto) no se deja reducir a signos o símbolos sino que ornando los rebasa. Lo ornamental no se ve forzado a tomar la posición de signo y tampoco se deja relegar a lo

¹⁷² *Idem.* p. 215

¹⁷³ *Idem.* p. 238

¹⁷⁴ *Idem.* p. 218

¹⁷⁵ *Idem.* p. 207

decorativo pues puede pasar a un primer plano y constituir la obra misma sin ser un mero juego formal.¹⁷⁶

En varios de los respaldos de la sillería alta en la catedral poblana puede ejemplificarse claramente la tensión entre la representación y lo ornamental que Bonne encuentra en el arte medieval. Obsérvese cómo estas dos categorías se contrastan e invaden mutuamente. Es posible observar cómo se transita de la figura, al símbolo de la cruz siendo precisamente las propiedades sensibles de los lazos las que encabezan el proceso. En el barroco lo ornamental puede no desarrollarse al margen de la representación sino articularse con ella, estructurarla y, a cambio, puede adquirir significado en el proceso. En algunos respaldos resulta evidente que la representación (de la cruz) desaparece sin lo ornamental. En los respaldos altos en donde aparece literalmente la figura (como la tiara, las llaves o la representación de san Pedro), sí hay una separación entre los elementos figurativos y los abstractos. Estos últimos (es decir, los lazos) quedan relegados a un papel decorativo. Se relega lo ornamental o, más bien, se limita su función a lo decorativo que ahora honra bellamente a la figura representada, homenajando la virtud o el valor de lo representado. En este caso, el homenaje es al Papado instaurado por Cristo que justifica la existencia misma de un espacio en el templo (entre el altar mayor y el espacio asignado a los fieles) en donde se albergue a los intermediarios de Dios en la tierra.

En algunos respaldos la figura, el símbolo de la cruz y la geometría están íntimamente unidos. No hay manera de deshacerse de un aspecto sin destruir al otro. Al conjugarse los lazos con el signo de la cruz se va más allá de la decoración y del símbolo

¹⁷⁶ *Idem.* p. 208

que se ve enriquecido, exaltado, sublimado; incluso, variado (en otro respaldo alto), sin ser negado. Esto nos lleva a otro aspecto común entre lo ornamental en el arte medieval y en la obra poblana: la ambigüedad, polivalencia o polisemia de las formas, nuevamente dentro de esta tensión entre figuración y abstracción. Ya hemos visto que es posible asociar el diseño de un respaldo alto con el signo de la cruz. También he mostrado que la fuente que inspiró otros respaldos altos que también tienen un aspecto cruciforme muy probablemente fue un tratado de jardinería holandés escrito por Jan van der Groen y publicado por primera vez en 1669. Este hecho es muy sugerente pues la fuente europea ha sido manipulada para crear el efecto de la cruz sin por ello implicar que debemos olvidar la conexión de este diseño con la jardinería. Es decir, con la idea del jardín como microcosmos.¹⁷⁷ En un espacio de oración, como el coro, y dentro de una iglesia dedicada a la Inmaculada Concepción de María, como la catedral poblana, sobran razones para desear reactivar la idea de un microcosmos ordenado a partir de las matemáticas. Habría que recordar, como afirma Lucia Tongiorgi, que el jardín de los siglos 16 y 17 puede ser considerado una de las más ricas y emblemáticas creaciones del renacimiento tardío, uno que deseaba expresar un modelo del universo medido y ordenado, una representación terrenal del macrocosmos.

El entrelazo tiene un potencial simbólico sumamente amplio. En el capítulo 6 se verá que cuando se le mira como nudo puede funcionar como símbolo de unidad, amor, matrimonio, de liga positiva o prisión negativa, de liberación o como elemento apotropaico. Puede igualmente asociarse a la figura del laberinto con la que parece haber estado

¹⁷⁷ Jan van der Groen, *Den Nederlandtsen Hovenier*, Ámsterdam, 1669. El libro fue traducido del holandés al francés y al alemán y reimpreso 9 veces antes de 1721. (Eric De Jong, "For Profit and Ornament: The Function and Meaning of Dutch Garden in the Period of William and Mary, 1650-1702", en John Dixon Hunt (ed.), *The Dutch Garden in the Seventeenth century*, Washington, D.C, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990, p. 16)

estrechamente vinculado, al grado de que deshacer el nudo venía a ser un equivalente de resolver el laberinto, llegando a su centro. En ambos casos, esto implicaba la obtención de conocimiento o el descubrimiento de un secreto. Sin embargo, antes de pasar a este tipo de apertura es necesario mencionar una dimensión distinta: al hecho mismo de encontrarnos frente a una forma abstracta (no figurativa en sí misma) que tiene la capacidad de adquirir figura y variados significados. Para Titus Burckhardt el simbolismo de los ornamentos en forma de nudos estaba basado en el hecho de que las partes del nudo se oponen entre sí y a la vez están unidas por una cuerda continua por lo tanto lo veía como un símbolo de los principios ocultos de cosas.¹⁷⁸ El nudo puede vincularse con las dos naturalezas de Cristo, al tiempo de aludir a su resurrección (y a la del género humano), al jardín o a la cruz con todas sus posibilidades de vincularse tanto con la figura de Cristo como con la de María. Sin embargo, no se trata de un mero juego formal ni de un símbolo exclusivo. El discurso ornamental deviene figuras simbólicas mientras ordena el espacio a partir de ritmos, de medidas y de números. Es decir, las formas no pueden desvincularse de múltiples significados simultáneos. Su potencial simbólico está dado tanto por el motivo y su comportamiento como por el espacio en el que se encuentra. Un espacio cuya función fundamental es la liturgia de las horas, la oración que a lo largo de los siglos ha organizado la iglesia, siguiendo el ritmo del día y la noche, la mañana y la tarde. Un rezo con el que no sólo se participa en la oración de toda la iglesia sino que se entra en la oración de Cristo que ya resucitado sigue orando, alaba a su Padre e intercede por el hombre, estableciéndose una unión íntima entre la oración de Cristo y la de todo el género humano, es decir entre lo terrenal y lo celestial.

¹⁷⁸ Citado por Coomaraswamy, Ananda K. "The Iconography of Dürer's 'Knots' and Leonardo's 'concatenation'." *The Art Bulletin* 7 (1944), p. 115.

Esta ambigüedad o polisemia que parecería ser tan característica de la no-figuración también puede rastrearse en la figura y este interés por establecer simultáneamente una multiplicidad de significados en la literatura. Un pasaje de la *Americana Thebaida* del cronista agustino fray Matías de Escobar (1729), que narra la fundación del convento de Charo sin ningún problema plantea que en el templo el alma siente una suave armonía que proviene de los celestiales instrumentos musicales que son las esculturas de devoción. En particular menciona un Cristo crucificado al cual describe como instrumento musical o maestro de capilla y una estatua de María que también considera maestra de capilla. De los frailes muertos dice que son músicos, instrumentos, cuerdas de un instrumento e incluso plantas virtuosas y dice que si no vemos las flores si percibimos la fragancia.

En esta crónica el concepto de la música toma la forma de biografía, de escultura devocional, de reliquia, de Cristo, de María e incluso de jardín. El mundo espiritual se ve íntimamente relacionado con el jardín que fructifica eternamente así como con la música que replica la armonía celestial. No hay que sorprenderse de una posible polisemia de los lazos en Puebla o de la posibilidad que puede tener el lenguaje visual de estructurarse como contemporáneamente lo hace el lenguaje escrito. Es posible plantear incluso que sea el mismo sentido musical un concepto que, como el de lo ornamental, pueda reunir esta aparente disparidad de significados.

Los lazos son capaces de crear figuras pero también efectos que van más allá de la figura transmitiendo a través de la abstracción sentidos que pueden interpretarse de formas

variadas (de unión, protección o resurrección). Resulta obvia mi necesidad de no conformarme con una lectura de estos motivos como meramente decorativos y mucho menos si el término “decorativo” se entiende como un elemento añadido y superfluo del cual se puede prescindir por creerse que en sí mismo no contiene el significado ni la estructura de la obra, por pensarse que su dependencia lo hace prescindible. De hecho, enfrentarse a la manera como las formas “no-figurativas” de Puebla crean un discurso puede servir para interpretar discursos figurativos que a veces tienden a entenderse de manera unidireccional cuando en realidad son potencialmente ambiguos lo cual les posibilita una absoluta polisemia. ¿Qué es la alegoría? Jaime Cuadriello dice que es “Este ‘hablar de otra cosa’ y de muchas cosas a la vez (que) era todo un sistema de representación metafórica, deliberadamente ambiguo, harto sugerente en tanto licencia favorita del arte barroco”. Este recurso hacía que las imágenes “no se agotaran en la literalidad”.¹⁷⁹ Si estos juegos los hacen las imágenes figurativas, las no-figurativas poseen un potencial todavía más grande para hacerlo.

Estas ideas no eran ajenas al entorno de la Puebla de los Ángeles. En un sermón publicado el año de muerte del obispo Nogales Davila, el capitular Francisco Díaz de Olivares expresaba que sabiamente había dicho el (Hermes) Trismegisto que este mundo universo era “un libro lleno de la divinidad y un espejo en quien relumbran tantas imágenes de Dios, cuantos son los efectos de su providencia”. Recordaba que para san Próspero antes de las Sagradas Escrituras la fábrica del universo y la hermosura de los cielos había dado verdadero testimonio de la deidad, dando a los hombres mapas, con volúmenes de los

¹⁷⁹ Jaime Cuadriello “del escudo de armas al estandarte armado”, *Los pinceles de la historia. De la Patria criolla a la nación mexicana*, México, INBA, 2000, p. 33.

tiempos y cuadernos de los elementos en que se leía la doctrina de la divina ley. Lo mismo había ponderado Lactancio quien había cantado que el “verde raso de los campos, hermosos tornos y caracoles de los valles, frondosa arboleda de las selvas, y encumbrados pedragosos montes, son carteles y edicto que publican a Dios”. El mismo Trismegisto había ofrecido este mismo argumento en el microcosmo mundo abreviado del hombre.¹⁸⁰

Es posible percibir también la conciencia y valoración de la ambigüedad en sí al interior de los recintos sagrados, en la descripción de la basa que sirvió de fundamento al tabernáculo o “casa” de la virgen del Rosario en su capilla del templo de santo Domingo en Puebla: “el zoclo es de una piedra que [...] se llama Tecalli: pero su hermosura, color, y manchas que forman variedad de figuras, rostros, cruces, alas, árboles y otros países de extraña admiración excede sin duda al mármol, o jaspe de la Europa”.¹⁸¹

Los motivos de entrelaces de la sillería coral poblana transitan entre la representación y la abstracción y tienen un potencial simbólico plural que simultáneamente rebasa al signo o símbolo. Así, podremos hablar tanto de ambigüedad o polisemia al tratar de entender el papel que estos motivos juegan en el coro pero no exclusivamente de mera decoración. Para Bonne, el concepto de lo ornamental implica un tipo de funcionamiento de las formas pues éstas ordenan sin tener que remitir a su significado. De igual forma, los

¹⁸⁰ Díaz de Olivares, Francisco. *La Virgen individuada en el evangelio, y entre las cinco, singular individua. Sermón panegírico, que en gloria de la gran reformadora de el Carmen, y Mística doctora, Santa Teresa de Jesús, predicó en el convento de religiosos carmelitas de la Puebla, el doctor D. Francisco Díaz de Olivares, calificador del Santo Oficio catedrático jubilado de Prima de teología en el colegio de S. Juan, tesorero dignidad de la S. Iglesia catedral de dicha ciudad, superintendente de su fabrica y examinador sinodal de su obispado, quien lo dedica a la milagrosa imagen del Santo Cristo de Santa Teresa, que se venera en la Iglesia de religiosas carmelitas de la ciudad de México*, México, Herederos de la viuda de Miguel de Rivera Calderón, 1721, fs. 1-1v.

¹⁸¹ Anónimo, "Relación" en *Octava maravilla... Op. Cit.*, p. 42.

lazos en la sillería poblana son ritmo, orden, repetición, ausencia o presencia, dan medida relacionándose entre sí, independientemente de que puedan también ser representaciones simbólicas de un jardín, un laberinto o una cruz. Los lazos se apropian de la superficie de la sillería creando reflejos especulares y en este caso es sólo a partir del comportamiento de las formas que puede llegarse a la imagen del espejo que en ningún sitio aparece representado literalmente. Los lazos recrean un orden del mundo, un orden que corresponde con las jerarquías eclesiásticas, que no puede sino ser bello y apropiado. No se trata de un mero juego formal sino una de las formas en que puede visualizarse la encarnación del poder celestial. Para Jean-Claude Bonne si bien no existe una teoría ornamental medieval, el equivalente ha de encontrarse en la música.¹⁸² Con ello, más que una alusión a la música práctica se refiere a la concepción teórica que la incluía dentro de las artes matemáticas. Para Isidoro de Sevilla no hay nada sin la música, ninguna disciplina podía ser perfecta sin ella. Considera que el mismo mundo fue constituido con cierta armonía de sonidos y que el cielo giraba bajo la modulación de la armonía. Isidoro creía que la música no sólo aplacaba los ánimos excitados y que los animales sentían la influencia de la música, sino que todo lo que se hablaba y sentía en el íntimo pulsar de nuestras venas estaba regido por un instinto oculto de ritmo y armonía.¹⁸³ No es gratuito que Bonne retome la raíz que Isidoro le da a la palabra “*ornatus*” como traducción de “cosmos” y explique que la música y lo ornamental son una manera de pensar el orden y de articular regiones discontinuas e incluso opuestas: lo humano, lo terrestre, los mundos naturales, celestiales, infernales, angelicales, divinos o diabólicos. Lo ornamental tiene este poder de orquestación general de modular

¹⁸² Gombrich explica como en términos musicales el termino “ornamentación” se usa en el sentido de que ésta no afecta las estructuras (por ejemplo, la progresión armónica de las cuerdas) sino que añade belleza. Sin embargo, acepta que esta distinción ni siquiera en música es siempre sostenible pues el embellecimiento de un motivo puede adquirir una importancia estructural. *The Sense of Order*, p. 293.

¹⁸³ San Isidoro de Sevilla, *op. cit.*, p. 82 y 83 (Libro 3. De las cuatro disciplinas matemáticas. Capítulo 16. Qué puede la música.)

consonancias y disonancias que también tiene la música lo cual hemos visto en la crónica de Escobar y en la propia sillería. Es especialmente significativo que en el coro de Puebla en donde obviamente la música tiene un papel fundamental, lo ornamental también funcione haciendo uso de aspectos asociados a la música, sin por ello creer que es un comportamiento privativo de este tipo de espacio. Es a partir de la ornamentación que en la sillería se unifican los ámbitos terrenales y celestiales o que se une al obispo con su cabildo y los beneficiados. Pero lo que resulta aun más importante es que a partir de la ornamentación es posible establecer un programa lo suficientemente abierto y cerrado para el uso ceremonial.

Para Bonne lo ornamental no puede leerse como un signo portador de sentido más que en la medida en que lo reduzcamos a un diagrama, a un esquema, lo cual borra la musicalidad, es decir, precisamente su “ornamentalidad”. Por ello el significado del signo (que es poco original) es menos importante que las condiciones formales que impone lo ornamental en su apropiación de las superficies que sí son muy originales. Por lo mismo, no pretendo que los esquemas que esta tesis presenta para explicar parcialmente el orden que sigue la ornamentación en la sillería de Puebla borre su ornamentalidad, la musicalidad que sólo es posible ver en la obra misma. Lo ornamental no necesita de una interpretación que lo autorice, dirá Bonne, no explica a través del significado sino que explica dando medida. Jerarquiza a partir de la medida lo cual nuevamente lleva a un pensamiento de orden indispensable en la hermenéutica cristiana.¹⁸⁴ Me parece que es una constante en la interpretación del arte barroco novohispano, y no sólo en la sillería poblana, que los

¹⁸⁴ Bonne, p.

sentidos se escapan cuando la lectura es unilateral y cuando la experiencia sensible es minimizada para darle prioridad a los componentes claramente figurativos y significantes. Los elementos que hoy pueden parecer menos importantes pueden llevar a los sentidos más abstractos, funcionan en tensión con la figuración y además logran dar una unidad que no ha sido valorada a pesar de ser evidente.

Me parece que a diferencia de la lectura actual, habría que acercarse a la sillería de una manera no del todo alejada a como en el siglo 18 lo hizo fray Matías de Escobar cuando en su *Americana Thebaida* narró la fundación de la villa y convento michoacano de Charo, mezclando una serie de datos históricos con una enorme riqueza metafórica.¹⁸⁵ Después de dar noticias de los aspectos materiales, el autor se acerca a los espirituales, es decir a las imágenes milagrosas de la villa y convento con un prolífico uso de metáforas musicales. Así, el cronista agustino cuenta que en el templo de Charo el alma sentía una suave armonía que no percibía el oído y que provenía de los instrumentos de los celestiales bultos que se veneran en iglesia. Es decir, de las esculturas de devoción que eran instrumentos musicales que producían una música celestial que sólo podía escuchar el alma. En especial Escobar destaca la escultura de un Cristo crucificado que compara con una cítara:

¿Qué más sonoro instrumento, qué cítara más suave que la que venera la devoción en un Divino Crucifijo que suspenso, como órgano, en el sauce de la Cruz, tirante de tres clavijas de hierro, está continuamente sonando?¹⁸⁶

¹⁸⁵ Escobar, Matías de, *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos hermitaños de N.P. san Agustín de la provincia de san Nicolás Tolentino de Mechoacán*, México, Imprenta Victoria, 1924, pp. 777-798.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 779.

Sin embargo, este crucifijo no sólo era un instrumento musical también era el maestro de capilla: “A un tiempo mismo, es Cristo Crucificado, sonoro armónico instrumento en la Cruz; y juntamente, es el músico que hace resuene en armónicas consonancias”.¹⁸⁷ Así, el Cristo suena y por él suenan los otros instrumentos. A esta altura de la descripción, el cronista ha logrado introducirnos en su laberinto metafórico. Es posible lograr un efecto similar con mayor facilidad a partir de la ornamentación en que la no figuración proporciona una mayor libertad de trasgresión de significados. En la crónica de Escobar, la figura de Cristo en la cruz es un instrumento musical sonoro y armónico, pero también es un músico que hace que resuene una constante armonía. Al entrar al recuento de milagros, éstos se convierten en experiencias musicales. Son los oyentes de la música los que experimentan los milagros. La música produce milagros de modo que el efecto de la música del crucifijo es comparable con la armonía del arpa de David que oída por Saúl le aliviaba de sus enfermedades. Escobar se pregunta por el origen de esta “Crucificada Cítara” de este “Sagrado Orfeo”¹⁸⁸. Dice que se ignora pero que lo que sí se sabe es que el primer lugar en donde se veneró la devoción fue en el coro, pues ahí lo encontró el padre Fray Simón Salguero y ahí experimentó sus beneficios. Fue por ello que lo bajó a la iglesia en donde le fabricó un retablo y lo mostró a todos para que todos tuvieran los beneficios pero sin olvidar que su cuna (el origen de crucifijo) había sido el coro:

como diciéndonos desde entonces, que había de ser de esta Iglesia el músico instrumento, pues se había visto o había sido hallado en el solar de la música. O quizá nuestro Venerable Padre San Jerónimo, lo colocó en el Coro, para decir con esta mudación, que era este Señor el instrumento a cuyo compás habían de cantar los Religiosos en el Coro de Charo.¹⁸⁹

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Orfeo, hijo del rey de Tracia y de la musa Calíope, era un poeta y cantor famoso que con los acordes de su cítara dormía a las fieras y detenía el vuelo de las aves.

¹⁸⁹ Escobar, *op. cit.*, p. 780.

Así, brincando una y otra vez entre el discurso histórico y el metafórico, Escobar alude a la función sanadora, organizadora y celestial del coro (a través de la música) siempre sobrepasando la lectura literal. Al describir el aspecto material del crucifijo que había sido fabricado de caña de maíz también encuentra que la materia es “instrumento músico” (pues dice que fue materia con que antes se hizo idolatría y después se produjo conversión). Así como la música tiene el poder de obrar transformaciones como la curación, este material logró la cristianización.

Con respecto a una pequeña estatua de la Concepción de María localizada en una urna del altar mayor, de nuevo indica que ésta estuvo primero en el facistol del coro de modo que al igual que el crucifijo, esta figura fue considerada “la principal maestra de esta capilla”. El temblor de 1671 que tiró la torre y bóveda del coro en que estaba esta escultura había destruido todo menos esta pieza. Por lo tanto, para Escobar ésta era una muestra dada por la providencia para defender el misterio de la Concepción de María.

Pues así como en esta ruina a todos los deshizo o los lastimó, menos al bulto de la Reina Soberana, así en el terremoto que padeció toda la humana Naturaleza, habiendo quedado todos deshechos, con la caída de la torre de Adán, sola Maria Santísima Nuestra Señora quedó libre de aquella universal ruina; quedó en pie cuando todos cayeron. Daba testimonio de su Concepción, por esto estaba en pie, resonando como cítara, sin recibir lesión del terremoto, en que cayó toda la naturaleza humana.¹⁹⁰

Queda claro que al sentido metafórico, moral y literal se ha unido el anagógico. ¿Son todos estos elementos de la crónica “adornos” de los que se puede prescindir? O ¿es que en la metáfora está la enseñanza? Es decir, los sentidos (misteriosos) que se quieren transmitir y que no es posible alcanzar directa o literalmente. También eran músicos los frailes muertos que vivían en los sepulcros de la iglesia, pues también sonaban como instrumentos porque

¹⁹⁰ *Idem.*, p. 784.

alabaron y predicaron a Dios. Especialmente interesante es que después de narrar la biografía de algunos de los muchos varones ilustres del convento, y de compararlos con elementos vinculados a la música, finalmente los vinculó al mundo vegetal:

“dichosísimo suelo que ha sido electo de tantos venerables Padres, pisado de tantas virtuosas plantas. Mucho es que cada ladrillo no produzca fecundo una vistosa flor (...) a la verdad nuestros ojos no las ven, pero creemos que nacieron y las hay; pues todos sienten una fragancia luego que pisan este pensil de virtudes. Así lo testifican los que visitan este Convento, y a muchos les he oído ponderar esta maravilla”.¹⁹¹

Por lo tanto, la naturaleza y la música fueron los dos temas metafóricos empleados para la descripción de un templo material con sus imágenes milagrosas y un cuerpo espiritual del que quedaban restos en sus tumbas:

Pero como hemos visto que todos los que en este convento descansan, son músicos instrumentos de la celestial capilla, hallo en esto razón para la fragancia; pues como lo sabe el erudito, los músicos instrumentos del cielo, son fragantes rosas y odoríferas azucenas.¹⁹²

Si, por un lado, el concepto de la música toma en la crónica de Escobar la forma de biografía, de escultura de devoción, de reliquia, de Cristo, de María e incluso de jardín. Si por otro lado, el mundo espiritual tiene tanta relación con el jardín que fructifica eternamente y la música que replica la armonía celestial. Espero que no resulte del todo sorpresivo plantear el análisis de los lazos poblanos en el marco de una premeditada capacidad polisémica y quizá pensar que sea el concepto de la música el elemento unificador o consonante en la aparente disonancia de los elementos que se irán presentando.

Valdría la pena finalizar con las palabras que Fr. Juan Amphoso escribió en su parecer a la publicación de los sermones de la dedicación de la capilla del rosario de Puebla

¹⁹¹ *Idem.*, p. 789.

¹⁹² *Ibidem.*

en 1690. Ellas evidencian la propiedad de utilizar un marco teórico -que aunque concebido para explicar problemas en torno a lo ornamental en la Edad Media- pueden ser (por el momento) igualmente apropiados para el barroco novohispano. Fray Juan Amphoso considera que si la creación del mundo es vista como un libro de canto, la capilla del Rosario puede ser un libro de música pues al tener sus elementos arquitectónicos y simbólicos (que no es sino la ornamentación de la capilla) correspondencia y proporción crean –como la música- un agradable, variado, armónico y decoroso espectáculo:

Siendo (...) la fábrica del mundo un libro de canto en que sirven de líneas los elementos, y de solfa¹⁹³ todas las criaturas desde las máximas a las mínimas, esta capilla puede serlo de música por la admirable correspondencia, y proporción con que se ajustan tanto como a su clave los arcos; a su connatural número, y medida la arquitectura; a sus propiedades los símbolos; a su debida colocación los coros de Vírgenes; a la acorde variedad de los misterios la mudanza artificiosa de los emblemas: los cantores, que fueron los predicadores, al ejemplar que arreglándose a las ideas no hay voz que disuene, concepto que no agrade, sentencia que dé golpe, ni discurso que no sea muy ajustado al oído de la fe.¹⁹⁴

En conclusión, la desvinculación de la sillería poblana de su historiografía ha obligado a sentar nuevas bases para su estudio. Por ello, este segundo capítulo se ha concentrado en exponer los elementos necesarios para entablar una nueva lectura que permita entender la selección ornamental poblana. Tratándose de una obra tradicional en la que el carácter eclesiales es fundamental, se ha dejado a un lado el caso específico de la sillería poblana para exponer el origen del coro catedral novohispano en general. Así, se ha expuesto la necesidad de entender la configuración del espacio coral en el marco de sus factores arquitectónicos y litúrgicos. Asimismo, se ha hecho énfasis en seguir los sentidos

¹⁹³ Se refiere a solfeo que es la disciplina base principal de la enseñanza de música, cantar marcando el compás y pronunciando el nombre de las notas.

¹⁹⁴ *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran capilla del Rosario, dedicada y aplaudida en el Convento de NPS Domingo de la ciudad de los Ángeles el día 16 del mes de abril de 1690...*, (Edición facsímil) Puebla, Junta de Mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, 1985.

de la propia definición del término coro que alude a tres realidades distintas: una corporal-corporativa, otra arquitectónica y otra litúrgico-funcional.

El origen y desarrollo de las sillerías de coro ha de entenderse en el cruce de múltiples objetivos. Al tiempo de otorgar asiento a los presbíteros al lado de su obispo se recreaba una imagen que era a la vez vetero- como neo- testamentaria y se cumplía con una gran variedad de ceremonias específicas a lo largo del año que develaban misterios. Hay evidencia, por ejemplo, de que el coro tradicionalmente simbolizó tanto de los primeros apóstoles de Jesús como de los 24 ancianos que al final de los tiempos contemplarán la divinidad de Dios. Así, una serie de parejas, producto de la exégesis bíblica, fue incorporada al espacio arquitectónico que también debía posibilitar prácticas concretas, como el acomodo del cabildo y de otros ministros del culto para el rezo del oficio divino. En ese sentido, ha sido necesario recuperar el sentido de las prácticas más importantes del coro y el sentido original de la palabra ornamento. Más allá de abordar la ornamentación poblana como un elemento superfluo, es posible entenderla como una visualización de un orden cósmico que se remeda en la tierra a través de las bien codificadas ceremonias diarias. Más aún es posible entenderla como una solución a un espacio polisémico que no ha de ser reducido a su literalidad.

El aumento y complejidad que fue adquiriendo el ritual en las catedrales obligó a modificar el espacio llevando a soluciones tan diversas como la expansión del espacio del ábside, o el traslado de parte o todo el coro al centro de la nave central. La gran novedad de la configuración peculiarmente española fue la presencia del coro en el centro de la nave con una crujía a través de la cual el espacio del coro, habiendo quedado del todo separado

del ábside, se mantuvo como unidad. Esta novedad hispana no ha de entenderse como un “aislamiento” o separación del espacio del coro de aquel del altar mayor. Coro, presbiterio y altar mayor se mantuvieron en íntima unión y al conformar esta gran iglesia dentro de la iglesia fue posible que el resto de la sociedad tuviera un gran acceso visual a las actividades que tenían lugar en el presbiterio y al altar mayor.

A diferencia de España, y en tono con las reformas de Trento, todos los coros novohispanos dieron preeminencia a la figura del obispo y colocaron su asiento en el centro del coro. Al igual que en España, el coro novohispano también fue un espacio “mixto” que permitió el acceso de seculares. Sin embargo, fue mucho más excluyente que su contraparte peninsular. Ninguna catedral novohispana perdió la configuración central, retomada de España y arraigada en Nueva España al grado de constituir una tradición propia, sino una vez disuelto el Regio Patronato. Así, fue a partir del siglo 19 que la moda o, quizá, el deseo de una mayor adhesión al Vaticano, produjo una configuración más apegada a modelos italianos.

Se ha hecho énfasis en que tradicionalmente el orden espacial ha tenido la función de otorgar una mayor o menor cercanía con lo sagrado y en que los coros han simbolizado la promesa de una contemplación futura de Dios en el paraíso. Entre los textos que han sido rescatados para trazar la historia de la interpretación litúrgica del espacio se ha mencionado la descripción del siglo 4 de la catedral de Tiro de Eusebio de Cesarea en que se describe un espacio aislado a partir de canceles de madera reticulada. Para el liturgista medieval Guillermo Durandus los motivos de red o celosía simbolizaban la manera oscura en que las cosas del cielo se dan a conocer al hombre cuando las mira desde la iglesia militante. Así,

es posible plantear que el relativo aislamiento del coro y la presencia de lacería en su interior ha de ser vinculada con la idea de que la presencia de Dios viene siempre acompañada de la necesidad de dosificar su revelación, de su inaccesibilidad. Así, el coro se ha presentado como el umbral de una realidad celestial. De este modo, hay varias formas en que es posible acercarse a los asientos en términos de su relación con lo sacro y lo profano: desde afuera del coro hacia adentro y desde adentro del coro hacia el cielo. Nos enfrentamos a un espacio en que el efecto metonímico que experimentan los términos coro e iglesia se repite. El coro es una iglesia dentro de la iglesia catedral al tiempo que es un reflejo especular del paraíso en la medida en que el clero ejerza sus obligaciones en torno a los misterios de la fe. Así, sólo en la medida en la que la historia del arte intente orquestar las dimensiones estéticas, funcionales, litúrgicas, místicas, locales e incluso políticas de un espacio sagrado como el coro será posible empezar a entender la selección ornamental de sus sillerías.

Capítulo III. De lo decente a lo exquisito: el coro poblano y sus sillerías.

a) **La descripción del contexto de la creación de la ciudad y catedral de Puebla.**

(IMAGEN 1)

Alegrémonos todos en el Señor celebrando la erección y dedicación de esta iglesia catedral angelopolitana, antes tlascalteca, la primera y más antigua de toda la provincia mexicana, la cual el Ilmo. D. M. D. Fray Julián Garcés, esplendorosa estrella de la orden de los predicadores, doctor ilustrísimo de la Sorbona de París, que por la autoridad apostólica el año MDXXIV creó, instituyó y erigió; y, posteriormente, el Exmo. Ve. Sr. don Juan de Palafox y Mendoza (digno de la mayor alabanza) perfeccionó y consagró en el año de MDCIL en honor de la Inmaculada y Purísima Concepción de la sacratísima Virgen María madre de Dios para honra del pueblo de los Ángeles alegría y completa felicidad.¹

La historia del traslado de la sede diocesana del obispado de Tlaxcala a la ciudad española de la Puebla de los Ángeles es bien conocida: con la bula del Papa León X, dada en Roma el 24 de enero de 1518 (año civil de 1519), quedó fundada la primera diócesis novohispana en Cozumel. En honor de Carlos V, este primer obispado recibió el nombre de carolense. Al descubrirse que la fundación se había llevado a cabo en una isla, y en reconocimiento a su apoyo durante la conquista, en 1527 el obispo fray Julián Garcés trasladó la sede a la ciudad de Tlaxcala. Cuatro años después, se fundó la ciudad de Puebla con la finalidad de otorgar tierras de labranza a españoles “ociosos” de la ciudad de México y con ello cesar las pretensiones de los encomenderos y los repartimientos de indios, según nos narra Agustín de Vetancurt. Así, el 16 de abril de 1531, fray Toribio de Motolinía celebró la primera misa en la recién fundada urbe que, al poco tiempo, las

¹ Traducción de un fragmento del texto en latín que acompaña la pintura dieciochesca *El patrocinio de la Virgen Inmaculada sobre el cabildo de Puebla*, atribuida al pintor poblano Luis Berrueco, que se conserva en la sacristía de la catedral de Puebla. Agradezco la traducción al maestro Juan Manuel Lara y la puntualización de que se trata de una atribución a Rogelio Ruiz Gomar.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

inundaciones obligaron a trasladar del otro lado del río.² El título de ciudad fue entregado en 1533 y el escudo de armas fue concedido por una cédula del 20 de julio de 1538. Sin embargo, el acontecimiento que habría de perfilarla como una de las ciudades más importantes del virreinato fue su transformación en sede episcopal lo cual tuvo lugar en 1539. Este privilegio de convertirse en la nueva sede de la diócesis de Tlaxcala fue confirmado con una cédula del 6 de junio de 1543.³ Estos tempranos traslados explican por que la diócesis angelopolitana siempre se enorgulleció de ser la “más antigua de toda la provincia mexicana” como lo deja ver el epígrafe del presente capítulo.

Para 1640 el obispado de Puebla era tan rico y extenso que a partir de entonces las reales cédulas otorgadas a los prelados angelopolitanos, para poder tomar posesión de su diócesis, dejan ver el deseo de “desmembrarlo”. El primero de septiembre de 1708, el cabildo de la catedral de Puebla recibió la real cédula ejecutorial del rey Felipe V, las bulas de su santidad Clemente XI y el poder de don Pedro Nogales Dávila para que en su nombre se procediera a tomar posesión de su iglesia catedral. Como era costumbre, la real cédula iniciaba con la titulación, recordando los dominios del monarca: Castilla, León, Aragón, las dos Sicilias, Jerusalén⁴, Navarra, Granada, Toledo, Valencia, Galicia,

² Esto sucedió el 29 de septiembre. Este día con toda solemnidad se formalizó la fundación de la ciudad en la banda occidental del río. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, Efraín Castro Morales (edición, prólogo y notas), Puebla, Altiplano, 1963, p. 75.

³ Las primeras actas del cabildo que se conservan en la catedral de Puebla datan de 1539 aunque el primer libro numerado de la serie inicia en el de 1542.

⁴ El reino de Nápoles al sur de Italia junto con la isla de Sicilia conformaban el reino de las dos Sicilias. La corona de Nápoles se unió a la de Aragón con el rey de Sicilia Alfonso V (+ 1454) y se anexó a la corona española en 1502 por medio del rey Fernando II de Aragón y V de Castilla (+1516), esposo de la reina Isabel la Católica (+1504), hasta 1707. Los títulos de rey de Nápoles y Jerusalén se unieron al emperador Carlos I y a los herederos de Isabel la Católica. Piccirillo, Michele (ed.), *In Terrasanta: dalla crociata alla custodia dei luoghi santi*, Florencia/Milán, Artificio Skira, 2000, p. 184. Para una historia más completa de la relación del imperio Español y del reino de Sicilia con la custodia de la tierra santa véase: Francesco, D'Andrea Gioacchino, "Il Regno di Napoli e la Custodia di Terra Santa" en Michele Piccirillo (ed.), *La*

Mallorca, Sevilla, Cerdeña, Córdoba, Córcega, Murcia, Jaén, los Algarves, Aljecira, Gibraltar, las islas Canarias, las Indias orientales y occidentales así como las islas y tierra firme del mar océano.⁵ Después se recordaba al virrey, presidente y oidores de la Real Audiencia de México y sus justicias y a las de la provincia de Tlaxcala que desde el año de 1639 (después de la muerte del obispo Gutierre Bernardo de Quiroz) la toma de posesión del obispado de Tlaxcala tenía una condición. Debido a su enorme extensión y la dificultad que -por ello- los Prelados experimentaban en sus visitas, se había pensado conveniente que con la provincia de Tabasco (en el obispado de Yucatán), la de Cuatzacualcos (sujeta al de Oaxaca) y la de costa de Alvarado y la Nueva Veracruz (que era del obispado de Tlaxcala) se hiciera un nuevo obispado. Para ello, se había escrito al virrey, al arzobispo de México y a los obispos de aquellas diócesis así como al gobernador de Yucatán con la finalidad de que cada uno diera un informe. Aparentemente, la falta de algunos de ellos impidió que el Consejo Real de las Indias tomase una decisión. De cualquier forma, a partir de la elección de Palafox tanto el rey como el papa expidieron cédulas reales y bulas advirtiendo esta condición que nunca tuvo lugar. Ahora, nuevamente Nogales se comprometía a aceptar dicha condición de desmembración habiendo también jurado guardar y cumplir el real patronato y no impedir la cobranza de los derechos y rentas reales o de los dos novenos de los diezmos.⁶ Una vez más quedaba muy claro el compromiso que todo obispo contraía como ministro

Custodia di Terra Santa e l'Europa: i rapporti politici e l'attività culturale dei francescani in Medio Oriente, Roma, Il Veltro editrice, 1983; Barcena, Emilio, "La Spagna in Terra Santa" en Michele Piccirillo (ed.), *La Custodia di Terra Santa e l'Europa: i rapporti politici e l'attività culturale dei francescani in Medio Oriente*, Roma, Il Veltro editrice, 1983.

⁵ No se menciona Portugal que de 1580 a 1640 estuvo unida a la corona española.

⁶ ACCP, AC, f. 234; AGI, *México 2574*, "Ejecutoriales de Nogales" otorgada por el rey en Madrid el 19 de octubre de 1707.

del Rey (ahora, de un Borbón) frente a la gracia que éste le otorgaba con el nombramiento.

Es posible apreciar la riqueza del territorio poblano y el prestigio que, por ende, representaba formar parte de su cuerpo rector a partir del ingreso decimal. Según informa la *Gaceta de México* en 1721, el obispado de Puebla era el más rico de toda la Nueva España y de los más extendidos.⁷ Desde fines del siglo 17 fray Agustín de Vetancurt registra un cabildo completo que recibía ingresos nada despreciables. Según dicho cronista éste se componía de deán, 4 dignidades, 10 canongías (de las cuales 4 eran de oposición y una se aplicaba al Santo Oficio), 6 raciones enteras y 6 medias raciones. Asimismo, Vetancurt indicaba que a 100 leguas a lo largo y 60 leguas a lo ancho el diezmo recogido daba un total de 200,000 pesos al año, cantidad que se dividía en 18 partes o novenos. Por lo tanto, los cuatro y medio novenos del obispo no bajaban de 35,000 pesos pero solían llegar a 50,000. La cuarta capitular que se dividía entre los 27 prebendados permitía que los ingresos del deán no bajaran de 6,000 pesos, los de las dignidades de 5,000, de los canónigos de 4,000, de los racioneros de 3,000 y de los medios racioneros de 1,500. Si tomamos en cuenta que en el primer cuarto del siglo 18 el sueldo anual de un organista mayor podía ser de 500 pesos y el de un músico de 100 resultará más evidente la importancia que tenía ser parte del cabildo catedral de Puebla.

⁷ La *Gaceta de México* informa que el obispado había sido dado a los obispos “*cum onere divissionis*”, por ser el de mayor renta en la Nueva España, y muy extendida su diócesis.

Cuando, en 1697, el napolitano Gemelli Carreri visitó la Nueva España⁸ y recopiló este tipo de cifras en torno a las dos diócesis más importantes del virreinato proporcionó algunos datos diferentes. Si bien la información no es muy precisa, en términos generales sugiere que desde fines del siglo 17 tanto México como Puebla recibían ingresos de 300,000 pesos anuales pero muestra diferencias en torno a la distribución que cada sede hacía del dinero. Respecto a los ingresos del arzobispo de México indica que éstos ascendían a 60,000 pesos anuales, los del deán a 11,000, los de las otras 4 dignidades a 8,000 cada uno y mientras cada canónigo recibía 6,000, cada racionero 5,000 y cada medio racionero 3,000. Asimismo indica que se pagaba a 300 individuos (entre asistentes y clérigos de la catedral), los gastos de la fábrica, cera, ornato y decencia del culto divino. Con respecto a Puebla, afirma que la renta del obispo era de 80,000 pesos y que se distribuían 200,000 pesos entre los canónigos⁹ y los ministros iglesia, lo cual hacía que los 10 canónigos tuvieran una renta anual de 5,000, el deán de 14,000 el chantre de 8,000 el maestros de 7,000 y poco menos el arcediano y el tesorero.

Veamos finalmente la información que aporta la documentación conservada en el Archivo General de Indias. El “Estado de la iglesia” de Puebla entre aproximadamente 1743 y 1758 era el siguiente:¹⁰ el obispo (don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu) tenía una renta anual de 60,000 pesos, el deán (don Francisco Joseph de Borja) recibía 6,791 pesos anuales desde 1755 mientras que el resto de las dignidades 5,885. De las 4 canonjías de oposición, sólo estaban ocupadas la penitenciaria y la doctoral con 4,527

⁸ Gemelli Carreri, J. F., *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*, México, Ediciones Xochitl, 1946.

⁹ Se refiere a los capitulares.

¹⁰ AGI, *México 2549*.

pesos anuales misma cantidad recibida por los 5 canónigos de merced. Finalmente, la catedral contaba con 6 racioneros que ganaban 3,169 pesos y 6 medios racioneros con un ingreso de 1, 582. Sumando el ingreso de las dignidades (\$30,331), los 2 canónigos de oposición, los 5 canónigos de merced, la canonjía de la Inquisición (\$36, 216), las 6 racioneros (\$19,014) y las otras 6 medias raciones -de los cuales sólo aparece la renta de 5 pues uno acababa de llegar- (\$7,910), el pago de ese año a obispo y cabildo fue de 93, 471 pesos. Sin embargo, para conocer el monto de la cuarta capitular hay que sumar las dos canonjías vacas (\$9,054) y la media ración (\$1,582) lo cual nos da el total de 104,107 pesos. Al sumar esta cifra que constituía el ingreso de la cuarta capitular con el de la cuarta episcopal que ascendía a 60,000 pesos, es posible calcular que aquel año el diezmo recibido por la diócesis poblana ascendió a 300, 000 pesos aproximadamente. Si creemos en la cifra dada por Gemelli Carreri, es posible que este fuera el ingreso que la diócesis recibía desde fines del siglo 17 aunque contemporáneamente Vetancurt registró 100,000 pesos menos. En cualquier caso y aun sin saber como es que la crisis de la ciudad de Puebla de la última década del siglo 17 y principios del 18 (con hambruna, inflación, epidemias, lluvias torrenciales y temblores¹¹) afectó la recopilación del diezmo, lo cierto es que para mediados del siglo 18 la única diócesis que seguía compitiendo con los ingresos de la iglesia metropolitana de México era la de Puebla. Ese mismo año de 1758 la renta del arzobispo de México fue de 60,000 pesos mientras que el resto de los obispos recibieron cantidades muy por debajo: Michoacán, 40,000 pesos, Antequera de Oaxaca

¹¹ Para la situación de Puebla a principios del siglo 18 con bibliografía al respecto véase: Ramos, Frances, "Arte efímero, espectáculo, y la reafirmación de la autoridad real en Puebla durante el siglo XVIII: la celebración en honor del Hércules borbónico" en *Relaciones. Religiosidad y desastres*, invierno 2004, p. 187.

\$8,046, Guadalajara \$7,000, Chiapas \$6,000, Durango \$5,000 y finalmente el de Mérida tuvo una renta de \$4,999 pesos.

Uno de los espacios o proyectos en que obviamente se veía reflejada la abundancia o carencia de recursos era la catedral de Puebla. Si bien la documentación de principios del siglo 18 muestra una crisis en los fondos de fábrica esto no impidió renovar el aspecto del coro por completo. La bibliografía en torno a la construcción de la catedral de Puebla es extensa¹² pero, para los fines del presente trabajo, tan sólo es necesario recordar algunos momentos clave para trazar su configuración general e iconografía y

¹² Bermúdez de Castro, Diego Antonio, *Teatro Angelopolitano*, Puebla, Junta de mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, 1985; Echeverría y Veytia, *op. cit.*; Toussaint, Manuel, *La catedral de Puebla*, México, El Colegio Nacional, 1950; Angulo Íñiguez, Diego, Enrique Marco Dorta y M. Buschiazzo, *Historia del arte hispanoamericano*, 2 vols., México, Salvat editores, 1945-1950; Fernández, Martha, *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, UNAM, 2003; Castro, Efraín, "La catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 32, 1963; Castro, Efraín, "La catedral vieja de Puebla" en *Estudios y documentos de la región de Puebla-Tlaxcala*, Puebla, Colegio de Historia. Escuela de Filosofía y Letras de la UAP e Instituto Poblano de Antropología e Historia, 1970; Goy, Ana, "La imagen de la catedral en la época colonial" en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, BUAP/ICSH, 2002; Bonet Correa, Antonio, "La catedral y la ciudad histórica" en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, Fundación BBVA/Antonio Machado Libros, 2001; Carrión, Antonio, *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, 2 tomos, Puebla, Editorial José M. Cajica Jr., 1970; Castillo Oreja, Miguel Ángel (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado, Debates sobre arte. Encuentros sobre patrimonio. Volumen XII*, Madrid, Fundación BBVA/Antonio Machado Libros, 2001; Fernández, Martha, "El santuario de nuestra señora de Guadalupe: una reconstrucción novohispana del templo de Salomón" en *Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Víctor Mínguez (ed.), Castelló de la Plana, Universitat Jaime I, 2000; Manzo, José, *La catedral de Puebla, descripción artística de don José Manzo. publicada en "El liceo Mexicano" en el año de 1844*, Puebla, Talleres de Imprenta "El escritorio", 1911; Merlo, Eduardo, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández, *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991; Navascués Palacio, Pedro, "Las catedrales de España y México en el siglo XVI" en Manuel Toussaint su proyección en la historia del arte mexicano (Coloquio Internacional Extraordinario), Tlaxcala, 1992; Tamariz de Carmona, Antonio, *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral. Que de orden de su majestad acabó y consagró a 18 de abril de 1649 el ilustrísimo y reverendísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza, del Consejo Real de las Indias y obispo de esta diócesis, su despedida y salida para los reinos de España. con dos cartas pastorales del mismo ilustrísimo señor sobre la materia*, VII Bibliotheca Angelopolitana, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, 1991; Gali, Montserrat, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Teruel, Ayuntamiento de Alcorisa/ Instituto de estudios turolenses/Excelentísima Diputación Provincial de Teruel/BUAP, 1996.

para percibir que no fue hasta el primer cuarto del siglo 18 que los esfuerzos constructivos de los capitulares y obispos poblanos se centraron en el coro.

La primera piedra de la catedral vieja fue puesta el 29 de agosto de 1536 y el templo fue dedicado el 31 de agosto de 1539, año en que la sede episcopal fue trasladada a Puebla. La nueva iglesia se empezó a construir en 1575 siendo su maestro mayor Francisco Becerra a quien se le atribuye la traza del templo y por lo menos los cimientos.¹³ Becerra proyectó una iglesia con planta rectangular, capilla de los reyes en la cabecera, sacristía y sala capitular a sus dos lados, tres naves cerradas a la misma altura con pilares compuestos. Las bóvedas de cantería serían nervadas y las capillas colaterales un poco más bajas que el resto. Asimismo, se diseñaron torres en cada ángulo.¹⁴ Marta Fernández ha indicado que la única diferencia con el proyecto de la catedral de México era que el templo poblano estaría cubierto con bóveda de nervaduras, como en Guadalajara. Habría también que añadir el hecho de que la plaza central se ubicó en su costado. Al igual que en México, el arquitecto Juan Gómez de Trasmonte se encargó de modificar la traza original. Aparentemente, esto tuvo lugar entre 1634 y 1637,¹⁵ aunque las modificaciones de altura se hicieron en tiempos de Palafox.¹⁶ En 1626, la fábrica de la nueva catedral había sido suspendida y no fue hasta 1634 cuando Juan Gómez de Trasmonte (maestro mayor de la catedral de México de 1630 a 1647) pasó a Puebla, por

¹³ Para el problema de las fechas del comienzo de la obra véase el libro de Toussaint sobre la catedral de Puebla. Recoge los datos de Palafox, Tamariz de Carmona y Villaseñor. La fecha del comienzo suele fijarse en el momento en que Becerra es nombrado maestro mayor de la catedral. Es decir, dirá el autor, dos años después de que se puso la primera piedra de la catedral de México.

¹⁴ Goy, Ana, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵ Fernández, Martha, *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, p. 94.

¹⁶ Angulo Íñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano, tomo I*, p. 423 y ss.

orden del virrey marqués de Cerralvo, para darle un “giro clasicista”.¹⁷ Además de modificar la altura de las naves para permitir mayor iluminación, recomendó usar bóvedas vaídas en tezontle y arbotantes al exterior.¹⁸ La nave mayor, al igual que la de México, fue cubierta con bóvedas de cañón con lunetos. Así, el mismo maestro que en México modificó el proyecto original ideado por Montúfar, con una iglesia de 7 naves, claustros alrededor y cuatro torres, en Puebla modificó el proyecto de Becerra. Juan Gómez de Trasmonte también se encargó de elevar la bóveda de la capilla de los reyes y dejar las condiciones para construir la cúpula del crucero. Esta cúpula fue de planta circular con falso tambor y de forma octogonal. Se construyó en 1645 por el maestro alarife Jerónimo de la Cruz, según el proyecto de Juan Gómez de Trasmonte.¹⁹ Fernández de Echeverría informa que para 1640 no había más que la mitad de columnas y muros exteriores a la altura de capillas cubiertas y que, para 1649, se habían acabado las bóvedas, blanqueadas, enladrilladas por dentro así como fabricado el coro y presbiterio dentro del cual se ubicó el altar con retablo. Asimismo, se pudo fabricar el altar y retablo de la capilla de los reyes y sus dos costados, pudiendo ser consagrada por el obispo Palafox el 18 de abril de ese año.

Una planta de la catedral de Puebla de 1749 conservada en el Archivo General de Indias muestra que, por lo menos en esa fecha, el recinto quizá contó con un claustro al frente de su portada principal. Respecto a la obra interior que Palafox mandó construir, habría que mencionar que el retablo de los Reyes fue realizado entre 1646 y 1650 por el

¹⁷ Goy, Ana, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Fernández, Martha, "El santuario de nuestra señora de Guadalupe: una reconstrucción novohispana del templo de Salomón" en Victor Mínguez (ed.), *Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2000, pp. 95-121.

ensamblador Lucas Méndez constituyendo el primero en tener columnas helicoidales.²⁰ El prelado también encargó el retablo exento del altar mayor, el cual fue diseñado por Pedro García Ferrer y ejecutado por Diego de Cárcamo.²¹

Finalmente habría que mencionar que en 1664, en tiempos del obispo Diego Osorio de Escobar, Francisco Gutiérrez terminó las portadas principales como puede leerse sobre la puerta del perdón. No se conoce al maestro de la portada norte pero se sabe que fue terminada en 1690, en tiempos del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz. Este acceso porta las representaciones de los monarcas españoles bajo cuyo gobierno se llevó a cabo la empresa catedralicia. En cuanto a las torres, una fue concluida en 1680 por el maestro Carlos García Durango siguiendo el proyecto de 1660 de Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera mientras que la otra se terminó en 1768, en tiempos de Francisco Fabián y Fuero.²² Respecto a la puerta del perdón habría que mencionar que originalmente había una claraboya volada que no permitía el acceso de suficiente luz. Por lo tanto, en 1718 por disposición y a costa del obispo don Pedro Nogales Dávila se colocó en su lugar una ventana cuadrada de tres varas con una buena reja de hierro y, por afuera, una “imagen” de la Purísima Concepción de mármol de

²⁰ Aparentemente las columnas helicoidales se emplearon por primera vez en Nueva España en el retablo de los reyes de la catedral de Puebla que levantó, a instancias de Palafox, Lucas Méndez de 1646-50. El retablo fue modificado en 1855 por José Manzo pero sobrevivieron 2 grabados del retablo original que el propio Palafox mandó abrir hacia 1650 al flamenco Juan de Noort. Los grabados pueden verse en la edición facsímil: Calderón, Juan Alonso, *Memorial histórico jurídico político de la santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles, en la Nueva España*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, 1988.

²¹ Una imagen parcial de este retablo aparece en un lienzo dieciochesco de Bernardino Polo que se conserva en la Universidad de Puebla en el cual se aprecia la imposición que la virgen María hace de la casulla a san Ildefonso al interior de la catedral poblana. Agradezco a Jaime Cuadriello la referencia a esta pintura.

²² Toussaint, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954, pp. 76-78. Ana Goy indica que en la portada del perdón también intervino Barroso de la Escayola. (*Op. Cit.*, p. 35.)

tecali. Según informa Efraín Castro, la referencia a este misterio y advocación, al cual fue dedicada la catedral, fue retirada en 1840.²³

²³ Echeverría y Veytia, *op. cit.*, pp. 75-76. En la nota 36 de esta crónica Efraín Castro informa que la imagen fue retirada en 1840.

a) La historia del coro de la catedral de Puebla y de sus sillerías.

Es posible que dentro de los planes del obispo Palafox no se encontrara la construcción de una sillería para la catedral debido a la existencia de una relativamente nueva que tenía menos de 50 años de antigüedad. En 1712, por el contrario, el cabildo catedral consideró que se trataba de una obra que ya no estaba a la altura de la importancia de la iglesia. Lo cierto es que la arquitectura misma del coro debió ser del todo insatisfactoria a finales del siglo 17 pues el archivo de la catedral de Puebla conserva un enorme legajo con pagos semanales para la fabricación del espacio arquitectónico. El documento muestra que entre septiembre de 1700 y diciembre de 1702 se llevó a cabo un trabajo constante en la obra de cantería por parte de una serie de oficiales coordinados por el maestro mayor Diego de la Sierra.²⁴ Para reconocer las novedades del nuevo coro poblano así como del proyecto de la sillería es necesario ubicarlos en el contexto de la historia de la catedral. Por ello vale la pena iniciar esta narración a partir de la descripción del primer coro del antiguo templo.

Los coros de los siglos 16 y 17.

Durante todo el siglo 16, la catedral de Puebla contó con un humilde coro que si bien tenía todo lo necesario para el culto, abarcaba tan sólo un tramo de la iglesia y albergaba sillas, no una sillería, para los capitulares. De ello dan cuenta varias entradas en las actas

²⁴ ACCP, *Ilustrísimo señor Santa Cruz. De los instrumentos de su funeral y otros papeles con la cuenta de sus expolios año de 699*. Localizado en el estante segundo, casillero P. Ante la absoluta desaparición de este tipo de material es interesante constatar, además, que en la séptima semana y con fecha del 13 de noviembre de 1700 se registró el gasto de “cuatro pliegos de papel de marca mayor para estarcir y dibujar la cantería” con un costo de 4 reales. Asimismo, en varias semanas se anotó el gasto de “petates para tapar la cantería”. Generalmente los pagos eran para un número de trabajadores que osciló entre 21 y 28. En la semana 43 que correspondió a la segunda semana de diciembre de 1702 aparece el gasto de la “quitada de la sillería del coro” lo cual sugiere que el espacio siguió siendo utilizado pues no parece haber habido un traslado temporal del coro.

de cabildo. En la sesión del 20 de septiembre de 1558 los cuatro capitulares que se reunieron (el deán, el arcediano y dos canónigos) ordenaron la fabricación de un mayor número de sillas en el coro pues las pocas que existían generaban una gran distancia entre el sitio del obispo y las del resto de los asistentes.²⁵ El primero de diciembre de 1573, es decir dos años antes de que empezara a construirse la catedral definitiva de Puebla, de nuevo las actas nos presentan un coro con “sillas” pues en esa fecha el obispo informaba que debido a que se habían empezado a fabricar las “sillas para los prebendados” el coro carecía de “asientos”.²⁶ El 25 de junio de 1583, se ordenó hacer una reja de palo para el coro²⁷ y el 3 de noviembre de 1598 dos escabeles “vistosos y de buena madera”.²⁸ El 22 de junio de 1599 se mandaron hacer otros 4 escabeles indicando que debían ser “buenos y de madera rica” para que en ellos se sentaran los caperos y los prebendados para oír el sermón.²⁹ Así, el hecho de que en 1575 se iniciara la construcción de la nueva catedral no impidió que siguiera adornándose la antigua. De hecho, ésta siguió funcionando hasta que en 1649 Palafox consagró el nuevo recinto al cual seguramente trasladó la sillería que entonces se encontraba en la catedral vieja. Es decir, Palafox debió recuperar la sillería fabricada en 1610 por el escultor Juan de Salguero Saavedra y el ensamblador Juan de Mora y terminada en 1613 por Pedro Terrer y Jaime Marcal. El 5 de septiembre de 1600 la acta de cabildo de la catedral registran que se mandó poner puertas a los órganos y balaustres al corredor del coro. De nuevo, este aderezo debió ser para la catedral

²⁵ ACCP, AC, libro 3 (1552-1570), sesión del martes 20 de septiembre de 1558, f. 60v. Agradezco esta referencia a la historiadora María Eva Robles Galindo.

²⁶ ACCP, AC, libro 0, sesión del 1 de diciembre de 1573, f. 16v. Agradezco todas las referencias al coro del siglo 16 contenidas en los libros 0, 5 y 6 al musicólogo Omar Morales. Hemos denominado libro 0 a este libro por contener las sesiones más antiguas del cabildo poblano. Es un libro de dimensiones mucho mayores que los siguientes y abarca de 1539 a 1595. El libro 1 de Actas de Cabildo registra las sesiones que tuvieron lugar a partir de 1542.

²⁷ ACCP, AC, libro 0, f. 103v.

²⁸ ACCP, AC, libro 5, f. 123.

²⁹ ACCP, AC, libro 5, f. 140.

antigua.³⁰ Lo que resulta especialmente interesante es que el 27 de julio de 1601 se ordenó “alargar el coro un pilar” pues demuestra que durante todo el siglo 16 el coro de la catedral antigua tan sólo abarcó un tramo de la iglesia y que con ello pudo satisfacer los requerimientos ceremoniales. Sin embargo, para el siglo 17 el espacio era insuficiente. Según se lee en las actas de cabildo el crecimiento en el número de ministros, sirvientes del coro y clerecía así como la necesidad de recibir en el coro a las religiones en los días solemnes originó una solicitud de ampliación:

[...] por cuanto el número de ministros y sirvientes del coro y clerecía habían crecido y en los días solemnes, donde las religiones se hallaban, no era el coro capaz para recibirlos a todos, demás de otros inconvenientes que ofreció, pedía se tratase y viese si convendría alargarlo hasta el pilar donde se asienta y tiene su sepultura la mujer de Juan Domínguez, el herrero [...]³¹

Finalmente, el 10 de octubre de 1608 las actas de cabildo dan noticia de la primera “sillería de coro” que tuvo la catedral. En este día se mandó que el racionero Felipe de la Fuente hiciera “concierto y escritura” en nombre del cabildo con el escultor Juan Salguero Saavedra.³²

Según informa Efraín Castro, esta primera sillería de coro se construyó en dos momentos y por dos grupos distintos de artistas. En la primera etapa de trabajo -que tuvo lugar en 1610- participaron Juan Salguero Saavedra y Juan de Mora y en la segunda, llevada a cabo entre 1612 y 1613, Pedro Terrer y Jaime Marcal. La historia, que el investigador ha rescatado en el archivo de la catedral poblana y en el de Notarias de la ciudad de Puebla, de hecho inicia unos meses antes de la primera noticia proporcionada

³⁰ ACCP, AC, libro 5, f. 175.

³¹ ACCP, AC, libro 5, f. 204v.

³² ACCP, AC, libro 6, f. 124v.

por el acta de cabildo del 10 de octubre de 1608, en que se aprueba contratar a Salguero. La fuente documental de Castro muestra que por alguna razón se canceló un contrato previo con dicho escultor. El 9 de agosto de 1608 Juan Salguero se obligó a hacer “ochenta sillas altas y bajas, de madera de ayacahuite” indicando que “en esta cantidad de sillas entra(ba) la silla episcopal del señor obispo de este obispado” y que ésta había de hacerse “conforme a la traza particular de por sí”. Planeaba cobrar por su hechura 3,500 pesos de oro común y se comprometía a tenerla acabada en un año, en el día de Nuestra Señora (es decir, el 15 de agosto). Otorgó para seguridad del contrato y cumplimiento de la escritura (a manera de hipoteca) una esclava negra, originaria de Angola que se llamaba Gracia, y un solar que poseía en la plaza de san Agustín. Sin embargo, esta escritura fue cancelada por sus otorgantes el 9 de octubre de ese mismo año.³³ Es decir, un día antes de la entrada registrada en las actas de cabildo de la catedral. Castro ha encontrado además que dos años después del otorgamiento del trabajo, todavía estaba lejos de ser concluido. El 19 de junio de 1610 se presentaron el escultor Juan Salguero Saavedra y el ensamblador Juan de Mora, declarando que Salguero Saavedra estaba obligado a hacer una sillería para la catedral en la que Juan de Mora haría:

todo el ensamblaje de la dicha sillería, y ajustarla y armarla y asentarla en el coro de la dicha iglesia, a su costa, sin darle para ello el dicho Juan Salguero, oficiales ni ayuda ni otras cosas, y asimismo ha de labrar los compartimentos de los plafones de las cornisas (...) ha de aparejar la madera de las entreclaves y de las peanas de las misericordias y clavar la bisagras, para lo cual el dicho Juan Salguero le ha de dar a el dicho Juan de Mora toda la madera para la dicha obra y bisagras de hierro para las sillas, con los clavos que entran en las bisagras, y asimismo le ha de dar acabadas las cartelas y motivos y ha de acabar los entreclotes y las peanas de las misericordias y toda la talla que fuere de la dicha sillería y coronamiento de los

³³ Efraín, "La catedral vieja de Puebla" en *Estudios y documentos de la región de Puebla-Tlaxcala*, Puebla, Colegio de Historia. Escuela de Filosofía y Letras de la UAP e Instituto Poblano de Antropología e Historia, 1970. El autor indica que la información proviene del Archivo General de notarias, notario 3. Año de 1608, f. 1133.

cornisamentos y asimismo ha de acabar el dicho Juan Salguero las columnas que lleva la dicha obra.

Los artesanos se comprometieron a tener la obra terminada para la pascua de la Asunción de 1611 y aventuraron un costo de 1,050 pesos de oro.³⁴ Sin embargo, el trabajo no se concluyó como estaba previsto, pues el 19 de octubre de 1612, Pedro Terrer y Jaime Marcal, ambos residentes de la ciudad de Puebla, sustituían al escultor Juan Saavedra y al ensamblador Juan de Mora quienes, habiendo también sido vecinos de Puebla, ya habían fallecido. Además, hay noticias de que al año siguiente el proyecto que Juan Salguero había diseñado para la silla episcopal se modificó. El clérigo Juan de Formisedo y Leiva, solicitó al cabildo:

que respecto de ser el modelo de la silla episcopal que dejó Juan Salguero, difunto, muy ordinario y baladí, y no decente, he tratado con Pedro Terrer, persona que va prosiguiendo la sillería, haga otro que es éste de que hago demostración, que VS se servirá de mandar ver y cotejar con el referido que con él presento y es la mayor obra y talla y ventaje que hace el primero, encargándose el susodicho de todo el ensamblaje y talla, y de suplir las maderas que de nuevo han de ser necesarias, de más de las que tengo entregadas conforme al primer modelo, que he comprometido con él en cuatrocientos y cincuenta pesos.³⁵

Así fue como finalmente la obra se concluyó, aunque Efraín Castro ha encontrado que el escultor no fue pagado como se debía, pues el 12 de septiembre de 1614 declaraba:

Pedro Terrer, suplica a Vuestras señorías se sirvan de que se le pague lo que ha hecho en la sillería demás de lo que fue el concierto, que es el cerramiento de los rincones y volver a labrar todo lo que estaba hecho o la mayor parte de ello porque todo estaba medio podrido y maltratado y se le debe deshacer el coro viejo y tablado y más todas las misericordias y cartelas y motilos y columnas que se hicieron nuevas (...) también suplica a V Señorías se sirvan de que se le satisfaga y pague el daño del principal concierto que fue engaño muy manifiesto (...) y certifica a vuestras señorías que el engaño fuese en más de la mitad del justo precio, porque le fueron enseñando lo que estaba fecho diciendo que todo estaba

³⁴ *Ibid.* Efraín Castro remite al legajo “obras materiales de la santa iglesia catedral de la Puebla 1676-1694”

³⁵ *Ibid.* Efraín Castro cita el acta de cabildo del 18 de enero de 1613.

como aquello y como la sillería lleva tanta máquina de piezas y todo estaba revuelto que no se podía ver todo, ni aún la mitad y a más de esto fue forzoso enmendar muchas cosas que estaban erradas como lo vido muy bien.³⁶

A pesar de este reclamo de 1614, la obra parece haber estado completamente lista en enero de 1613, pues en esa fecha las actas de cabildo de la catedral registran los planes para su colocación: “Que el dicho canónigo doctor don Lope Altami trate con su Señoría Ilustrísima como los oficiales que han hecho la sillería del coro de esta iglesia la quieren comenzar a poner para que su Señoría advierta y vea”.³⁷

¿Cómo eran estos primeros coros, sillas y sillería? A las descripciones localizadas por Efraín Castro, pueden añadirse tres fuentes más: la bien conocida crónica de Antonio Tamariz de Carmona (1617-1683), un legajo inédito con un pleito de preeminencia dentro del coro que tuvo lugar entre 1621 y 1622 y la documentación, también inédita, que contiene el inventario de los bienes de la catedral realizado en 1712. En 1650, Tamariz de Carmona describió la obra de la recién consagrada catedral poblana. Aludió a la existencia de 54 sillas altas de cedro labradas y a una silla episcopal de primorosa escultura con el príncipe de la Iglesia en medio relieve y guarnecido por un recuadro de ébano. Informó que la reja principal del coro era de madera y que sobre ella había una figura de Cristo con una inscripción amenazante para los ministros irresponsables:

Iusto Dei iudicio sine voce moritur, qui in divinis officijs negligenter versatur.
 (“Morirá, según el justo juicio de Dios, sin réplica, el que se comporte negligentemente en los Oficios Divinos”)³⁸

³⁶ *Ibid.* Efraín Castro remite a un legajo obras materiales en el ramo de fábrica de la catedral.

³⁷ ACCP, AC, libro 7, sesión del 18 de enero de 1613, f. 3v.

³⁸ Agradezco la traducción al maestro Juan Manuel Lara.

El legajo en torno a un pleito de preeminencia que tuvo lugar en Puebla entre 1621 y 1622 entre dos canónigos de la catedral que disputaban la silla del canónigo más antiguo, muestra una “pintura” de esta primera sillería, una de las pocas representación existentes de una sillería novohispana y la única de la vieja obra poblana.³⁹ (Imagen 8 del capítulo 5) En el marco de las descripciones, es posible decir que en el esbozo o dibujo (denominado “pintura” en la documentación) no aparece la figura de san Pedro. En cambio, es posible apreciar la configuración de las columnas mencionadas en los textos y sobre todo la relación entre las sillas y sus usuarios. A pesar de tratarse de un croquis que sólo representa un fragmento del coro y unos pocos detalles, es la primera y única evidencia visual de la primera sillería que tuvieron los capitulares poblanos. Es decir, se trata de un dibujo que ha de asociarse con la obra de Salguero, Mora, Terrer y Marcal que debió pasar de la vieja catedral a la nueva durante el gobierno de Palafox.

Esta era la sillería que seguía en el coro a principios del siglo 18, momento en que el cabildo solicitó a su obispo la construcción de una nueva obra. En 1712 el cabildo poblano le informó al obispo Nogales Dávila que la sillería, de principios del siglo 17, ya no correspondía con la dignidad de la nueva iglesia. Efectivamente, la documentación confirma que la sillería, aunque vieja, todavía era útil pues en el cabildo del 10 de marzo 1722 la obra fue solicitada por los oratorianos de Puebla:

Que se remite al señor doctoral para que se sirva de informar sobre la pretensión que hace el Oratorio de san Phelipe Neri de esta ciudad sobre la sillería vieja del coro de esta santa iglesia que tienen pedida a su Exa.⁴⁰

³⁹ Agradezco a Leticia Garduño el que me diera a conocer el hallazgo de este documento en un legajo de documentos varios durante sus labores de catalogación del archivo de la catedral de Puebla.

⁴⁰ ACCP, AC, libro 23, sesión del 10 de marzo de 1722, f. 331. De haber pasado a este templo debió desaparecer pues actualmente sólo existe una obra del siglo 19 según el inventario levantado por Eduardo

La última descripción de esta desaparecida sillería se encuentra en el inventario de los bienes de la catedral de Puebla realizado en 1712. Este inventario fue ordenado por el obispo Nogales Dávila, el responsable de la fabricación de la nueva sillería de coro. El prelado hizo el inventario no sin quejarse de que la catedral de Puebla no había sido visitada desde el año de 1656. Estas “visitas” de los obispos a las catedrales tenían el fin de realizar una evaluación completa del estado de los bienes materiales de la iglesia y arrojaban ricos inventarios. Cuando, en 1712, el obispo Nogales realizó dicha visita, el cabildo aprovechó la oportunidad para proponerle fabricar una nueva sillería. Antes de pasar a la historia de esta nueva fábrica que quedó descrita en un inventario posterior veamos la descripción del coro con el que se enfrentó el obispo.

En términos generales, la descripción iconográfica y número de sitials mencionados en el inventario de 1712 coincide con la narración del siglo 17 de Antonio Tamariz de Carmona. Sin embargo, la primera fuente proporciona más detalles que permiten trazar continuidades entre esta vieja obra y la nueva sillería. En el inventario se menciona que en la cabecera de aquella sillería se localizaba la silla episcopal con “la estatua del señor san Pedro de medio relieve”, la cual era simultáneamente la puerta de un nicho embutido de tapincerán y naranjo en donde había un *Santo Lignum Crucis* dentro de una cruz de Guatulco (sic) y un *Agnus* de Pío V. Por lo tanto, el documento permite apreciar que la atípica presencia de reliquias en la actual silla episcopal de Puebla no fue una novedad del siglo 18 sino una tradición angelopolitana que Nogales Dávila respetó y

Merlo y José Antonio Quintana. Merlo, Eduardo y José Antonio Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla/UPAEP, 2000.

reforzó. Este aspecto será analizado con detalle más adelante. El inventario de 1712 también informa que encima de la silla del obispo había un tabernáculo dorado que, a diferencia de la obra actual, contenía una estatua de san Miguel y cuatro angelitos por remate. Según esta fuente, la sillería estaba conformada de cincuenta y seis sillas altas y cuarenta y seis sillas bajas, todas de cedro blanco. No se hace referencia alguna a la presencia de figuras. Asimismo, el inventario documenta la existencia de un facistol colocado en medio del coro sobre dos gradas de tecali y “una basa con cuatro tablas de tecali guarnecidas con molduras de nogal”. El facistol estaba “embutido de naranjo y tapincerán y los tableros de tecali”. Por lo tanto, se trataba de un facistol en el que, a diferencia del actual, la decoración con piedra de tecali predominaba.⁴¹ Como remate, el facistol tenía un tabernáculo embutido de tapincerán y hueso con cuatro columnitas de tecali donde había una imagen de nuestra señora de la Concepción con su corona de plata sobredorada con piedras de Bohemia. Finalmente, sobre el tabernáculo se colocó un niño Jesús pequeño de bronce. Es probable que de este antiguo facistol sobreviva el nicho que solía coronarlo y que, por lo menos parcialmente, éste sea el que actualmente se localiza en la sala de gobelinos de la catedral. De haber sido así, debieron añadirse los roleos del remate con la finalidad de hacerlo armonizar con el nuevo facistol. (IMAGEN 2)

El facistol descrito en 1712 no parece haber sido sustituido cuando, entre 1719 y 1722, se construyó la nueva sillería sino un tiempo después. Las actas de cabildo dejan ver además que entre junio y septiembre de 1715 el facistol se mandó “aderezar” y

⁴¹ Echeverría y Veytia informa que el facistol del coro, junto con las tres efigies de marfil que estaban sobre la reja, fueron donados por el deán Diego de Victoria Salazar. (Echeverría, *op. cit.*, p. 153.) Las actas de cabildo informan que el deán murió en septiembre de 1703. Por lo tanto, es posible que el facistol descrito fuera realizado antes de 1703.

trasladar a una columna de tecali que costó entre 50 y 75 pesos.⁴² Es posible que a este aderezo se deba el aspecto tan ambiguo de un nicho que actualmente se encuentra en la sala de Gobelinos de la catedral. Si por un lado las columnas de tecali remiten a la descripción de una obra del siglo 17, por el otro, la obra tiene una apariencia dieciochesca debido al uso de guardamalletas, pilastras estípites y frontones curvilíneos. Este nicho muy bien pudo haber sido aquel que remataba el facistol que se mandó arreglar en 1715. Mientras que la columna de tecali y la plataforma del mismo material se han mantenido en el coro hasta el día de hoy (IMAGEN 3) la historia del nicho fue distinta. Es posible que éste se conservara como remate de un nuevo facistol construido hacia 1766⁴³ y que en 1789 fuera retirado definitivamente con la finalidad de colocar la escultura de san Juan Nepomuceno que hoy se observa sobre el facistol.⁴⁴ (IMAGEN 4) De ser así, la escultura en madera estofada de la Inmaculada que actualmente resguarda este nicho de la sala de gobelinos difícilmente es la imagen que debió estar antiguamente en este facistol. Los inventarios posteriores registran la presencia de una escultura de marfil.

El inventario de 1712, que contiene la descripción del coro anterior que conoció Nogales Dávila, también alude a otro tipo de elemento iconográfico y decorativo con el que contó este espacio y en el que vale la pena detenerse. Menciona que sobre las sillas había “diez países” de los cuales dos eran grandes y ocho eran medianos. Esto sugiere que los primeros debieron estar colocados en el testero de la silla episcopal y el resto en

⁴² ACCP, AC, libro 22, sesión del 25 de junio de 1715, fs. 154v.-155. Mientras que en esta sesión se dice que costó 50 en la del 17 de septiembre de 1715 dice que se pagaron 75 pesos (ACCP, AC, libro 22, f. 173v.)

⁴³ En el inventario realizado en esta fecha registra la presencia de un facistol nuevo.

⁴⁴ Rodríguez-Miaja informa que el 28 de noviembre de 1789 se colocó la escultura. Rodríguez-Miaja, Fernando E., *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996, p. 159.

los muros laterales. El dato es importante porque independientemente de que la sillería contara o no con tallas figurativas en sus respaldos, lo cierto es que este primer coro estuvo decorado con pintura de paisaje. Lo que no resulta claro, sin embargo, es si estos lienzos recreaban tan sólo un espacio natural al interior del coro o si dicha naturaleza funcionó como fondo de temática religiosa.⁴⁵ Finalmente, el inventario de 1712 ya describe la balconería de fierro dorada con arcos y jarras en los tres lados del coro que todavía se conserva.⁴⁶ Asimismo, documenta que en la puerta del coro había una reja de fierro con sus remates de bronce dorado y que en cada pilar había una rueda de fierro con veinte y cuatro campanillas (es decir, un tintinábulo).⁴⁷ Sobre dicha reja había, además, dos campaniles cada uno con dos campanillas en forma de esquila. En medio se colocó un santo Cristo de marfil con su cruz de ébano flanqueado por la estatua de la Virgen y de San Juan. Con la excepción de estas dos últimas figuras, la descripción coincide del todo con la situación actual.⁴⁸ (IMAGEN 5) Sobre estas tres figuras, Echeverría y Veytia informa que fueron donadas por el deán Diego de Victoria Salazar. Por lo tanto, deben haber sido colocadas antes de 1703, año en que murió dicho capitular.

⁴⁵ El término “país” se empleo para aludir al género de paisaje pero no excluyó la presencia de temática narrativa. En el inventario de 1656, por ejemplo, se menciona la presencia de “dos países de historia de la escritura, hechos en Flandes, que tendrán más de 2 varas de largo”. (ACCP, *Inventario de 1656*, f. 42v)

⁴⁶ En el capítulo 5 se mencionará la documentación sobre su fabricación en 1683.

⁴⁷ Con respecto a esta reja frontal del coro, Antonio Carrión informa que en 1697 la terminó Mateo de la Cruz, que tuvo un peso de 269 arrobas y 1 libra, y un costo de 4, 614 pesos 5 reales. Carrión, Antonio, *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, Enrique Cordero y Torres (introducción y notas), 2 tomos, Puebla, Editorial José M. Cajica Jr., 1970, p. 281. Antonio Carrión fue un coronel republicano no poblano que escribió esta historia abarcando desde la fundación la ciudad el 16 de abril de 1531 hasta el triunfo de las armas republicanas, el 2 de abril de 1867. Sobre todo ha interesado por las narraciones de acontecimientos bélicos desde el inicio de la independencia hasta el sitio de Puebla en 1867 y el triunfo del ejército de oriente con el general Porfirio Díaz.

⁴⁸ ACCP, *Inventario de 1712*, fs 51 y 51v. Echeverría y Veytia informa que este calvario de marfil fue donado por el deán Diego de Victoria Salazar. (Echeverría, *op. cit.*, p. 153.) Las actas de cabildo informan que este deán murió en septiembre de 1703.

Este fue el coro y sillería que en 1712 conoció Nogales Dávila durante su visita a la catedral. Esta sillería, terminada en 1613, fue la misma que sirvió de escenario al citado conflicto de 1621 que dejó un testimonio invaluable en torno a la fisonomía y funcionamiento del espacio del coro. Asimismo, se trata de la misma obra que debió ser trasladada por Palafox a la nueva iglesia y reemplazada por Nogales Dávila en 1719. Sin embargo, como veremos a continuación esta sustitución no fue armónica.

La controversia de 1714: la sillería de Nogales Dávila.

El 26 de septiembre de 1713, es decir un año después de haber solicitado la ayuda del obispo para construir nuevas sillas para el coro, el deán de la catedral expresó en una sesión de cabildo que era conveniente hacer una nueva sillería porque la que tenían estaba vieja. El secretario comentó que el prelado estaba dispuesto a costear toda la testera alta de su cuarta episcopal pero que era de su parecer también que el resto de la sillería se hiciese a costa de los señores capitulares. Nogales había propuesto que cada capitular diera una porción, conforme a su prebenda, debido a que la fábrica estaba muy endeudada. La idea no debió agrandar al cabildo pues decidieron no costear la obra y, en cambio, solicitaron al señor doctoral que dispusiera con el abogado y provisor de la Iglesia en México que se le representara el caso al virrey. El objetivo era pedirle licencia para hacer la sillería con los fondos de la fábrica material por considerar que estos eran los recursos que debían absorber el gasto.⁴⁹ A partir de este momento, la historia de la construcción de la nueva sillería se mezcla con un conflicto vinculado con la correcta interpretación de las ordenanzas del coro, que será expuesto en el próximo capítulo y que de nuevo muestra la desobediencia del cabildo con respecto a su obispo. Por el momento

⁴⁹ ACCP, AC, sesión del 26 de septiembre 1713, f. 75.

basta decir que lejos de instaurar una nueva legislación en 1711 el obispo Nogales mandó reimprimir las *Reglas y ordenanzas del coro* poblano. Estas habían sido impresas por primera vez por el obispo Palafox quien se encargó de adaptar en Puebla aquellas que el 16 de enero de 1570 el obispo fray Alonso de Montúfar otorgó a la catedral de México. En 1714, el cabildo expresó al obispo su preocupación por la correcta interpretación de tres de las reglas. A pesar de que el cabildo supuestamente tenía la necesidad del conocer la opinión del prelado⁵⁰ lo cierto es que cuando, el 21 de agosto de 1714, ésta se leyó en una sesión de cabildo el cabildo respondió que mejor “guardarían” sus costumbres pues no deseaban innovar. Como se verá más adelante, la “novedad” del obispo no fue sino solicitarles seguirlas “literalmente”. Fue en este contexto de sistemática desobediencia que el obispo accidentalmente tuvo noticia de que el cabildo había iniciado la construcción de la nueva sillería, sin su consentimiento.

Como vemos, Nogales Dávila se enfrentó con un grupo de capitulares que si bien solicitaban su participación no estaban dispuestos a obedecerlo si la respuesta era contraria a sus deseos. Ante la noticia, el obispo escribió una carta al cabildo catedral en la que les explicó que mientras trataba un asunto relacionado con el colegio de infantes, se había enterado de que dicho cabildo, ignorando sus sugerencias, había ordenado empezar a hacer una nueva sillería para el coro. Les recordaba que su propuesta había sido la división de gastos comprometiéndose a hacer la silla episcopal y las 10 (5 de cada lado) que lo flanquearan en el testero del coro. A cambio, cada señor prebendado

⁵⁰ ACCP, AC, sesión del 17 de julio de 1714, f. 111v. Este día se determinó remitir las dudas al obispo, las cuales eran: una sobre “bajar y pasar por delante de sillas superiores en el coro”. Otra sobre la forma de recibir capas cuando se salía del coro y por un lado había un canónigo mientras que por el otro un racionero o medio haciendo oficio de dignidad. Finalmente, se preguntaba si faltando el señor canónigo que le tocaba cantar alguna misa habían de suplir los señores racioneros.

patrocinaría su propia silla. El prelado añadía que su idea había sido utilizar “madera muy selecta y con el primor que en caso de hacerse convenía se ejecutase” y que para aliviar el gasto de los prebendados, había propuesto que éstos vendieran la sillería vieja. En esta carta se quejaba con el cabildo por haber tomado una resolución distinta, sin siquiera haberle hecho una consulta. Hacía énfasis en que debía de haberse conferido con él, y con anticipación, la “materia” y “formas” de dicha sillería, la “persona” a cuyo encargo se había de poner, y los “efectos o efecto” (es decir, los fondos) que la habrían de costear. Finalmente el prelado les manifestó que el cabildo no debía, ni tenía, autoridad por sí, y en sede plena, para tomar semejante resolución.⁵¹ Los capitulares, por su parte, consideraron que el prelado no había dejado suficientemente claro como habrían de costearse todas las sillas pues la sillería alta constaba de 56 sillas. Si se restaban las 10, que financiaría el prelado, quedaban todavía 46 sitaliales. El cabildo argumentó que era imposible pretender que ellos costearan cada uno su propia silla pues todavía quedarían pendientes todas las de abajo “de padres capellanes y músicos”. El cabildo además consideró que ellos no tenían responsabilidad de darle cuentas al obispo sino al tribunal mayor de cuentas de México porque no se estaba usando ni un solo real de la fábrica espiritual sino de la material. Por lo tanto, concluyeron que no dejarían intervenir al prelado.

El 7 de enero de 1715, el problema había adquirido tal fuerza que el obispo optó por hacer que la polémica llegara a oídos del consejo de Indias. Con esta fecha, Nogales escribió una carta en la que explicaba toda la historia que lo había llevado a prohibir que el cabildo siguiera con sus planes de la nueva sillería. Argumentaba que los capitulares

⁵¹ ACCP, AC, sesión del 21 de agosto de 1714, fs. 116-117.

no estaban haciendo buen uso de los recursos. Por un lado, no se había tomado el debido cuidado en la selección de su “forma” y “materia” y, por otro lado, no se había intentado compartir los costos con la finalidad de minimizar los gastos de la fábrica espiritual. El obispo narraba que encontrándose en la visita de la sacristía de su catedral (es decir, en aquella visita de 1712 de la cual se conservan los inventarios), el deán y cabildo le expresaron “lo mucho que deseaba(n) se hiciese sillería del coro, más decente y correspondiente a dicha santa iglesia”. Indicaba que la que tenían aunque “decente de materia y fábrica” era “antigua y ordinaria” pues se había fabricado cuando debido a la “cortedad” de los diezmos recopilados en la diócesis, la fábrica espiritual recibía bajos ingresos. El obispo explicaba que debido a una serie de gastos recientes, estaba enterado de que la fábrica espiritual no tenía dinero suficiente para hacer un gasto de esta envergadura, pues sólo tenía lo suficiente para cubrir los gastos anuales. El cabildo había consumido esta fuente de recursos en los siguientes gastos: 15, 500 pesos en el entierro del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz; 30, 000 pesos en el recibimiento del obispo don García de Legaspi (a quien dos comisarios habían salido a recibir a la ciudad de México); más de 24, 000 pesos en el recibimiento de Nogales; más de 34, 000 pesos en un préstamo que la fábrica espiritual había hecho a la material para que se emplearan en una obra de cantería que se había hecho en el coro, en la construcción del trascoro y en la balconería de hierro que se puso en su remate. Más de 13, 000 pesos se habían gastado en la recaudación y fletes de mar, y tierra de diferentes géneros necesarios para el gasto y consumo de su casa y familia y, finalmente, el cabildo había gastado otros 18, 000 en la fábrica de un órgano que era de muy poco provecho y servicio.⁵² Por todo esto, el obispo respondió al cabildo que la fábrica espiritual “no se hallaba con medios ni efectos prontos

⁵² Se refiere al órgano de Félix de Izaguirre.

para dicha sillería”. Atendiendo a su “alivio”, a los excesivos gastos que había tenido y al deseo del cabildo de tener una nueva sillería, el obispo estuvo dispuesto a colaborar en la fabricación de dicha sillería. Para ello propuso hacer a su costa su propia silla y las de la testera en que ésta habría de colocarse. Ahora mencionaba “que serían hasta unas catorce”, con tal de que el cabildo hiciese las restantes valiéndose de sus propios haberes, aplicando algunas de las vacantes de las prebendas y del beneficio de la sillería vieja. Sin embargo, el cabildo quiso proseguir con la obra aun cuando no habían entrado nuevos recursos a la fábrica espiritual a lo que el obispo se opuso. Argumentó que sólo estaría de acuerdo en que se hiciese la obra “en la forma que tenía propuesta”. La otra alternativa que dio fue que el cabildo nombrara algunos comisarios que confirieran con él varios aspectos: 1) la fuente de financiamiento que habría de emplearse, 2) la forma y “selecta” materia que se utilizaría y 3) los individuos que habrían de fabricarla.

Para el obispo, era necesario proceder con particular reflexión para evitar gastos crecidos, pero también para que la obra saliese con conveniencia y mayor decencia de la iglesia. Deseaba que se hiciese de materia selecta y correspondiente a la posibilidad de dicha iglesia y a lo que en esos tiempos se había hecho en otras iglesias del reino de menos autoridad y conveniencias que la de Puebla. El obispo explicó que el cabildo no resolvió nada en ese momento pero que después, sin darle cuenta alguna, pidió licencia al virrey para hacer la sillería. De este modo, el cabildo intentó librarse de su oposición. Es decir, determinó, sin la intervención episcopal y en contra de su orden, que se hiciera la obra, fiándola al cuidado y disposición del canónigo doctor don Francisco Díaz de Olivares, mayordomo de la fábrica material. Inadecuadamente, dicho canónigo había

empezado a pagar la deuda (de 34 mil pesos) que la fábrica material tenía con la espiritual a partir de este gasto. Es decir, al solicitar que el gasto de la sillería saliera de la fábrica material, el cabildo aprovechaba para recuperar su déficit del fondo de la espiritual, un recurso económico al cual tenían más fácil acceso (en sede vacante). El prelado también se quejaba de que para la fábrica de la nueva sillería el cabildo había comprado maderas del obispado de Puebla que eran “las menos selectas” pues en ellas faltaba “palo santo, granadillo, ébano, y otras de esta calidad de que abunda(ban) (en) Campeche, y la Isla de la Habana, y de donde con facilidad y a poca costa se podrían traer”. Al enterarse de todo esto, el obispo mandó un recado al cabildo para que frenara la obra. Sin embargo, el canónigo Díaz de Olivares no sólo continuó con la obra sino que le llevó dos sillas con la esperanza de que, al ver “su forma y materia”, Nogales aceptara la continuación del trabajo. Lo cierto es que “vista la calidad de la silla, lo ordinario de su fábrica, y materia, y que su instancia podía ser interesada” Nogales persistió en su mandato original de que la obra se hiciera a costa del cabildo y del obispo.⁵³

Diferentes entradas en las actas de cabildo permiten deducir que el obispo ganó el pleito, pero no sin grandes problemas y después de una larga inversión de tiempo. El 22 de noviembre 1718 el cabildo concedió al canónigo doctor don Francisco Díaz de Olivares la facultad de solicitar al virrey de la Nueva España, Baltasar de Zúñiga Guzmán Sotomayor y Mendoza, marqués de Valero, el permiso de costear la sillería así como las vidrieras de las ventanas y claraboyas⁵⁴ de ella, de los efectos de la fábrica material.⁵⁵ Por

⁵³ AGI, *México*, 844. Carta que el obispo don Pedro Nogales envió al Consejo de Indias en 1719.

⁵⁴ Con respecto a la solicitud de dinero con la finalidad de costear las vidrieras de las ventanas y claraboyas de la catedral es posible afirmar que una parte de estos costos corrieron por cuenta del obispo Nogales

lo tanto, casi cuatro años después de la carta de Nogales del 7 de enero de 1715, el problema seguía vigente pues el cabildo insistía en financiar la sillería con fondos de la fábrica material.

La siguiente noticia que proporcionan las actas de cabildo después del 22 de noviembre de 1718 se encuentra en la sesión del 3 de febrero de 1719. En esta fecha las actas informan, por un lado, que estaba todavía pendiente el asunto “ante su Excelencia el Excelentísimo señor marqués de Valero, virrey gobernador y capitán general de esta Nueva España en su superior gobierno, en orden a que se sirva de conceder se haga su costo (de la sillería) de los efectos de fábrica material”. Por otro lado, indican que el cabildo decidió que, por mientras, se librarán 2,000 pesos al deán, de los efectos de fábrica espiritual (que se hallaban en poder del señor racionero don Juan Francisco de Vergalla) por mano del canónigo Francisco Díaz de Olivares para los costos del despacho.⁵⁶ El texto es algo confuso pero sugiere que Olivares, mayordomo de la fábrica material, sin el permiso del virrey o del obispo, ya había gastado 2,000 pesos en la nueva sillería que el cabildo había aceptado le fueran repuestos de la fábrica espiritual.

(Brevete al margen) Sobre dos mil pesos de gastos para despachos de la sillería del coro

Habiéndose citado a cabildo para conferir y resolver lo conveniente sobre los gastos en orden a la sillería nueva del coro de esta santa iglesia y propuéstose por el señor

como se mencionó al inicio de este capítulo. Echeverría y Veytia atribuye al prelado la apertura de la ventana de la puerta del perdón (que todavía existe) con la finalidad de iluminar el interior de la catedral. Las actas de cabildo, por su parte, indican que, en julio de 1718, el deán propuso a su cabildo, de acuerdo con el dictamen del obispo poblano, que se quitase la lápida con la imagen de la Virgen de la Inmaculada que se encontraba colocada sobre la puerta del perdón, con la finalidad de que el interior del coro recibiera más luz y sin detrimento de la fábrica y traza de la iglesia. Explicó que, originalmente, el lugar de dicha lápida se había concebido para la colocación de una ventana. ACCP, AC, sesión del 29 de julio 1718, f. 564v.

⁵⁵ ACCP, AC, sesión del 22 de noviembre 1718, f. 601.

⁵⁶ ACCP, AC, sesión del 3 de febrero de 1719, fs. 8 y 9.

arcediano, presidente, que está pendiente esta pretensión ante su Excelencia el Excelentísimo señor marqués de Valero, virrey gobernador y capitán general de esta Nueva España en su superior gobierno, en orden a que se sirva de conceder se haga su costo de los efectos de fábrica material y que para ello era preciso y necesario librar cantidad competente para que el señor licenciado don Francisco López de Humara, deán de esta santa iglesia, procediese a expenderla en los gastos precisos y necesarios, que se ofrecieran en orden a su efecto y consecución de los despachos necesarios y votádose y conferídose esta materia, dichos señores dijeron que de los efectos de fábrica espiritual que se hallan en poder del señor racionero don Juan Francisco de Vergalla se libren por mano del señor Doctor don Francisco Díaz de Olivares, canónigo de esta santa iglesia, a dicho señor deán dos mil pesos para los costos de dicho despacho y que este decreto con recibo de dicho señor canónigo quede en poder de dicho señor racionero para su descargo y que en todo tiempo conste.⁵⁷

Para el 9 de marzo, el conflicto finalmente fue resuelto. La sesión de cabildo de este día sugiere que se llegó a un arreglo intermedio entre el obispo y el cabildo. El cabildo no pudo ignorar a su prelado pero, en cambio, consiguió que los gastos de la nueva fábrica no corrieran por su cuenta y que se le pagara al canónigo Olivares lo que ya había gastado en el frustrado proyecto de sillería.⁵⁸ Dicho 9 de marzo de 1719 se vio el despacho del virrey, fechado en 10 de febrero, en que ordenaba pasar a la cuenta del mayordomo de la fábrica material la partida de 2,947 pesos y cinco tomines que ya se habían consumido en la fábrica de la sillería del coro y permitía costar la nueva fábrica “hasta su perfección”. Por ello, el cabildo nombró por comisarios al mismo Francisco Díaz de Olivares (mayordomo de la fábrica material) y al racionero don Antonio Nogales (sobrino del obispo) para que pasaran a “proponer a su Señoría Ilustrísima la resolución y

⁵⁷ *Idem.*, f. 9.

⁵⁸ Aquí se sugiere que corrieron por cuenta de la fábrica material pero en un inventario posterior se anota claramente que fue auspiciada por la fábrica espiritual. Lo importante en cualquier caso es que los capitulares consiguieron desentenderse del gasto.

efecto de dicha sillería para que a ésta se proceda sirviéndose su Señoría Ilustrísima de intervenir por el conocido acierto que con su superior dictamen se ha experimentado”.⁵⁹

Habiéndose visto en este cabildo el despacho del Excelentísimo señor marqués de Valero, virrey de esta Nueva España, su fecha de diez de febrero de este año, firmado de su Exa y ref.do [¿refrendado?] de don Joseph de la Zerda Moran, su secretario, en que se sirve de declarar deberse pasar en cuenta al mayordomo de la fábrica material de esta Santa Iglesia, tesorero de ella⁶⁰, la partida de dos mil novecientos cuarenta y siete pesos y cinco tomines que dio consumidos en la fábrica de la sillería del coro de ella y poder costear la dicha fábrica admitiéndosele en data por el contador que glosó dicha cuenta así lo que hubiere gastado en comenzar dicha obra como lo que gastare hasta perfeccionarla sin que por ello se le ponga embarazo ni impedimento alguno por ser de justicia. Dijeron que el procurador de esta santa iglesia entregue dicho despacho de dicho Señor Exmo. al escribano de fábrica de ella para que lo haga notorio al señor doctor don Francisco Díaz de Olivares, canónigo tesorero, administrador de dicha fábrica material, para que arreglándose a su contenido proceda en todo según lo resuelto y determinado por su excelencia dando a dicho señor canónigo los testimonios que pidiere y necesitare así de dicho despacho como de los efectos que produjere poniéndose originalmente en la contaduría de esta santa iglesia para que se tenga presente su contenido siempre que se necesite, y nombraron por comisarios a dicho señor doctor don Francisco Díaz de Olivares y al señor racionero don Antonio Nogales para que se sirvan de proponer a su señoría ilustrísima la resolución y efecto de dicha sillería para que a esta se proceda sirviéndose su señoría ilustrísima de intervenir por el conocido acierto que con su superior dictamen se ha experimentado.⁶¹

A partir de este momento, las actas muestran una relación armónica entre obispo y cabildo que no podía ser del todo real. Así, el 14 de marzo, finalmente, el canónigo Díaz de Olivares y el racionero Antonio Nogales explicaron al cabildo que habían cumplido con su comisión y pasado a proponer al obispo lo que refería el decreto de 9 de marzo en orden a la sillería del coro. Es decir, le habían informado que el cabildo “apreciaría” que el obispo se dignara de “intervenir y concurrir con su dirección”. El prelado contestó que

⁵⁹ ACCP, AC, sesión del 9 de marzo de 1719, f. 17v.

⁶⁰ En realidad, la toma de posesión de la tesorería por parte de Olivares tuvo lugar el 12 de junio de 1720. Quizá desde entonces era responsable del oficio de la tesorería aunque no lo fuera formalmente y, por ello, más adelante se le denomina “canónigo tesorero”.

⁶¹ ACCP, AC, sesión del 9 de marzo de 1719, fs. 17v-18.

intervendría en la obra y que tenía “premeditada una fábrica de gran acierto”. El acta también informa que el canónigo hizo relación del programa; sin embargo, éste no se registró por escrito. El cabildo agradeció a los canónigos el trabajo y mandó entregar de la fábrica espiritual, al doctor don Francisco de Olivares, los 2,947 pesos que había dado por consumidos en la fábrica de la sillería.⁶²

Este día el señor doctor don Francisco Díaz de Olivares, canónigo, estando presente el señor racionero don Antonio Nogales propuso en este cabildo a dichos señores como en conformidad de la comisión que se le concedió -y a dicho Señor racionero- habían pasado a proponer a su señoría ilustrísima lo mismo que refiere el decreto de 9 de este mes de marzo en orden a la sillería del coro y que sería de gran aprecio de este cabildo el que su señoría ilustrísima se sirviese de intervenir y concurrir con su dirección a su efecto para su mayor acierto y que atendida por su señoría ilustrísima dicha comisión dada a dichos señores y súplica que se le hace, se sirve de convenir y atender a dicha suplica para intervenir en el efecto de dicha sillería, y que tiene premeditada una fábrica de gran acierto de que hizo relación dicho señor canónigo, y entendido todo por este cabildo dijeron dichos señores se dan las gracias a dichos señores comisarios por el cuidado y buen efecto que se experimenta y por el que se espera en dicha sillería y mandaron se proceda a ella y se entreguen al Señor Doctor don Francisco Díaz de Olivares los dos mil novecientos y cuarenta y siete pesos que ha dado consumidos en la fábrica de dicha sillería supliéndosele de los efectos de fábrica espiritual.⁶³

Habiéndosele autorizado la paga de 2, 947 pesos, dicho canónigo Díaz de Olivares se vio en la necesidad de mostrar los instrumentos que comprobaban el gasto de dicha cantidad para que la información fuera enviada al virrey. Esto sucedió el 21 de marzo, sin embargo, se redujo de la cuenta la cantidad de 845 pesos que importaron las maderas que, por estar “enteras y sin labrar”, dicho canónigo había podido vender. De nuevo se evidencia esta sistemática práctica, por parte del cabildo, de anticipar sus acciones a las autorizaciones reales o episcopales. Por lo tanto, el débito se redujo a 2,105 pesos y 5 reales los cuales pedía se le suplieran de los efectos de fábrica espiritual. La petición fue

⁶² ACCP, AC, sesión del 14 de marzo de 1719, fs. 19v. y 20.

⁶³ *Ibid.*

aceptada y se ordenó al racionero don Juan Francisco Vergalla, mayordomo de fábrica espiritual, que los supliera.⁶⁴ Con este pago se anulaba por completo el proyecto que el cabildo había ideado para su sillería. Lo que resulta más importante es que con él también se abrió la posibilidad de que el obispo disciplinara a su cabildo a partir de una obra que regiría su vida diaria.⁶⁵

Como hemos visto, tres aspectos preocuparon al obispo frente a la construcción de la nueva sillería: la fuente de financiamiento, la forma y materia y el responsable de la fábrica. Detengámonos en este último aspecto que representa un extraordinario caso de colaboración entre este prelado peninsular y un artista local: el maestro Pedro Muñoz. Poco se sabe del artista creador; sin embargo, la escasa información que ha sido posible recopilar no tiene desperdicio. La calidad técnica de la obra y el hecho de que el artesano dejara estampada su firma son muestra de que el obispo seleccionó a alguien experimentado en la técnica del “embutido”.⁶⁶ Como ha sido posible ver a través de los inventarios esta era un tipo de trabajo bien arraigado en Puebla. Ha sido posible descubrir que Pedro Muñoz fue un carpintero poblano que el 4 y 6 de agosto de 1721; es decir, un mes después de la muerte del obispo Nogales, se examinaba como carpintero de lo blanco y ebanista.⁶⁷ Después de evaluar su capacidad e indicar que el aspirante había pasado satisfactoriamente las pruebas, las autoridades de los gremios de carpintería y albañilería así como las del ayuntamiento de Puebla le autorizaron la contratación tanto de

⁶⁴ El virrey permitió que los costos se cubrieran con los fondos de la fábrica material. Probablemente el hecho de que en este momento el dinero ya estuviera en la fábrica espiritual se deba a que el virrey autorizó donar esta cantidad a la fábrica espiritual, fondo al cual le correspondía financiar la sillería.

⁶⁵ ACCP, AC, sesión del 21 de marzo de 1719, f. 23.

⁶⁶ Empleo aquí este término porque es el que aparece en los inventarios de la catedral.

⁶⁷ Para un breve análisis de sus exámenes, véanse anexos.

estructuras arquitectónicas (“carpintería de fuera”) como de mobiliario (“carpintería de tienda”).⁶⁸ (IMAGEN 12) La evaluación en ambos ramos se llevó a cabo en presencia del alcalde del gremio y de tres veedores examinadores, peritos en las áreas de carpintería de lo blanco, ebanistería, carrocería, albañilería y cantería.⁶⁹ El hecho de que las fechas de los exámenes fueran posteriores al inicio de su trabajo en la sillería poblana es de llamar la atención. Una primera aproximación al problema podría sugerir que se trata de un homónimo. Sin embargo, un análisis detallado me mostró que lo más probable es que se tratara simplemente del típico caso de un artesano que habiendo contratado obra no cumplía con los requerimientos del gremio. Mi hipótesis es que la muerte del obispo Nogales, su patrocinador, promovió su examen. El 9 de julio de 1721 fallecía el prelado y con él seguramente se vulneraba la situación en la que el artesano había estado trabajando en los últimos dos años: bajo la protección de un patrocinador poderoso y dentro del palacio episcopal, un espacio que no era público. Quizá este factor explique que menos de un mes después el artesano solicitó y recibió de las autoridades del gremio de carpinteros de Puebla y del ayuntamiento el título de maestro en los ramos de ebanistería

⁶⁸ Tanto en las ordenanzas para los carpinteros de Sevilla (editadas por primera vez en 1527 y por segunda en 1632) como en las de Puebla (de 1570), se distingue a los carpinteros “de tienda” (básicamente orientados hacia la fabricación de mobiliario) de aquellos capaces de realizar obras “de fuera de la tienda” (como lo era la carpintería de armar). Este segundo grupo tenía subdivisiones y todas ellas incluían actividades que demandaban un mayor grado de complejidad que la fabricación de obras de ebanistería. En el lugar más elevado se encontraban aquellos carpinteros capaces de examinarse en “cosas que tocan a la geometría”. Así, el “geométrico”, era un carpintero capaz de trazar y decorar armaduras de gran complejidad como lo era “una cuadra de media naranja de lazo lefe”. Es decir, una cubierta para una bóveda semiesférica decorada con una rueda de lazo de diez. En un nivel que requería una inferior habilidad estaban aquellos carpinteros capaces de hacer y decorar armaduras con lazos. Finalmente estaban aquellos que sólo conocían el arte de la fabricación de techumbres o armaduras. Cf. Ordenanzas de Sevilla que por su original, son aora nuevamente impressas, Sevilla, Andrés Grande, 1632 (ed. Facsímil con introducción de V. Pérez Escolano y F. Villanueva Sandino, Sevilla, Oficina técnica de arquitectura e ingeniería, 1975.) y Patricia Díaz Cayeros, “Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla” en Montserrat Gali (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, ICSH-BUAP, 2002.

⁶⁹ Dado que en Puebla –a diferencia de lo que sucedía en la ciudad de México– el gremio de carpinteros compartía ordenanzas con el de albañiles, no resulta extraño que uno de los veedores perteneciera al oficio de albañilería.

y carpintería de lo blanco. De ser así, lo más interesante de estas cartas de examen, que hoy se conservan en el archivo del ayuntamiento de Puebla, no sólo es que permiten conocer el tipo de formación que para entonces había alcanzado el artista de la sillería. Estas evidencian que se trató de un originario de la ciudad de Puebla (“español, vecino y natural”). Así, los documentos ayudan a contextualizar la afortunada coincidencia de la dirección intelectual de un obispo peninsular y la habilidad dentro de una tradición formal de un artista local. La casi nula existencia de trabajo escultórico así como la presencia de trazos geométricos taraceados y de una gran diversidad de fuentes gráficas europeas del siglo 16, hacen mucho sentido dentro de la tradición artesanal de un carpintero y ebanista. Sin embargo, no debemos olvidar que fue el obispo quien seleccionó al artesano, el que estuvo interesado en el empleo de una multiplicidad de maderas y el que debió sentirse atraído por un trabajo tan vinculado con conocimientos matemáticos. Habiendo presentado al autor, pasemos a la descripción del nuevo espacio coral.

Cuando en el año de 1723 el cabildo sede vacante⁷⁰ inició un nuevo inventario de los bienes de su iglesia, se produjo quizá la primera descripción de la nueva sillería.⁷¹ La documentación indica expresamente que fue el obispo Nogales quien dispuso que se hicieran 55 sillas altas “muy ricas, unidas y trabadas de lacería embutida de naranjo y tapincerán y otras maderas preciosas”. Asimismo, se menciona que sobre cada una de ellas había un “medio punto a manera de concha de las mismas maderas y fábrica”. Con respecto a la sillería baja, se informa que constaba de 48 sillas para capellanes y que

⁷⁰ El obispo don Pedro Nogales Dávila murió el 9 de julio de 1721. Según la inscripción de la sillería, la obra se terminó el 24 de junio de 1722, casi un año después de la muerte del prelado.

⁷¹ ACCP, *Inventario 1723-1731*, f. 93v.

fueron fabricadas “de madera encarnada muy rica y algunos embutidos de naranjo”. En esta ocasión no se menciona que las sillas bajas fueran también para músicos aunque habría que recordar que hubo capellanes músicos y que quizá aquellos “músicos” a los que aludía la documentación que presenté con anterioridad se refirieran a estos casos. En la silla principal se colocó “el tabernáculo con el santo *Lignum Crucis*” en cuya puerta se “pintó” al “señor san Pedro”. Efectivamente hay pintura en este tablero-puerta, sin embargo, es claro que, en la misma tónica del tratadista del siglo 18 Antonio Palomino, por pintura se estaba entendiendo el trabajo de marquetería que domina en la imagen.⁷² Arriba se colocaron las “armas de la Iglesia de madera embutida, una imagen de la Concepción de marfil y encima la Fe de talla”. (IMAGEN 12) Todo ello se remató con “las armas del Rey embutidas de madera”. Han desaparecido las armas reales pero la sillería todavía posee un tablero taraceado con las armas de la Iglesia así como la imagen de la Inmaculada Concepción de marfil. Respecto a la imagen de la Fe, no es del todo claro si esta iconografía pueda ser vinculada con la pieza que actualmente corona la silla episcopal como se analizará al mencionar la descripción del inventario de 1771 en que ésta es asociada con santa Bárbara. Respecto a la imagen de marfil de la Inmaculada

⁷² De hecho, el tratadista expresó gran sorpresa ante la posibilidad de imitar la naturaleza (de pintar) con materia tan indócil y con tan escasos colores. En el capítulo 5 del primer tomo de su *Museo Pictórico*, Palomino trata sobre la división de la pintura en sus especies. A la pintura práctica la divide en bordada, tejida, embutida, encáustica y colorida o manchada. La tercera especie, la embutida, imita a la naturaleza, embutiendo fragmentos de varias materias, con la debida unión, según conviene a lo que intenta representar. Respecto a las materias con que esto se ejecuta explica que pueden ser diferentes y, por lo tanto, la operación para transformarlas. Estas son: metales, piedras, maderas y pastas. Por ello divide la “pintura embutida” en metálica, marmórea o lapídea, lignaria y plástica. Respecto a la pintura lignaria dice que imita a la naturaleza con porciones de varias maderas, aplicadas según requiere la pintura, y aseguradas con engrudo o cola. Cita el trabajo de los ebanistas y sus escritorios, bufetes, papeleras, etc. De especial interés es la gran sorpresa que Palomino expresa ante una obra “bien singular, de extraña, y bien peregrina arquitectura, y distribución caprichosa, de senos, y cajones, con la historia del hijo prodigo, ejecutada en los tableros con embutidos de madera: bien extraña cosa, por lo indócil de la materia, ¡tan escasa de colores!”. Finalmente, explica que también fue común aplicar otras materias como el hueso, la concha, el marfil y la plata. Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 81 y 82.

Concepción que todavía se localiza en el coro es posible añadir que esta pieza aparece en los inventarios de los expolios de Nogales. (IMAGEN 7) Fue donada por don Joseph de Osaeta y el 6 de diciembre de 1720 el obispo la agradecía con las siguientes palabras:

...la dádiva de Nuestra señora de la Concepción que es muy linda, y muy a propósito para colocarse en el sitio donde vuestra merced gustó estuviere, y donde se le tributarán cultos, y adoraciones, en donde sin duda tendrá vuestra merced su interés espiritual.⁷³

La carta que el 8 de septiembre de 1721 Osaeta tuvo que escribir al deán de la catedral para evitar que esa escultura fuera vendida en almoneda pública por ser confundida como bien de expolio explicaba, además, que la donación había respondido a que el prelado quería poner tan sólo una imagen de madera:

una imagen, de marfil, de Nuestra Señora de la Concepción, que se halla en su cajoncito de 1/2 vara entre algodones, y sacatillo, y en los expolios del dicho Señor es dádiva que hice a su Ilustrísima para el nichito con que remate la silla episcopal de la sillería nueva, pues viendo que su Ilustrísima quería poner una imagen de madera en el dicho nichito, le ofrecí para tal lugar la referida imagen que suplico a Vuestra merced con la adjunta de su Ilustrísima recupere de los bienes, teniéndola en su poder en inter que se acaba la referida sillería en donde se ha de colocar.⁷⁴

Finalmente, el inventario de 1723 indica que en los rincones de la cabecera se colocaron figuras talladas de san José y san Pablo mientras que en las esquinas de la crujía otras dos tallas, una de san Gabriel y otra de san Rafael. Han desaparecido las esculturas de san Pablo y san José, sin embargo, todavía existen dos arcángeles que han perdido sus atributos en las esquinas del testero. (IMAGEN 6) Quizá Rafael sea el localizado del lado de la epístola pues se aprecia una concha (atributo de peregrino) en su hombro derecho. Gabriel podría muy bien estar representado descendiendo del cielo pues en la pieza del lado del evangelio se ha colocado al arcángel sobre un monte angelical. Su

⁷³ AGN, *Expolios*, tomo 15, exp. 1, 1721, f. 115.

⁷⁴ *Idem*. f. 116.

mano quizá todavía conserva la actitud de haber portado, en algún momento, una azucena.

Un inventario posterior, realizado posiblemente hacia 1726, tiene todavía mayor detalle.⁷⁵ De nuevo se informa que Nogales fue el director de la obra pero se proporcionan fechas exactas de su construcción y detalles en torno a los responsables. Según esta fuente, la obra fue realizada del 24 de julio del año de 1719 al 18 de julio de 1722. La información sorprende pues la sillería porta otras fechas. Según la inscripción del carpintero Pedro Muñoz, la obra se inició el 24 de agosto de 1718 y terminó el 24 de junio de 1722.⁷⁶ A diferencia del inventarista, para el autor material de la sillería, ésta se inició un mes después y se terminó un mes antes de las fechas registradas por la catedral. Esto hace suponer que quizá ambas fechas sean correctas y que la falta de coincidencia se daba a que responden a objetivos distintos: uno administrativo y el otro real o, quizá, simbólico. El gran detalle de este inventario sugiere que el autor tuvo acceso a algún tipo de documentación. Sin embargo, siendo san Pedro el protagonista de la sillería, hace mucho sentido también pensar que Pedro Muñoz terminó el trabajo antes del 29 de junio de 1722, festividad de san Pedro y san Pablo. Este habría sido un día ideal para su inauguración, independientemente de que su recepción “oficial” hubiera sido un mes después. El inventario de 1723 indica que los costos de la obra salieron de los efectos administrados por el señor canónigo don Juan Francisco de Vergalla; por lo tanto, de la

⁷⁵ ACCP, *Inventario 1723-1731*, f. 122-122v.

⁷⁶ La obra tiene la siguiente inscripción: “Comenzó esta obra el M(aestr)o. Pedro Muños el año de 1719 a 24 de ago(sto) y acabó a 24 de junio de 1722 años”.

fábrica espiritual,⁷⁷ y que si bien estuvo bajo la vigilancia del obispo (Nogales), dicho canónigo adquirió la responsabilidad de la obra durante el último año (recuérdese que Nogales murió en 1721).⁷⁸ Lo más interesante es que con gran detalle se indica que la fábrica constaba de once especies de madera “incorruptible”: ébano, granadillo, caoba, tapincerán, encarnado, gateado, camote, naranjo, palo amarillo, quebranta hachas y cedro⁷⁹ y que el costo ascendió a 22, 441 pesos, un tomín y medio.

El inventario de 1734 repite toda esta información que ya he presentado aunque proporciona datos sobre los lienzos localizados en las puertas que flanquean los accesos laterales: cuatro lienzos grandes que están todavía en las puertas que entran al coro con sus marcos dorados; el uno de *Jesús*, el otro de la *Purísima Concepción*, el otro del *Santísimo Sacramento* y, por último, uno de la *Asunción de la Virgen*, cada uno con las armas de la iglesia.⁸⁰ Aunque no lo menciona, se refiere a las pinturas recién hechas por José de Ibarra.

Para 1766, los inventarios mencionan que el coro se hallaba adornado con una sillería embutida con varias maderas finas y se registra la presencia de un facistol

⁷⁷ Es raro pues la documentación anterior menciona que el virrey permitió el uso de recursos de la fábrica material; sin embargo, como es posible apreciar en la administración de estas dos fuentes, no se era tan estricto y constantemente se hacían préstamos.

⁷⁸ ACCP, *Inventarios de 1723-1731*, f. 122v.

⁷⁹ Curiosamente el inventario menciona el cedro con independencia del resto de las maderas. Primero indica que la obra se fabricó con “diez” maderas y las nombra y al final añade que también se usó cedro, siendo ésta la número décimo primera: “su fábrica consta de diez especies de madera incorruptible, conviene a saber: ébano, granadillo, caoba, tapincerán, encarnado, gateado, camote, naranjo, palo amarillo, quebranta hachas; y cedro”. (ACCP, *Inventario 1723-1731*, f. 122v.)

⁸⁰ ACCP, *Inventario 1734*, f. 111v. “Cuatro lienzos grandes que están en las puertas que entran al coro con sus marcos dorados el uno de Jesús, otro de la Purísima Concepción, otro [del] Santísimo Sacramento, otro de la Asunción de la Virgen, cada uno con las armas de la Iglesia”.

“nuevo” embutido de varias maderas finas.⁸¹ Este facistol debe ser el que actualmente se conserva en el coro. Así, a pesar de las diferencias estilísticas entre el nuevo facistol y la sillería lo interesante es constatar la importancia dada a la continuidad en términos de técnica empleada e incluso de discurso formal. Se cuidó, por ejemplo, que el facistol portara entrelazos en sus cuatro lados. En el inventario de 1771 encontramos nuevamente parte de la información proporcionada en 1723 aunque tal vez por error se menciona la presencia de una escultura de san Miguel en lugar de la de san Gabriel. Se indica que en las 4 esquinas del coro había 4 imágenes de talla (de a vara) de san José, san Pablo, san Miguel y san Rafael. Respecto al respaldo del asiento del obispo, denominado “sagrario” se menciona que ha sido coronado por un nicho con su vidriera y una imagen de marfil de la Virgen. Lo novedoso (o extraño) de este inventario de 1771 es que en lugar de la mención de una escultura de la Fe, descrita en el inventario de 1723, se mencione que el nicho estaba rematado por una talla de santa Bárbara de a tercia y que, en lugar del tablero taraceado con las armas reales, se diga que la santa estaba rematada por un “lienzo” con dichas armas del Monarca español.⁸² Es muy probable que se trate de un error pero la falta de atributos de la figura no permite concluir nada con certeza. Como se ha dicho, las armas ya no existen. Respecto a la imagen, la que hoy se conserva en ese sitio que ha perdido sus atributos remite a una mujer que parece surgir de una flor y que, por lo mismo, parecería remitir a una iconografía más bien mariana. Sin embargo, la actitud de la pieza así como la vestimenta plantean dudas. Si, efectivamente, en algún momento esta pieza tuvo los atributos de santa Bárbara o de la Fe, o bien hubo otra escultura con la iconografía de santa Bárbara que sustituyera a la imagen de la Fe habría

⁸¹ ACCP, *Inventario 1766*, f. 61v.

⁸² ACCP, *Inventario 1771*, fs. 40v. y 41.

que preguntarse por el sentido que, quizá, añadió al espacio. (IMAGEN 8) En el inventario de 1771 de nuevo se menciona la presencia de un facistol nuevo embutido de varias maderas finas. Se trata del que aparece mencionado por primera vez en 1766. Se añade que éste está colocado sobre una columna y gradas de tecali y que posee una linternilla con 4 vidrieras y 4 arandelas de metal blanco y que en medio se localiza una imagen de marfil de nuestra señora de la Concepción. Por lo tanto, esta más detallada descripción nos confirma que efectivamente el “nuevo” facistol es el que todavía se conserva y que, quizá, el nicho que entonces lo coronaba es el que actualmente se localiza en la sala de gobelinos de la catedral. Tal como es posible observar parcialmente todavía hoy, el inventario menciona que el facistol tenía 8 ángeles de metal de bronce dorados con sus flores de lis y por remate una azucena. La diferencia entre la descripción y la evidencia actual radica en que los ángeles son menos y han perdido sus aditamentos y en que la azucena mencionada quizá se refiera al remate del nicho de la sala de gobelinos. Este remate, de hecho, parece ser un añadido hecho para hacer armonizar el antiguo nicho con el nuevo facistol.

Finalmente, llegamos al inventario de 1792 cuya única novedad radica en la mención de dos bancas “embutidas” en la parte exterior del coro que eran empleadas para escuchar los sermones. Seguramente se trata de las mismas que todavía hoy es posible encontrar en los balcones que anteceden la reja principal del coro.⁸³ (IMAGEN 9)

A partir de todos los inventarios del siglo 18 que la catedral de Puebla posee es posible apreciar los cambios iconográficos que a lo largo del tiempo sufrió el coro así

⁸³ ACCP, *Inventario 1792*, f. 52.

como sus continuidades. A casi todo lo largo del siglo 18, los inventarios muestran que el acceso principal al coro quedó protegido por dos arcángeles guardianes, aquel que se encargó de anunciar la Encarnación del hijo y presenciar su nacimiento (Gabriel) y aquel denominado “medicina de Dios” y era recordado por sus atributos curativos (Rafael).⁸⁴ Al arcángel san Rafael se le reconoce por haber acompañado a Tobías (el piadoso israelita que vivía en el norte de Palestina) cuando su padre le pidió que cobrara los diez talentos que estaban en poder de Gabael, en Ragues de Media. Dado que este patriarca de la tribu israelita de Neptalí se mantuvo fiel al Señor en medio de la prevaricación general era considerado modelo de la piedad israelita y un ejemplo a seguir para el fiel cristiano. Así, el coro quedó presidido por dos arcángeles claramente asociados a momentos de contacto directo entre una realidad terrenal-humana y otra celestial. De cualquier forma no deja de llamar la atención que Miguel, devoción que tenía tanta importancia en el contexto poblano y tercer arcángel canónico, hubiera sido retirado en el siglo 18 para colocar una segunda escultura de marfil de la Virgen Inmaculada que hiciera eco con aquella del facistol. Recuérdese que tanto Echeverría como Bermúdez de Castro indican que la elección del terreno para la fundación de la ciudad no se debió a los hombres sino a Dios y que en ello san Miguel tuvo un papel fundamental. Estando el obispo don Julián Garcés dormido en la víspera de la festividad del arcángel san Miguel

le fue mostrado un hermoso (y) dilatado campo, por medio del cual corría un cristalino río, y estaba rodeado de otros dos, que le ceñían y le circunvalaban, poblado de variedad de yerbas y flores, cuya amenidad fomentaban y entretenían diferentes ojos y manantiales de agua, que brotaban esparcidos en todo su terreno, haciéndoles entender al venerable prelado, que aquel era el lugar que tenía el Señor preparado para la fundación que se pretendía, a cuyo tiempo vio descender de los cielos a él algunos ángeles que echando cordeles, planteaban y delineaban la nueva población.

⁸⁴ Roig, Juan Ferrando, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Omega, 1950.

Según los cronistas, a la mañana siguiente el prelado fue con los franciscanos de Tlaxcala, entre los que se encontraba Motolinía, a buscar el sitio indicado.⁸⁵ Por el momento sólo es posible sugerir que el cambio respondiera al interés de vincular al coro más directamente a su función eclesial universal y menos local.

Como hemos visto, flanqueando a la Virgen, quedó su esposo (José) de quien Cristo heredaría su conexión con la estirpe de David. Asimismo, se colocó al “post-apóstol” Pablo quien no conoció a Cristo pero que, después de su conversión, anunció la palabra de Dios entre los gentiles. Se ha afirmado que después de Jesús, Pablo es la mayor figura de la historia del cristianismo pues fundó el cristianismo como religión universal separada del judaísmo. Fue gracias a él que Cristo, que sólo era el Mesías de los judíos, se convirtió en el Salvador del mundo. Reau lo presenta como aquel personaje que transformó una religión nacionalista en otra ecuménica al trasladarla al mundo griego y romano.⁸⁶ En torno a José, este octogenario “descendiente ‘proletarizado’ de los reyes de Israel” que se casó con la Virgen de catorce años cuando milagrosamente su rama floreció, Reau ha visto una copia de la designación de Aarón como sumo sacerdote. Asimismo, le ha parecido una figura necesaria en la historia de la redención porque a través de este casto matrimonio la Virgen no fue acusada de “haberse dejado seducir” y, por lo tanto, expuesta a lapidación.⁸⁷ Así, de nuevo nos encontramos con un elemento que pretende asociar el coro con un discurso más universal y menos local. Sin embargo,

⁸⁵ Echeverría y Veytia, *op. cit.*, pp. 41-42. Bermúdez de Castro, Diego Antonio, *op. cit.*, pp. 133-4.

⁸⁶ Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorios*, tomo 2, volumen 5, Barcelona, Serbal, 1998.

⁸⁷ Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, tomo 2, volumen 4, Barcelona, Serbal, 1997.

tampoco hay que olvidar que José fue jurado patrono de la ciudad de Puebla y que, al igual que santa Bárbara, fue considerado protector contra los rayos.

Terminemos la descripción del coro regresando a las pinturas que flanquearon sus accesos laterales. A partir de los inventarios poblanos es posible deducir que esta serie de cuatro pinturas se mandó hacer después de que la sillería fuera terminada, entre 1723 y 1734. Esto coincide con la información de los lienzos la cual indica que la serie fue pintada por José de Ibarra en el año de 1732. Por la enorme cantidad de personajes que en la pintura aparecen vestidos como capitulares vale la pena detenerse brevemente en estas piezas. Si al interior del coro la sillería evitó la tradición de asociar a cada uno de los capitulares con un santo en particular, en su exterior ésta fue reforzada. En la nave de la epístola y del lado derecho de la puerta lateral al coro se encuentra un lienzo que en la historiografía se ha titulado *La proclamación de la Maternidad de María o El niño ofrece al donante una imagen de la Virgen*.⁸⁸ La pieza, que en los inventarios aparece tan sólo identificada como *Jesús*, ha sido descrita como una estampa de María coronada por ángeles y observada por un grupo de santos vestidos como canónigos de la catedral poblana. Independientemente de los problemas que plantean los títulos dados recientemente a las obras, habría que preguntarse si son santos vestidos de capitulares o - más bien- retratos de capitulares (y obispos) asociados con santos. Este elemento, que es una constante en las cuatro pinturas, obliga a interpretarlos en el contexto del momento histórico local que les dio origen. Por el momento no es posible desviarnos hacia este tipo

⁸⁸ La descripción y primer título provienen de: Merlo, Eduardo, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández, *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991, pp. 136-141. El segundo título ha sido tomado de: Burke, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, México, Azabache, 1992, p. 151.

de análisis sino tan sólo dejar anotada su relación con el interior del espacio del coro. Desde un punto de vista formal las pinturas remiten a una dinámica cotidianamente empleada en las sillerías de coro que en realidad nunca ha sido estudiada pues la historiografía suele no poner atención en el usuario de las sillas. Como se verá en el siguiente capítulo, tanto el obispo como los miembros del cabildo tomaban posesión de una silla precisa en el coro al tiempo de conformar un cuerpo capitular que borraba las individualidades. Este es un factor que quizá pudiera ayudar a descifrar programas iconográficos que a la fecha no han resultado suficientemente claros. En el caso de las sillerías de “figuras únicas”, el obispo y capitulares quedaban vinculados durante el tiempo que ocuparan esa prebenda -o hicieran el oficio de esa prebenda- a una silla en particular. No fueron los músicos quienes se sentaron en las sillas de la catedral de México que portaban las imágenes de los apóstoles sino aquellos capitulares que siguiendo la tradición apostólica eran más cercanos al obispo. Es decir, en primer lugar las dignidades o quienes hicieran oficio de dignidad. No deja de ser curioso que habiéndose construido una sillería en Puebla en que sólo la silla del prelado portó la imagen de un santo (Pedro), muy poco tiempo después los accesos al coro quedaron decorados con las imágenes del cabildo unidas a una serie de devociones a santos, misterios y prelados. En uno de los lienzos el obispo Palafox aparece coronado por el nombre de san Pedro de Osma y localizado junto al Santísimo Sacramento. En otro, Juan de Lardizabal quizá fue retratado junto a la Asunción y asociado con San Eugenio, un obispo de Toledo del siglo 7 que fue un gran teólogo, músico y poeta. Bajo el gobierno de Lardizabal se realizaron las pinturas y en su tiempo llegaron las “remisoriales para la formación de los procesos de virtudes y milagros en especie del venerable señor

Palafox”.⁸⁹ Una comisión que, según informa Echeverría, fue practicada por él mismo “con la mayor eficacia” y que quedó concluida antes de su muerte en 1733. Es posible que -como se ha sugerido- el retrato de Palafox fuera una forma de llevarlo al altar. En esta dinámica los otros lienzos deben de jugar un papel preciso. No hay duda de que los cuatro lienzos pintados por Ibarra sugieren un programa que amerita un estudio profundo en el que resultará indispensable contemplar la historia individual de los miembros del cabildo al momento de la comisión.

⁸⁹ Echeverría y Veytia, *op. cit.*, p. 187.

c) La silla episcopal.

Hemos separado el estudio de la silla episcopal por su complejidad. En ella hay mayor cantidad de ornamentación que en el resto de los asientos y aparecen motivos de entrelazos que no existen en ninguna otra silla. (IMAGEN 10 y 10a) Se trata del sitial a partir del cual se ordena el resto por lo que, quizá, no sea una mera casualidad que en este lugar central, ordenador del cosmos, proliferen los motivos estelares. En la sillería baja hay columnas salomónicas figuradas y, al parecer, también coronadas. En la sillería alta, éstas se han vuelto exentas y abalaustradas. Sin embargo, es sólo en la silla episcopal en donde hay columnas eucarísticas. Asimismo, es el único sitio a todo lo largo de la sillería en donde se representa una figura humana: san Pedro. En la parte inferior del respaldo episcopal, encontramos el único motivo a todo lo largo de la sillería que podría considerarse una versión del “nudo de Salomón”. Es decir, se ha trazado un motivo tradicionalmente considerado símbolo de alianza o unión. Su significado deriva de su propia estructura ya que, a pesar de las variantes, este signo se caracteriza por tener dos anillos ortogonales, unidos como cadena, uno sobre el otro, formando un diseño cruciforme.⁹⁰ De toda la enorme variedad de entrelazos que aparecen en la sillería poblana, y a pesar de lo sencilla que pueda parecer la estructura del nudo de Salomón, sólo el motivo central de la silla episcopal tiene claramente las características del nudo de Salomón.

Un poco más abajo el nudo de Salomón, sobre la tabla abatible del asiento del obispo, hay una estrella de ocho picos hecha a partir de un lazo continuo que contiene un círculo en su centro. Esta figura estelar se localiza justo debajo del diseño que decora la

⁹⁰ Umberto Sansoni, *Il Nodo di Salomone. Simbolo e archetipo d'alleanza*, Milan, Electa, 1998.

zona inferior del dosel episcopal en que hay dos estrellas de David de distintos tamaños y sobrepuestas. Es decir, la doble estrella de David se localiza sobre la cabeza del obispo y bajo los pies de la Virgen de la Inmaculada, a quien está dedicada la catedral. A diferencia de la estrella de ocho picos, las otras dos estrellas son de seis picos y han sido creadas a partir de dos trazos triangulares aislados que se oponen y entrelazan. En ellas, dos realidades opuestas se unen mientras que los ocho picos de la otra estrella son creados o unidos por una sola esencia, naturaleza o materia. Sin embargo, en ambos casos hay un círculo en el espacio central de las estrellas y un lazo que las rodea e inscribe dentro de otro círculo. Otras dos estrellas de ocho picos, algo más elaboradas, de menor tamaño, sin círculos y hechas a partir de un lazo continuo aparecen en los sitios en donde el obispo habría de colocar sus manos. Estas estrellas sólo aparecen en la silla episcopal. De estar el prelado presente, rodearían su cuerpo haciendo énfasis tanto en partes cargadas de gran dignidad, como los son la cabeza y las manos, o bien en otras zonas no tan dignas, como los glúteos. La precisa ubicación de estos posibles signos obliga a plantear la posibilidad de que la ornamentación de la sillería funcionara como otra forma de investidura, más allá de la que se visualiza con la indumentaria litúrgica. Es posible que el asiento en sí no sólo fuera un símbolo de autoridad sino que de él emanara una fuerza o presencia que actuara sobre los asistentes cuando el prelado se encontrara ausente. En la silla del obispo se ha impreso un movimiento que no existe en ningún otro asiento. Esta silla funciona como el motor que imprime movimiento al espacio. Al mismo tiempo ha quedado delimitada por un trenzado que tampoco aparece fuera de este sitio. Además de los motivos estelares mencionados, en esta silla hay una gran cantidad de estrellas bidimensionales que han adquirido una presencia no vista en ninguna otra zona

de la sillería. A diferencia del mero efecto tridimensional y especular que se crea en varios sitios a todo lo largo de la sillería alta en donde se invierte la manera como los diseños de lazos pasan unos sobre otros, en la silla episcopal encontramos un movimiento circular local y espacial a los lados de la figura de Pedro. Es una representación de movimiento local que al ser confrontado con su opuesto, es capaz de sugerir movimiento en un área más extensa. No sólo entre el arriba y el abajo sino también entre el izquierdo y el derecho. Asimismo encontramos formas en que se ha aplanado el motivo, como en los tableros laterales, impidiendo fijar la figura en el espacio y produciendo una profundidad sin límite. Los círculos concéntricos con movimientos opuestos de la sillería episcopal hacen más evidente la actividad que en sí transmite el motivo de la svástica, que no es sino una cruz giratoria, que flanquea y quizá protege al obispo, a la representación de Pedro y a un espacio oculto tras la figura de Pedro que contiene reliquias. (IMAGEN 10b)

Las reliquias del coro.

Según Fernández de Echeverría y Veytia las reliquias del coro eran cuatro y estaban localizadas dentro de lo que él describe como un “nicho o sagrario del respaldo de la silla episcopal”.⁹¹ Nos enfrentamos a una silla-relicario, con el aspecto de un altar dedicado a san Pedro y la Virgen, en íntima comunicación con los bienaventurados. Esta parece hacer un juego especular con el altar mayor. La presencia de reliquias no hace sino

⁹¹Echeverría menciona: un santo *lignum srucis*, en una cruz de plata con su pie de lo mismo; una espina de la corona del Señor, en un relicario pequeño de plata; un hueso pequeño del apóstol San Pedro, que trajo de Roma con su auténtica el padre Nicolás de Segura, de la compañía de Jesús, y lo donó al señor arcediano don Juan Francisco de Vergalla y éste a la iglesia; y otro relicario de plata en el que se guardaba una piedra de mina de plata, cuyas vetas naturales figuraban perfectamente una imagen de nuestra señora de los Dolores, que fue donada con otras alhajas por el señor arcediano don Juan de Bracamonte. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla...*, Efraín Castro (edición, prólogo y notas), Puebla, ediciones altiplano, 1962, p. 88.

reforzar el sentido de unión entre el cielo y la tierra y el papel de intermediarios, o de puerta de acceso, que representan los santos, la virgen María y Cristo. Este último, como cuenta san Mateo, le dio las llaves del reino de los cielos a Pedro para que cuanto atare en la tierra fuera atado en los cielos, y cuanto desatare en la tierra fuera desatado en los cielos. Un poder que, a su vez, recayó en los papas. Así, hay razones para pensar que los lazos no sólo brindan un homenaje de acuerdo a la dignidad del espacio sino que funcionan apotropáicamente. No sólo son las reliquias las que merecen protección sino que el exterior ha de ser protegido de la fuerza que de ellas emana. Juan Antonio de Oviedo cuenta como el 22 de julio de 1747, estando el cabildo en el coro, en la hora de vísperas, cayó un rayo en la catedral de Puebla. Esto produjo que el presidente del coro, el arcediano Francisco Manrique, no estando el deán, mandara “descubrir” una reliquia del *santo lignum crucis*. Los presentes la adoraron y mientras tanto cayó otro rayo que los llenó de pavor. Por ello al acabar la hora de vísperas, el presidente dispuso “descubrir” el Santísimo Sacramento y en su presencia rezaron las completas y los maitines del día siguiente. Una semana después, el 27 de julio de 1747, de nuevo se “descubrió” el *lignum* del coro con la finalidad de protegerse de otra terrible tormenta.⁹² En un sentido apotropaico similar, Durandus planteó el necesario uso de velos en las iglesias.⁹³ El primero era para cubrir los misterios u objetos sagrados que simbolizaban nuestra ley. Eran cortinas que se extendían a uno y otro lado del altar y significaban que el sacerdote puede penetrar en lo secreto. En el Éxodo (34, 33) se cuenta como Moisés puso un velo sobre su rostro porque los hijos de Israel no podían soportar los destellos de luz que

⁹² Oviedo, Juan Antonio, *Relación de los rayos, que el día 22, y 29 de julio de este año de 1747 cayeron en la capilla, que en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles está dedicada al glorioso patriarca san Ignacio de Loyola*, Puebla, s.e., 1747.

⁹³ *Idem.*, pp. 73-75.

salían de su frente. Un segundo velo colgaba a cada lado del altar y dividía la zona del altar o santuario del clero y simbolizaba nuestra indignidad ya que somos indignos e impotentes para contemplar los bienes celestiales. Así, el velo que durante la cuaresma se pone ante el altar al celebrar el oficio de la misa, representa el velo que colgaba en la parte interior del tabernáculo y aislaba el *sancta sanctorum*. Es el mismo que ocultaba el arca de la mirada del pueblo y el que se rasgó con la pasión de Cristo. Así, la rasgadura del velo no es sino un símbolo de la revelación.

En su *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles* Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (1718-1780), hace una breve descripción de las cuatro reliquias que entonces se guardaban dentro del nicho o sagrario del respaldo de la silla episcopal. Es muy interesante que, por lo menos desde el siglo 17, en la catedral de Puebla existiera la tradición de colocar reliquias en la silla episcopal del coro. No conozco otra sillería que tenga esta característica. Sin embargo, es de mayor interés intentar leer su relación con el obispo a partir del asiento. Las cuatro reliquias descritas por el historiador poblano fueron: 1) un *santo lignum crucis*, en una cruz de plata con su pie de lo mismo; 2) una espina de la corona del Señor, en un relicario pequeño de plata; 3) un hueso pequeño del apóstol san Pedro, que trajo de Roma con su auténtica el padre Nicolás de Segura, de la compañía de Jesús, y lo donó al señor arcediano don Juan Francisco de Vergalla y éste a la iglesia; 4) un relicario de plata en el que se guardaba una piedra de mina de plata, cuyas vetas naturales figuraban perfectamente una imagen de Nuestra Señora de los Dolores, que fue donada -con otras alhajas- por el señor arcediano

don Juan de Bracamonte.⁹⁴ Es decir, para el último cuarto del siglo 18, el asiento del obispo poblano estaba constituido con fragmentos de instrumentos pasionarios o “armas de Cristo”: la cruz y la corona de espinas del Señor. De este modo, el obispo quedaba claramente vinculado con la persona de Cristo y con su papel redentor a partir de la pasión. El mismo sitio en el que se asentaba la persona del obispo, se guardaban fragmentos que habían posibilitado la salvación del género humano a partir de la figura de Cristo y que seguían comunicando el presente tanto con el pasado como el futuro. Asimismo, el obispo aparecía asociado a la figura del vicario de Cristo, precisando, a partir de la presencia de un fragmento del cuerpo de Pedro, la manera en que el vínculo terrenal-celestial del obispo se había establecido. La conexión entre cielo y tierra había quedado establecida por Cristo a partir de la figura de Pedro que, como vicario de Cristo, asumiría el papel de primer Papa. Sus sucesores enviarían representantes a cada una de las diócesis del mundo. Finalmente, la silla episcopal descrita por Echeverría contenía una imagen de la Virgen María creada “sin intervención humana” pues había aparecido naturalmente a través de las vetas de una piedra en su advocación de Dolorosa. Por lo tanto, en los cuatro casos se trataba de reliquias en las que no había habido intervención humana en el proceso de creación. No es de extrañar la vinculación de la figura del obispo con la Virgen, símbolo de la Iglesia misma, madre y esposa de Cristo y que en este caso adquiriría el mismo sentido pasionario y redentor del resto de las reliquias. Por lo tanto, las reliquias daban al coro un sentido que no era exclusivamente gozoso con el que

⁹⁴*Idem.*, p. 88. Se trata de una imagen “natural” pues su origen es natural. Gamboni incluye este tipo de imágenes como un tipo de imagen “accidental”, cuya imagen paradigmática sería la aparecida en nubes. Al referirse a aquellas presentes en rocas, árboles, ramas y raíces explica que dada la naturaleza histórica de los fenómenos geológicos las piedras, rocas y montañas frecuentemente relacionan la “percepción imaginativa” al desciframiento del mundo natural. Gamboni, Dario, *Potential images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Books, 2002, p. 16.

generalmente se le asocia cuando se piensa en él como lugar de alabanza. El coro también era un espacio pasionario, de lucha y confrontación dolorosa. En este sentido es especialmente sugerente que los inventarios de los bienes de la catedral registren que sobre la silla del prelado de la sillería anterior solía haber un lienzo del santo sepulcro.

Una revisión sistemática de los inventarios de los bienes de la catedral de Puebla permite profundizar en el sentido que la presencia de reliquias pudo dar al coro así como en su asociación con algunos miembros del cabildo. En el inventario de 1656 se menciona que en la silla episcopal del coro había una cera de *agnus* de san Pío V que había sido donada por el licenciado Joseph Gómez, quien había sido músico de la iglesia. Así, a la asociación del obispo con Cristo, Pedro y la Virgen (o la Iglesia) habría que añadir la del papado y más en particular la de aquel Papa de la contrarreforma responsable del *Breviario* tridentino. Por otra parte, en el inventario realizado en 1712 se menciona que en la silla episcopal había una cruz de Huatulco guarnecida de plata sobredorada en que se puso el santo *lignum crucis* guarnecido de oro que donó el maestrescuela don Juan Sánchez Navarro. Asimismo, se indica que dicha cruz tenía una peana de piedra negra de la mixteca reforzando la cercana relación entre la diócesis angelopolitana y el contiguo obispado de Oaxaca. Si recordamos que Echeverría registró un trozo del madero de Cristo con otra montadura es posible intuir que el coro poseyó dos fragmentos, a pesar de que el cronista menciona “el” *santo lignum*. La presencia de dos trozos se confirma en el inventario de 1792 aunque desde el inventario de 1656 se indica que Puebla tuvo tres *lignum crucis* en total. Otro más se localizó en el altar mayor: “un relicario grande rico de plata sobredorado con un *Agnus* grande en que está el *santo*

lignum crucis y tres óvalos a la redonda con seis reliquias que está por remate al tabernáculo”.⁹⁵ En la descripción de Echeverría, en cambio, la reliquia de la cruz de Cristo del coro estaba en una cruz de plata que tenía también un pie de plata.

El inventario del siglo 17 también menciona la existencia de una cruz de plata sobredorada, de una sesma, con un santo Cristo y que dentro de ella estaba una cruz de palo que se decía ser de la cruz en que había muerto san Pedro. Si bien en este apartado no se especifica la ubicación, en el inventario realizado hacia 1723 en que se describe tanto la cruz de Huatulco como la cruz de san Pedro se especifica que ambas estaban en el coro. Así, esta segunda reliquia de Pedro (que no es mencionada por Echeverría) viene a parangonar la muerte de Pedro en la cruz con la de Cristo y a reforzar el papel de los obispos como sucesores del vicario de Cristo. El inventario de 1712 sólo menciona la presencia en el coro de la cruz de Huatulco con el *santo lignum* y de la cera de *agnus* de Pío V, que ya aparecía en el inventario de mediados del siglo 17. Sin embargo, se especifica que la silla episcopal (es decir el tablero que servía de puerta a las reliquias) tenía un medio relieve con la figura de san Pedro mostrando claramente la vinculación que en esa sillería se estableció entre Cristo-Pedro-obispo sin incluir todavía la figura de la Virgen en el interior de la silla. El inventario también informa que en 1712 la figura localizada sobre la silla episcopal (en un tabernáculo dorado) era una estatua de san Miguel con cuatro angelitos. Esto no significa que la figura de María estuviera ausente en el coro pues en 1712 se especifica que había una Inmaculada en el tabernáculo que remataba el facistol; sin embargo, la asociación con el cuerpo o persona del obispo no era

⁹⁵ACCP, *Inventario de 1656*, f. 8v. Que la catedral de Puebla contó con tres fragmentos queda confirmado en el *Inventario de 1712*, f. 13v. De nuevo se indica que el altar mayor estaba rematado por un *santo lignum crucis*.

todavía tan directa como lo fue después. Tampoco lo era la exaltación a la doctrina de la Inmaculada Concepción.

En los inventarios realizados hacia 1723, cuando ya existía una nueva sillería de coro, que es la actual, se recuerda que en la silla episcopal había “un tabernáculo”⁹⁶ con la figura de Pedro en la puerta y que en su interior era posible encontrar un fragmento de la cruz de Cristo. Ya no se menciona la figura de Miguel y en cambio se dice que fueron colocadas las armas de la Iglesia en madera embutida y una imagen de marfil de la Virgen de la Concepción y encima una talla de la Fe que a su vez remataba con las armas del rey embutidas también de madera. El giro hacia un programa eclesial y monárquico es evidente. Asimismo se indica que en las esquinas del coro fueron colocadas cuatro esculturas.

Queda claro que el programa que dejó Nogales Dávila dio mayor preponderancia a la liga del obispo no sólo con la figura de la Virgen sino con la de la Fe y la de la monarquía hispana (o bien la monarquía española con la fe). De este modo quedaba claro el papel de los reyes españoles en su defensa de la fe y de la doctrina de la Inmaculada Concepción y la responsabilidad del prelado en la custodia de ambos aspectos. Se evidenciaba el sentido eminentemente combativo. De hecho, la iconografía de la silla episcopal no es muy distinta al sentido que tenía la toma de posesión del sitial en el que

⁹⁶ En el *Diccionario de Autoridades* tabernáculo es definido como el lugar donde estaba colocada el arca del testamento entre los judíos tanto cuando habitaban en las tiendas como después en que fue puesta y trasladada al templo. También se entiende por el sagrario o lugar en que esta guardado y colocado el cuerpo de Cristo en los altares.

justamente los prelados eran obligados a jurar la defensa del real patronazgo y de la doctrina de la Inmaculada Concepción.

La misma información sobre el coro que aparece en 1723 se repite en el inventario que se llevó a cabo en 1734. Sin embargo, en 1771 encontramos una nueva modificación iconográfica. En lugar de aludir a la figura de la fe, se menciona que se trata de santa Bárbara. Sigue manteniéndose la alusión a las armas reales y a la figura de la Inmaculada. No es hasta el inventario de 1792 que encontramos un mayor apego con la descripción de las reliquias hecha por Fernández de Echeverría, lo cual hace suponer que los elementos que hasta entonces no habían sido mencionados probablemente adquirieron el sitio de la silla episcopal entre 1771, fecha del inventario anterior, y 1780, fecha de la muerte de Echeverría. Los aspectos que no coinciden, pudieron haberse agregado entre 1780 y 1792, fecha del siguiente inventario.⁹⁷

⁹⁷ Como aparece mencionado desde 1712 encontramos la cruz de Huatulco con el fragmento de la cruz de Cristo aunque la descripción varía un poco lo cual permite concluir que efectivamente hubo dos fragmentos en el coro. La peana que anteriormente había sido descrita como hecha de “piedra negra” de la mixteca ahora se le denomina piedra de “chinapo”; es decir, de obsidiana. Se menciona que es una “piedra cuadrada” estaba guarnecida de “plata dorada” y que tenía por pies unas calaveras (Echeverría habla de guarnición y pie de plata). Asimismo, se describe en detalle que el *santo lignum* fue puesto en un relicario con su vidriera en medio de la cruz de Huatulco. Es decir, un tipo de cruz reliquia asociada con una primera evangelización del territorio novohispano resguardaba al fragmento de la cruz de Cristo. Sabemos además que la cruz de Huatulco se representó como una cruz latina porque los inventarios que describen la capilla del ochavo mencionan que en uno de sus retablos había una cruz de Huatulco que todavía es posible apreciar. (IMAGEN 11) En segundo lugar, en el inventario de 1792 se menciona “una custodia de plata, de cuarta, con un relicario dorado con su vidriera con la santa espina en un lado y en el otro un *santo lignum* al parecer sobre una cera de agnus”. Es posible que estas dos reliquias que han sido incorporadas a una custodia de plata sean justamente las primeras 2 reliquias que describe Echeverría (el fragmento de la cruz y la espina de Cristo) y que aunque Echeverría no menciona la cera de Pío V, esta también se hubiera juntado. No hay duda de que en 1792 había dos fragmentos de la cruz de Cristo en la silla episcopal. En tercer lugar, el inventario de 1792 menciona que la silla episcopal contenía “un relicario de plata cincelado grande con una cera de *agnus* que tiene al reverso el bautismo del Salvador y una piedra de mina que manifiesta en sus sombras y líneas ser la imagen de nuestra señora de los Dolores que pesa con todo 4 marcos, el que donó el señor arcediado licenciado Bracamonte”. Por primera vez en los inventarios encontramos mencionada la piedra de mina que describe Echeverría aunque ya en un arreglo que, quizá, el cronista no conoció pues se describe junto con una cera de *Agnus* que no aparece descrita por Echeverría y que no parece tratarse de la cera de Pío V. Podría suponerse que se agregó después de 1780, o bien, que

El inventario de 1792 incluye las cuatro reliquias enlistadas por el cronista poblano. Sin embargo, el inventario menciona también otros objetos localizados en el sagrario del coro: en primer lugar “una cera de *agnus* redonda grande con sus vidrieras” Quizá se tratará de una nueva cera. Finalmente se menciona la presencia de una cruz de bronce con una figura de Cristo, una campanilla de metal consagrada y una lámina “con el Santísimo en medio” y los sumos pontífices Pío V y Paulo IV en un marco de ébano y 6 sobrepuesto(s) de plata y con su vidriera “colgado en el sagrario”.

De este modo vemos que a fines del siglo 18 lejos de perderse la asociación del obispo con el vicario de Cristo se fue reforzando. No hay duda de que se le presenta como el intercesor más cercano a la divinidad aunque absolutamente consciente del papel que en el caso novohispano jugaba la monarquía española. Al igual que el inventario anterior, se menciona que arriba del sagrario no solamente había un nicho con la imagen de la virgen María rematada por una talla de a tercia de santa Bárbara sino también las armas reales. Sin embargo, las antiguas armas taraceadas parecen haber sido sustituidas por “un lienzo”.⁹⁸ (Véase el Anexo 3 con la relación de todas las reliquias)

Echeverría fue escueto en su descripción. En cuarto lugar, el inventario de 1792 menciona “un relicario de oro del tamaño de uno de a cuatro” y se menciona que adentro había “un pedazo de cera de *agnus* y encima un hueso y su rótulo que dice ser de nuestro padre señor san Pedro que trajo el padre Nicolás de Segura quien lo dio al señor Vergalla y éste lo donó a esta santa iglesia” Por lo tanto se trata de la misma reliquia descrita en tercer lugar por Echeverría y que ya aparece mencionada hacia 1723; sin embargo en la crónica de Echeverría y en el inventario de 1782 se otorga un mayor detalle en la descripción. Nótese, por ejemplo, que se menciona que el donante de la reliquia fue el arcediano Juan Francisco de Vergalla. Este capitular fue el responsable de la sillería coral poblana después de la muerte del obispo Nogales en 1721 y la reliquia ya aparece mencionada en 1723. Desconozco la fecha en que Vergalla obtuvo la dignidad de arcediano pero he podido constatar que tomó posesión de chantre en 1734 y que murió en 1734. Me parece que aunque tanto Echeverría y Veytia y el inventario de 1792 mencionan que la donación provino del “arcediano” es posible que la reliquia fuera incorporada al nuevo coro desde un principio.

⁹⁸ ACCP, *Inventario de 1792*, f. 52.

Respecto a la iconografía de santa Bárbara y a su posible presencia en el coro no hay duda de que de haber sido sustituida la imagen de la Fe por la de santa Bárbara hacia 1771 es la figura que mayores problemas interpretativos plantea. Emile Male explica que la leyenda de esta santa oriental se compiló en el siglo 10 y se popularizó en occidente a través de la *Leyenda Dorada* del arzobispo de Génova Santiago de Vorágine. Contra la voluntad de su padre, quien la encerró en una torre, Bárbara fue instruida en la religión cristiana y el sacramento del bautismo por un sacerdote enviado por Orígenes que se hacía pasar por médico. La santa es especialmente recordada porque para expresar su fe en la Santísima Trinidad, perforó un muro de la torre y abrió una tercera ventana. Por defender la religión cristiana santa Bárbara fue estirada en un potro, azotada con vergajos, desgarrada con pines de hierro, rodada sobre fragmentos de cerámica y quemada con hierros candentes. Sus pechos fueron arrancados con tenazas, fue expuesta desnuda por la ciudad y, finalmente, decapitada por su propio padre quien al instante recibió el castigo divino de ser fulminado por un rayo. Este último aspecto es el que quizá hubiera incentivado su incorporación en el coro. Dicha santa fue especialmente valorada por ser considerada protectora contra los rayos y, por lo tanto, protectora de la tan temida muerte fulminante. Es una santa eucarística que preserva de morir sin los sacramentos de la comunión y la confesión. Fue patrona del monasterio de Edesa a partir del siglo 4 y representada en Roma desde el 8, aunque su popularidad en occidente llegó en el siglo 15. Fue muy venerada en Francia y considerada protectora de los militares, una representación de la vida activa y una contraparte de santa Catalina (vida contemplativa) así como una versión femenina de san Cristóbal (también protector de la muerte súbita).⁹⁹

⁹⁹ Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, tomo 2, volumen 3, Barcelona, Serbal, 2000 (1997).

Ante la ausencia de atributos en la pieza actual, y la sospecha de que ésta ni siquiera sea la escultura que antiguamente remataba la silla, resulta difícil plantear cual de todas estas lecturas aplicar: su asociación con el sacramento del bautismo, el dogma de la Santísima Trinidad, sus atributos protectores contra los rayos y la muerte súbita o su caracterización como la Vida Activa. De haberse tratado de la imagen que hoy corona el nicho de la Virgen y en función de las actitudes de las manos de la santa, quizá pudo tener una palma del martirio en una y un cáliz (quizá un cáliz-torre) en la otra. Si recordamos el favor que la ciudad de Puebla rindió a san José como protector contra los rayos y que a mediados del siglo 18 cayeron unos rayos directamente en la torre de la catedral que dejaron un registro impreso, la colocación de santa Bárbara en el coro quizá hace sentido fundamentalmente como protectora contra los rayos.

En conclusión, habiéndose planteado en los primeros dos capítulos que uno de los problemas detectados en el estudio del programa ornamental de la sillería poblana ha sido la falta de un estudio histórico, el capítulo tercero se ha concentrado en la historia específica de la obra. Partiendo de las actas de cabildo y de los inventarios de los bienes de la catedral angelopolitana, ha sido posible reconstruir la historia del coro poblano y de sus múltiples sillas o sillerías tanto en la iglesia primitiva como en la consagrada en 1649 por el obispo don Juan de Palafox. Esto ha permitido ir trazando no sólo la historia de sus formas sino de su iconografía y conocer hasta qué punto el proyecto de Nogales Dávila fue innovador. Asimismo, ha sido posible puntualizar algunos rasgos de la participación del tan desconocido artífice de la sillería, el carpintero de lo blanco y ebanista Pedro Muñoz.

El espacio del coro fue el último, dentro de la nueva catedral, que logró adquirir la dignidad que le correspondía a un obispado que para principios del siglo 18 recibía ingresos equivalentes a los de la arquidiócesis de México. De modo que no fue hasta 1719 que el espacio público más representativo del cabildo pudo iniciar su renovación. Estudiada en su contexto local, la sillería ejemplifica un fino equilibrio entre tradición e innovación. Se continuó, por ejemplo, con la costumbre, aparentemente poblana, de colocar reliquias en el sitial episcopal. No tengo noticia de ninguna otra sillería con esta característica a pesar de que la idea remite indudablemente a Vaticano. La cátedra de Pedro en Roma es también un relicario que resguarda la reliquia misma del asiento de Pedro. A pesar de las múltiples diferencias entre la función y el funcionamiento de estos dos tipos distintos de asiento la creación de una silla relicario establece las pautas para entender el funcionamiento del asiento que es en sí mismo presencia, continuidad institucional, conexión terrenal-celestial. Es decir, funciona como un entrelazo pues ejerce el oficio que Jesús mismo confiara a Pedro al instituirlo su vicario: la de atar y desatar en cielo y tierra.

La información documental ha permitido recrear la historia completa de las reliquias contenidas en la silla episcopal. Esta evidencia documental, aunada al estudio del funcionamiento de las formas del resto de las sillas y de la iconografía anterior del espacio, ha permitido mostrar que más allá de su carácter festivo, el coro tuvo un sentido eminentemente eclesial, pasionario, combativo y redentor. Asimismo, ha sido posible reflexionar en torno a la interacción entre las sillas, sus usuarios y sus observadores. Al

funcionar como investidura, la silla actuaba sobre todos los ministros colocándolos, a través de múltiples ceremonias, en el lugar que a cada uno le correspondía.

NO HAY TEXTO

Capítulo IV. Un reformador trabajando en Puebla: don Pedro Nogales Dávila (1649-1721).

(IMAGEN 1)

simulando dilaciones, embelesó la cavilosa vigilancia del contrario, y espoleando diligencias hizo que con todo secreto, y a un mismo tiempo se juntasen los oficiales así internos como foráneos de aquel tribunal [del Santo Oficio] y fijando a media noche el pendón de fe en el templo de santo Domingo preocupó de tal manera el tiempo que cuando amaneció se halló súbitamente formado todo el respetable teatro en la iglesia tan inopinadamente que cuando lo supo el opuesto Príncipe no tuvo otra cosa que hacer sino quedar extáticamente atado con la admiración de un arbitrio tan sagazmente discurrido cuanto diestramente ejecutado.¹

a) Un inquisidor llega a Puebla.

Don Pedro Nogales Dávila es uno de los tantos obispos angelopolitanos cuya vida y obra apenas se menciona en la historiografía. Lo curioso es que algunos de sus actos no se olvidaron recientemente sino que quedaron silenciados desde el siglo 18. Tal es el caso de su largo pleito con el cabildo eclesiástico para obtener la dirección intelectual de la sillería coral en la iglesia catedral. Así, este capítulo presenta el programa ornamental poblano de dicha obra en el contexto de la biografía de su creador intelectual. La construcción de la sillería coral respondió a los deseos de un prelado que nació en el seno de una familia extremeña íntimamente ligada al tribunal de la inquisición y a la orden militar de Alcántara. Después de una exitosa carrera como inquisidor en las ciudades de Valladolid, Logroño y Barcelona así como en el tribunal de la suprema inquisición de Madrid, Nogales Dávila pasó a ocupar la silla episcopal de Puebla. A partir de algunos

¹ Según cuenta el canónigo Nieto de Almirón esta historia tuvo lugar en Barcelona cuando Nogales Dávila era todavía inquisidor. Lejos de doblegarse a las amenazas de un príncipe, el feroz inquisidor logró de este modo sacar en acto público a una “mujer delincuente”. Nieto de Almirón, Miguel, *Sermón que saca a luz, dedica, y consagra a la divina majestad de Cristo señor n. venerado en su imagen de Salamea, el Lic. d. Antonio Nogales, prebendado de la santa iglesia catedral, y su juez del cofre de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, y predicó en las exequias del ilustrísimo señor D. Pedro Nogales Dávila dignísimo obispo de dicha ciudad de la Puebla en su iglesia catedral el Sr. doctor Dn. Miguel Nieto de Almirón, su canónigo magistral, regente general de la regia, y pontificia academia, catedrático de prima de teología en ella, rector de los reales colegios de s. Pedro, y s. Juan, juez ordinario apostólico, calificador del santo oficio de la inquisición, examinador sinodal de dicho obispado, Puebla, Viuda de Miguel de Ortega, 1721.*



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

elementos de su vida y del ambiente poblano de principios del siglo 18 se argumentará que el programa ornamental al tiempo de reflejar una peculiar postura mística fue empleado por el prelado como instrumento de reforma.

La familia Nogales Dávila.

El 30 de mayo de 1649, ese mismo año en que se dedicó la catedral de Puebla, Pedro Nogales Dávila recibió el sacramento del bautismo en la parroquia de la villa de Zalamea de la Serena. Diez y seis años después, en 1665, tomó el hábito de religioso de la orden militar de Alcántara junto con su hermano mayor Francisco. También ese año, su hermana María mostró sus propias pruebas sobre naturaleza y limpieza de sangre a la inquisición de Llerena con la finalidad de contraer matrimonio con un oficial del santo oficio, el notario del secreto Pedro García Arias.² Finalmente, Miguel, el último hermano de Pedro, se convirtió en “familiar del número” de la villa de Zalamea y al igual que María, siguió el camino del matrimonio. Se casó con Isabel de Godoy y Morillo y tuvo, por lo menos, 3 hijos varones (Diego, Miguel y Juan Agustín).³

El 30 de junio de 1707, el monarca español “atendiendo a los servicios y méritos de Pedro Nogales” convirtió a Diego, su sobrino mayor, en caballero de la orden de Alcántara después de probar su “naturaleza y legitimidad” así como la nobleza e hidalguía de su sangre y de presentar los escudos de armas de los 4 linajes de sus 4

² Archivo Histórico de Madrid (en adelante, AHM), *Ordenes Militares-Religiosos-Alcántara*, expediente 294, Pedro Nogales Dávila. *Inquisición 1549* (6), caja 3, “Informaciones de la naturaleza y limpieza de sangre de María. Inquisición de Llerena, año de 1665.

³ AHM, *Inquisición 1534 (18)* “Informaciones como para oficial del santo oficio de Miguel Nogales Dávila”, Zalamea de la Serena, Inquisición de Llerena, año de 1707.

abuelos.⁴ Unos meses después, el 19 de octubre del mismo año, el rey volvió a beneficiar a la familia Nogales al expedir una real cédula con el nombramiento de Pedro como obispo de una de las diócesis más ricas de la Nueva España.⁵ Así, a sus 58 años el nuevo prelado se preparó a zarpar rumbo a América con los otros dos hijos de su hermano Miguel. Es decir, Juan Agustín y Miguel Nogales Dávila y Godoy que en aquel momento contaban con 12 y 15 años, respectivamente. El prelado consiguió que a los niños se les dispensara su minoría de edad y soltería y obtuvo la gracia de pruebas mayores del Santo Oficio de la Inquisición. Para ello, declaró que el contenido de la genealogía presentada para probar la limpieza de sangre era legítima, que eran hijos de legítimo matrimonio, que ninguno de los parientes era espurio, expósito o de padres no conocidos.⁶ Posteriormente, en diciembre de 1707, ya siendo oficiales del santo oficio y a punto de partir rumbo América con su tío, los jóvenes mandaron una carta a la inquisición de México en la que solicitaban la gracia de ser familiares de número o supernumerarios del santo oficio en la ciudad Puebla. Al no haber vacantes de supernumerarios, el tribunal de la inquisición de México les concedió los títulos necesarios para ser familiares de número.⁷

⁴ AHM, *Ordenes Militares*, Expedientillos (es un ramo con expedientes incompletos), Diego Nogales Dávila.

⁵ AGI, *México 2574*, ejecutorial de Pedro Nogales Dávila.

⁶ AHM, Inquisición 1501 (2), “Informaciones de limpieza para oficial del santo oficio de Juan Agustín Nogales Dávila y Godoy”, Inquisición 1534 (18) “Informaciones para oficial del santo oficio de Miguel Nogales Dávila”, Inquisición de Llerena, año de 1707.

⁷ AHM, *Inquisición 2.278* (México, año de 1708-1739 aproximadamente). En las actas de cabildo del ayuntamiento de Puebla es posible encontrar que en la sesión del 2 de diciembre de 1708 se vio el “título de familiar del santo oficio de la inquisición de esta Nueva España presentado por don Juan Agustín Nogales Dávila” despachado por el tribunal de la santa inquisición con sede en la ciudad de México. Biblioteca del Museo de Antropología e Historia (en adelante, BMAH), microfilm, rollo 22, *Libro de cabildo del ayuntamiento de Puebla número 36 (1708-1711)*, f. 98v.

Cuando en 1721, el canónigo magistral don Miguel Nieto de Almirón⁸ escribió el sermón fúnebre de don Pedro Nogales Dávila el orador destacó esta etapa inquisitorial del difunto prelado. Lo comparó con una “portentosa planta llamada Phrixa”, con la capacidad de despedir “voraces llamas” que consumían y abrazaban a las “nocivas y venenosas hierbas”. En este mismo sentido, lo asemejó a un volcán pues al igual que el Etna, el obispo había despedido “fogosos incendios”. Tan sólo en Valladolid –escribió Nieto- había relajado “para el quemadero [a] 37 judíos” habiendo sido igualmente “feroz” su labor en otras inquisiciones. Nieto recordaba que habiendo sido “tan innumerables los penitenciados” del difunto obispo, éste mereció ser llamado “valiente” y “hombre de Dios”. Para probarlo contó una historia acontecida en Barcelona. En aquella ciudad, un “potentísimo Príncipe” se había empeñado en impedir sacar “en acto público a una mujer delincuente, que pendía de su casa”. Sin embargo, ni su ruego ni sus excusas pudieron “doblegar la constancia” del “gran juez” Nogales quien ignoró el pretexto del Príncipe. Este argumentaba que la jurisdicción real se perjudicaría en semejante acto público. A pesar de que el príncipe llegó a poner “la artillería [en] contra [d]el Tribunal”, la “astucia” y “destreza” del inquisidor triunfó.

Después de su éxito en España, Nogales se encaminó hacia América. El 29 de abril de 1708 el obispo y sus familiares se encontraban en Cádiz listos para zarpar. En este sitio y fecha el presbítero don Antonio Navarro, secretario del obispo, mostró una real cédula en la que el rey otorgaba la licencia para que todos se embarcaran en la capitana de Barlovento o en cualquier otro navío que estuviere pronto a salir hacia la Nueva España con la condición de presentar las informaciones de los criados seculares.

⁸ Nieto de Almirón, Miguel, *op. cit.*,

Estas deberían haberse efectuado en sus lugares de origen ante las respectivas justicias, encargadas de verificar que no fueran casados ni de los prohibidos a emprender el viaje a América. No fue posible cumplir con este requisito; sin embargo, el obispo suplicó se librara el despacho de embarcación necesario para que pudieran salir lo más pronto posible, avalando a las 26 personas de su “familia” que viajarían con él: sus dos sobrinos, su provisor, su secretario, su mayordomo, su caballerizo, su fiscal, su notario, cuatro capellanes, un maestro de pajes, un cirujano y doce criados. Afirmó que las personas eclesiásticas eran de buena vida y costumbres, lo cual correspondía a su estado; mientras que los seglares eran solteros, cristianos viejos y limpios de toda mala raza de moros, moriscos, judíos o penitenciados por el Santo Oficio. Asimismo, el obispo dijo conocer las circunstancias de cada uno de sus familiares y que ninguno era de los que tenían prohibido pasar a las Indias.⁹ (Véase el Anexo 1 para la descripción de cada uno de los familiares)

Antonio Nogales, Juan Francisco de Vergalla y Joseph de Nogales Dávila..

Entre el largo listado de los familiares del nuevo prelado, aparece un personaje que respondía al nombre de Antonio Nogales. Dada su cercanía con el obispo su biografía quizá pueda ayudar a entender los propios intereses espirituales de don Pedro Nogales. En 1708 Antonio tan sólo es mencionado como un capellán de 22 años y de menores órdenes que ya contaba con “una raja en el ojo izquierdo”.¹⁰ A diferencia de lo que sucede con los dos hijos del hermano del prelado, este temprano documento no alude a la existencia de un vínculo sanguíneo entre Antonio Nogales y el obispo angelopolitano. En

⁹ AGI, *Contratación*, 5464.

¹⁰ *Ibid.*

1721, año de la muerte del prelado, encontramos nuevos documentos a raíz del proceso de expolios en los que tampoco se menciona que dicho Antonio Nogales fuera un familiar cercano del obispo. Sin embargo, aparece como su mayordomo y limosnero mayor así como “la persona de su mayor confianza”.¹¹ Este individuo, que para entonces ya era parte del cabildo catedral, fue el responsable de que el sermón fúnebre que Nieto de Almirón le escribió a Pedro Nogales fuera publicado. Asimismo, insistió en que fuera dedicado a la imagen de un Cristo crucificado que se encuentra en Zalamea de la Serena, el pueblo natal del difunto obispo. A pesar de esta evidente cercanía, no es hasta el año de 1749 en que explícitamente un sermón fúnebre carmelita indica que Antonio Nogales era “sobrino” del prelado.¹² De especial interés para los fines de este estudio es que los carmelitas hagan especial hincapié en que el año en que su tío murió, éste se desprendió de sus bienes materiales para vivir una vida sumamente humilde.¹³

En menos de 10 años de su llegada a Puebla Antonio Nogales ya era miembro del cabildo. Sabemos que en 1716 obtuvo una media ración, que en 1725 fue promovido a una ración, que en 1734 se le concedió una canonjía que todavía conservaba en 1738 y que para 1749, al momento de su muerte y contando con 63 años, había acumulado también la maestrescolía y el arcedianato. Como vemos su ascenso en el cabildo corrió paralelo a su desprendimiento de los bienes materiales. Si hemos de hacer caso a su

¹¹ AGN, *Expolios*, tomo 15, exp. 1, 1721, f. 70.

¹² Un argumento que podría explicar porque en el listado de pasajeros a Indias este “familiar” del obispo no aparece como “sobrino” cuando otros sí lo hacen me ha sido sugerida por Oscar Mazín. ¿Es que se trataría de un caso en que el obispo dio sus apellidos, convirtiéndolo en un “sobrino adoptivo”? Quizá tan sólo se trató de un “sobrino lejano” que no era hijo de los hermanos del prelado.

¹³ Convento de carmelitas descalzos, *Sermón en las honras, que celebró, e hizo a su difunto padre el señor Antonio Nogales Dávila Calderón, maestrescuela y arcediano de esta santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles y sobrino del ilustrísimo señor don Pedro Nogales Dávila, obispo de esta diócesis, el religiosísimo convento de carmelitas descalzos, en su iglesia de la Soledad, el día 21 de mayo de 1749*, 1749.

sermón fúnebre, ninguna de sus promociones impidió que durante los últimos 28 años de su vida optara por vivir con profunda humildad. Además de retratarlo como un admirador de la vida sencilla carmelita, el sermón destaca que fue un gran benefactor de esta orden, tanto de la rama femenina como de la masculina. De hecho, su cuerpo fue sepultado en el coro bajo del segundo convento de carmelitas descalzas que se fundó en Puebla. Lo curioso es que esta segunda iglesia fue patrocinada por otro capitular y benefactor carmelita que también fue muy cercano al obispo Nogales: Juan Francisco de Vergalla. Para los fines del presente trabajo también resulta indispensable mencionar que Vergalla fue el responsable de concluir la sillería coral.¹⁴ Acerquémonos a otro tipo de fuentes para conocer un poco más sobre las obras de Vergalla y Antonio Nogales.

Todo obispo novohispano tenía la obligación de crear informes periódicos sobre la aptitud e idoneidad de los curas y sacerdotes seculares de su obispado. En ellos los obispos debían expresar los méritos, edad y grados de dichos eclesiásticos. Esta es una fuente importante para conocer aquellos aspectos valorados por el obispo Nogales así como para discernir su relación con los miembros del cabildo catedral. El Archivo General de Indias conserva la descripción que dicho prelado hizo en 1720. En ella se aprecia una especial predilección por el canónigo doctor Juan Francisco de Vergalla, un peninsular originario de la villa de Manzanares que para entonces contaba con 39 años. Dicho canónigo había estudiado Artes en Alcalá de Henares y cánones en la Universidad de Salamanca. En 1699, el mismo año de la muerte del obispo Santa Cruz, había llegado

¹⁴ “En 24 de julio del año de 1719 el Ilmo. Señor. Doctor don Pedro Nogales Dávila, dignísimo obispo de esta santa iglesia, empezó la sillería para el coro que se costeó de los efectos que administró el señor canónigo don Juan Francisco de Vergalla, se acabó en 18 de julio de 1722, duró la fabrica a la vigilancia de dicho Señor obispo y el último año al cuidado de dicho señor canónigo”. ACCP, *Inventario 1723-1731*, fs. 122-122v.

a la catedral de Puebla con una ración entera que todavía conservaba. Para Nogales este era un hombre “de mediana literatura” pero “de excelente capacidad”, “muy prudente y dado al gobierno de espíritus y al confesionario de religiosas, y personas recogidas”. Muestra del aprecio que Nogales le profesó es que mencione que había sido su vicario en los últimos cinco años. También nos informa que tenía a su cuidado el sustento temporal de los dos colegios de niñas pobres y huérfanas de san Joseph de Gracia y Santa Teresa de Puebla a cuyo confesionario también asistía. Además llevaba un control sobre los bienes materiales más sustanciosos de la iglesia pues hacía dos años el cabildo le había nombrado segundo comisario de la masa general. El prelado concluía su informe al rey sobre este personaje indicando que se trataba de un clérigo “muy asistente al coro y altar, virtuoso y eclesiástico ejemplar” por lo que era muy digno de ser beneficiado por el rey.¹⁵ La recomendación surtió efecto pues desde entonces inició un ascenso constante. En 1721 Vergalla fue recibido como canónigo, en 1729 tomó posesión de tesorero, en 1734 de chantre y murió en 1737 siendo arcediano.

En el *Zodiaco Mariano*, el jesuita Juan Antonio de Oviedo proporcionan más información de este peninsular debido a su relación con la imagen escultórica de la virgen de la Soledad.¹⁶ Fue uno de los que acudieron a ver dicha talla sevillana que llegó a

¹⁵ AGI, *México*, 844. Carta al Consejo de Indias del obispo Nogales con fecha del 24 de julio de 1720.

¹⁶ Florencia, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, CNCA, 1995 (1755). Los frailes carmelitas llegaron a Puebla en 1586 siendo acogidos por el obispo Diego Romano quien les cedió la ermita de la virgen de los Remedios para vivir. Ahí construyeron un templo que habría de ser sustituido por el actual, que data del siglo 17. El primer convento de carmelitas descalzas, que obedecía a la regla de santa Teresa, se fundó en Puebla a principios del siglo 17 bajo la advocación de san José. El monasterio definitivo se erigió de 1608 a 1626. El nuevo convento carmelita (La Soledad) se originó en una capilla levantada entre 1698 y 1706 por un mulato para resguardar una imagen de la Soledad remitida desde Madrid. La imagen fue colocada en 1708 pero debido a un pleito entre dos bandos de una cofradía que se fundó, la mitra decomisó la imagen. La colocó durante 8 meses en el convento de religiosas capuchinas y después la regresó a su capilla declarando que la imagen pertenecía a la mitra. Por ello nombró a un

Puebla gracias a la petición de Manuel de los Dolores, un criado del general don Diego de Santillán, conde de Casa Alegre. En 1698, antes de que la imagen llegara a la ciudad, el obispo Santa Cruz había dado permiso para construir una capilla para esta imagen que resultó ser milagrosa desde la ciudad de Cádiz. Para los jesuitas autores del *Zodiaco*, la memoria de Vergalla habría de vivir por siempre entre los poblanos por haber sido “padre de pobres” y “amparo de viudas y vírgenes”. Tal había sido su virtud que su “incorrupto y fresco corazón” se conservaba a los pies de la señora de la Soledad. Habiendo visto la imagen de la Soledad, dicho sacerdote propuso hacerle un cuerpo entero a la Virgen que tan sólo contaba con medio cuerpo de manera que quedara proporcionado al tamaño de la cabeza y las manos. Así, en 1708 en una solemnísima procesión la nueva imagen salió del sagrario de la catedral y se llevó a su recién terminada capilla en donde se había fundado una congregación con algunos cofrades del Rosario y que llevaba por título Escuela de Cristo. Ahí se colocó la imagen milagrosa “para ser asilo, refugio y alivio de toda la ciudad”. Sin embargo, a la congregación le pareció que las manos de la virgen no estaban proporcionadas al tamaño de la estatua y pretendieron reducir el tamaño, a lo cual otros se opusieron. Para resolver la controversia fue necesario recurrir al provisor y vicario general del obispado, que entonces era el capitular Juan de Barcena y Jáuregui. Este decidió llevar la imagen al convento de capuchinas durante los ocho meses que duró el litigio. Cuando Barcena falleció, su sucesor en el provisorato fue el licenciado don Hermenegildo Prieto. Este personaje que había llegado a Nueva España como provisor

capellán, Pedro José Rodríguez. Para entonces el santuario tenía como protector al canónigo Juan de Vergalla quien resolvió fundar un nuevo convento de monjas carmelitas aprovechando el edificio de la capilla de la virgen de la Soledad que habría de convertirse en el camarín de la nueva iglesia. Consiguió el permiso de la Santa Sede que llegó a Puebla en 1729. Si bien la iglesia se terminó en 1731, la licencia real llegó en 1747, haciéndose la consagración dos años después. Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*, pp. 125,126, 144, 146; Echeverría, *Historia de la fundación...*, pp. 480-490; Merlo, Eduardo y José Antonio Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla/UPAEP, 2000, pp. 252-296.

del obispo Nogales en 1708 tomó una solución del todo distinta. Expidió un decreto en el que mandó que la escultura fuera restituida a su capilla pero declaró que la imagen pertenecía a la mitra de modo que para promover el culto señaló al capellán don Pedro José Rodríguez, muy estimado en Puebla por “sus virtudes, celo de la gloria de Dios y salvación de almas”. Los jesuitas informan que en esta decisión, que colocó a la efigie bajo el control de la catedral, influyó mucho Juan de Vergalla, que ya había sido nombrado protector del santuario. Los jesuitas finalmente narran que Dios inspiró al señor Vergalla para que le erigiese a la imagen otro templo más magnífico “que fuere concha más decorosa y proporcionada a ésta preciosísima margarita”. Lo comunicó al doctor don Pedro Rodríguez diciendo que quería comprar toda la isla o todas las cuatro cuadras contiguas a la capilla y erigir un panteón adorando todo de colaterales, proveer la sacristía de todos los ornamentos y alhajas para la mayor decencia y debido culto y fabricar un convento nuevo de carmelitas descalzas, fabricando a su costa cuanto fuere necesario para su religiosa manutención de modo que la imagen fuera servida de mejor modo. Por muerte del arcediano Vergalla, el maestrescuela Antonio Nogales entró como protector del santuario quien a su vez dispuso las celdas de las religiosas, los dos coros (tanto alto como bajo) y todas las oficinas con las alhajas necesarias para cada una. Añadió al convento un espacio más amplio para la huerta, introdujo el agua y adornó todo el convento con bellas pinturas y, sobre todo, consiguió del rey Felipe V la cédula para la nueva fundación del convento de carmelitas descalzas. Así fue posible determinar que el día en que las monjas elegidas por el obispo Domingo Pantaleón habrían de salir del antiguo convento de Santa Teresa para fundar el nuevo fuera el 26 de febrero de 1748. Este día fueron conducidas en forlones a la catedral después de lo cual salieron en

procesión rumbo al nuevo recinto. Este acontecimiento ha quedado registrado en un lienzo del pintor Pablo José de Talavera (*Traslado de la Virgen de la Soledad y fundación del convento de Nuestra Señora de la Soledad y Santa Teresa la Nueva*) en donde se ven las cuatro carmelitas fundadoras conducidas por el prelado¹⁷ al nuevo templo que sería consagrado al año siguiente.¹⁸

Como hemos visto dos de los capitulares más cercanos al obispo don Pedro Nogales fueron grandes devotos de las órdenes carmelitas poblanas. En este momento no es posible profundizar en la espiritualidad carmelita y su posible influencia en el obispo Nogales y sus allegados. Sin embargo, un estudio posterior permitirá saber si el tipo de religiosidad que Nogales intentó fomentar en el programa geométrico de la sillería tiene alguna relación con la espiritualidad carmelita.

En este futuro trabajo que intente definir el tipo de espiritualidad que Nogales Dávila profesó también será útil contemplar el papel de un mercedario que portaba los apellidos del prelado: Joseph de Nogales Dávila. En 1720 la catedral de Puebla publicó siete sermones escritos por él, seis vespertinos de cuaresma y uno para el día de la Asunción de María Santísima. Estos fueron dedicados al obispo de Puebla por Antonio Nogales y estaban contruidos a partir de una serie de antífonas que aludieron a los misterios de la virgen María a los largo de siete sabados. Lo curioso es que, al igual que el proyecto de la sillería, los textos muestran un orden arquitectónico y matemático muy

¹⁷ Berndt, Beatriz, "Memoria pictórica de la fiesta barroca en la Nueva España" en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, INBA, 2000, pp. 98-99.

¹⁸ Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano (1718-1780). *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripci'on y presente estado*. Efraín Castro Morales (edición, prólogo y notas) ed. Puebla: Altiplano, 1963p. 480-490.

preciso. El orador hizo que a cada uno de los seis “misteriosos” títulos de la virgen María así como a la fiesta de la Asunción le correspondiera una columna, un arcángel y una ciencia. Así, el título de Reina que fue abordado en el primer sermón sabatino construyó la primera mística columna (de la Sabiduría), para lo cual el orador fue asistido por el primer arcángel (san Miguel) y por la ciencia de la teología. Continuando con esta dinámica dicho mercedario presentó a lo largo de varias semanas 28 fragmentos constituidos a partir de los siete sermones que habrían de dividirse entre estos cuatro aspectos: un título, una columna, un arcángel y una ciencia.¹⁹

El retrato del obispo a partir de sus bienes materiales.

Regresemos a la documentación que en 1721 arrojó el proceso de expolios del prelado en la búsqueda de un retrato más individual.²⁰ Si bien nos concentraremos sobre todo en su biblioteca también nos detendremos en otro tipo de objetos materiales ya sea porque reflejan una actitud hacia el arte o porque lo muestran como benefactor de ciertas instituciones.

En el capítulo anterior, el proceso de expolios fue empleado para documentar la escultura de la Inmaculada Concepción de marfil que actualmente corona la silla episcopal de Puebla en el coro. En aquel apartado el interés estuvo puesto en la

¹⁹ Nogales Dávila, Joseph de, *Mística casa de la mejor sabiduría erigida sobre siete columnas suntuosas, coronadas con siete soberanos príncipes angélicos quienes con siete diversas ciencias, publican los títulos misteriosos de María Santísima en la antifona de la Salve y Asunción a los cielos en cuerpo y alma gloriosa que levantó y predicó el P. Pdo. Fray Joseph de Nogales Dávila, del real orden de nuestra señora de la merced, redención de cautivos, en la santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles, en seis sermones vespertinos de cuaresma y en el de la Asunción de María Santísima a los cielos. Dalos a la estampa D. Antonio Nogales, prebendado de dicha santa Iglesia y los dedica al Ilmo. Sr. Don Pedro de Nogales Dávila, del orden de Alcántara, del consejo de su Majestad, y dignísimo obispo de la Puebla, de quien es actual limosnero mayor, Puebla, Viuda de Miguel de Ortega, 1720.*

²⁰ Para un breve recorrido a través de esta documentación, véase el Anexo 2.

iconografía y en el establecimiento de una cronología para cada uno de los elementos constitutivos del coro. Es posible emplear la misma historia para mostrar la equilibrada actitud que el prelado tuvo en torno a la magnificencia del templo. La importancia que el obispo otorgó a la selección de materiales y su preocupación por los costos permite hacer una reflexión en torno a la actitud hacia el arte litúrgico. Como vimos en el capítulo anterior, el obispo Nogales siempre resolvió el problema de los materiales y costos con suma moderación. La donación de la escultura de marfil para el coro muestra que, a los ojos de un contemporáneo, la selección del prelado de una talla en madera reflejaba austeridad. Por un lado la documentación en torno al adorno del coro exalta la actitud de Pedro Nogales en torno al cuidado en la selección de los materiales que habrían de emplearse en la sillería. Por el otro, muestra que de no haber recibido la donación de la escultura de marfil, el prelado habría colocado una humilde pieza escultórica. La paradoja radica en que al seleccionar las maderas más preciadas del reino el prelado no optó por un gasto excesivo. El proyecto de Nogales abogaba por un uso eficiente de los recursos y un grado de dignidad que no habría de reflejarse en un lujo excesivo. Si pensamos que la magnificencia de la obra poblana se logró con un gasto muy por debajo de la sillería de la colegiata de Guadalupe, que tenía muchos menos sitials, de nuevo vemos una actitud hacia el arte que al tiempo de buscar una gran dignidad no aboga por ningún exceso.

Según el cronista de Puebla, Diego Antonio Bermúdez de Castro, el costo de la sillería poblana se elevó a treinta mil pesos y fue “la sillería más rica, curiosa y mejor” de toda la Nueva España.²¹ Algo similar se expresaba en junio de 1722 en la *Gaceta de México* en donde se daba la noticia de la colocación de una parte de la sillería en su sitio

²¹ Diego Antonio Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano*, *op. cit.*, p. 206.

actual destacando que su enorme costo había sido de 30,000 pesos y que no sólo era primorosa sino fabricada con selectos materiales.²² Si bien los inventarios de la catedral registran un gasto de tan sólo 22, 441 pesos,²³ lo cierto es que éste se ubicó entre el costo de la sillería de México, por la que a finales del siglo 17 se pagaron 16,800 pesos, y el de la colegiata de Guadalupe que a mediados del siglo 18 ascendió a 100,000 pesos.²⁴ La comparación refleja la propia actitud del obispo hacia el adorno de su iglesia. Más allá de un gasto excesivo, Nogales abogó por una eficiente utilización de los fondos a pesar de que uno de los rasgos más apreciados en su época fuera que la obra se fabricó con las maderas más exquisitas del reino. Además de sugerir una línea de interpretación que analice la importancia simbólica dada a los materiales²⁵, la selección sugiere la necesidad de no exagerar ni minimizar el aspecto exclusivamente económico. El cuidado en el presupuesto, materia y forma recuerda la propia actitud que hacia el siglo 12 tuvo san Bernardo en torno al arte pues lejos de ser un opositor al adorno de la iglesia era renuente a los excesos.²⁶ Esta afinidad con san Bernardo no debería de extrañarnos aunque sólo una mayor investigación permitirá hacer de ella una lectura profunda. Desde muy joven

²² Castoreña y Ursúa, Juan Ignacio de y Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, México, SEP, 1949, p. 56.

²³ ACCP, *Inventarios 1723- 1731*, fs. 122 y 122v. Quizá este monto corresponda tan solo al costo que tuvo para la fábrica material.

²⁴ Según Echeverría y Veytia el costo de la sillería de la colegiata de Guadalupe con menos asientos, ascendió a 100 mil pesos, la de Puebla aunque hubiera constado 30 mil pesos no fue tan cara: "El coro está cerrado por delante con una reja de maderas finas muy bien trabajada con sobrepuestos de plata de martillo, que la hacen muy vistosa. La sillería es de las mismas maderas muy bien labradas y todo su costo pasa de cien mil pesos recogidos de limosnas..." Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *Baluartes de México: descripción histórica de las cuatro milagrosas imágenes de nuestra señora que se veneran en la muy noble, leal, e imperial ciudad de México, capital de la Nueva España*, México, Imprenta de A. Valdes, 1820.

²⁵ Respecto a la iconografía de la arquitectura medieval, en 1942, Richard Krautheimer expresaba que si bien a partir del Renacimiento se había vuelto una costumbre hacer énfasis en la función, construcción y diseño de los edificios, ninguna fuente medieval mencionaba el diseño de un edificio o de su construcción sin referirse al material empleado. Krautheimer, Richard, "Introduction to an 'iconography or mediaeval architecture'", *JWCI* 5 (1942), p. 1.

²⁶ Para el problema del "exceso" en el arte a partir de la *Apología* de san Bernardo véase: Conrad, Rudolph, *The "things of greater importance": Bernard of Clairvaux's Apologia and the medieval attitude toward art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

el obispo Nogales perteneció a la orden militar de Alcántara que no sólo se regía bajo la regla de san Benito sino que seguía en particular los lineamientos de la orden del Cister.

Si en el retrato que la sala capitular de la catedral de Puebla muestra a Nogales portando la cruz de Alcántara, al momento de su muerte su biblioteca registraba la presencia de una obra titulada *Definitiones de la orden de Alcántara*.²⁷ Ya se ha mencionado que en 1665, a los 16 años aproximadamente, Pedro recibió el título de religioso de la orden de Alcántara. Ahora resulta interesante preguntarse por las implicaciones de esta filiación. Obviamente, después de la toma de Granada, las órdenes militares perdieron el enorme poderío que tuvieron durante la Edad Media. Acabada la conquista sus maestrazgos fueron incorporados a la corona por los Reyes Católicos, desapareciendo su antigua autonomía aunque conservando sus privilegios sociales e importancia económica.²⁸ Así, se ha considerado que después de dicha incorporación, los hábitos y cruces de caballeros fueron fundamentalmente insignias honoríficas y nobiliarias que demostraban hidalguía.²⁹ Hemos visto que en el caso de Nogales Dávila, antes de partir a América éste consiguió que el Monarca español le concediera el título a uno de sus sobrinos para lo cual fue necesario probar legitimidad y limpieza de sangre. Independientemente, de que el papel de las órdenes militares en la expulsión de los musulmanes hubiera llegado a un fin en términos militares, eso no significa que entre sus miembros se perdiera el espíritu que las guió originalmente. Fueron órdenes

²⁷ Se trata de: *Definitiones y establecimientos de la orden y caballería de Alcántara*, Madrid, Luis Sánchez, 1609.

²⁸ Bonet Correa, Antonio, "Las órdenes militares y el urbanismo en hispanoamérica" en *Actas del simposio El arte y las órdenes militares*, Cáceres, Comité español de Historia del arte y Departamento de Historia del arte de la Universidad de Extremadura, 1985, pp. 39 y 41.

²⁹ Presentación de Ignacio Villar Villamil en: Martínez Cosío, Leopoldo, *Los caballeros de las órdenes militares en México. Catálogo biográfico y genealógico*, México, 1946.

“eminente religiosas” que en su origen plantearon su triunfo sobre los musulmanes o la defensa de la fe a partir no sólo de las armas sino dando gran importancia a la oración. Sus miembros se preparaban para enfrentarse a nuevos combates templando primero su alma en los conventos a través de la oración.³⁰ Como he dicho, Nogales Dávila conservó las *Definiciones* de su orden hasta el momento de su muerte. La biblioteca palafoxiana de Puebla conserva un ejemplar publicado en 1609. He consultado el ejemplar que conserva la Biblioteca Nacional de España el cual inicia con un grabado de Felipe IV fechado en 1662 y coronado por el escudo de la orden: un peral, la imagen de la Inmaculada Concepción y dos traba a sus lados. El libro narra con detalle la historia de la orden de Alcántara cuyo origen es ubicado en el siglo 12. En un principio la finalidad de las órdenes militares fue, “conforme al espíritu del idealismo cistenciense, que inspirara en buena parte su creación” y “de acuerdo con los textos paulinos” defender a la cristiandad de los poderes islámicos. Así, en la misma línea que san Bernardo, los caballeros cristianos habían de ser combativos.³¹ Para acercarnos más al contexto del obispo Nogales habría que mencionar que la Alta Extremadura fue tomada por los cristianos durante la segunda mitad del siglo 12, momento en que la escasez poblacional produjo que se le diera la defensa de la frontera y la posesión de los territorios a las órdenes militares.³² La zona central de Extremadura, entre el Tajo y el Guadiana, se reconquistó en el primer tercio del siglo 13. Primero se recuperó, en la zona occidental, Alcántara y Alburquerque lo cual marcó la ascensión de la Orden de Alcántara cuyo

³⁰ Martínez Cosío, *op. cit.*, p. 3.

³¹ Azcárate Ristori, José María de, "Las órdenes militares y el arte" en *Actas del simposio El arte y las órdenes militares*, Cáceres, Comité español de Historia del arte y Departamento de Historia del arte de la Universidad de Extremadura, 1985, pp. 27-28.

³² Andrés Ordax, Salvador, "La expresión artística de las órdenes militares en Extremadura" en *Actas del simposio El arte y las órdenes militares*, Cáceres, Comité español de Historia del arte y Departamento de Historia del arte de la Universidad de Extremadura, 1985, p. 9.

antecedente fue la orden de san Julián del Pereiro. Esta orden se fundó militando bajo la regla de san Benito y dentro de la orden del Cister por lo cual se les dio el mismo hábito que los monjes de san Bernardo que fue modificándose para facilitar el servicio militar. Si bien surgió en tiempos del rey don Fernando de León obteniendo el privilegio en 1174, tuvieron la bula de confirmación con el papa Alejandro III en 1177.³³ En 1217, cuatro años después de la conquista de Alcántara, Alfonso IX entregó a la orden de Calatrava la villa y castillo así como el territorio circundante; sin embargo, esta orden estaba imposibilitada de defender el lugar. Según Leopoldo Martínez Cosío, un año después, tendiendo en cuenta la semejanza entre las reglas de los caballeros de Calatrava y de san Julián, les ofreció a los caballeros de la orden de Julián de Pereiro cambiar de nombre. Dicho maestrazgo pasaría a la corona con la bula de Adriano VI de 1523.³⁴ Para Andrés Ordax, en cambio, el establecimiento de la orden de Alcántara solucionó los problemas que pudieran surgir por la competencia entre Calatrava y la vecina orden del Pereiro. La decisión fue someter a esta última a la observancia cisterciense bajo la obediencia de Calatrava.³⁵ En cualquier caso, el hecho es que a semejanza de la orden de Calatrava, la de Alcántara estuvo bajo la regla de san Benito y los miembros se identificaron a través de una cruz floreada. A diferencia de la orden de Calatrava, la cruz de Alcántara no fue roja sino verde³⁶ como es posible apreciar en el retrato del obispo don Pedro Nogales

³³ *Definiciones y establecimientos de la orden y caballería de Alcántara*, Madrid, Luis Sánchez, 1609, pp. 4-5.

³⁴ Martínez Cosío, Leopoldo, *op. cit.*, p. 279. Una narración similar aparece en las *Definiciones*

³⁵ Andrés Ordax, Salvador, *op. cit.*, p. 10. Efectivamente las *Definiciones* también mencionan que en un principio la orden de Pereyro habría de recibir la visita del maestre de Calatrava y seguir la orden del Cister.

³⁶ Martínez Cosío, *op. cit.*, p. 279.

Dávila localizado en la sala de cabildo de la catedral angelopolitana.³⁷ (IMAGEN 1) Una de las zonas dominadas por la orden de Alcántara fue la comarca de La Serena a partir de la conquista de 1231. Más tarde se unieron las tierras de Zalamea,³⁸ la ciudad de origen del obispo Nogales. En 1501 la Corona se hizo cargo del gobierno y de las rentas de la orden de Alcántara. Varios elementos surgen al estudiar la vinculación del prelado con dicha orden militar. Por un lado, quizá es posible entender su especial gusto por la sobriedad de los modelos renacentistas. Por otro, las definiciones de su orden muestran puntos de coincidencia con aspectos que interesaron a Nogales durante su gobierno episcopal. Se ha considerado al convento de san Benito de Alcántara entre los conventos extremeños más sobresalientes el cual ha sido aclamado no sólo por la “sobriedad del claustro” sino por la “espacialidad renacentista y corrección constructiva” de la iglesia que entre 1505 y 1518 le imprimió Pedro de Larrea. Tal fue la importancia de este convento, que debió conocer Nogales, que se ha visto como “una escuela de arquitectos del siglo 16”.³⁹ Respecto a lo segundo, vale la pena detenerse en algunos de los aspectos que puntualmente aparecen mencionados en las propias “Definiciones”. La obra otorga una gran importancia al rezo del oficio así como a la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción. Incluso hace énfasis en que cualquier individuo que tuviera un beneficio en la orden tenía la obligación de hacer inventario de todos sus bienes.⁴⁰ Las *Definiciones* permiten contextualizar las grandes semejanzas que, en teoría, el nuevo obispo debió

³⁷ En el capítulo XV de las *Definiciones* se explica como han de vestirse los religiosos de la orden. Tal como aparece en el retrato se dice que en las “ropas superiores traigan cruces de paño verde en el lado izquierdo”. (*Definiciones, op. cit.*, p. 112.)

³⁸ Andrés Ordax, *op. cit.*, p. 11.

³⁹ *Idem.*, pp. 11, 16 y 17.

⁴⁰ Véanse, por ejemplo, aquellos apartados dedicados al “Oficio Divino, canto y modo de rezar del convento”, “Forma del juramento, y voto que la Nobilísima orden miliar de la caballería de Alcántara hizo públicamente en la Iglesia del convento del glorioso padre san Bernardo de Madrid [...] sobre profesar y defender la Inmaculada Concepción” y “De las descripciones de bienes de las dignidades y encomiendas y beneficios de la orden” en las *Definiciones, op. cit.*, pp. 98, 221 y 263.

encontrar entre su tradición religiosa y la dirección de la diócesis de Puebla. Si bien es necesaria mayor investigación en esta línea baste por ahora decir que el espíritu de humildad con el que estaba impregnada su orden sin duda agrega un nuevo elemento en la comprensión del espíritu reformista de este prelado. En el marco de su filiación extremeña es posible entender mejor su gran interés en el arreglo del coro. Téngase presente la gran importancia que el rezo del oficio divino tuvo en la vida monástica. De hecho en la regla de san Benito (ca. 530 d.C.) aparece una de las primeras descripciones completas del ciclo del oficio. Este habría de convertirse en el modelo para todo el cristianismo occidental.⁴¹

La pertenencia del obispo Nogales a la orden militar de Alcántara, seguidora de la postura reformista de san Bernardo podría muy bien ser un punto fundamental para entender la actitud del obispo hacia el arte que al tiempo de ser exquisito no responde a un exceso en ningún sentido.⁴² Si bien ha quedado claro que Nogales no pudo ser ajeno a la obra de san Bernardo, es posible que atrás de esta admiración hacia el reformador benedictino se esboce algo más. Con toda propiedad Elena Estrada de Gerlero me ha sugerido la posible existencia de un dejo “jansenista”. Con ello obviamente no hay que entender una actitud teológica condenada por la Iglesia. A finales del siglo 17 en España el término remitía a varios aspectos que podían ser del todo ortodoxos. Entre ellos me interesa rescatar al “nutrido grupo de los que demostraban celo por una disciplina más rigurosa y principios morales más firmes”. Este grupo luchó por la “legitimidad del

⁴¹ Hoppin, Richard H., *La música medieval*, Madrid, Akal, 1999, p. 108.

⁴² Para la actitud de san Bernardo hacia el arte véase: Conrad, Rudolph, *The "things of greater importance": Bernard of Clairvaux's Apologia and the medieval attitude toward art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

agustinismo”. En “moral y ascetismo” fueron muy austeros y respecto a “cuestiones disciplinarias”, querían “ampliar la autoridad de los obispos y reducir las inmunidades de la Iglesia”. Es un movimiento difícil de encasillar pero que pudo interesarse por establecer una cohesión entre “las prácticas regalistas y los intentos de reforma religiosa” así como una “independencia de los obispos en detrimento de la autoridad papal”. Estos reformistas españoles se interesaron en recuperar la espiritualidad del siglo 16 como, por ejemplo, la corriente erasmista. Por ello se ha asociado con el amalgamamiento de la obra de san Pablo, san Agustín y del Concilio de Trento. La traducción del *Manual del caballero cristiano* de Erasmo despertó el conocimiento de las *Epístolas* de san Pablo y con ello la “metáfora del cuerpo místico que sintetiza la caridad y la enseñanza del apóstol: Cristo es la cabeza del cuerpo que es la humanidad cuyos miembros somos todos nosotros”.⁴³ Así, es posible que el giro eclesial que adopta la iconografía del coro de la catedral de Puebla con el obispo Nogales Dávila, descrito en el capítulo anterior y que será analizado a mayor profundidad en el próximo capítulo, pueda estar inspirado en esta actitud reformadora que influida por san Agustín proclamaba un regreso a la autenticidad y sencillez religiosa de los primeros tiempos cristianos. Era esta búsqueda de la “pureza religiosa” del “regreso al ideal original de la Iglesia”, lo que identifico al jansenismo teológico con los reformistas del siglo 16 que buscaron “una religiosidad íntima, sin cultos externos ni milagrerías y devociones” que en el fondo atacaba el boato y la riqueza eclesiásticos.⁴⁴ Dentro de este contexto también es posible entender la afinidad que hemos visto entre varias personas allegadas al obispo y los carmelitas poblanos. Este

⁴³ Tomisch, Ma. Giovanna, *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Siglo XXI, 1972, pp. 26, 27, 30 y 33.

⁴⁴ Rubial García, Antonio, "Las sutilezas de la gracia. El Palafox jansenista de la Europa ilustrada" en Amaya Garrita (ed.), *Un hombre entre Europa y América. Homenaje a Juan Antonio Ortega y Medina*, México, UNAM-IIH, 1993, p. 175.

ascetismo puede responder a una mutua simpatía por este tipo de religiosidad reformista comúnmente denominada jansenista. Finalmente habría que mencionar que pesar de su carrera inquisitorial⁴⁵, la biblioteca y gobierno de Pedro Nogales en Puebla no muestra a ningún tipo de oposición al regalismo español. En cambio, se nos presenta un personaje que ante todo es un ministro del rey.

Pasemos más de lleno al apartado dedicado a la biblioteca del prelado y hacia aquellos fragmentos del proceso de expolios que remiten a sus donaciones con la finalidad de rescatar tanto los intereses personales del prelado sino sus inclinaciones piadosas muy acordes a su papel episcopal.

De los libros que el obispo tenía en su poder al momento de su muerte, casi la mitad resultaron ser posesión de los reales colegios de san Pedro y san Juan. De los 38 libros que se mencionan a todo lo largo de los inventarios, 14 títulos estaban rotulados y no hubo duda de que pertenecían a dichos colegios. Por lo tanto, ninguno de ellos reaparece en los listados de avalúos. Los colegios también solicitaron la devolución de los otros 20 libros; sin embargo, estos fueron considerados de “dudosa” pertenencia. De esos 20, solamente tres se libraron de entrar en los avalúos (el de “Ugolino”, el *Perfecto Prelado* y el *Misal*) que posiblemente también fueron entregados a los colegios que los demandaron. Nadie reclamó cuatro libros que se mencionan en los primeros inventarios (uno de “edictos”, dos relacionados con el *Pontifical Romano* y uno con la historia de

⁴⁵ A decir de Richard Herr la Inquisición junto con la Compañía de Jesús eran los dos organismos que amenazaban el absolutismo real. Sin embargo, el autor muestra que los primeros dos reyes borbones limitaron sus actividades en asuntos eclesiásticos. Herr, Richard, *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 10-11.

Argel). Sin embargo, este último con la historia del Argel pasó a los avalúos. Dado el carácter de los otros tres, es posible que permanecieran en la catedral.

En resumen: 18 libros de la “librería” de Nogales fueron considerados de Expolios, 17 debieron regresar a las manos de los colegios y tal vez 3 quedaron en la catedral (el de edictos y los dos relacionados con el *Pontifical Romano*).⁴⁶ (ver Anexo 3 con el listado completo de la biblioteca de Nogales.) No debemos pensar que estas fueron las únicas lecturas de Nogales pero veamos lo que esta biblioteca parcial nos dice del prelado.

Lejos de mostrar gustos particulares, la biblioteca refleja fundamentalmente las funciones episcopales de Nogales como un sacerdote, maestro y pastor hispano y postridentino; es decir como el responsable de la administración sacramental de la parroquia, el maestro dentro de la catedral y el gobernador de la diócesis. En estas líneas es posible interpretar los ceremoniales, misales y Pontifical relacionados con el culto dentro de la iglesia, o bien la presencia de un catecismo, de un libro de edictos de curatos vacos e incluso la *Recopilación de Leyes de Indias* así como el interés en la teología y la mística. La presencia del *Misal*, *Ceremonial Romano* y *Pontifical* (solo faltaría el *Breviario*) también sugieren su compromiso con la tendencia unificadora de la liturgia que se planteó en el Concilio de Trento. La gran presencia de temática jurídica muestran también su papel como ministro del rey e interés en las implicaciones del regio patronato. De especial mención es la atracción que Nogales parece haber tenido hacia dos de sus predecesores, don Juan de Palafox y Manuel Fernández de Santa Cruz. La presencia de

⁴⁶ Para la biblioteca del obispo, véase el Anexo 3.

sus biografías, en el contexto de sus propias acciones, muestra a Nogales como un “continuador” de la labor de institucionalización de la iglesia poblana que estos prelados ejercieron. Nogales no solamente incluyó en su biblioteca sus “vidas” sino que mandó reimprimir dos obras en las que sus antecesores habían contribuido. Las reglas para el gobierno del coro que habían sido impresas por primera vez en Puebla por Palafox y las constituciones de la contaduría en las que Palafox, Santa Cruz y el propio Nogales habían contribuido. En esta misma línea jurídica, Nogales se encargó, además, de darle constituciones al hospital episcopal. A pesar de esta aparente filiación con el espíritu legislador de sus predecesores, Nogales no parece haber compartido del todo su espiritualidad. Por lo menos, no parece haber compartido su gran interés en la beatificación de sor María de Jesús Tomellín, una concepcionista poblana cuya vida transcurrió entre 1582 y 1637. Por lo tanto, no parece haber estado interesado en fomentar este culto local o criollo. Quizá nos encontramos frente a un rechazo del tipo de experiencia mística que representaba esta monja poblana, tan distinta a la de san Juan de la Cruz.⁴⁷ Es posible que Nogales prefiriera una mística más especulativa y menos sensorial. El inventario de sus libros muestra que Nogales tenía por lo menos dos de las 7 biografías que se le escribieron a esta monja concepcionista poblana. Sin embargo, el estudio de Rubial en torno a este culto en ningún momento menciona la participación del obispo Nogales mientras que si hace claras referencias a la participación de Palafox y Santa Cruz y de otros obispos poblanos. Nogales no parece haber tomado ninguna acción a favor habiendo sido prelado cuando el entusiasmo estaba en plena efervescencia y el

⁴⁷ Respecto a san Juan de la Cruz, Rubial explica que para el santo los sentidos debían ser neutralizados para dar paso a la experiencia extática. Contrario a las visiones de sor María, en que los aspectos sensitivo e imaginativo predominaban sobre el intelectual, Santa Teresa decía que en las visiones donde intervenía la imaginación podía el enemigo introducir más ilusiones. (Rubial García, Antonio, *La santidad controvertida*, México, FCE, 1999, pp. 180 y 183.)

cabildo poblano mostraba todo su apoyo. Antonio Rubial describe como Palafox, a su regreso a España, se llevó la copia del manuscrito de sor Agustina de Santa Teresa (quien fuera compañera y -junto con Miguel Godínez- la primera biógrafa de sor María de Jesús) para solicitar al Papa que iniciara su proceso de beatificación. No lo consiguió y, según narra la biografía de Lemus, el manuscrito regresó a Puebla. Rubial piensa que quizá Palafox promovió la primer biografía impresa de la que se tiene noticia: escrita en 1648 por Francisco Acosta, y que al parecer ninguno de los biógrafos posteriores conoció. El historiador también informa que el obispo Diego Osorio también tuvo mucho interés en la monja y pidió recopilar informaciones pero que los documentos fueron rechazados por la Sagrada Congregación por lo que, en 1672, hizo de nuevo el intento con otras informaciones, su carta y la intermediación de la reina Mariana de Austria. Así, en 1674 llegó a Puebla el decreto de Clemente X nombrando solicitador y agente de la beatificación al cardenal Gaspar Carpegna. Con este decreto se iniciaron las informaciones y en este contexto su publicó, en 1676, la biografía que hizo el canónigo de la catedral de Puebla Francisco Pardo. El obispo Santa Cruz también mandó sacar información del archivo del convento de la Concepción y solicitó dos biografías más: una a Andrés Sáenz de la Peña y otra a Diego de Lemus que fueron impresas en 1683 en Puebla y Lyón, respectivamente. Santa Cruz logró que la Sagrada Congregación abriera el proceso de sor María en 1684 por lo que, al año siguiente, ordenó abrir la tumba en busca de pruebas que reforzaran la causa. Era la segunda vez que se hacía la exhumación de sus restos y, en esta ocasión, se encontró un esqueleto sin cabeza porque las monjas la tenían expuesta como reliquia. Prodigiosamente, los huesos estaban “secos” entre la “tierra húmeda”, y expeliendo un “delicioso olor” y un “exquisito sabor”. Aún así, el

proceso no fue aceptado al llegar al promotor de la fe quien en 1686 indicó que no se cumplía con "los requisitos". Al igual que Osorio, Santa Cruz no se dio por vencido e insistió, ordenando abrir nuevas informaciones con el examen de 146 testigos, documento que envió a Roma en 1695. Rubial indica que en 1709 con el dinero mandado por los poblanos se logró imprimir en Roma el sumario y escritura del proceso con las respuestas a las objeciones expresadas por el promotor de la fe en 1686. Sin embargo, no hace ninguna mención a la intervención de Nogales quien para entonces ya estaba perfectamente establecido en la diócesis. A la Sagrada Congregación no le parecieron suficientes los argumentos y se suspendió la causa de nuevo. Rubial piensa que el convento concepcionista de Puebla, seguramente apoyado por ricos patronos y benefactores, reinició las gestiones orquestando, entre 1713 y 1715, una campaña epistolar dirigida al rey para que él intercediera por la causa ante Roma. Afirma que, desde la ciudad de Puebla, los priores de conventos de religiosos, varias abadesas y los cabildos civil y eclesiástico enviaron elogios y votos para la pronta beatificación de su co-patriota. De nuevo, el historiador no hace ninguna mención a que el obispo angelopolitano hubiera ejercido alguna acción a favor. De hecho estos son los años en que tuvo lugar el gran pleito que Nogales entabló con su cabildo en torno a la fabricación de las sillas del coro. Es posible que este ambiente de gran efervescencia mística proporcione una clave para entender por qué un obispo en total comunión con la línea postridentina fue proclive a limitar la representación de imágenes de santos en el coro de su catedral. Rubial menciona que en 1717 el rey Felipe V escribió al Papa solicitándole la bula de rotulo para poder iniciar las informaciones logrando que la causa fuera encargada al cardenal Acquaviva con la promesa de un éxito inminente. Sin embargo, en 1720 se

reunió una congregación ordinaria que revisó el caso y dio de nuevo una negativa. La causa quedaría suspendida durante otros 13 años hasta que en 1733 de nuevo las concepcionistas insistieron. En 1736 la causa logró un nuevo impulso y el obispo Crespo pidió abrir la tumba con resultados de nuevo prodigiosos. Rubial también menciona el apoyo que en 1752 otorgó a la causa el obispo Pantaleón, quien volvería a exhumar los restos. De hecho, informa que en la actualidad sigue habiendo intentos de abrir las causas de esta monja, conocida como "el lirio de Puebla". Ante un proceso de tanta importancia para Puebla y para tantos obispos poblano llama la atención que el historiador no haya encontrado ninguna participación de Nogales. Quizá la mirada de Nogales hacia el problema fue tan ortodoxa como la de la Sagrada Congregación de Ritos. Es posible que una mayor profundización en el tema pudiera proporcionar un factor espiritual importante que permita añadir un nuevo elemento a la lectura de la selección decorativa de la sillería poblana. Esta "alternativa altamente anicónica" o "descorporización" de lo sagrado obligó a regresar a la veneración de los principales intermediarios canónicos: Cristo, la Virgen y Pedro.

En su *Santidad Controvertida*, Rubial ha bien planteado la existencia de una fina división entre heterodoxia y ortodoxia. Haber mostrado la ausencia de Nogales en la particular causa de beatificación de sor María de Jesús no forzosamente implica una falta de interés en la *Teología Mística* del jesuita Godínez (en manos del obispo al momento de su muerte). La publicación de la obra de este defensor de la causa de la monja poblana estuvo absolutamente apoyada por el cabildo poblano. De hecho es un libro que permite entender distintas visiones contemporáneas en torno a la mística. Godínez explica, por

ejemplo que la “teología mística” era una sapiencia práctica, que trata de Dios en cuanto es bueno y amable, mientras que la “teología escolástica” trata de Dios en cuanto es verdadero y cognoscible y la “teología simbólica trata de Dios en cuanto bueno y verdadero “debajo de símbolos y jeroglíficos”. Resulta especialmente sugerente esta tercera vía mística cuando uno se enfrenta a la enorme presencia de signos que la sillería coral poblana contiene y de su primordial función como objeto litúrgico. El capítulo 7 de la obra de Godínez está dedicado a la “Practica de la contemplación simbólica” y en él se afirma:

De muchas y muy varias maneras se comunica Dios a las almas contemplativas: unas veces les infunde especies intuitivas, que representan los objetos, como ellos son en sí; como si ahora se nos representase la humanidad de Cristo Nuestro señor hermosa, y gloriosa, como está en el cielo. El principio de este conocimiento se dirá especie intuitiva, que representa el objeto como es en sí; pero la especie abstractiva, es la que representa el objeto de diferente manera de lo que es en sí. Como si se nos representase Jesu Cristo en figura de niño sin serlo; el principio de esta representación se dirá abstractiva.

Hay otros géneros de especies abstractivas que son simbólicas, y es cuando con especies ajenas se nos representan cosas, que significan otras verdades distintas de sí; v.g. la palma es símbolo de la victoria; el cordero, de la inocencia. Con estos símbolos de estrellas, sellos, 24 ancianos, Phialas, trono y arco iris, representa Dios a san Juan en su Apocalipsis muchas verdades ocultas de la iglesia militante y triunfante; y con estos símbolos representó a los profetas muchos sucesos de entre ambos testamentos. Conocí yo a una persona contemplativa, que levantando los ojos al cielo le dio de color de sangre y en lugar de sol, luna y estrellas, vio todo el cielo sembrado de cruces, azotes, arcos, grafios, cadenas, grillos, sogas y otros instrumentos penales y juntamente se le dio a entender que había de caminar al cielo con muchos trabajos y esto acepto luego el alma.

Otras veces allá dentro de lo más secreto del alma se nos representan muchas apariencias, como tramoyas de varias figuras, cuya inteligencia a veces queda impresa en el alma, o si no, queda su declaración al superior, o padre espiritual y algunas veces se reserva para el suceso futuro. Las almas que tienen esta oración, ven algunas veces, palmas, palomas, florestas, manzanas de oro, cruces, coronas, espinas, azotes: si estas cosas dejan como huellas en el alma, curiosidad vana, admiración imprudente, o impertinente, dudas, sospechas, inquietud, si se gasta el tiempo vanamente explicándolas, como si fuesen adivinanzas de viejas, sin duda alguna, o son ilusiones del demonio, o fantasías locas e imaginaciones vanas que

nos quiebran la cabeza y llena de vanidad y curiosidad: que estos son los efectos de tales causas. Pero siendo de Dios, son ellas en si como luz profética, que traen consigo su propia inteligencia, o cuando mucho, si se difiere, o reserva para el padre espiritual, traen consigo paz, humildad, sosiego: encienden, e inflaman grandemente al ardor de la caridad estas especies; si son intelectuales infusas, son principio de una alta contemplación y a veces causan raptos, si son especies impresas de la imaginación y fantasía causan dulzura interior y exterior, compostura, lagrimas, sosiego, y otros buenos efectos.⁴⁸

Es quizá dentro de la especie abstractiva simbólica que podríamos ubicar el interés que el obispo Nogales pudo tener en conservar tantos elementos, aparentemente signos, funcionando de forma ambigua o polivalente en el coro de la catedral de Puebla: las estrellas de la silla episcopal poblana, la presencia de cruces, el número de siales o su orden así como el tema del entrelazo. El texto de Godínez deja claro el carácter de misterio que tienen el tipo de visiones que genera una práctica de contemplación simbólica. Se trata de visiones que no sólo es necesario desvincular de las demoníacas sino que aún siendo divinas también resultan difíciles de interpretar.

Pasemos, por último, a la faceta de Nogales como donante. Se tiene noticia de que desde el 11 de octubre de 1713 Pedro Nogales hizo una escritura de donación aunque los bienes no parecen siempre haber llegado a su destino. En algunos casos, como el de los 14 lienzos (un apostolado, la Virgen y Jesús) regalados al beaterio de Santa Rosa hubo necesidad de rescatarlos del proceso de expolios, pues habían aparecido entre los bienes del difunto prelado. En otros, como es el caso de los bienes regalados a la catedral, no

⁴⁸ Godínez, Miguel, *Práctica de la teología mística*, Sevilla, 1682, p. 196. Doris Bieñko ha bien explicado que este jesuita de origen irlandés que llegó a la Nueva España en 1609 y que sería confesor de dos monjas poblanas, María de Jesús e Isabel de la Encarnación, tuvo ideas que generaron una continua desconfianza por parte de la jerarquía romana. Dado que la compañía era contraria a las experiencias místicas que Godínez apoyaba y que la obra fue publicada 37 años después de su muerte por iniciativa del clero secular, la autora pone en duda que este tratado místico fuera por completo de su autoría. La publicación llegó a tener 10 ediciones contando las novohispanas, españolas y portuguesas. Bieñko de Peralta, Doris (en prensa), "Juan de Jesús María y Miguel Godínez: dos propuestas del discernimiento de los espíritus" en Alicia Mayer (ed.), *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, México, UNAM/IIH.

parecen haber llegado nunca al sacristán pues, a excepción del reloj (que en el primer inventario en el que aparece mencionado ya estaba “descompuesto”), nunca son mencionados en los inventarios.

Las donaciones de Nogales se limitaron a la ornamentación de sitios con los que, como cabeza de la diócesis y continuador de las labores de sus predecesores, tenía especial responsabilidad: en primer lugar su catedral; en segundo, el santuario de san Miguel del Milagro, en tercer lugar, el recién erigido beaterio de santa Rosa y, finalmente, el colegio teológico de san Pablo edificado por Palafox y Fernández de Santa Cruz.

A partir de estos bienes es posible reforzar la imagen regalista del obispo que hemos presentado en las páginas anteriores. En 1712, cuando el obispo Nogales hizo su visita a la catedral para inventariar los bienes, se encontró con un solo retrato real. Los inventarios registran una representación del habsburgo Felipe IV. Un año después, el prelado quizá pretendió garantizar la presencia no sólo del papa en turno sino de los reyes borbones Felipe V y María Luisa de Saboya y de su hijo, el príncipe de Asturias. A pesar de que los inventarios de la catedral no registran esta donación lo cierto es que en lo expolios quedó documentada esta ingerencia en la memoria visual de la catedral. Los inventarios poblanos tampoco registran la donación que el prelado también hizo de una rica escultura de madera del niño Jesús,⁴⁹ de un lienzo de san Miguel y de un espejo de

⁴⁹ Gracias a una carta de Nogales que fue incorporada al proceso de expolios podemos conocer la apariencia de la escultura, de los cinco lienzos, del espejo y del reloj. El *Niño Jesús* era de madera, de menos de una tercia, con “encarnación a lo natural” y estaba colocado en una peana también de madera en forma de altar de la cual se dan grandes detalles. Este altar estaba guarnecido de plata cincelada, tenía cinco

tres cuartas de largo. Estos se limitan a mencionar la presencia de un reloj que para entonces ya estaba descompuesto.

Respecto al santuario de san Miguel⁵⁰ los expolios mencionan que además de la donación de cuarenta mil pesos registrados en su sermón fúnebre, el obispo Nogales dejó un lienzo de san Pedro de dos varas de alto y vara y media de ancho para el “alhajamiento” de dicho santuario. La obra presentaba al príncipe de la Iglesia “con un libro en la mano izquierda y la derecha puesta sobre el pecho con elevación al cielo, con marco de madera ordinaria laureado negro y perfiles dorados”. El prelado dejó registrado su deseo de que el lienzo fuera colocado en una capilla que habría de construirse y dedicarse a este apóstol. Por mientras, el cuadro podría permanecer en la iglesia del santuario de San Miguel. Asimismo, dispuso donarles las veinticuatro sillas de nogal con baqueta colorada, seda amarilla y clavazón dorada que se encontraban en el “cuarto

piedras de Bohemia engastadas en plata. Cuatro de ellas eran “coloradas” y la última, de mayores dimensiones, verde. El Niño estaba adornado con una gargantilla de dos hilos de aljófar⁴⁹ de la cual pendía un corazón de cristal con una cruz grabada en medio. En la mano izquierda, la escultura portaba una cruz de cristal y a los lados en la peana había dos pomitos de cristal con dos ramilletes de rosas. Este conjunto, a su vez, estaba localizado dentro de un tabernáculo de tapicería negra embutido de hueso de poco menos de vara de alto con tres vidrieras finas y estaba rematado con hueso. El respaldo de dicho tabernáculo estaba forrado con sarga de Sevilla azul y adornado con doce piedras pequeñas de Bohemia de diferentes colores, dos espejos de cristal pequeños y seis hojitas pequeñas de plata en figura de parra así como de diferentes flores y frutas. En segundo lugar, el obispo dejó a la catedral cuatro lienzos, de a vara cada uno de alto y con marcos dorados. Como se ha dicho, los retratados eran del Sumo Pontífice Clemente XI, que en ese momento regía la Iglesia, de los reyes de España (Felipe V y doña María Luisa Gabriela de Saboya) así como de su primogénito, el príncipe de Asturias. En tercer lugar dejó un lienzo del arcángel san Miguel “que representa volar” que tenía en la mano izquierda una palma y alrededor de la derecha la frase *Quis ut Deus*. Medía dos varas y media de alto y vara y media de ancho y sus marcos eran de madera ordinaria negra con perfil dorado. En cuarto lugar dejó un espejo de tres cuartas de largo y media vara de ancho con marco de madera de peral negro labrado. Por último, donó un reloj de campana con su muestra por fuera de horas y minutos sobre una plancha de cobre. Medía tres cuartas de alto y media vara de ancho y tenía pintado en la plancha un “país” asentado dentro de un marco de madera originaria de maque negro criollo. Este es el único bien que claramente aparece mencionado en los inventarios de la catedral. AGN, *Expolios*, fs. 119v.- 120v.

⁵⁰ Este había surgido a raíz del milagro acaecido en 1631, en tiempos del obispo Gutierre Bernardo de Quiroz. Para más información, véase: Báez Macías, Eduardo, *El arcángel san Miguel*, México, UNAM, 1979, pp. 39-45.

episcopal de dicho santuario” en donde habrían de permanecer.⁵¹ De este modo a través de su patrocinio artístico, el obispo unió dos lugares geográficos. Como contraparte a la donación hecha para la catedral, vinculó claramente la devoción local del más famoso santuario de peregrinación de la diócesis con una devoción más propiamente “episcopal”. Es decir, mientras que en el santuario de san Miguel del milagro dejó una imagen de san Pedro, a la catedral heredó la representación de san Miguel. De manera simultánea mostró nuevamente su interés en continuar la tradición implantada por sus predecesores, los obispos Juan de Palafox y Manuel Fernández de Santa Cruz.

Para el colegio teológico de san Pablo⁵² sólo dejó una mesa de tecali con marco de tapincerán embutido de blanco (de madera de naranjo se especificará después) de dos

⁵¹ AGN, *Expolios*, fs. 120v y 121.

⁵² La erección del colegio de san Pablo la proyectó Palafox cuando se erigió el de san Pedro con la finalidad de albergar a los colegiales “huéspedes”. Es decir, aquellos a los que, una vez ordenados de sacerdotes, se les otorgaba una especie de beca para costear sus grados de bachiller en Artes y Facultad Mayor en lo que lograran establecerse. Echeverría y Veytia menciona que los reales y pontificios colegios de san Pedro y san Juan estaban unidos bajo las mismas reglas y constituciones aunque habían tenido distintos orígenes. El de san Juan había sido pensado para 12 colegiales acólitos de la catedral que en sus tiempos libres estudiaran filosofía, teología y moral. Había sido fundado en tiempos de Diego Romano (en 1596) y fue incorporado al proyecto palafoxiano de erigir un seminario conforme a lo dispuesto por el Concilio de Trento. Esto ocasionó la fundación en 1644 del colegio de san Pedro en que se prefirieron a los naturales del obispado, a los hijos legítimos y pobres. Se prefirió a los de lenguas totonacos, otomíes, chochos y mixtecos y tlapanecos, así como a los que conocieran la lengua mexicana. Se entraba a los 11 o 12 años y permanecían hasta los 17 o 18 aprendiendo gramática, retórica y canto llano y sirviendo a la iglesia en días festivos. De ahí pasaban al colegio de san Juan a estudiar la Facultad Mayor y seguían asistiendo a la iglesia. Como se verá más adelante, en estos colegios de san Pedro y san Juan originalmente estuvieron los infantes del coro o seises de la iglesia (que no eran 6 sino 14) hasta que Santa Cruz fundó el Colegio de infantes de Puebla y los separó. En el colegio de san Juan habían de ejercitarse en las ceremonias, el canto llano y estudiar teología moral y una vez ordenados de sacerdotes y ya no sirviendo de acólitos asistían a otro tipo de actos que les mandaba los obispos y el colegio les costaría los grados de bachiller en artes y facultad Mayor. Por lo tanto quedaban como “huéspedes”. Con la obligación de que cuando lograran establecerse devolverían al colegio 150 pesos por cada año en que habían sido huéspedes. Estos huéspedes habitaron en el colegio de san Juan hasta que se fundó el de san Pablo. Palafox ordenó que dichos huéspedes se mantuviesen en el de san Juan hasta que se le hiciese habitación separada (con la invocación y nombre de colegio de san Pablo). Planeó que estarían contiguos de suerte que de un seminario fuesen pasando al otro y para que estos huéspedes (que supuso serían sacerdotes) acudieran con mayor decencia y puntualidad a los ejercicios de su instituto. Sin embargo Palafox hubo de regresar a España antes de terminar el proyecto y quedaron todos en el mismo colegio. Quizá por la inexistencia de colegiales huéspedes, el obispo Diego Osorio no hizo nada y destinó la casa para albergar la escuela real de primeras

varas y con pies de nogal. Quizá teniendo muy claras las necesidades prácticas del recinto, solicitó que ésta fuera colocada en la “librería” del colegio.⁵³

Al joven beaterio de Santa Rosa⁵⁴ dejó un apostolado de 14 lienzos que incorporaban a Jesús y a la Virgen y medían dos varas de alto y cuyos marcos negros eran de madera ordinaria.⁵⁵ Las beatas se mantuvieron bajo la dirección de los dominicos hasta 1708 en que por una real cédula de Felipe V se ordenó sujetarlas a la filiación del ordinario, siendo su primer capellán el doctor don Juan de Torres logrando ver erigida esta casa en convento de recoletas dominicas. En 1726, el beaterio que ya llevaba 14 años

letras, fundada en 1662. Por lo tanto, fue hasta el gobierno del obispo Santa Cruz que se puso en práctica la fundación del colegio de san Pablo en donde había sido planeado (es decir, atrás del colegio de san Juan) para que quedaran unidos y trasladó la escuela real a unas piezas bajas de su palacio. Si bien Santa Cruz verificó la fundación del colegio de san Pablo, varió algo de lo dispuesto por Palafox, ya que lo erigió separado de los otros y le dio sus propias constituciones. Determinó que había un número fijo de 8 colegiales y un fámulo y que anualmente se elegiría al rector de entre ellos mismos. Les dio un vestuario diferente pues ahora sería todo morado y las becas tendrían abanico y rosca siguiendo el estilo de los colegiales mayores. Finalmente, lo hermanó con el colegio mayor de Cuenca en Salamanca y asignó para su subsistencia 1500 pesos en las rentas de los colegios de san Pedro y san Juan. Echeverría y Veytia, *op. cit.*, pp. 495-498 y 503-504.

⁵³ AGN, *Expolios*, fs. 16 y 121v. Efraín Castro informa que clausurados los colegios palafoxianos por las leyes de reforma, los edificios de san Juan, san Pedro y san Pablo fueron adjudicados al extranjero Julio Ziegler luego se adquirieron por el gobierno. Hoy el de san Juan ha sido transformado en dependencias oficiales, el de Pedro en oficinas públicas y el de Pablo en oficinas particulares. (en Echeverría y Veytia, *op. cit.*, p. 504.)

⁵⁴ También Santa Rosa se fundó en tiempos y con el apoyo de Santa Cruz. Fernández de Echeverría y Veytia narra que Mateo de Ledezma, "vecino honrado y rico" dejó (al momento de su fallecimiento en Puebla) su caudal a disposición del padre fray Bernardo de Andía. Habiendo sido provincial de la provincia de San Miguel y los Santos Ángeles de religiosos dominicos, destinó una parte del caudal para fundar "un beaterio de mujeres honestas y virtuosas que vistiesen el hábito de la orden tercera de su religión, y viviesen juntas en comunidad bajo la dirección de las religiosas". Para ello compró una casa que empezó a poblarse de mujeres virtuosas que recibían el hábito y hacían la profesión solemne bajo la regla de la orden tercera de Santo Domingo aunque sin votos de religión ni clausura. Dichas beatas recibieron del padre Andía sus constituciones y se rigieron al tenor de una comunidad religiosa. Efraín Castro informa que al abandonarse esta primera casa que albergó a las beatas de santa Rosa, en 1689 fue destinado para albergar el Hospital de Mujeres convalecientes de Santa Inés de Monte Ponciano, fundado ese mismo año por fray Bernardo de Andía. Pronto se pensó que la casa en la que habitaban estas beatas no era suficiente y habiendo ganado la estimación de la ciudad surgió el deseo de erigir este beaterio en convento de religiosas recoletas de santo Domingo. El capitán don Miguel Rabozo de la Plaza, alguacil mayor de esta Ciudad, les compró otra casa más grande que en un futuro pudiera convertirse en convento como de hecho sucedió para lo cual también contribuyó el obispo de modo que las beatas se trasladaron en 1698 faltándoles sólo faltaba la iglesia. La muerte de Santa Cruz le impidió llevar este proyecto a la práctica. Echeverría y Veytia, *op. cit.*, capítulo XLIII, "Del convento de santa Rosa" pp. 473-479.

⁵⁵ AGN, *Expolios*, f. 121v.

de vida obtuvo la licencia para fundar convento por una bula de Clemente XII y el 22 mayo de 1739 el convento de religiosas recoletas, quedó sujeto a la santa sede y en su lugar al obispo del obispado y, en sede vacante, al provisor que nombrara el cabildo. Así finalmente se asignó para su fundación el 12 de julio de 1740 y el 14 de julio de 1748 una vez concluida se consagro la iglesia.

A lo largo este primer apartado se ha mostrado la actitud regalista del obispo don Pedro Nogales Dávila. Asimismo se ha indicado que en un clima de gran efervescencia mística el prelado parece abogar por una corriente más abstracta y menos corporal. No es posible precisar del todo el tipo de espiritualidad que el prelado representó pero se ha abierto la alternativa de que su equilibrada posición entre dignidad y lujo responda a una influencia cisterciense que bien podría coincidir con la tradición reformadora de la iglesia que ha sido ambigualmente asociada con el “jansenismo”. Pasemos ahora a ver con más detalle los elementos que caracterizaron en gobierno de Nogales en Puebla.

b) El obispo Pedro Nogales y la institucionalización de la Iglesia. Sus reglas para el hospital, el diezmo y el coro de la catedral.

Uno de los rasgos más característicos del gobierno episcopal de Nogales Dávila fue su interés en institucionalizar el funcionamiento (espiritual y material) de la Iglesia a través de la impresión de reglas u ordenanzas. Muy a tono con la responsabilidad apostólica que los obispos tenían respecto a la salud, de cuerpo y alma, de sus fieles⁵⁶ Nogales no sólo reimprimió las ordenanzas para el coro y las de la contaduría de la iglesia, ambas publicadas por primera vez por don Juan de Palafox, sino que también le otorgó reglas al hospital de san Pedro. Según la investigación realizada por Iván Escamilla, Julieta García y Ana María Huerta, desde la fundación de la ciudad de Puebla, el ayuntamiento estableció un hospital aunque fue en 1538 cuando donó los terrenos que hoy ocupa el Museo Amparo para el hospital denominado de san Juan de Letrán para el que nombró como patrono vitalicio a fray Julián Garcés. Los historiadores explican que a pesar de que supuestamente el hospital de san Pedro fue fundado por este prelado esto es improbable. La primera noticia que se conoce es una carta que el primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza (1535-1550), envió al ayuntamiento en 1545 con la finalidad de exhortarlos a unir los dos hospitales que en ese momento existían: uno fundado por la ciudad y otro por la iglesia. Deducen que quizá el cabildo catedral fundó san Pedro en 1544 o en 1545 pues no es posible saber si en realidad Garcés (1527-1542) lo hizo antes. En cualquier caso, aparentemente en 1556 el hospital fue trasladado de un predio contiguo al templo de santo Domingo a la sede actual, siendo remodelado en 1564 (fecha

⁵⁶ En este sentido Iván Escamilla parte de una cita de la biografía que Miguel Torres escribió del obispo Santa Cruz y del evangelio de san Mateo (10: 7-8) en que se narra que Cristo ordenó a sus discípulos sanar a los enfermos. Escamilla, Iván, "La caridad episcopal: el hospital de san Pedro de Puebla en el siglo XVII" en Montserrat Gali (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, ICSH/BUAP, 2002, p. 239.

en la que hay un contrato para construir el templo). Así, a principios del siglo 17 datan la construcción propiamente del hospital de planta cruciforme que siguió un modelo utilizado en España desde fines del siglo 15 y que seguía una propuesta arquitectónica renacentista. De este modo, desde principios del siglo 17 pudo reunirse dentro de iglesia la Congregación de clérigos seculares de san Pedro que el obispo Palafox volvió a fundar con la finalidad de orientar sus labores a la práctica de la caridad y la predicación de la doctrina cristiana. Este constituyó el hospital diocesano que caía bajo el control del obispo y del cabildo, quienes tenían la responsabilidad de cuidar a pobres y enfermos independientemente de las órdenes hospitalarias de san Juan de Dios (que se encargaban de enfermos en general), de Nuestra Señora de Belén (para convalecientes), de los Hermanos de la Caridad (para dementes), o bien, de los patrocinados por particulares, ayuntamientos, cofradías o comunidades indígenas. Si bien el hospital se sostenía con el noveno y medio del diezmo y, por lo tanto, era patrocinado por el monarca (y ostentó sus armas), no se permitió que fueran los funcionarios de la corona los que impusieran su jurisdicción. La importancia del recinto permite entender el interés que Nogales Dávila tuvo en otorgarle constituciones. La ausencia de una legislación anterior ha hecho deducir a estos investigadores que al parecer el hospital careció de estatutos más allá de las normas generales del *Tercer Concilio* hasta que, en 1637, se produjo una “memoria” que formuló sus primeras constituciones. Sin embargo, el crecimiento de la institución llevó a que en 1715 el obispo Nogales formulara unas nuevas y más extensas constituciones que nunca fueron impresas pero se conservan en forma manuscrita en el Archivo General de la Nación.⁵⁷

⁵⁷ Escamilla, Iván, Julieta García y Ana María Huerta. *Antiguo Hospital de san Pedro albergue de la memoria*. Puebla: El Museo poblano de arte virreinal, 1999. Agradezco en especial a Iván Escamilla el que

A semejanza de lo sucedido con el hospital, Nogales también se acercó hacia los problemas dentro de la catedral y de la diócesis con la idea de sumarse a la “tradición” de la iglesia poblana. La mala administración de las trojes llevó al prelado a volver a imprimir las ordenanzas de la contaduría de la iglesia que entre 1644 y 1645 habían sido establecidas por Palafox y que en 1689 fueron enmendadas por el obispo Santa Cruz. La necesaria reforma de la administración del diezmo hizo que Nogales se viera en la necesidad de añadir un nuevo apartado.⁵⁸ El rey Felipe V se encargó de que en la Puebla de 1731 fuera bien recordada la labor reformadora o institucional realizada por Palafox, Santa Cruz pero sobre todo por Nogales. En ese año, el monarca recordaba la buena labor realizada por su difunto ministro. Escribió al deán y cabildo poblanos que el 19 de mayo de 1714 don Pedro de Nogales Dávila le había escrito que a poco tiempo de haber empezado a servir el obispado de Puebla reconoció los

graves perjuicios que se seguían a la masa general de ella y sus interesados por la falta de gobierno, y providencia para su mejor recaudación y por la inobservancia de las constituciones que para el de la contaduría formó con parecer de su cabildo [el obispo] don Juan de Palafox y Mendoza el año de 1644 y de las que hizo el siguiente [es decir, Santa Cruz] con el mismo parecer para el gobierno de las trojes y más útil recaudación y repartimiento de los diezmos efectos y demás rentas de esa iglesia.⁵⁹

me facilitara la información y fotocopias de estas constituciones de Nogales que actualmente resguarda el Archivo General de la Nación. AGN, "Reglas de Nogales para el hospital de san pedro" en *Hospitales*, vol. 36 exp. 1, fs 40r-61v.

⁵⁸ Nogales Dávila, Pedro de, *Nuevas constituciones hechas por el Ilmo. sr. don Pedro de Nogales Dávila del orden de Alcántara, obispo de esta santa iglesia de la Puebla de los Ángeles, del Consejo de su Majestad, tocante a su contaduría, cofre, trojes administraciones de diezmos, semillas y demás rentas que le pertenecen con algunas derogaciones, adiciones y limitaciones de las antiguas que ordenó y dispuso el Ilmo. Sr. don Juan de Palafox y Mendoza su predecesor en los años de 1644 y 1645, y de las ordenanzas de cofre que hizo el Ilmo. Sr. don Manuel Fernández de Santa Cruz asimismo su predecesor en el año de 1689 con consejo y parecer del venerable deán y cabildo de la dicha santa iglesia*, Puebla, Miguel de Ortega, 1713.

⁵⁹ Carta fechada en Sevilla el 26 de octubre de 1731. ACCP, *Decretos de cabildo pertenecientes a la contaduría*, 1717-48.

Indicaba que el descuido había llegado a un alto grado de inobservancia que había fomentado la ambición y codicia de los colectores, administradores, recaudadores y demás personas que intervenían en la cobranza de los referidos diezmos, y rentas. Lo peor era que era tolerado por algunos capitulares del cabildo que intervenían en su manejo a pesar del perjuicio que ocasionaba en la Real Hacienda, cuarta episcopal, fábrica espiritual o el hospital. En varias ocasiones había dado pie a “graves y escandalosas desazones poniéndose el gobierno en términos de disputa”. Por todo ello y deseando evitar este desorden, Nogales se interesó en “visitar” su iglesia, práctica que no se hacía desde el año de 1655.⁶⁰ Visita que, como hemos visto, tuvo lugar en 1712. El minucioso registro del estado de la iglesia le permitió enterarse del grado de desorden en el que se encontraba y lo llevó a ordenar no sólo una nueva impresión de las constituciones sino que saliera un prebendado a la visita de algunas trojes para reconocer el modo con que procedían los colectores de ellas. El resultado fue encontrarse con “fraudes, perjuicios y disturbios”. Por ello dispuso la formación de unas “nuevas constituciones que hizo con asistencia y aprobación de los 6 comisarios”. Si bien algunos prebendados deseaban que se extirpara el fraude y que las rentas aumentaran en beneficio de la iglesia, el obispo relataba al rey que no dejaba de haber otros que procuraban la continuación del desorden e inobservancia de las enunciadas nuevas constituciones. Aparentemente, a éstos les fue especialmente molesto que Nogales extinguiera la troje de Nopaluca reduciéndola a administración o bien que prohibiera a los colectores la posesión de demasiadas mulas. Tampoco parece haberles parecido que no concedieran

⁶⁰ Esta visita de Nogales tuvo lugar en 1712.

esperas a los deudores ordenando que sólo el prelado tenía autorización de permitir esperas, y eso con el acuerdo de los que asistían a la administración del cofre.⁶¹

Es importante mencionar estos dos proyectos editoriales que ubican a Nogales como un obispo reformador que buscó la institucionalidad de su iglesia respetando sus bases fundadoras, para los fines de este trabajo las reglas que resultan de mayor importancia son las del coro. Será claro que los prebendados no solo estaban en necesidad de una reforma “material” sino también “espiritual”. A diferencia de lo que hizo con las constituciones de la contaduría y de lo que en 1736 haría el obispo don Benito Crespo⁶² con las reglas del coro, en 1711 Nogales se limitó a reimprimir las ordenanzas de Palafox.⁶³ Se trataba de reglas que fundamentalmente transcribían las que en 1570 Alonso de Montúfar dio a la catedral Metropolitana de México⁶⁴ pero su interpretación despertaba dudas a principios del siglo 18.

⁶¹ La carta fue fechada en Sevilla el 26 de octubre de 1731. ACCP, *Decretos de cabildo pertenecientes a la contaduría*, 1717-48.

⁶² AGI, *México 844*, “Reglas, y ordenanzas del choro de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles”, Puebla, Francisco Xavier de Morales y Salazar, tercera impresión, 1736. El libro contiene la “Forma, que se debe guardar en el pararse, sentarse, hincar las rodillas, y inclinarse; así en las misas solemnes, feriales y rezadas como también en las horas canónicas en el choro conforme al rito del ceremonial nuevo Romano, mandado imprimir, con sus reglas, por el ilustrísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza, obispo de la Puebla de los Ángeles”. También tiene un añadido realizado por el obispo Crespo que generó un conflicto que llegó al Consejo de Indias: “Ordenanzas, reglas y estatutos que se han de guardar en esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, en la celebración de las misas conventuales, y de aniversarios, y demás conducente al culto divino, conforme a las sagradas rubricas, y decretos de la S.C.R por mandado de el illmo. señor doctor D Benito Crespo, del orden de Santiago del consejo de su Majestad, y obispo de esta dicha diócesis”, 1736.

⁶³ AGI, *México 844*, “Reglas y ordenanzas del choro de esta santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles”, Puebla, imprenta de D. Joseph Pérez, segunda impresión, 1711. Contienen también “Forma, que se debe guardar en el pararse, sentarse, hincar las rodillas, y inclinarse; así en las misas solemnes, feriales y rezadas como también en las horas canónicas en el coro conforme al rito del ceremonial nuevo Romano, mandado imprimir, con sus reglas, por el ilustrísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza, obispo de la Puebla de los Ángeles”. Para una edición facsímil de la edición de Palafox, véase la publicada por la Biblioteca Palafoxina: Palafox y Mendoza, Juan de, *Reglas y ordenanzas del coro de esta santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Juan Blanco de Alcazar, 1649.

⁶⁴ Véase: Burrus, Ernest (ed.), Fray Alonso de Montúfar, *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana (1570)*, Madrid, José Porrúa, 1964.

c) La controversia de 1714.

Una controversia que involucró la construcción de la sillería y la manera de entender tres ordenanzas del coro explotó en 1715, poniendo en riesgo la corresponsabilidad entre obispo y cabildo. En el capítulo anterior se expuso la dimensión que involucró la construcción de la sillería. En este se analizará el aspecto referente a su uso. Su estudio permite entender que quizá algunos de los rasgos de la nueva sillería fueron pensados en función de la estricta observancia de estas leyes. Como se verá a continuación, la sillería del coro, con sus premeditados accesos y ordenamientos decorativos, puede ser interpretada como un objeto que obligó a la disciplina de sus usuarios.

El pleito de 1715 evidencia que la sillería del coro de la catedral de Puebla no fue el producto de una cordial convivencia entre el obispo don Pedro Nogales Dávila y su cabildo, como parecerían sugerir tanto los cronistas, como algunas entradas de las actas capitulares. Sólo pudo construirse después de resolver un largo pleito que inició en febrero de 1712 cuando aprovechando una visita que el obispo hacía a la catedral, el cabildo le solicitó patrocinar dicha obra.⁶⁵ El pleito parece haber adquirido realmente fuerza a partir de julio de 1714, es decir, dos años después. Fue entonces cuando la solicitud de una nueva sillería se unió al deseo del cabildo de resolver algunas dudas en torno a la correcta interpretación de tres ordenanzas del coro. Los prebendados seguramente esperaban que el obispo confirmara su propia interpretación. Cuando no lo hizo decidieron no acatar su orden y resultó evidente que en realidad no estaban interesados en la opinión del prelado. Al obispo, quien había mandado reimprimir dichas ordenanzas en 1711, le pareció que las reglas eran muy claras. Por lo tanto, ordenó

⁶⁵ El 11 de febrero de 1712 dio inicio la visita de la sacristía por parte del obispo Nogales.

seguirlas “literalmente”; sin embargo, el cabildo se negó a obedecer la resolución y, en cambio, argumentó que el obispo se encontraba “innovando”. Gracias a que el pleito creció y llegó al Consejo de Indias es posible dar sentido a los fragmentos que aparecen en las actas de cabildo. Estos fueron recogidos y estructurados en una carta que el obispo escribió al rey. En el lapso de un año, era la segunda ocasión en que el prelado se quejaba ante el rey por la indisciplina del clero poblano. En enero de 1715 Nogales narró la historia completa al monarca explicándole que la desobediencia se debía a los capitulares poblanos habían vivido con “alguna extensión” y que les era “sensible todo lo que es reconocer superior, respecto de la libertad de que gozaron en el dilatado tiempo de las sedes vacantes”. Efectivamente, desde 1699, año del fallecimiento del obispo Fernández de Santa Cruz, la diócesis de Puebla tan sólo había gozado de la breve presencia del obispo García de Legaspi.⁶⁶

La visita que en 1712 Nogales hizo a la catedral respondía a una obligación que la Iglesia tenía de realizar periódicamente inventarios de sus bienes. Sin embargo, dicha responsabilidad se había ignorado después de 1656, primer año de gobierno del obispo Diego Osorio de Escobar (1656-73) y fecha del último inventario realizado. Así, no es extraño que Nogales se encontrara con una falta de correspondencia entre los registros y las obras lo cual lo obligó a poner orden a través de la emisión de autos que garantizaran la permanencia de sus bienes. Ya hemos dicho que fue en este contexto que el deán y cabildo poblano le sugirió al obispo Nogales patrocinar una nueva sillería de coro. Casi nada se ha dicho, sin embargo, sobre las dudas que los capitulares tuvieron en torno a la

⁶⁶ Aunque fue nombrado en septiembre de 1703, llegó a la ciudad de Puebla en octubre de 1704 muriendo en marzo de 1706.

interpretación de las ordenanzas. Su análisis permitirá ir empezando a entender algunos de los aspectos o dimensiones del programa que Nogales diseñó para la nueva sillería.

De la carta de Nogales se deduce que en la reunión del 17 de julio de 1714, el cabildo catedral angelopolitano remitió al obispo tres dudas. En una carta del 30 de Julio de 1714 el obispo contestó que había de “entender y observar” las ordenanzas “literalmente”. El 21 de agosto de 1714 después de leerse la respuesta del obispo, el cabildo solicitó al obispo que suspendiera sus resoluciones argumentando que se guardaría la cartilla como hasta entonces se había hecho pues el resto eran “dudas” en torno a la Erección de la iglesia. El obispo volvió a expedir un despacho que se leyó el 7 de septiembre de 1714 y el cabildo de nuevo solicitó al obispo que suspendiera su resolución. El deán, en particular, dijo que por lo que tocaba a su dignidad, se podía subir y bajar por la escalerilla (inmediata) entre su silla y la del obispo con el respeto debido. Por lo tanto apelaba al Real Consejo de su majestad en caso de una opinión contraria argumentando que a ellos correspondía la respuesta en torno a dudas que se tuvieran en torno a la *Erección* solicitando al obispo que en el ínterin, no innovara. Finalmente, el 7 de enero de 1715 el obispo Nogales escribió al rey. Quizá este acto fue suficiente para aplacar al cabildo pues unos meses antes este solicitaba a Nogales su ayuda. De cualquier forma, la carta fue recibida en Madrid el 22 de junio de 1719 y al día siguiente el Consejo determinó que se obedeciera a obispo.

¿Cuáles eran las dudas? En la primera duda el deán explicó a Nogales que el vicario general, que en aquel entonces era el racionero Diego Phelipe de Angulo, había

subido por la escalera por donde suben las dignidades y canónigos, pasando por un asiento superior al suyo. El vicario consideró que como estaba vacío el asiento del racionero Bartolomé de Vargas, él podía tomarlo. Dado que este asiento se localizaba junto a las escalerillas no le había parecido mal su acto. Indicaba, además, que las ordenanzas obligaban a seguir la regla tan sólo “cuando se entra(ba) en coro” y no cuando ya se estaba adentro y para las cosas que en el coro se ejercían. Por lo tanto, la primera duda que se le planteó al obispo consistía en saber si el canónigo o racionero menos antiguo o de menor dignidad podía sentarse en su asiento pasando por un lugar de mayor dignidad.

A esta duda, Nogales respondió que observaran la ordenanza 16 que obligaba a los prebendados a mantenerse en la silla que por su “clase” y “antigüedad” les tocaba, sin ocupar las sillas superiores. La única excepción se establecía con quienes tenían su silla inmediata a quien presidía en el coro (es decir, el obispo). Cuando éstas se desocupan y el prelado estaba en el coro nadie debía bajar ni subir por las escaleras del prelado pero tampoco debían dejar sin asistencia al obispo. Nogales les recordaba que ningún capitular podía subir a su silla o bajar de ella pasando por delante de otro capitular más antiguo o de un asiento superior. Los capitulares debían mantenerse en la silla que por empleo y antigüedad les correspondía sin mudarse a otra superior, aunque estuviera vacía. La única excepción, como se ha dicho, era cuando el prelado estaba en el coro y faltaba alguno de los prebendados que se ubicaba inmediatamente. Quizá con el objetivo de facilitar el seguimiento de esta regla la nueva sillería solamente cuenta con tres pares de escaleras (además de las del prelado). De este modo, un par de escaleras debió ser para uso

exclusivo del obispo (y posiblemente las dos dignidades que le flanquearan) otro par para las dignidades, otro para los canónigos, racioneros y medios racioneros y el último par para subir a los asientos más cercanos a la reja. (IMAGEN 2) También resulta interesante que la duda surja a raíz del comportamiento de un racionero que también era vicario general pues se evidencia que todavía no tenía un sitio privilegiado en el testero de las dignidades. Nogales no establece ningún privilegio ni el vicario lo solicita. Este racionero-vicario general simplemente ha intentado ocupar un asiento de su mismo orden que se encontraba vacío y estaba más cercano a la silla episcopal.

Respecto a la segunda duda el canónigo Phelipe de Ledesma explicó que cuando las dignidades y canónigos tomaban capas había ocasiones en que de un coro salían dignidades y canónigos mientras que del otro, por no haber suficientes capitulares, salía un medio racionero que terminaba acompañando a una dignidad o a un canónigo. Por lo tanto, se preguntaba si cuando las dignidades y canónigos tomaban capas y no había suficientes capitulares, podía acompañar un medio racionero a un canónigo o dignidad. La respuesta fue que no estaba bien este desequilibrio. Es decir, no era correcto que por falta de capitulares en el coro el prelado tuviera junto a él de un lado a un racionero o medio racionero y del otro a una dignidad o canónigo. El prelado ordenó que el coro debía siempre organizarse por antigüedad y clase a partir de los que en ese momento asistieran.

Respecto a la tercera duda el racionero Juan Vergalla explicó que había días en que faltaba a la misa cantada el canónigo o dignidad que había de cantar y la iglesia se

quedaba sin misa *post prima*; es decir, sin misa conventual. Y si se trataba de misa *post tertia* la decía rezada cualquier sacerdote que estuviera en la colecturía. Por lo tanto, preguntaba quien había de cantar la misa cuando faltara el canónigo o dignidad que le correspondía, o bien, cuando el que faltara era el medio racionero que había de cantar la epístola o el racionero que debía cantar el evangelio. Lo que sucedía era que el medio racionero terminaba cantando el evangelio y un capellán de coro la epístola. Nogales respondió que si la dignidad o canónigo que le correspondía no estaba para rezar o cantar las misas debía avisar con tiempo para que lo supliera otra dignidad o canónigo. De este modo la misa conventual sería cantada por canónigo o dignidad. Sin embargo, si nadie lo podía suplir, el racionero más antiguo tomaba su lugar o bien la podía rezar o cantar el medio racionero más antiguo. En el peor de los casos en que no hubiera ningún capitular para la misa, se podía poner un sacerdote con un altar portátil después de la grada más baja del altar para decir dicha misa conventual rezada.

Finalmente, Nogales agregaba que había tenido noticia de que el cabildo no obedecía las reglas 2, 3, 4, 7, 15, 17 y 38. Es decir, aquellas que los obligaban a estar en el coro durante los oficios divinos, o bien en el altar a quien le correspondía celebrar, ir en las procesiones con toda modestia, compostura, devoción y observando total silencio, sin conversar ni hablar cosa alguna unos prebendados con otros excepto aquello que perteneciera al oficio divino y sacrificio de la misa. Así como aquella que los obligaba a entrar derechamente a sus asientos sin detenerse en conversaciones con los que encontrare antes de llegar a ella y manteniéndose en ella sin mudarse ni bajarse a otra.

La alusión a la falta de asistencia de dignidades y canónigos a sus oficios en el coro que dejan ver las “dudas” planteadas al obispo, junto con el resto de observaciones que el prelado añadió parece reflejar el relajamiento en el que para entonces había caído el clero. Resulta difícil creer que para principios del siglo 18 hubiera una gran cantidad de prebendas desocupadas. El pleito en su conjunto, tanto la parte que involucra a las ordenanzas como aquella relacionada con las sillas, sugiere una relación entre la fábrica de la sillería y lo que podría denominarse “una estrategia de reforma”. ¿Que mejor manera de ordenar al clero que a partir de uno de los espacios que le era más propio a este cuerpo colegiado, que reflejaba su dignidad y jerarquía, que simbolizaba su gobierno espiritual en su más auténtica imagen de asamblea, de *Ecclesia* orante, que daba una imagen pública de su preponderante papel institucional como herederos apostólicos, que justificaba su ingreso material y que finalmente regía su vida a diario?

d) El coro como un espacio de vigilancia, aislamiento, meditación y disciplina.

Si bien el Concilio de Trento otorgó primacía al clero episcopal, la realidad muestra que los obispos novohispanos no siempre pudieron establecer corresponsabilidad con su cabildo. Al llegar el nuevo prelado a Puebla, en 1708, los capitulares de la catedral ejercieron todos los actos que lo colocaban como cabeza de la diócesis pero continuaron con una relajada observancia de las reglas de la iglesia. Habiendo podido constatar el conflictivo contexto dentro del cual el obispo don Pedro Nogales Dávila inició su gobierno episcopal, ha sido posible contextualizar su interés en la fabricación de la sillería y aventurar una explicación parcial de su selección ornamental. Dentro de una relativa austeridad económica y visual, el prelado dirigió una de las más “ricas” y “curiosas” sillerías del virreinato con un programa que fundamentalmente apelaba al orden, a un orden institucional y celestial que iba más allá del deseo individual. Es decir, reformó al cabildo imponiendo formas novedosas que le recordarían aspectos tradicionales: que se encontraban en un sitio de vigilancia, de aislamiento, de meditación y de disciplina. Desde esta perspectiva, entre otras cosas, el control de la construcción de la nueva sillería puede leerse como una estrategia de reforma. El obispo se encargó de ordenar al clero a partir de uno de los espacios que le eran más propios por reflejar su dignidad y jerarquía y sus alcances espirituales que justificaban sus ingresos materiales.

Las crónicas de Puebla suelen mencionar que la sillería fue dirigida por el obispo don Pedro Nogales y que esto se realizó en el palacio episcopal; sin embargo, la investigación documental ha logrado rescatar las verdaderas dimensiones de esta frase y la personalidad del prelado. Las crónicas no mencionan que la obra empezó a construirse

sólo después de varios años de un conflicto que llegó a oídos del Rey. En el marco de la vida del obispo, ha sido posible entender que la sillería fue quizá su último acto reformador de la Iglesia poblana. El prelado se encargó de retomar la obligación que tenía toda iglesia catedral de hacer inventarios periódicos de sus bienes, y que en Puebla no se llevaba a cabo desde mediados del siglo anterior, le dio ordenanzas al hospital de san Pedro y se encargó de reimprimir dos fuentes fundamentales para el buen funcionamiento espiritual y material de una diócesis: las ordenanzas del coro y las reglas que garantizaban una eficiente recolección del diezmo. La posibilidad de rescatar la historia de los coros y sillerías que tuvo la antigua y nueva catedral de Puebla en el capítulo anterior, ha permitido encontrar en éste el grado de intervención del prelado. La sillería es buena muestra de que una de sus más características facetas fue colocar la innovación bajo la sombra de un absoluto respeto a la tradición. Lo mismo se deduce del análisis de su biblioteca nutrida de textos de derecho, de historia de la iglesia poblana, de teología y de ceremoniales.

El cabildo estaba sumamente interesado en tener nuevos sitiales pero no estuvo dispuesto en gastar un solo peso de su bolsillo ni tampoco en ajustarse a la dirección del obispo. Ha resultado especialmente interesante rescatar de la documentación que el prelado tuvo un especial interés en la selección de una gran variedad de materiales. Este es un factor íntimamente vinculado con el concepto de ornamentación si se entiende en el sentido cósmico que los griegos dieron a la palabra. Así, con una obra del todo novedosa que abogó por el uso de las figuras más claramente eclesiales el prelado llevó a cabo un acto de continuidad local y universal.

La documentación en torno a Nogales muestra a un hombre sumamente interesado en contribuir en la institucionalidad de la Iglesia poblana, en continuar con los proyectos diocesanos de sus predecesores y en no ceder ante las demandas locales como lo pudo ser la promoción de la causa de beatificación de son María de Jesús. La contemporánea efervescencia en torno a un tipo de devoción, tan contraria al misticismo de san Juan de la Cruz, quizá sea un indicio para empezar a comprender el tipo de espiritualidad que Nogales pretendió reflejar en la construcción de la sillería. El año en que Nogales murió, su sobrino, un personaje sumamente allegado, se desprendió de todos sus bienes en el convento carmelita de Puebla. Estos elementos conforman un mosaico que quizá conduzca en un futuro a la comprensión del tipo de espiritualidad que la ornamentación poblana pudo transmitir a sus usuarios. Retomando la *Teología Mística* del jesuita Godínez, que el obispo Nogales tenía en su biblioteca, cabría preguntarse si al seleccionar un lenguaje no-figurativo que transita ambiguamente entre la figuración, la abstracción y el símbolo, el prelado no estaba ejerciendo la “teología simbólica” que trataba a Dios en cuanto bueno y verdadero debajo de símbolos y jeroglíficos. Un estudio futuro podrá mostrar también si existe un común denominador con la austera decoración geométrica que sistemáticamente aparece en las capillas de reliquias de las iglesias carmelitas. Por ejemplo, los conventos de Puebla y Atlixco. Cabe mencionar que en el primero se conservaba, como en la sillería poblana, una parte de la milagrosa cruz de Huatulco.⁶⁷

⁶⁷ Agradezco esta observación a Jaime Cuadriello así como el que Gabriela Sánchez me diera acceso a su tesis de maestría en la que presenta esta tipología carmelitana de capillas relicario y una cita de Echeverría y Veytia con la mención de la cruz de Huatulco. Sin afirmar que fuera la única que siguió esta práctica, explica que la orden se esmeró por poseer grandes colecciones de reliquias para las que creó espacios (capillas o retablos) que las ostentaran. Sánchez, Gabriela, "Relicarios novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI al XVIII" tesis de maestría, UNAM, 2004, pp. 129, 130-131.

Capítulo V. La Iglesia y la ciudad: las metáforas corporales y las corporaciones al interior de la iglesia.

“Destruid este templo, y en tres días lo levantaré” (Juan 2, 19)

En consonancia con trabajos anteriores sobre el origen y desarrollo de las catedrales europeas, en 1986 Jorge Alberto Manrique definió la catedral novohispana como el símbolo de la ciudad “porque representa su poder” ya que “todos los órganos de autoridad y los estamentos sociales participan en ella y tienen ahí su sitio”.¹ Oscar Mazín bien ha explicado a partir del concepto de “ciclo” la manera en que históricamente se plasmó esta personalidad urbana para el caso de la catedral en Valladolid de Michoacán. Durante el siglo 17 el cabildo eclesiástico afirmó su supremo derecho al interior de la iglesia y su dominio político y cultural en la urbe. De modo que el siglo 18 novohispano inició con el predominio de las iglesias catedrales y de sus obispos y cabildos eclesiásticos como aglutinadores de la ciudad y de sus cuerpos sociales frente a una monarquía que padecía la peor crisis de su historia ante la incertidumbre de la sucesión al trono.² Si bien no hay duda

¹ Manrique, Jorge Alberto, "Las catedrales" en *Historia del arte mexicano*, México, SEP-Salvat, 1986, p. 763.

² Hacia 1666 Mazín encuentra el inicio de un ciclo de centralización y profesionalismo por parte de un cabildo que logra afirmar su personalidad moral o jurídica y, por lo tanto, su supremo derecho al interior de la iglesia catedral así como un dominio político en el ámbito urbano. Encuentra significativo que la nueva catedral de Valladolid partiera la plaza central de la ciudad en dos mitades y se colocara en el centro organizador del espacio urbano y político con las casas reales al poniente y las casas de los obispos y el hospital al oriente. En este ciclo, que es posible cerrar hacia 1740, el cabildo no sólo obtuvo el control en la construcción de su catedral sino que el crecimiento en el monto de las prebendas permitió que los capitulares invirtieran sus caudales en el culto y en obras de beneficencia ampliando sus actividades más allá de su ministerio del oficio divino así como su participación en algunas capellanías y aniversarios. Así las expresiones religiosas de diversos grupos se integraron al proyecto de la catedral y el espacio del templo dio cobijo a distintas entidades corporativas. Mazín además muestra el papel central que, en este proceso, los obispos fueron adquiriendo. Mientras que la inmovilidad de los miembros del cabildo trajo mayor estabilidad, la promoción de los prelados michoacanos a la capital novohispana ya sea como arzobispos o virreyes los convirtió en “los mejores portavoces de los proyectos catedralicios”. Así el autor encuentra que los obispos confirmaron el temor de los virreyes de los años de 1640 y 1650 al convertirse en “los personajes de mayor peso político en la escena novohispana”. Entre 1670 y 1705 Mazín encuentra la balanza inclinada a favor de los obispos no sólo en Valladolid sino en los obispados de México y Puebla. En ello colaboró la crisis agraria de 1692 a 1695 pues mientras las iglesias asistieron la beneficencia pública y acrecentaron su poder e influencia, “los virreyes los vieron mermados como nunca antes”. Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, pp. 195, 198, 237, 280, 281.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

de que las catedrales son proyectos eminentemente ciudadanos, hasta ahora no se había estudiado la forma precisa en que cada uno de los cuerpos sociales se acomodó al interior de los recintos. No se había descrito la materialización de esta capacidad de aglutinar al cuerpo social urbano en su totalidad al interior de las catedrales novohispanas. Es decir, no se había analizado puntualmente la manera en que la distribución misma del interior de las catedrales refleja la jerarquía social-urbana.³

Este capítulo presenta el acomodo espacial de la catedral poblana como un reflejo de su tradicional vocación urbana tanta veces aceptada en la historiografía.⁴ Es decir, aborda la concepción humanista de ciudad y en particular de la *civitas*. Al igual que en las procesiones la *civitas* se manifestaba en todo tipo de ceremonias que unían a los ciudadanos.⁵ Sin embargo, es importante mencionar que éste es el resultado de la definición del grupo de individuos que tuvieron acceso al coro, de su ordenamiento interno y de sus

³ Vale la pena mencionar, sin embargo, que el fundamento histórico de esta vocación urbana ya aparece del todo expuesto en el puntual estudio sobre el cabildo catedral de Valladolid de Michoacán de Oscar Mazín. La personalidad urbana de una catedral fue tal que cuando, en 1571, la bula *Super universas* del Papa Pío V extinguió el título y dignidad de la iglesia catedral de Pátzcuaro para erigirla en el pueblo de Guayangareo (Valladolid), a condición de que estuviera de acuerdo el obispo y cabildo, el acto conllevó el otorgamiento del título de ciudad. La bula también indicaba que la súplica de traslado hecha por Felipe II respondía al beneficio que la provincia entera recibiría pues se trataba de un “lugar más cómodo para la administración de los sacramentos y predicación de la palabra de Dios” de lo cual “resultaría una mayor conversión de los indios e instrucción de la provincia entera”. Herrejón Peredo, Carlos, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*, 2da. edición corregida y aumentada, Zamora, El Colegio de Michoacán/Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 2000, pp. 142-143. El caso de la fundación de Puebla muestra que la existencia de una catedral no era una condición necesaria para el otorgamiento del título de ciudad pues éste se obtuvo en 1533 mientras la sede diocesana fue trasladada en 1539. Sin embargo, en sentido inverso, el caso michoacano muestra que la erección de una sede episcopal sí obligaba a que el sitio asignado tuviera el título de ciudad.

⁴ A diferencia de Valladolid, en Puebla desconocemos puntualmente la articulación de la catedral, su cabildo y obispos con los distintos cuerpos sociales urbanos a lo largo de la historia. Sin embargo, no deja de ser importante concebir dentro de este marco los pleitos de preeminencia que este capítulo presenta así como el triunfo que el obispo Nogales obtuvo por encima de los intereses de su cabildo cuando se le concedió la dirección del programa de la sillería coral poblana.

⁵ Para la definición de ciudad como una asociación humana más allá de su definición como unidad física o arquitectónica, véase los dos primeros capítulos de: Kagan, Richard, *Urban Images of the Hispanic World 1493-1793*, New Haven/London, Yale University Press, 2000. Tomando a Eugenio Garin el autor también argumenta que la *Urbs* (otra forma en que se definió la ciudad) puede ser entendida como la materialización de la comunidad cívica.

ceremonias. El sistemático encuentro, en el archivo de la catedral de Puebla, con los rituales de toma de posesión del espacio del coro, realizados por los obispos y los capitulares, me mostró no sólo que eran actos jurídicos sino que formaban parte de un acto más amplio que abarcaba otros recintos de la catedral o de la ciudad. Así, una y otra vez durante la investigación al enfrentarme con éste y otros actos jurídicos, políticos, sociales o culturales que involucraban al coro, resultó obvio que no era posible entender el acomodo y funcionamiento del espacio coral sin primero hacer referencia al lugar específico que cada cuerpo de la sociedad poblana ocupó al interior de la catedral, un espacio aglutinador de todos los cuerpos sociales de la ciudad.

Paralelo a este discurso jurídico-político también encontré un discurso místico relacionado dialécticamente con el primero. Sin esta otra interpretación metafórica del espacio tampoco es posible entender la función y funcionamiento del coro poblano y, mucho menos, la ornamentación de su sillería. Es bien conocido que el cristianismo definió el término Iglesia como una realidad mística constituida por individuos vivos y muertos y que la creencia cristiana en la “comunidad de los santos” fue otra manera de aludir al profundo sentido corporativo de la Iglesia. Sin embargo, algo que ha sido poco analizado en los estudios sobre sillerías de coro es que se trata de objetos en los que claramente reflejan o recuerdan este sentido de cuerpo místico de Cristo. Oscar Mazín ha explicado que entre los siglos 9 y 11 el clero de las catedrales europeas llevó una vida en común, que se modificó cuando el claustro primitivo fue fraccionado en moradas individuales alrededor de la catedral y del palacio episcopal. De modo que cuando los bienes colectivos se dividieron en “prebendas”, los dos únicos aspectos que se conservaron en común fueron la obligación

de rezar y cantar el oficio en el coro y las prerrogativas electorales y administrativas.⁶ Este hecho histórico, con consecuencias artísticas, implícitamente remite a la permanencia a lo largo de los siglos del aspecto que más caracteriza a la Iglesia de Cristo: su corporeidad. “La disposición de la iglesia material posee la forma del cuerpo humano” afirma Durandus pero esta iglesia material “en la que se celebran los divinos oficios” representa o es símbolo de la espiritual constituida de hombres y no de piedras.⁷ Las sillerías de coro pueden ser vistas como instrumentos de memoria colectiva⁸ pues permiten recordar que es sólo en la reunión de individuos que es posible concebir a la Iglesia de Cristo, un templo/cuerpo que después de tres días se reconstruyó para reinar por siempre entre vivos y muertos.

Si se tiene en mente este principio motor del cristianismo tan defendido en las disputas iconoclastas (su dimensión corporal), será posible observar la manera en que en una sociedad estamental como la novohispana se conformaron los cuerpos al interior y exterior del coro de la catedral de Puebla y adquirieron dimensiones histórica y política. La presencia de sillas o sillería en la sala de cabildo y coro de una catedral en principio remite a su ancestral papel en la conformación de un solo cuerpo de individuos con una diversidad de actividades materiales y espirituales. Por ello llama la atención que el tema de la configuración del asiento al interior de las catedrales novohispanas poco se haya relacionado con el de la corporeidad. Los coros y sus sillerías conformaron un espacio de oración comunitaria en el que, a través de la investidura de la silla, cada capitular asistía en

⁶ Mazín Gómez, Oscar, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 16.

⁷ Sebastián, Santiago, "Anexo documental. Guilielmus Durandi: *Rationale Divinorum Officiorum*. Traducción del Libro Primero por el Dr. don Joaquín Mellado Rodríguez" en *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, Escudero, 1978, pp. 2 y 4.

⁸ A diferencia de la memoria individual que tiende a disminuir con el paso del tiempo, la colectiva puede aumentar. Zelizer, Barbie, "Reading the Past Against the Grain: The Shape of Memory Studies" en *Review and Criticism*, junio 1995, p. 217.

forma de cuerpo, recreando en el presente, a partir de múltiples metáforas corporales, una dimensión mística que conducía simultáneamente a una historia pasada y prefiguraba otra futura. Esto es, no sólo hacía de los capitulares apóstoles sino ángeles partícipes del coro celestial. El coro catedral era fundamentalmente el espacio del cuerpo capitular y de su cabeza, el prelado, pero también incluía a los cuerpos individuales de los ministros eclesiásticos o músicos que a diario se reunían para alabar a Dios y que también formaban parte de corporaciones. Ahí se juntaban también los curas del sagrario y los capellanes de la iglesia. Todos juntos conformaban el cuerpo místico de Cristo a partir de ceremonias que colocaron en lugar central el tema de la muerte del cuerpo de Cristo en la cruz. Por lo tanto, en este capítulo se analizarán algunos aspectos de este continuado encuentro metonímico, tan característico de la sociedad virreinal y del cristianismo, a partir de un espacio en que su impronta es más que evidente.

Este capítulo se pregunta por el sentido y funcionamiento del omnipresente sentido corporal que ha moldeado el espacio eclesiástico y evidencia la necesidad de acercarse a la sillería poblana y a sus entrelazos como una forma de visualizar la dimensión corporal y corporativa de la Iglesia en sus aspectos tanto políticos e históricos como teológicos, y más particularmente, místicos. Paradójicamente, la peculiaridad poblana radica en que estos cuerpos no fueron aludidos a partir de la proliferación de imágenes figurativas sino del signo de la cruz, del orden y de la geometría.

El capítulo se dirige hacia los mecanismos a partir de los cuales se visualizaron o reflejaron estas múltiples corporeidades en el coro, es decir, al programa ornamental

poblano y a las ceremonias que tenían lugar en el coro.⁹ En particular, me concentro en las tomas de posesión del espacio del coro pues a través de ellas se renovaba el cuerpo clerical. En el caso de los obispos (cabezas del cuerpo), se verá que el contexto de su posesión en la catedral era la recepción que la diócesis de Puebla les hacía. El círculo no quedaría completo si dentro del análisis de estas ceremonias no se incluyeran los actos que rodeaban la muerte del obispo pues era entonces que, con bella metonimia, se declaraba la “sede vacante” y el cuerpo capitular asumía temporalmente las responsabilidades de cabeza y cuerpo.

Este capítulo tiene la finalidad de agregar la dimensión ritual al estudio de las sillerías corales con la finalidad de ver cómo al tiempo de ajustarse a una realidad mística (el cuerpo de Cristo), el cabildo llevaba a cabo un acto fundamentalmente jurídico (la toma de posesión) en el que la figura del monarca español siempre estaba presente. Por ello, he creído conveniente entender las posesiones del espacio del coro también como representaciones de poder y encuadrarlas en el marco de las categorías históricas y jurídicas que Oscar Mazín ha definido para el estudio de los cabildos catedrales novohispanos: la Tradición (preservación de su identidad de cuerpo de generación en generación así como transmisión y comprensión de la revelación como herederos apostólicos), la Colegialidad (o cohesión dentro del cabildo), la Corresponsabilidad con el obispo, y la Persona moral,

⁹ A lo largo de la tesis empleo las palabras ceremonias y ritual (conjunto de ritos) como sinónimos y no sólo para aludir a los actos exteriores que acompañan los sacramentos sino también para aquellos actos exteriores a través de los cuales se otorgaban, o reconocía la suspensión, de los oficios eclesiásticos. Desde 1737 la Real Academia Española ha definido rito como costumbre, ceremonia o regla establecida por la Iglesia en orden al oficio eclesiástico. De modo que aunque las tomas de posesión no eran sacramentos si eran mecanismos a partir de los cuales se otorga un oficio eclesiástico. Los ritos también se entienden más específicamente como sinónimos de lo que ahora se llama liturgia en que a través de gestos y textos se expresa una acción sagrada. Este sentido más especializado será analizado en otros capítulos adelante. En la liturgia Romana, el Ritual es el libro de los ritos sacramentales que en el rito hispánico se llaman *Liber Ordinum*. Sin embargo, aún en el contexto litúrgico se reconoce que la ceremonia es un rito tanto en el contexto social como en el cúlrico que se realiza con un tono de solemnidad ritual, público y reglamentado. (Aldazábal, *op. cit.*)

pues el cabildo en su dimensión jurídica es una corporación sujeta de derechos y obligaciones que se relaciona con otros cuerpos de la sociedad, he ahí la vocación urbana de toda catedral.¹⁰

Dentro del acomodo del “espacio sagrado” de la catedral como reflejo de la jerarquía social, entender la función del coro y su relación con el altar mayor es fundamental. Sin embargo, la mancuerna política-mística que resultaba tan evidente al interior de toda catedral novohispana es difícil de entender sin una reflexión sobre el origen del poder real como defensor de la religión y cabeza de la Iglesia en las Indias.¹¹ Por ello el capítulo explica esta relación dialéctica a partir del origen del poder de la Monarquía hispana.

Este capítulo finaliza con una reflexión en torno al poder de la silla, a su capacidad de actuar sobre sus usuarios y observadores o de hacer presente lo ausente, en términos de individuos y de cuerpo. Asimismo, regreso a la selección ornamental del obispo pero ahora colocándola en el contexto de la tradición figurativa que habían seguido las sillerías contemporáneas. Esto me lleva a concluir que lejos de tratarse de un acto de iconoclasia, la ornamentación poblana puede ser leída como otra forma de reforzar el sentido corporativo del espacio.

¹⁰ Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, pp. 33-37.

¹¹ Oscar Mazín explica que por lo menos desde Isidoro de Sevilla (c. 560-636) la base de la herencia urbana de los obispos radicaba en la relación que unía a la Corona con la Iglesia. Los monarcas ibéricos eran vicarios de Dios en sus reinos, eran a la vez defensores de la Iglesia y defensores de la fe. La iglesia de las Indias no era un poder autónomo del rey. Los obispos eran a la vez pastores y miembros del consejo del rey. Mazín Gómez, Oscar, "Cathédrales et cités dans le Nouveau Monde. Le cas de Valladolid du Michoacán (Nouvelle-Espagne)" en *Histoire Urbaine*, no. 7, junio 2003, p. 122.

En resumen, existen dos discursos simultáneos que se relacionan dialécticamente al interior del coro: uno teológico y el otro político. Si aceptamos las definiciones de que la catedral es la iglesia de la ciudad y de que la Iglesia espiritual es la asamblea de fieles, no es extraño encontrar que ambas se materialicen en la configuración del espacio. Así, paralelo al discurso urbano lo que se demuestra en la sillería misma es la dialéctica entre función y forma en espacios que son diseñados y usados para recordar y experimentar nociones sagradas a través de la ceremonia.

a) La Iglesia y la comunión de los santos.

“Pues a la manera que en un solo cuerpo tenemos muchos miembros, y todos los miembros no tienen la misma función, así nosotros, siendo muchos, somos un solo cuerpo de Cristo, pero cada miembro está al servicio de los otros miembros” (Rm. 12, 4-5.)

“Porque así como, siendo el cuerpo uno, tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, con ser muchos, son un cuerpo único, así es también Cristo. Porque también todos nosotros hemos sido bautizados en un solo Espíritu, para constituir un solo cuerpo, y todos, ya judíos, ya gentiles, ya siervos, ya libres, hemos bebido del mismo Espíritu. Porque el cuerpo no es un solo miembro, sino muchos. Si dijere el pie: Porque no soy mano no soy del cuerpo, no por esto deja de ser del cuerpo (...) De esta suerte, si padece un miembro, todos los miembros padecen con él; y si un miembro es honrado, todos los otros a una se gozan. Pues vosotros sois el cuerpo de Cristo y (sus) miembros parciales.” (1 Cor. 12, 12-15 y 26-27.)

Es ampliamente conocido que la palabra “iglesia” en primer lugar significa “convocatoria” o “asamblea reunida”. Este sentido del término ya aparece en el apóstol san Pablo cuando se refiere a la comunidad cristiana y cuando alude a cada fiel como edificio espiritual y lo recoge de nuevo Guillermo Durandus.¹² Por extensión, el mismo término fue empleado para referirse al lugar en el cual sucedía la reunión comunitaria (es decir, el templo). Esta ampliación del significado no es gratuita, está íntimamente relacionada con la importancia que la teología cristiana otorgó a la dimensión corporal de la revelación de Cristo. Es decir, lo peculiarmente novedoso del cristianismo fue “la persona de Cristo”: que él mismo se constituyó en templo del verdadero culto y sitio de encuentro con Dios. Es por ello que cuando Jesús dijo: “Destruid este templo, y en tres días lo levantaré” (Juan 2, 19), lejos de referirse al espacio arquitectónico, aludió al templo de su cuerpo que habría de resucitar al tercer día y que daría paso a la construcción del nuevo templo vivo cristiano. Contrario a los paganos y a los judíos, los cristianos no dieron tanta importancia al lugar físico en

¹² Para el término iglesia he consultado: Aldazábal, José, *Vocabulario básico de liturgia*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1996 (1994). Para Bonet Correa, quien también recupera el sentido paulino de la palabra, los primeros cristianos prefirieron el término "*eclessia*" (quiere decir convocatoria) al pagano término "*templum*". Bonet Correa, Antonio, "La catedral y la ciudad histórica" en Miguel Ángel Castillo Oreja (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, Fundación BBVA/Antonio Machado Libros, 2001, p. 17.

donde se llevaba a cabo el encuentro divino sino a la comunidad, pues ésta era el verdadero lugar de encuentro con Dios (en donde estuvieran dos reunidos en su nombre, ahí estaría Cristo). En este mismo sentido, iban las palabras del rito de dedicación de una iglesia: “el edificio de piedras materiales es signo visible de aquella Iglesia viva o edificación de Dios formada por ellos mismos”.¹³ Por lo tanto, la iglesia material es, igualmente, una imagen del templo celestial, es decir, del santuario definitivo hacia el cual camina la comunidad temporal.¹⁴ Este simbolismo eclesial de orden teológico permite una variedad de metáforas que en su gran mayoría son corporales pues, desde esta perspectiva, la Iglesia no sólo es la imagen de la Jerusalén celeste sino de la esposa de Cristo, del alma del fiel, del cuerpo de Cristo y del cuerpo místico.¹⁵ Esta tradición eclesial del cuerpo místico de la Iglesia, que también está presente en san Pablo, se refiere a la “comunión de los santos”; es decir a la creencia que confiesa la unión de toda la iglesia “concebida como comunión de (las) comunidades militantes (los vivos), purgante (los fieles difuntos antes de su incorporación total a la gloria de dios) y triunfante (los bienaventurados)”.¹⁶

Cuando en el siglo 8 Juan Damasceno expuso su defensa de las imágenes de Cristo y de los santos no sólo consideró que los iconoclastas habían confundido veneración (*proskinesis*) con adoración (*latreia*) sino también que había una comprensión incompleta de las implicaciones que tenía el hecho de que Dios se hubiera hecho humano. Los iconoclastas, afirma David Anderson, estaban negando la doctrina de la comunión de los santos pues si la veneración a las imágenes pintadas del Dios encarnado estaban prohibidas,

¹³ Aldazábal, *op. cit.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Hani, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*, Jordi Quingles (trad.), Barcelona, Sophia Perennis, 1983, pp. 15-18.

¹⁶ Parra Sánchez, Tomás, *Diccionario de Liturgia*, México, San Pablo, 2000 (1996).

también debían prohibirse todas las otras imágenes de Cristo; es decir, las de la Virgen, las de los apóstoles y las de los santos pues todos estos eran fieles miembros del “cuerpo de Cristo”. Es decir, la mirada iconoclasta propuso sustituir el cuerpo corporativo de la Iglesia por una mirada individualista, que planteó la contemplación inmaterial de un Dios que no era Jesucristo, es decir, no era el *logos* encarnado.¹⁷ Es por ello que el discurso ornamental de la sillería poblana constituye una suerte de paradoja pues en el contexto de las sillerías contemporáneas pudiera parecer una “iconoclasia disimulada” pero en el contexto de la sillería en sí, la cuidada conservación de unas cuantas figuras reforzó el sentido corporal y corporativo de la Iglesia resaltando las figuras de Cristo y María así como de Pedro y de la Institucionalización de la Iglesia (con la tiara y las llaves).

¹⁷ Introducción de David Anderson en: Damasceno, Juan, *On the Divine Images. Three Apologies Against Those Who Attack the Divine Images*, David Anderson (trad.), Crestwood NY, St. Vladimir's Seminary Press, 1980.

b) La importancia del orden (del cosmos) al interior de la Iglesia. Los criterios de inclusión y exclusión del coro.

Dios no criara no digo yo a ninguno de los ángeles, pero ni de los hombres, que supiese con su soberana presciencia había de ser malo, si no tuviera exacta ciencia de los provechos que de ella habían de sacar los buenos; disponiendo de esta manera el orden admirable del Universo, como un hermoso poema, con sus antítesis y contraposiciones. Porque las que llamamos antítesis son muy oportunas y a propósito para la elegancia y ornamento de la elocuencia. (San Agustín, *La ciudad de Dios*)¹⁸

El *Tercer Concilio Provincial Mexicano* (1585) además de adaptar las disposiciones del Concilio de Trento en América, fue el único aprobado por Roma para el gobierno de la Nueva España de modo que constituyó la legislación eclesiástica que normó la mayor parte del periodo virreinal.¹⁹ En el apartado dedicado a los beneficiados de las iglesias catedrales, el énfasis está puesto en el “orden” admirable que debía establecerse y conservarse en el culto divino pues, se advierte, que éste es el medio más eficaz para mantener la devoción del pueblo cristiano. Se explica que sólo con la diversidad de ornato que proporcionaban los diferentes oficios y ministerios, podía brillar la maravillosa hermosura de la Iglesia Militante. Así, el Concilio abogó por no alterar la “divina armonía” construida a partir de las diferencias (la heterogeneidad) o de las diferentes funciones de los prebendados.²⁰ Esta idea (en el fondo, cósmica) de diferenciación unida armónicamente a la de homogenización es uno de los principios eclesiales que más claramente se aprecia en las sillerías de coro en general y en todos los ritos que involucran al obispo y los miembros del cabildo que, sin borrar sus diferencias e incluso afirmándolas, asistían a múltiples celebraciones en forma de un solo cuerpo. Se trata de un principio de jerarquía aplicado a la liturgia y a la labor del

¹⁸ Capítulo 18 “De la hermosura del Universo, la cual, por disposición divina, campea aún más con la oposición de sus contrarios” del libro 11 “Sobre el principio de las dos ciudades entre los ángeles”. San Agustín, *La ciudad de Dios*, México, Porrúa, 1994, p. 253.

¹⁹ El Tercer Concilio fue convocado por el arzobispo Pedro Moya de Contreras, tuvo lugar en 1585 y fue aprobado en Roma en 1589.

²⁰ *Concilio III Provincial Mexicano*, México, Eugenio Maillefert y Compañía, 1859, p. 215.

coro de origen bíblico pues ya aparece en la propia construcción del tabernáculo y del templo de Salomón. Sus dimensiones místicas fueron ampliamente expuestas, por lo menos desde los inicios del siglo 6, en los escritos atribuidos al Pseudo-Dionisio Areopagita. Este teólogo místico acreditado discípulo de san Pablo (Hechos 17, 33-34) ofrece junto con san Agustín una de las “dos formas arquetípicas a través de las cuales pasa todo el espíritu oriental a occidente”.²¹ Se considera que trasladó la “dimensión estética y contemplativa a una Iglesia que en el universo del Imperio romano cada vez es(taba) conformada más por la moral y el derecho” y que yendo “más allá de la lógica e historia” abrió “el hombre a la Belleza eterna, a la experiencia de Dios”.²² Para el Pseudo Dionisio, la participación en los “misterios divinos con miras a la salvación” no podía ser homogénea y la salmodia sagrada era parte de los ministerios jerárquicos pues los cánticos sagrados (que resumen santas verdades) preparaban el espíritu sintonizándolo con Dios y ponían a los ministros “en armonía no sólo con las realidades divinas”, sino también con ellos mismos y con los demás, de manera que pudieran “formar un coro homogéneo de hombres sagrados.”²³

Conseguir y mantener el orden dentro del coro de la catedral de Puebla, de un orden único comparable con el funcionamiento de las obras de Dios, no sólo implicaba concertar

²¹ González de Cardenal, “Presentación” en Areopagita, Pseudo Dionisio, *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1995.

²² *Ibidem*.

²³ Plazaola, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, BAC, 1996, p. 173. Véase también los tratados “La Jerarquía Celeste” y “la Jerarquía eclesiástica” en: Areopagita, Pseudo Dionisio, *Obras Completas, op. cit.*, pp. 121, 192, 212. Con respecto a la jerarquía eclesiástica como prolongación de la celeste dirá: “Los órdenes y grados de aquí abajo simbolizan las armoniosas relaciones del Reino de Dios”. Respecto a la jerarquizada contemplación de Dios: “Los seres celestes, dada su naturaleza intelectual, ven a Dios directamente. Nosotros, en cambio, por medio de imágenes sensibles no elevamos hasta donde podemos en la contemplación de lo divino”. Respecto al canto: “Los cánticos sagrados, que resumen las más santas verdades, han preparado serenamente nuestro espíritu para compenetrarnos con los misterios que vamos a celebrar, luego que nos han hecho sintonizar con Dios. Nos ponen en armonía no sólo con las realidades divinas, sino también con nosotros mismos y con los demás, de manera que podamos formar un coro homogéneo de nombres sagrados.”

los diversos empleos e individuos asistentes sino las distintas circunstancias cotidianas. Cuando en 1704 el obispo García de Legaspi y Velasco se acercaba a tomar posesión de la diócesis angelopolitana, el cabildo se encontró en una disyuntiva por estar simultáneamente obligado a recibirlo y a no dejar desolado el coro. Por ello, dictaminó que el ilustrísimo señor sería recibido en Cholula a lo largo de dos días consecutivos. De este modo, al quedar el cabildo dividido en dos grupos, el coro no quedaría desierto en ningún momento.²⁴ Fue así como se evitó romper con la corporeidad que unía al cabildo con los primeros apóstoles a través del tradicional rezo del Oficio divino al tiempo de construir una nueva corporeidad acompañando a su nueva cabeza (el recién llegado prelado) durante su entrada a la ciudad.

Orden también implicaba un acceso restringido al coro, sin embargo, fue un espacio en el que sí confluyeron algunos seglares con los eclesiásticos. De modo que la sillería de coro no sólo fue una forma de distinguir al cabildo del resto de los individuos que accedieron al espacio, sino también un instrumento para distinguir a quienes habían sido investidos del orden sagrado del sacerdocio, como se verá más adelante. Si bien estaba prohibido que individuos seculares entraran “dentro de las rejas” mientras se celebraban los oficios divinos, se les permitía si eran músicos o cantores que sirvieran en él.²⁵ La ley 48 del título 15 de la *Recopilación de Leyes de Indias* añadía que también se permitiría el acceso de seglares si eran “oidores, alcaldes del crimen o fiscales” (lo cual habría sido aplicable sobre todo en el caso de la catedral México). Tampoco las mujeres tenían permitido entrar durante la misa o los oficios divinos y, mucho menos, tomar asiento

²⁴ Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante, ACCP), *Actas de Cabildo* (en adelante, AC), sesión del 19 de septiembre de 1704, libro 21, f. 69.

²⁵ *Concilio III Provincial Mexicano, op. cit.*, p. 301.

superior en el coro.²⁶ A diferencia de algunos coros pretridentinos españoles en que se permitió el acceso de la reina con una silla propia y superior, como sucedió en las catedrales de Segovia y Plasencia, en la Nueva España no hubo ningún tipo de concesión en este sentido. Este espacio de culto estuvo igualmente vedado a los ministros del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición. Fue suficiente concesión haber suprimido desde 1630 una canonjía de la catedral con la finalidad de que sus frutos pagaran los salarios de los miembros del Tribunal.²⁷ Ningún inquisidor se sentó en las sillas del coro y este cuerpo de ministros tuvo incluso que pelear su privilegio de poseer un asiento fijo dentro de la iglesia catedral a un lado de la crujía. Una carta escrita por el Tribunal el 23 de abril de 1705 al obispo poblano deja ver que al estarse arreglando la media naranja de la iglesia, accidentalmente cayó una piedra que provocó la destrucción de una de las bancas que los ministros del Santo Oficio de la ciudad de Puebla tenían en la catedral. En su misiva, el Tribunal demandaba su reconstrucción pues dicha banca se usaba en las ocasiones en que iba a leer edictos así como en otras funciones de la Iglesia. La carta finalmente explicaba que dado que el Tribunal tenía el derecho de tener una banca fija en la catedral desde 1649, su comisario había determinado hacerla de nuevo para ser colocada del lado del evangelio y debajo del sitio en que los prebendados de la catedral escuchaban los sermones. Sin embargo, el cabildo eclesiástico se opuso a que dicho privilegio continuara y cuando la carta dirigida al obispo se leyó en la sesión capitular del 27 de abril, este contestó que una real cédula anterior (del 12 de febrero de 1633) especificaba que los familiares del Santo

²⁶ *Ibid.*, p. 302.

²⁷ El 5 de noviembre de 1630, el contador de la catedral de Puebla afirma haber leído un breve del Papa Urbano VIII y la cédula del Rey en que se mandaba suprimir la canonjía que estaba vacante por muerte del señor don Pedro Manrique de Lara y que sus frutos se aplicarán para la paga de los salarios de los inquisidores de la Nueva España y sus ministros. En 1668 se discutió largamente el sitio que le correspondía al comisario de la Inquisición dentro de la catedral. Del documento es posible deducir que su lugar nunca fue el coro. ACCP, *Papeles varios*, documentos cuarto y sexto. Ver anexo 1.

Oficio no debían tener bancos ni lugares señalados en la iglesia y que, de tenerlos, los virreyes debían hacerlos quitar.²⁸ Efectivamente, la Ley 101 del Título 15 de la *Recopilación* obligaba a que:

en las iglesias de nuestro Real Patronazgo no se consienta poner asientos, ni tener lugares particulares, y señalados a ningunas personas, ni a los familiares del Santo Oficio de la Inquisición, y los virreyes, presidentes y gobernadores hagan que así se guarde.

Sin embargo, el cabildo estaba ignorando un privilegio posterior y este incidente dio inicio a uno de los tantos pleitos que el cabildo eclesiástico entabló en contra de distintos miembros de la sociedad por cuestiones de asiento o preeminencia. Si bien es un tema del cual pueden desprenderse múltiples lecturas, limitémonos, por el momento, a utilizarlo para recrear el orden o acomodo que los miembros de la sociedad virreinal poblana tuvieron, o pretendieron tener, dentro de la catedral. La ubicación dentro del recinto catedral resulta especialmente útil no sólo para entender la relación del cabildo eclesiástico con otros factores sociales y el papel que jugó el coro, sino para preguntarse por la manera en que esto configuró los asientos. Veremos que este coro, por ejemplo, no se “politizó” tanto como las zonas laterales de la crujía o el área más cercana al altar mayor. Así, es posible interpretar la distancia entre el coro y el altar mayor así como la colocación de los púlpitos para la lectura de los sermones en las catedrales, en función del acomodo que en esta zona hubieron de tener los miembros o corporaciones más importantes de la sociedad virreinal. Mientras que en la catedral de Puebla existen escasos dos tramos franqueando la crujía, la catedral de México dejó casi tres y todo parece indicar que el púlpito (del lado del evangelio) desde el cual se leían los sermones no estuvo en el presbiterio sino en el tramo del crucero. Así, visto desde la perspectiva del acomodo de los miembros, esta diferencia

²⁸ ACCP, AC, sesión del 27 de abril de 1705, libro 21, f. 98.

en el espacio arquitectónico entre Puebla y México (que contó con un tramo adicional entre el coro y el altar) adquiere mayor sentido. Asimismo se entiende la insistencia en no colocar bancas “fijas” para miembros de la sociedad que no asistían diariamente a la catedral o, bien, de colocarlas en sitios que de forma alguna interrumpían los cruces procesionales a los que remiten las aperturas de las rejas de la crujía. En el caso de Puebla, las aperturas de la reja de la crujía, que todavía se conserva, se encuentran a la altura del crucero. Respecto a los púlpitos, todavía se conserva aquel pintado por José Manzo en su *Interior de la catedral de Puebla*, localizado del lado de la epístola junto a la columna entre el altar y el coro. Asimismo, se conserva otro púlpito de tecali del lado del evangelio pero ubicado sobre el presbiterio.

Respecto a los balcones del Tribunal de la Inquisición, actualmente es posible observar del lado del evangelio y justo debajo del balcón inferior del coro de la catedral de Puebla dos bancas aisladas con un barandal de madera. Es ahí en donde antiguamente se ubicaron los miembros del Tribunal durante sus asistencias a la catedral. (IMAGEN 2) Un documento de 1668 muestra que en esa fecha el canónigo doctoral, que entonces era comisario del Santo Oficio, intentó sentarse en el presbiterio de la catedral con silla, almohada y tapete para la ejecución de una sentencia en causa de fe dada por el Tribunal. A pesar de que argumentaba que eso era costumbre en Michoacán, Guadalajara, Oaxaca y Guatemala, el cabildo respondió que la catedral de Puebla no tenía ejemplar alguno que lo permitiera y, en cambio, le ofreció llevar a cabo el acto en “la capilla mayor” de la iglesia usando silla de terciopelo, almohada y alfombra, recordando lo honorífico que era el sitio, por tratarse del lugar en el cual se ponía el sitial de los virreyes y que no se ofrecía a los

oidores.²⁹ Un aspecto relevante que se deduce del documento es que la “capilla mayor” no era la zona del presbiterio (en la cual se encontraba el altar mayor) lo cual deja como única posibilidad que el documento se refiriera a la capilla del altar de los reyes, ubicada en el ábside de la catedral. Como veremos a continuación, múltiples fuentes indican que el sitio del virrey en la catedral de México fue del lado del evangelio junto a la crujía y frente al púlpito y que también llegó a ocupar el presbiterio. De modo que más investigación es necesaria en torno a las otras posibles localizaciones de los virreyes y a las ceremonias que los acompañaron durante sus visitas a la catedral a lo largo de la historia. Se tienen evidencias, además, de que cuando los virreyes entraron a la catedral de Puebla en su paso a la capital del virreinato, fueron colocados en el presbiterio. En el documento poblano, en cambio, se sugiere que su lugar era el altar de los reyes. El otro aspecto especialmente útil de este texto es que permite ilustrar como en una sociedad tan corporativa como la novohispana en la que los individuos formaban parte no de uno sino de varios cuerpos, el asiento permitía la construcción de un código que permitía acomodar dichas posibilidades corporativas a momentos y espacios precisos.

Otra forma de establecer diferenciaciones fue a través de las rejas y balcones. El coro poseyó unos balcones destinados para el uso de capitulares (los bajos), y otros (los altos) para los músicos, localizados sobre los muros del coro. Se llamaban “balcones altos” a los corredores en donde están localizados los órganos y “balcones bajos” a los dos espacios rectangulares localizados a ambos lados de la puerta principal del coro, del lado

²⁹ ACCP, “Sobre el lugar y asiento que el comisario del Santo Oficio debe tener en esta Santa Iglesia en la ejecución que en ella se ha de hacer de una sentencia en causa de fe” en *Papeles varios*, documento número 6, las cartas portan la fecha de 28 de noviembre de 1668. Ha sido mencionado en la nota 17 y se resume en el anexo 1.

exterior de la reja y circundados por barandales; ambos se conservan intactos. (IMAGEN 3)

Aunque la terminología se ha dejado de emplear, fue con estas palabras y funciones que estos espacios fueron descritos en una carta de 1683. En ella, el deán y cabildo catedral poblano solicitaron exitosamente al virrey que despachara un mandamiento para utilizar fondos de la fábrica material de la iglesia para colocar “barandas de fierro”. Su deseo era cambiar todos los barandales que circundaban al coro y el altar mayor; es decir, aquellos que iban del altar mayor al coro, los que rodeaban el altar, los de la entrada al coro así como los de los balcones altos y bajos. Argumentaron que todos estaban tan maltratados, indecentes e inservibles que a diario se caían piezas que dañaban a los asistentes. El documento describe claramente que mientras en los balcones altos se oficiaba la música, en los bajos, el cabildo eclesiástico asistía a los sermones.³⁰ Hoy este espacio alberga dos bancas con respaldos taraceadas, que, como se ha visto en el capítulo anterior, posiblemente daten de la segunda mitad del siglo 18. Es posible constatar en el *Tercer Concilio* que estos asientos siempre tuvieron gran importancia y fueron empleados con la misma función pues desde el siglo 16, el presidente del coro estuvo obligado a reservar un sitio para escuchar los sermones y para ello debía colocar, antes de que comenzara la prima, dos escaños “cubiertos de tapetes”. Así, además se aprecia la manera en que el uso de “tapetes” fue una de las formas más tradicionales de otorgar dignidad al asiento. De modo que, en sentido inverso, la ornamentación realizada directamente en las sillas recordaría el ancestral revestimiento del asiento no sólo con tapetes sino también con colgaduras.

Otra corporación virreinal que tampoco tuvo acceso al coro cuando asistía a la catedral fue el ayuntamiento. Así lo evidencia un pleito de 1768. En este se acusa al

³⁰ ACCP, *Obras materiales (1704-75)*, documento cuarto. Ver anexo 2.

canónigo magistral de la catedral de Puebla, Juan Francisco de Campos, de no haber hecho las inclinaciones, o venias, que le correspondían cuando, después de salir del coro para dirigirse al altar mayor y, posteriormente, al púlpito para predicar el sermón el día de la Virgen de Guadalupe, pasó por la crujía. Estas inclinaciones debían de haberse hecho, primero, hacia el bando o la banca de los regidores, ubicada del lado del evangelio y, después, hacia los alcaldes, cuya banca se localizaba del lado de la epístola.³¹ (IMAGEN 1)

La narración también muestra que, a diferencia de la catedral de México, el púlpito en que se predicaban los sermones estaba sobre el presbiterio. Aparentemente, el púlpito del lado del evangelio de la catedral de México estuvo en la columna más cercana al presbiterio pero ya sobre la nave de la crujía pues existen referencias del siglo 18 mencionando la presencia de asientos entre el púlpito y el altar mayor. Con base en una pintura decimonónica de José Manzo con la representación del interior de la catedral de Puebla y de un manuscrito ubicado en el archivo de la catedral de México que contiene descripciones de ceremonias en el recinto, es posible deducir que esas bancas para alcaldes y regidores tanto en México como en Puebla se colocaron mirando, no hacia al altar, sino hacia la crujía. (IMAGENES 4 y 5) Un orden similar se había seguido más de un siglo antes, cuando en la fiesta del patrocinio de la Virgen, en 1656, los regidores tomaron sus asientos al lado del evangelio y fueron presididos por el alcalde ordinario de la ciudad por ser teniente de alcalde mayor. Del lado de la epístola, y en frente de la Ciudad, se sentaron los “caballeros republicanos” prefiriéndoles el “alcalde ordinario de la ciudad”.³² Como vemos, el orden jerárquico en la crujía estaba en función de la localización del altar mayor, lo cual

³¹ A.G.N., *Alcaldes mayores*, volumen 6, fs. 311-315.

³² Cruz, Matheo de la, *Relación que la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de los Ángeles envía al Rey nuestro Señor, de la solemne fiesta del patrocinio de la Virgen, la primera vez, que por mandado de su Majestad se celebró en la Santa Iglesia Catedral de esta Ciudad, con el Sermón, que en ella predicó el M. R. P. Matheo de la Cruz, religioso de la compañía de Jesús, a 12 de noviembre de 1656 años*, Puebla, Viuda de Juan de Borja y Gandia, 1656.

hacía que el lado del evangelio fuera más importante. Al pasar a la zona del coro este orden se invirtió por completo, siendo la silla episcopal el principio ordenador. Si bien en Puebla la “Ciudad” tuvo el lugar privilegiado, en la catedral de México, la presencia de la Real Audiencia del lado del evangelio produjo que la Ciudad ocupara el otro lado de la crujía, como lo veremos más adelante. El hecho no hace sino mostrar una nueva paradoja: la constante relatividad de un orden que se rige por principios absolutos.

Para entender mejor el contexto de las pugnas entre las esferas secular y eclesiástica, es necesario conocer no sólo la estructura secular poblana sino también la peculiar situación del alcalde mayor que tuvo Puebla en el primer cuarto del siglo 18 (véase el anexo 3 sobre la organización del ayuntamiento poblano). A continuación se mostrarán las dimensiones que el rompimiento del orden tradicional pudo adquirir o la manera en que dicho orden fue empleado también como excusa para enfrentar otro tipo de conflictos.

Don Juan José Veytia y Linaje, un funcionario de la Corona con el que el cabildo eclesiástico poblano entabló largos pleitos de protocolo, representó el excepcional caso de un alcalde mayor que desempeñó el cargo a perpetuidad y que logró reunir un gran poder entre 1699 y 1722.³³ En 1697, Juan José Veytia y Linaje³⁴ llegó a Puebla con el nombramiento de Juez Superintendente de alcabalas de Puebla. La alcabala era un impuesto

³³ Alfaro, Gustavo, "La lucha por el control del gobierno urbano en la época colonial. El cabildo de la Puebla de los Ángeles, 1670-1723", tesis de maestría, UNAM, 1998, p. 14.

³⁴ Era sobrino de José de Veytia, un funcionario de la casa de contratación de Sevilla, secretario de Felipe IV, consejero de Indias y autor de la compilación legal y técnica *Norte de la contratación de las Indias Occidentales* (1672).

cobrado sobre cada una de las ventas de bienes muebles e inmuebles.³⁵ Se trató de un puesto codiciado que podía ejercerse a favor de la Corona o de los intereses locales. El éxito que Veytia tuvo en hacer que la Corona recuperara el control de las alcabalas y que – en perjuicio de la oligarquía capitular y urbana- aumentara los ingresos de su real Hacienda le ganó buena reputación con el monarca.³⁶ Como bien ha analizado el historiador Gustavo Alfaro, el nombramiento de Juez superintendente de alcabalas de Puebla le dio tal autonomía a Veytia que ni siquiera el virrey o la Real Audiencia pudieron intervenir en Puebla; sin embargo, Veytia carecía de la jurisdicción legal. Esto se remedió cuando en 1699 finalmente obtuvo que el Consejo de Indias lo nombrara alcalde mayor de Puebla, la máxima autoridad civil y criminal a nivel local.³⁷ El alcalde mayor estaba por debajo del virrey, la Real Audiencia y la Real Hacienda pero tenía a nivel local las funciones de gobierno, justicia, guerra (como “teniente de capitán general”) y hacienda: recaudaba tributo y la contribución de un real para la fábrica material de la catedral que pagaban los indios.³⁸

Dentro de este contexto en el que, por un lado, había pugnas entre las esferas locales y, por otro, el alcalde mayor tenía un poder excepcional, resulta más fácil empezar a entender el enojo que el 6 y 9 de noviembre de 1708 manifestó Juan José Veytia. Para entonces, Veytia ejercía su noveno año como alcalde mayor de Puebla. En esos días se reunió con el cabildo civil para discutir un delicado asunto en torno a preeminencia. Como

³⁵ Al principio fue el 2% del valor del producto luego llegó al 6%, excepto alimentos básicos. Los indios sólo lo pagaban cuando comerciaban con productos de españoles y los eclesiásticos estaban totalmente exentos. Alfaro, "La lucha por el control...", *op. cit.*, p. 148.

³⁶ Alfaro, "La lucha por el control...", *op. cit.*, pp. 169-70.

³⁷ *Idem.*, pp. 173 y 176.

³⁸ Alfaro, Gustavo, "El reclutamiento oligárquico en el cabildo de la Puebla de los Ángeles, 1665-1765", tesis de licenciatura, UAP, 1994, pp. 36-7.

era acostumbrado, la documentación inicia con la mención de los títulos que para entonces Juan José de Veytia Linaje había acumulado: caballero del orden de Santiago, contador mayor del tribunal y Real Audiencia de cuentas de la Nueva España, Juez privativo superintendente de las reales alcabalas de la ciudad de Puebla su jurisdicción y agregados, alcalde mayor y teniente de capitán General. En estas reuniones el alcalde planteó “cierta proposición concerniente a la autoridad real que en dicho cabildo y sus jueces reside”. La urgencia del encuentro radicaba en la proximidad de dos fechas religiosas en las que el cabildo civil tenía la obligación de asistir a la catedral: el patrocinio de la Virgen y la vigilia de san Andrés. La preocupación de Veytia se había originado el 28 de octubre anterior durante la entrada pública del obispo don Pedro Nogales Dávila. Explicaba que si bien su asistencia había sido “con toda benevolencia”, la Nobilísima Ciudad (es decir, los regidores o cabildo civil) y sus jueces (es decir los alcaldes ordinarios que no eran parte del cabildo civil pero formaban un cuerpo con dicho cabildo y regimiento)³⁹ se habían visto en la necesidad de regresar con el alférez mayor, el alguacil mayor y el portero y caseros del cabildo a las casas del ayuntamiento, antes de que acabara la función. La razón había sido que “públicamente” se les había dejado “en pie”, “sin asiento” y afuera de la Iglesia en “la portada de descripción y pintura que se había puesto en la puerta principal de la iglesia” y “junto a la capilla de los indios” que estaba en el patio de la catedral.⁴⁰ La gran multitud

³⁹ En 1611 se decidió que la Nobilísima Ciudad celebraría la fiesta de san José en su iglesia parroquial el último día de su novenario con asistencia del “Cabildo, Justicia y Regimiento en cuerpo de ciudad” Arteaga y Solórzano, Antonio Basilio de, *Libro que contiene los patronatos que esta muy noble, muy fiel, y leal ciudad de la Puebla de los Ángeles, 1769-1774*. Manuscrito perteneciente al Archivo General Municipal de Puebla (en adelante, AGMP), *Libros varios*, vol. 20, f. 2v. Ver anexo 4.

⁴⁰ Es decir, los dejaron parados tanto en la puerta norte como en el atrio poniente. En la planta de la catedral de Puebla de 1749 que se conserva en el Archivo General de Indias todavía se aprecia este “patio”, “atrio” o “lonja” que aparentemente también tuvo función de cementerio. El obispo Palafox se refirió al espacio como “patio abierto y capaz con su claustro que lo cierra” (Bérchez, Joaquín, “Planta de la iglesia catedral de Puebla” en *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V/Caja Madrid Fundación, 2000, p. 261.). El cronista Alcalá y Mendiola al referirse a la traza de la catedral menciona “una parte donde se administra a los

que asistió a la iglesia ese día les impidió el acceso al interior, en donde ya habían tomado su lugar el obispo y el cabildo, sin tener la delicadeza de apartar un sitio para la Nobilísima Ciudad y sus Jueces.⁴¹ No sólo habían experimentado esa “incomodidad” en el exterior sino que habían visto como fueron llegando las Religiones y “toda” la familia del obispo (¡hasta el cocinero!) para incorporarse en una zona “inmediata” al prelado, y por delante de la Nobilísima Ciudad y de sus Jueces. Si bien, al principio atribuyeron la grosería al descuido del celador o sacristán, al volver a experimentar el mismo descuido en la entrada a la iglesia, prefirieron retirarse. Esto provocó que el día 30, el nuevo obispo angelopolitano enviara un recado expresando su pesar por dicho descuido afirmando que había echado mucho de menos su presencia. Ante la buena disposición del prelado, la Ciudad le pidió reformar el lugar que tenía su familia y que se diera providencia para que los eclesiásticos no ocuparan los asientos de la Nobilísima Ciudad. Explicaban que al no tener ella jurisdicción sobre ellos, no podía obligarlos a levantarse y mucho menos dentro de la iglesia. Ante la promesa del obispo de remediar todo, el alcalde mayor mandó que el portero del cabildo llevara las alfombras para el día de Todos los Santos en que asistió a la

naturales”. (Alcalá y Mendiola, Miguel de, *Descripción en bosquejo de la imperial Cesárea muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles*, Puebla, BUAP, 1997, p. 93.) El historiador poblano Echeverría y Veytia menciona que en la “capilla de los indios” se administraban sacramentos a los indios. Explica que era “la última que cierra este edificio (la catedral) por el noroeste, igualando su fachada principal”. Dice que se edificó a costa de los naturales vecinos y feligreses del sagrario de la catedral. Era un solo cañón compuesto de cuatro bóvedas de 7 varas de alto sostenidas de postes de cal y canto de uno y otro lado, de nueve varas de ancho en poco más de dieciocho del largo. Asimismo informa que estaba dedicada a las lágrimas de san Pedro y que su subterráneo sirvió de osario. En la nota que Efraín Castro hace a esta parte del texto el historiador asocia esta capilla con la “capilla de los aguadores” que permaneció abierta al culto hasta 1890 cuando se transformó en bodega. (Echeverría, *op. cit.*, p. 138, 139). Sin embargo, como hemos visto, no es del todo claro que el texto se refiera al actual lado sur por lo que para Ma. Elena Stefanón, la capilla mencionada por Echeverría (conocida como la capilla de “san Pedro de los Indios”) permaneció en el atrio nuevo en el ángulo noroeste, desapareciendo a mediados del siglo 18. Stefanón L., María Elena. “La catedral como espacio funerario (1694-1724)” en Montserrat Gali (ed.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, ICSH/BUAP, 2002, p. 269.

⁴¹ La ley 83 del título 15 de la *Recopilación* indicaba que en los “escaños, que en las iglesias se ponen para asientos de la Justicia y Regimiento, no se pueda sentar otra ninguna persona, que no sea del cabildo, y regimiento”. En la 87; sin embargo, se prohibía cubrir los escaños con alfombras o cualquier otro género de cubiertas.

festividad en compañía de Ignacio Xavier de Victoria en el asiento que en la catedral tiene la Nobilísima Ciudad (que como se ha dicho era junto a la crujía del lado del evangelio). Ese día no asistieron otros miembros del ayuntamiento y al momento de la procesión acostumbrada, el prelado bajó del presbiterio y se incorporó con el cabildo, con el Preste (que había cantado la misa) y con una gran cantidad de familiares, capellanes, pajes y otros eclesiásticos. Al repetirse la situación que tanto le había molestado con anterioridad, el alcalde decidió no incorporarse a la procesión sino que se quedó en su asiento, lo cual –a su vez- molestó al prelado quien le demandó una explicación. En esta ocasión, además, el obispo le solicitó justificar su rechazo a que su familia concurriera pues –según el prelado- “le habían dicho (que su incorporación) había sido costumbre de sus antecesores”. Al reclamo del obispo Nogales, el alcalde respondió que esa no había sido la costumbre y que el motivo y fundamento (de su rechazo) lo encontraría en la ley 42 del título de “Precedencias y ceremonias” de la *Nueva Recopilación* en la cual se dispone que:

en las procesiones en que concurrieren los excelentísimos señores virreyes, real audiencias o gobernadores, las justicias no impidan a los ilustrísimos señores obispos el llevar tres criados.

Es decir, “tres” y ¡no a la familia completa! Siendo en perjuicio de la autoridad real, el alcalde volvió a suplicarle que reformara dicha práctica, o bien, que el obispo no le echara de menos porque en otras condiciones no asistiría.⁴²

Lejos de lo que podría pensarse, el problema del protocolo iba más allá de la relación entre Nogales Dávila y Veytia, pues el alcalde mayor también entabló una disputa sobre preeminencia con el cabildo eclesiástico cuando éste se opuso a que ejerciera el

⁴² Biblioteca de Antropología e Historia, Microfilm, Rollo 22, *Libro de cabildo del ayuntamiento de Puebla número 36 (1708-1711)*, fs. 88-91v.

privilegio que desde 1699 había obtenido de usar “silla, tapeta y cojín” dentro de la iglesia. De hecho el problema es incomprensible si se contempla tan sólo al alcalde, por un lado, y el cabildo poblano como un cuerpo homogéneo, por el otro. La historiadora Frances Ramos ya ha empezado a explicar la manera en que otros ordenamientos de la sociedad virreinal permiten entender con más claridad la manera en que la sociedad apeló al orden.⁴³ No hay duda que el atípico estatus de Veytia complicó la situación en Puebla, pero este tenía raíces más profundas que siguieron afectando la configuración del asiento más allá de las reglas y del gobierno de Nogales Dávila. Es cierto que al no existir un virrey en la ciudad de Puebla, el obispo más el cabildo catedral eran los individuos con mayor poder en la ciudad. Por lo tanto, durante el primer cuarto del siglo 18 el obispo Nogales hubo de enfrentarse con un alcalde mayor, con prerrogativas bastante excepcionales y que había fragmentado a la élite poblana. Sin embargo, es posible que en realidad Nogales tan sólo quedara atrapado en una polémica anterior y posterior a su gobierno en donde el principal protagonista era una fracción del cabildo catedral. Si bien el cuerpo capitular quiso negarle a Veytia el derecho de asiento (portar silla tapete y cojín a la catedral) que la Corona le había otorgado al alcalde mayor de Puebla, Frances Ramos ha sugerido que esto puede ser el producto de la vieja enemistad entre dicho alcalde mayor y la familia Jáuregui Bárcena. Un miembro de la familia que era regidor de la ciudad y estaba emparentado con dos capitulares de la catedral deseaba recibir la responsabilidad del cobro de las alcabalas que finalmente fue otorgada a

⁴³ La historiadora explica como poco después de que Veytia asumiera el puesto de supervisor de alcabala en 1697 que afectó a miembros de la élite poblana (como, por ejemplo, los regidores), Pedro de Jáuregui y Bárcena, regidor y hermano de dos capitulares del cabildo eclesiástico poblano (Juan y Antonio) se volvió contra el futuro alcalde mayor. Aparentemente, dicho regidor esperaba supervisar las alcabalas y al ver frustrado su objetivo, toda la familia se puso en contra de Veytia. Cuando Nogales llegó a Puebla, Antonio de Jáuregui ya era el arcediano de la catedral y en 1710 aprovechó su gran influencia sobre el cabildo para incitar un pleito en contra de Veytia. Ramos, Frances, "Arte efímero, espectáculo, y la reafirmación de la autoridad real en Puebla durante el siglo XVIII: la celebración en honor del Hércules borbónico" en *Relaciones. Religiosidad y desastres*, invierno 2004, p. 188.

Veytia. De modo que, en un conflicto de este tipo es posible encontrar raíces locales que van más allá de un cabildo o un obispo que no deseaban ver su lugar opacado por ningún otro grupo de poder poblano. Es decir, esta previa alianza entre ambos cabildos remite a la existencia de una oligarquía urbana y de su oposición a la eventual irrupción de un advenedizo. Hay que recordar que a principios del siglo 18, la ciudad de Puebla vivía un momento crítico de modo que ante la afirmación de Nogales en el sentido de que “le habían dicho había sido costumbre de sus antecesores” llevar a toda su familia en las procesiones (aspecto que tanto molestó a Veytia), no nos queda sino preguntarnos si no fueron precisamente los miembros del cabildo eclesiástico quienes le dieron tal información al recién llegado.

Lo anterior parece encontrar eco en la documentación de las actas de cabildo. En la sesión de cabildo del 7 de febrero 1710, el arcediano Juan de Jaúregui Bárcena, quien desde 1706 había tomado posesión de esa dignidad, mencionó que el señor don Juan de Veitia Linaje les solicitaba resolver el problema en torno al asiento que le correspondía como consejero de su majestad. Para ello, hacía 5 meses que Veytia había presentado un decreto de los señores del Real Acuerdo. Se le respondió que el cabildo había hecho una consulta al virrey y al Real Acuerdo sobre dicho punto. Debido a que el decreto no mencionaba la ley que había de ejecutarse y que no tenían todavía una respuesta, declararon que no podían atender a su demanda.⁴⁴ Un mes después, Veytia les hizo llegar el testimonio de un auto del Real Acuerdo en que el virrey y los oidores le permitían gozar de “silla y tapete” en todos los autos públicos tanto cuando asistía con su ayuntamiento de regidores o cuando lo hacía

⁴⁴ ACCP, AC, f. 301. (Cuando las fechas aparezcan en el texto se evitará repetirla en la nota.)

solo.⁴⁵ Quizá con el deseo de alargar la historia, el 2 de mayo, el cabildo determinó que el canónigo doctoral hiciera consulta al real acuerdo “para que se corra con más claridad”⁴⁶ pero el 7 de febrero de 1713 el tema seguía pendiente. Este día, Veytia les hizo llegar una real cédula del rey (que fue remitida al canónigo doctoral) que le otorgaba el permiso de tener asiento de “silla, tapete y almohada” en la catedral. En ella el rey recordaba los méritos que su ministro había tenido en sus diferentes cargos que le había dado, especialmente como superintendente de las alcabalas, lo cual lo había impulsado a conferirle los honores de Consejero de Indias. Por lo tanto, pedía se le guardaran las preeminencias que le correspondían como lo era el uso de silla, tapete y almohada. Para ello, finalmente citaba el título 13 de la ley 27 de la *Nueva Recopilación de Leyes de Indias*.⁴⁷ El 10 de febrero de 1713, se vio el informe del doctoral (Antonio de Jaúregui Bárcena) en torno a la cédula que permitía a Veytia usar silla, tapete y almohada en todas las funciones públicas ya sea que fuera solo o acompañado. El canónigo concluyó que el cabildo se hallaba en justo derecho para “no dar cumplimiento a la real cedula” por contener “obrepción” (falsa narración de un hecho) y “subrepción” (ocultación de un hecho para obtener lo que de otro modo no se conseguiría).⁴⁸ El 17 de octubre de 1713 se acordó en el cabildo no asistir a eventos en que Veytia asistiera en silla. Así, los catedráticos que habían de asistir a los inicios de los colegios, no debían de asistir “juntos” en el lugar que le correspondía al cabildo, sino “apartados y entreverados” sin que en forma alguna pudiera parecer que asistían en “forma de cuerpo de cabildo”.⁴⁹

⁴⁵ ACCP, AC, sesión del 10 de abril, f. 308.

⁴⁶ ACCP, AC, f. 309.

⁴⁷ ACCP, AC, fs. 49v.- 52v. La carta del rey llevaba la fecha de 9 de julio de 1712.

⁴⁸ ACCP, AC, fs. 50v-51v.

⁴⁹ ACCP, AC, sesión del 17 de octubre de 1713, f. 77v.

Los pleitos en torno al asiento que, como hemos visto, en el fondo reflejaban conflictos entre corporaciones o entre grupos de individuos, fueron de tal envergadura a todo lo largo del periodo virreinal que aparecieron narrados en una crónica del siglo 18 que contiene la historia de la ciudad de Puebla.⁵⁰ En esta historia, se registra el desenlace del conflicto con Veytia pero oculta los nombres de los responsables. Se explica que al entrar el alcalde mayor a la ciudad de Puebla el 15 de Julio de 1699 colocó en la catedral "silla, tapete y cojín", a lo cual se opuso el Deán y Cabildo ya que ellos se encontraban en bancos. La petición del Deán y Cabildo fue en esta ocasión un permiso para usar ellos también "sillas", mismo que fue otorgado por Su Majestad en Madrid el 10 de febrero de 1714. El Real acuerdo del 11 de noviembre de 1714 especificaba que esto se llevaría a cabo "en aquellas ocasiones en que haya ministro que pueda y deba usar de esa distinción, y no lo habiendo debe suspenderse la concesión hecha al eclesiástico"; sin embargo, los eclesiásticos lo "hicieron perpetuo" y el cabildo civil al no ver su autoridad "con el correspondiente ornato, y, para no vilipendiarse, no concurría con el otro Cabildo".⁵¹ Lo que se deduce, en el marco del conflicto con Veytia, es que el cabildo eclesiástico después de impedirle a aquel el uso de las prerrogativas que le correspondían, aprovechó el pleito para emplear "sillas" en la catedral aun cuando el alcalde mayor no asistiera, lo cual aparentemente resolvió el problema con Veytia pero generó un nuevo conflicto con el ayuntamiento que –a diferencia de su cabeza- no tenía el privilegio de usar silla, tapete y cojín. Con ello se reavivó un pleito anterior, como deja ver la misma historia de Puebla.

⁵⁰ En 1965 se publicó esta historia de la ciudad de Puebla -desde su fundación hasta 1756- que data del siglo 18 y que fue encontrada en el Archivo General Municipal de Puebla bajo el título de "Cronología de México" ya que las primeras 67 hojas (de un total de 271) se refieren a México. Debido a que el resto alude a la ciudad de Puebla, la edición salió a la luz con el título de "Puebla en el Virreinato". Véase: *Puebla en el Virreinato, documento anónimo inédito del siglo XVIII* (paleografía Enrique Aguirre), Puebla, Centro de estudios históricos de Puebla, 1965, pp. 122 y 123.

⁵¹ *Idem.*, p.125.

La crónica cuenta que el 5 de octubre de 1630 el rey envió una resolución en torno a una disputa entre ambos cabildos novohispanos (secular y eclesiástico) referente al adorno de sus asientos. El Deán y cabildo había informado al Real y Supremo Consejo de Indias que el cabildo secular "vestía los escaños en que acostumbraba sentarse" (los días en que asistía a la catedral) de alfombras y otras cosas, mientras que el cabildo eclesiástico "los mantenía desnudos". La resolución fue en un primer momento que "teniendo en consideración la decencia y mayor modestia con que debe estar (el cabildo civil) frente al sacramento no los cubriese en adelante". Sin embargo, el cabildo civil no quedó conforme y el 5 de julio de 1633 alegó su derecho al Real y Supremo Consejo. El resultado fue que adquirieron un amparo al argumentar que el cubrir sus asientos era una posesión que habían adquirido desde la fundación de la iglesia, que no eran irreverentes, sino que se presentaban en el templo con la distinción que les correspondía. Se les amparó con real cédula del 30 de diciembre de 1633 en Madrid y así quedó el asunto durante los 107 años siguientes. No fue sino hasta el 18 de octubre de 1740 que, estando en San Ildefonso, el rey declaró que el cabildo eclesiástico no podía impedir al secular que vistieran sus escaños dentro y fuera de la catedral y en todas sus funciones de acuerdo a su dignidad.⁵²

Para los fines de este trabajo, la importancia de estos conflictos radica en la información (histórica, política y social) que proporcionan sobre el acomodo de los grupos de poder virreinal al interior de la catedral y la manera en que estos acomodados se insertaron en las prácticas ceremoniales pues todos estos factores configuraron la forma y ornamentación del asiento. En este mismo sentido, vale la pena reparar en la gran diferencia

⁵²*Idem.*, pp. 122 y 123.

entre las “sillas” y los “bancos”. La ley 25 del título 15 de la *Recopilación* indicaba que, además del obispo, sólo el presidente, los oidores y los ministros que hacían “cuerpo de audiencia” -y concurrían en la iglesia sentados- tenían derecho a “sillas”. La del presidente debía colocarse con preeminencia mientras que los “vecinos honrados” se sentarían en bancos. En la ley 27 se indicaba que en los días de tabla (es decir, los fijos) en que concurren virrey y Audiencia a oír los Divinos Oficios o a otros actos públicos, se debía guardar la costumbre de poner los estrados, pero si los oidores no iban en forma de Audiencia entonces no se colocaban. Si iban como particulares, cada uno podía llevar silla, alfombra y almohada. La ley 28 permitía usar silla, tapete y almohada a los gobernadores en sus ciudades (dentro o fuera de la iglesia) cuando estaban en forma de cabildo o bien que se sentaran en la cabecera del escaño. En cambio, prohibía a los corregidores y alcaldes mayores (que eran de menor jerarquía) poner silla, alfombra y almohada o separarse de sus ayuntamientos. Estaban obligados a sentarse con ellos “en sus bancos” sin diferencia. Ante esta serie de reglamentaciones resulta evidente lo excepcional del caso de Veytia. La ley 32 del título 15 informaba que en la iglesia mayor en donde concurren virrey, presidente, real Audiencia y cabildo de la ciudad todos podían sentarse dentro de la capilla mayor (o en donde fuere costumbre hacerlo) y la Audiencia tendría la mano derecha (al lado del evangelio) mientras que el cabildo la izquierda (la de la epístola). Al corregidor se le prohibía tener almohada. En medio se colocaba el virrey con su sitial (es decir, dentro de la capilla de los reyes).⁵³ Curiosamente, esta misma ley indicaba que si los oidores asistían

⁵³ En la salutación de un sermón de 1709, el orador menciona que para el festejo se colocó en un majestuoso trono de plata y oro a Cristo Sacramentado en el “altar mayor” y se sacó en procesión a la milagrosa imagen de la Señora de la Defensa que se veneraba en la catedral y estaba colocada y en el “altar y capilla mayor de los reyes católicos”. Gómez de la Parra, *Famosos triunfos y victoriosos trofeos, que el día 15 de julio de 1708 el primero de el festivo triduo, que celebró el Ilmo. V. Deán y Cabildo, sede vacante, de la anta Iglesia Catedral de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España en honor de la Inmaculada Concepción de María Santísima N. S. su titular, para dar gracias a Dios N. S. por el feliz nacimiento de su*

como particulares, se les debía dar lugar en el coro con tal de que no ocuparan las sillas colaterales inmediatas a la del prelado. Sin embargo, la siguiente ley (la número 33) prohibía en estas capillas mayores el uso de estrados de madera para las mujeres de los presidentes y oidores, alcaldes del crimen y fiscales (y todos los demás que tenían asiento en cuerpo de audiencia). Debían tener sus asientos en la peana de la capilla mayor por la parte de afuera y podían estar acompañadas de algunas personas de autoridad, sus familiares u otras mujeres principales que llevaran consigo (pero que no fueran indias, negras o mulatas). La ley 34 no permitía poner sillas a las personas particulares en el presbiterio o cerca del altar mayor de las iglesias catedrales porque este lugar debía mantenerse libre para los oficios divinos y para los prebendados. Con la finalidad de aclarar todavía más el lugar que (de hecho) ocuparon los miembros más relevantes de la ciudad de México en la catedral –más allá de lo que la reglamentación general mencionaba- veamos por último la información contenida en un manuscrito de 1751 en que el deán y cabildo detallaron el protocolo seguido en la sede metropolitana. A partir de ella es posible conocer incluso la orientación de las sillas y bancas que flanqueaban la crujía. En el caso del virrey, por ejemplo, la suya miraba hacia al altar mayor. En el caso de la Real Audiencia (colocada también en el lado del evangelio) sus asientos debían quedar orientados hacia la crujía. Como veremos en la cita que a continuación aparece, la mayor parte de los individuos o instituciones que tenían el privilegio de asistir flanqueando la crujía, no tenían un asiento fijo en la iglesia sino la obligación de llevar sus propias sillas o bancas el día que asistían.

(IMAGEN 9)

alteza el Sr. D. Luis I, príncipe de las Asturias, s.l., Joseph Pérez, 1709. Recuérdese también el caso de 1668 en que se le dio al comisario del Santo Oficio un lugar en la capilla mayor (que era la de los Reyes).

El señor virrey siempre que asiste en público en esta santa iglesia envía, antes, de su palacio, silla, banquillo y telliz⁵⁴ y dos cojines, uno para sobre el telliz y otro para los pies. Su lugar es en la nave del crucero, al lado del evangelio, fuera de la crujía y frente del púlpito. La silla de cara para el altar mayor y de espalda para el coro.

Los señores de la Real Audiencia, contadores mayores y oficiales reales se les ponen sillas -que envían del real palacio- en la misma nave, lado del evangelio y fuera de la crujía, de cara para el púlpito y nave procesional del lado de la epístola y la espalda a la nave procesional del lado del evangelio. Desde el sitial del señor virrey hasta el altar mayor tienen su asiento en banca tres de los señores oidores más antiguos.

Frente de la Real Audiencia y tribunales se ponen las bancas de la Nobilísima Ciudad, Real Universidad, Consulado y Protomedicato cuando asisten, que cada uno de su parte envían, fuera de la crujía, desde púlpito hasta el altar mayor, de cara a la procesional del lado del evangelio y la espalda a la de el lado de la epístola.

El señor arzobispo tiene sitial entero -con silla, banquillo, telliz y dos cojines- dentro del coro, en la sala de cabildos y en el altar mayor cuando celebra o asiste de pontifical y en este se le pone también dosel. Para oír sermón y distribuir candelas y palmas cuando no hace las bendiciones ni para distribuir, se viste de pontifical, siempre se le pone silla y cojín en el lugar medio de la puerta del coro y presbiterio y de cara al pueblo.

Las sagradas religiones cuando asisten en esta santa iglesia envían sus bancas y se ponen en esta forma. Las de santo Domingo, san Francisco, la Descalces y san Agustín, detrás del sitial del señor virrey fuera de la crujía y dentro del sitial de la misma nave de cara a la procesional del lado de la epístola y de espalda a la del lado del evangelio, entre el antepecho del coro y banca que detrás del sitial del señor virrey esta puesta para su familia.

Las religiones de nuestra señora del Carmen [y] de la Merced tienen sus asientos en bancas, que envían, de cara al altar mayor y de espalda al coro, desde el púlpito a el antepecho del coro; y detrás de las sillas de la Real Audiencia y Tribunal de cuentas, ponen sus bancas los caballeros que componen (f. 25) la archicofradía del Santísimo Sacramento medio del arco del crucero y cimborrio.

Las religiones de san Juan de Dios, Betlemitas y san Hipólito ponen sus bancas tras de la Nobilísima Ciudad y Real Universidad, Consulado y Protomedicato en la misma forma que dichos tribunales, bajo del arco del crucero y cimborrio.

Los señores capitulares de este venerable cabildo tienen silla en su coro dentro, en la sala capitular y en el altar mayor y en el antepecho del coro para oír sermón. Bancas en forma de coros a un lado y otro de una y otra parte. Los capellanes de su ilustrísima el señor arzobispo, crucero, caudatario y de palmatoria con el segundo maestro de ceremonias, tienen dentro del coro sillas en la sillería baja y para oír sermón bajan tres de la silla del señor arzobispo.

Los padres capellanes, ministros sacerdotes, del coro tienen sillas dentro de él en la sillería baja, los demás ministros legos dentro del coro en bancas.

El pertiguero en pie, es su lugar el quicio de la puerta principal del coro al lado donde esta el señor que dentro presidiere.

⁵⁴ Es decir, una cubierta para mayor decencia, limpieza y respeto según informa el *Diccionario de Autoridades*.

Los niños en pie a los lados del facistol desde él hasta las bancas de la canturía, para oír sermón se sientan en las gradas de la puerta principal del coro y en los maitines -si son cantados- al pie del facistol mayor en el tiempo de las lecciones -y si son semitonados- en todos ellos en el mismo lugar.⁵⁵

Cuando los oidores asistían individualmente tenían la posibilidad de entrar al coro pero si lo hacían en forma de cuerpo se colocaban en la capilla de los reyes o sobre la nave central. No se ha encontrado ninguna referencia que indique que los virreyes tuvieran acceso al coro de México (o Puebla) a pesar de que en España, los reyes pudieron acceder con o sin prebenda. La ley primera y tercera del título 15 de la *Recopilación* solo ordenaba que los virreyes usaran sitial en las iglesias. Si estos asistían junto con el obispo o arzobispo también éste debía tener sitial e incluso dosel, pues así lo mandaba el *Ceremonial Romano*. Durante su visita a México, Gemelli Carreri presencié la asistencia del virrey a importantes ceremonias en iglesias y en sus descripciones de los acontecimientos nunca lo ubica en el coro. Más bien parece localizarlo en algún sitio privilegiado del lado del evangelio, cerca del altar mayor y junto a la crujía. Gemelli narra que en la mañana del sábado santo del 6 de abril de 1697, el virrey y la virreina fueron a los oficios divinos a la catedral. Mientras el virrey se colocó en un sitial, la virreina asistió “dentro de un tabladillo rodeado de celosías”, ambos en el lado del evangelio. En una banca del lado derecho del asiento del virrey se sentaron el capellán, el mayordomo, el capitán de la guardia y el caballero, mientras que del lado de la epístola se colocaron los regidores, asistidos de dos maceros que vestían de damasco y tenían en las manos sus mazas de plata.⁵⁶ El elevado número de individuos hace suponer que la zona descrita es frente al altar mayor y junto a la crujía tal

⁵⁵ Deán y cabildo de la catedral de México, *Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido hacer en todas y cada uno de los días del año*, 1751, fs. 24-25. (El manuscrito se localiza en el Archivo de la catedral de México.)

⁵⁶ Gemelli Carreri, Juan Francisco, *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*, México, Ediciones Xochitl, 1946, p. 84.

como se describe en el manuscrito de 1751. Gemelli también cuenta que el domingo 26 de mayo, el arzobispo predicó vestido de pontifical, entre cuatro dignidades, bajo un dosel y sobre seis gradas y que el virrey asistió “abajo”, en su sitial, del lado del evangelio y delante de todos los ministros, de cara al altar mayor mientras que en la parte opuesta se sentaron en bancas el corregidor, los alcaldes y los regidores.⁵⁷ Es decir, no sólo es claro que el sitio del virrey fue sobre la nave del evangelio sino también que el ayuntamiento de México, a diferencia del poblano, tuvo un lugar de menor importancia dentro de la catedral (si se le compara con Puebla). Ante la presencia del virrey, Real Audiencia y Tribunales, éste hubo de trasladarse al lado de la epístola. Con respecto a las escasas visitas que los virreyes llegaron a hacer a la catedral de Puebla en su ingreso a la ciudad de México, sin embargo, Diego García Panes indica que el sitio que se le asignó dentro de la catedral fue el presbiterio. Esto contradice (o agrega un matiz a) la información del documento poblano de 1668 en que se niega.

A la puerta de la Catedral salen a recibir a Su Excelencia el Ilustrísimo Obispo con sus pontificales a dar la bendición y el *asperges* al nuevo Virrey, y el Venerable Deán y Cabildo, todos con capas pluviales presentando el palio, que manda retirar Su Excelencia, y entra en la iglesia del lado derecho del prelado hasta llegar al presbiterio al lado del Evangelio, donde tiene silla y sitial. Y el prelado con el Cabildo se va al coro donde, con armoniosa música, se canta el *Te Deum*, viéndose la iglesia toda iluminada y ricamente colgada.

Acabado de cantar el *Te Deum* (o así que llega al sitial), llegan los seises o niños de coro con una fuente de planta a quitarle las espuelas al Virrey, que luego las ha de rescatar el Caballerizo de Su Excelencia, sale de la Catedral con el mismo acompañamiento que entró, despidiendo en la puerta al Ilustrísimo Obispo y Cabildo y con el cuerpo de Ciudad bajo de mazas, y la comitiva se va a pie hasta el palacio de la Ciudad, que es su morada y esta enfrente de la Catedral.

Al día siguiente concurría con el mismo acompañamiento a la Catedral para asistir a la Misa de Gracias que se celebra con toda magnificencia. Permanece en Puebla de [los Ángeles] 10 días recibiendo los cumplidos del Ilustrísimo Obispo, Cabildo, comunidades y infinidad de personas que concurren, en cuyos días festeja

⁵⁷ *Idem.*, p.127.

la ciudad al nuevo Virrey con fiestas de toros y fuegos artificiales todas las noches.⁵⁸

Citemos, finalmente, el similar acomodo que se registra en el *Libro de Patronatos*, una obra escrita entre 1769 y 1774 por el regidor más antiguo del cabildo poblano y que se ha mantenido en forma manuscrita en el Archivo del Ayuntamiento. A partir de la recopilación de documentación diversa, el autor se propuso establecer claramente el protocolo a seguir en las festividades en las que había de participar la Nobilísima Ciudad. Si bien no queda claro si el virrey sube al presbiterio es evidente que se le da un sitial del lado del evangelio:

y [el virrey] sigue a pie hasta el atrio [de la catedral] donde se le tiene prevenido el sitial y asientos para ambos cabildos y luego que toma asiento sube sobre una mesa, uno de los infantes y explica el arco triunfal que está a la puerta, y fenecida, entra adentro de la iglesia y al lado del evangelio se halla otro sitial y puesto en él se canta el *Te Deum Laudamus* con toda la música y voces de órganos que concluido sale inmediatamente toma el coche y se retira a las casas reales que están prevenidas, y si hay virreina ésta entra en derechura a el palacio donde le reciben los comisarios y algunas de las señoras de los señores capitulares o particulares por razón de convite.

A el cabildo eclesiástico, tocan las disposiciones de la misa de gracias en su iglesia y asignan el día, lo que se participa a Su Excelencia quien lo acepta y llegando el caso viene el pertiguero y dos capellanes y avisa a Su Excelencia que ya es hora quien responde que ya irá y lo ejecuta a la hora que le parece saliendo del palacio en su coche y la Nobilísima Ciudad a pie debajo de sus mazas y puesto el sitial al lado del evangelio y en el mismo lugar donde está situado el asiento de la Ciudad que esté en semejante día se pone al lado de la epístola y quedan con ella los dos alcaldes ordinarios y en esta forma se da principio a la misa estando uno de los maestros de ceremonias con Su Excelencia para advertirle las veces que se ha de tocar y destocar y predicado el sermón y concluida la misa vuelve a salir acompañándolo el cabildo eclesiástico hasta que toma el coche y hace regreso a palacio, y si concurriere virreina al propio lado del evangelio se le arma una jaula en la que asiste a la función con sus damas y en sus coches da vuelta a palacio.⁵⁹

⁵⁸ García Panes, Diego, *Diario particular del camino que sigue un virrey de México*, Madrid, CEHOPU/CEDEX, 1994, pp. 101-103. Véase el óleo anónimo del siglo 18 “Arco triunfal para la entrada del marqués de las Amarillas” así como el estudio de Beatriz Berndt que aparecerá en la revista *Relaciones* del Colegio de Michoacán.

⁵⁹ Arteaga y Solórzano, Antonio Basilio, *Libro que contiene los patronatos que esta muy noble, muy fiel, y leal ciudad de la Puebla de los Ángeles, de esta Nueva España, 1769-1774*. AAP, *Libros varios*, vol. 20, fs.

Según documentación de 1743 de la catedral de México, también en la iglesia metropolitana el virrey fue recibido en el presbiterio del lado del evangelio.⁶⁰ De modo que no queda duda de que el asiento del virrey pudo ser tanto el presbiterio como la nave del evangelio, y quizá la capilla de los reyes, pero no el coro de la catedral.

Una vez mencionado el sitio que ocuparon los miembros más importantes de la sociedad virreinal cabe preguntarse no sólo por el sitio del obispo, que sabemos fue en la sala de cabildo, altar mayor y coro, sino también por la frecuencia con la cual asistió al coro. La ley 24 del título 15 de la *Recopilación* hacía un llamado a los obispos y arzobispos de las ciudades, donde había Real Audiencia, para que en los días en que no celebraran de pontifical en sus iglesias procuraran asistir en el coro, por lo que “importa allí su presencia”. Esto hace suponer que su asistencia debió ser escasa y que el peculiar adorno de la silla episcopal en el coro de Puebla también puede ser leída como una forma de hacer presente a la cabeza del cabildo. La ausencia de pleitos en torno al acceso al coro, hace suponer que el tipo de configuración que adoptaron las catedrales novohispanas no sólo hizo más codiciable a la zona pública más cercana al altar mayor de la iglesia sino que permitió concentrar las actividades espirituales en el coro y quizá dejar con menor uso la capilla real. Esto no significa que dentro del coro no hubiera pleitos; sin embargo, estos remiten a otro tipo de conflictos al interior del cabildo. Por ejemplo, al sitio que debía

376-377. Para el texto completo que indica todo el protocolo que se sigue para recibir a un virrey en Puebla véase anexo 4.

⁶⁰ Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Microfilm, rollo 1318 del Archivo del cabildo de la catedral de México: “Forma y modo del recibimiento que se hizo al señor conde de Fonclara como virrey la primera vez que entró (como es costumbre solemnemente) en esta santa iglesia metropolitana” Miércoles 16 de enero de 1743.

ocupar el vicario general cuando no era miembro del cabildo o al asiento del canónigo más antiguo.

A diferencia de lo que sucedía en la América “postridentina” con los virreyes y obispos, Navascués muestra que en España los reyes llegaron a tomar formalmente posesión de canongías en las catedrales⁶¹ o que -aun sin hacerlo- tuvieron un lugar preeminente en el coro. Con respecto a los obispos, éstos adquirieron más fuerza a partir de la época de los reyes católicos y, es conocido, que el Concilio de Trento abogó por su preponderancia. De modo que si al principio no tuvieron un lugar fijo en el coro, después fueron colocados en el centro.⁶² En la catedral de León, el rey tuvo su asiento fijo en la primera silla en el costado del evangelio más cercana al altar. De estar ausente, su silla quedaba desocupada. Respecto al obispo, éste tomó la del lado de la epístola.⁶³ En Barcelona, el obispo tuvo una silla bien diferenciada también en el lado de la epístola. Como vemos, en Nueva España el orden de precedencia en el coro partió siempre de la cabecera de éste en donde, desde un principio, se ubicó la silla del obispo en el centro. En España, en cambio, los primeros asientos del coro llegaron a ubicarse en la parte más próxima al presbiterio (lo cual sugiere que su orden de precedencia era dictado –por lo menos parcialmente- por su relación con el altar mayor). La silla episcopal fue también colocada junto a la puerta procesional del trascoro y, finalmente, se permitió ubicarla en el centro del coro.⁶⁴ Navascués explica que debido a que el obispo no tenía la obligación de

⁶¹ Navascués indica que la Partida Primera, título I, ley V, recordaba que los reyes eran vicarios de Dios. Su lugar en el coro también podía justificarse por el hecho de que encarnaban el patronazgo de las catedrales. Finalmente, consta que en Burgos y León tomaron formalmente posesión de una canongía con todas sus prerrogativas. Navascués, *op. cit.*, p. 31.

⁶² Navascués, *op. cit.*, p. 26, 27,

⁶³ Navascués, *op. cit.*, p. 31 y 32.

⁶⁴ *Idem.* p. 25

asistir a las Horas en el coro, en lugar de un asiento fijo en él, lo tuvo en el altar mayor mientras y que cuando asistía al coro se le cedía el primer lugar de alguna de las dos bandas (en el coro de León la banda del lado de la epístola era llamada “coro del Obispo” y la opuesta “coro del rey”).⁶⁵ En Burgos, no fue hasta el siglo 17 que el coro –y no sin conflictos- adquirió la misma disposición que en Nueva España: el obispo en el centro, el deán encabezando el coro del lado sur (de la epístola) y el arcediano el del lado norte (del evangelio).⁶⁶ Es decir, se logró que el orden de precedencia partiera de la silla del prelado y que ésta fuera colocada en el centro. Es curioso constatar que en España el lugar del obispo frecuentemente fue el primero de la banda de la epístola ya fuera en aquella silla más cercana al altar o en la próxima a la entrada procesional del trascoro. El rey, por su parte, se colocó frecuentemente del lado del evangelio en el extremo del coro más cercano al altar mayor. Como se ha dicho, incluso la reina tuvo acceso al coro de la catedral de Plasencia en que hay dos sillas taraceadas para los reyes con las representaciones de Fernando e Isabel.⁶⁷ Aun sin ser común, la reina sí llegó a entrar al coro de modo regular en España o por lo menos tuvo una silla fija. Es decir, a pesar de que las prohibiciones en torno al acceso de las mujeres cada vez fueron más estrictas, Juana de Portugal e Isabel la Católica se sentaron en

⁶⁵ *Idem.*, p. 26.

⁶⁶ *Idem.*, pp. 25 y 27. A grandes rasgos la iconografía de esta sillería consiste en temática tomada del Antiguo Testamento en la crestería o dosel superior enmarcada por santos y profetas. La sillería alta presenta la vida de Cristo desde la concepción hasta su resurrección y la sillería baja la vida de la Virgen. Igualmente hay temática profana con un mensaje didáctico moralizador inspirado en la literatura culta y popular y en las propias costumbres de la época. Mateo Gómez, Isabel, *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, Madrid, Caja de Burgos/Asociación de amigos de la catedral de Burgos, 1997.

⁶⁷ Navascues, *op. cit.*, p. 36. La sillería de Plasencia fue fabricada a fines del siglo 15 y principios del 16 por Rodrigo Alemán y otros seis maestros. La sillería alta cuenta con 41 sillas de las cuales la central y las dos de los extremos son de mayor tamaño. Mientras la central era para el obispo las otras eran para los reyes católicos: Isabel del lado de la epístola y Fernando del lado del evangelio. Del lado de la epístola domina la temática del Antiguo Testamento mientras que del lado del evangelio la del Nuevo. Las misericordias tienen escenas costumbristas, mitológicas, satíricas, moralizantes, bíblicas, etc., consideradas dispuestas “arbitrariamente”. Cuenta con 26 asientos inferiores en donde a diferencia de la alta no hay trabajo de taracea en los respaldos. De nuevo la mayor parte de la temática está tomada del Antiguo y Nuevo testamentos. Mogollón Cano-Cortés, Pilar, *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*, Cáceres, Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1992.

sus respectivos sitios de los coros de Segovia y Plasencia.⁶⁸ Es posible deducir, a partir de la ubicación del sitio del rey del lado del evangelio y el de la reina del lado de la epístola, que en estas dos sillas el orden lo dictaba el altar mayor mientras que en el interior del coro el orden de precedencia se invirtió. De modo que el coro venía a ser claramente una extensión del presbiterio. En este sentido el caso de Sevilla resulta interesante, la silla del rey se conservó del lado del evangelio aún cuando la silla episcopal pasó al centro del coro y, por lo tanto, el coro del deán se colocó a la derecha del obispo.

Del estudio de Navascues en torno a los coros españoles se concluye que en la península se permitió que legos ilustres, consejeros del rey o caballeros de órdenes militares accedieran al coro cuando asistían a los oficios divinos con tal de que el obispo les señalara sus asientos y nunca fueran colocados entre los clérigos.⁶⁹ El autor afirma que los miembros del cabildo municipal también pudieron entrar al coro y concluye que si bien fue un espacio originalmente concebido para el clero, con el tiempo fue incorporando al obispo, a los reyes, a la nobleza y la ciudad así como a la burguesía decimonónica.⁷⁰ Esta mirada coincide con la información contenida en un *Manual de ceremonias* valenciano del siglo 18. En el apartado dedicado a las ceremonias del coro, se ordenaba no sentar a seculares entre eclesiásticos y se prohibía el acceso a quienes no estuvieran ordenados así como a las mujeres. Sin embargo, había excepciones: los ministros de la real Audiencia, el gobernador, los caballeros titulados y a los cruzados de las órdenes militares a quienes se les concedieron las últimas sillas altas de uno y otro lado del coro.⁷¹ De este modo, no deja de

⁶⁸ *Idem.*, p. 38.

⁶⁹ *Idem.*, p. 40.

⁷⁰ *Idem.*, pp. 41-42.

⁷¹ *Manual eclesiástico de las Sagradas ceremonias de la Iglesia: Tratado del coro, de sus empleos, y de las ceremonias que deben observar los residentes*, Valencia, Viuda de Joseph de Ortega, 1767, pp. 98-99.

ser atractiva la idea de intentar ligar estas diferencias también a nivel artístico. Si a todo lo largo de la tesis se ha querido mostrar la manera en que el funcionamiento del espacio moldea el asiento mismo, habría quizá que tratar de ubicar la enorme presencia de temática profana de los coros tardo-góticos españoles también a este mayor acceso de seglares que no se aprecia en las catedrales postridentinas novohispanas. De cualquier forma sigue siendo válido –en España y América- el hecho de que un espacio de exclusivo uso del clero permitió el paulatino acceso a seglares. Como buena iglesia postridentina, la novohispana no sólo colocó la silla del prelado en el centro, sino que fue mucho más estricta con respecto al acceso a sus coros catedrales en que sólo entraron eclesiásticos o ministros que tuvieran una labor fundamental para el culto a pesar de que éstos pudieran ser seglares (véase el anexo 5 sobre los ministros del coro).

El coro de la catedral de Puebla fue un espacio para albergar fundamentalmente al obispo, al cabildo y a los ministros que les ayudaban a dirigir las funciones del culto. Mientras las sillas altas y las bancas de los balcones bajos eran propiamente para los capitulares, los demás ministros se colocaron en la sillería baja, en bancas o en los balcones altos. Sin embargo, a este grupo de individuos más o menos constantes habría que añadir la presencia de posibles “visitantes” en fiestas especiales. De este modo, el mayor número de sitiales que de asistentes regulares al coro era al mismo tiempo un mecanismo que podía fomentar el silencio y permitir el acomodo de asistentes ocasionales. Así, el maestro de ceremonias era responsable de recibir y conducir al coro a personas tanto seculares como capitulares de otras iglesias catedrales que el mismo Concilio autorizaba a entrar.⁷²

⁷²“Estatutos” en *Concilio III Provincial Mexicano, Op. Cit.*, p. LXXII.

Solamente al obispo, a las dignidades, canónigos, racioneros y medios racioneros, que eran los principales protagonistas del coro, se les introducía a él a través de una ceremonia de toma de posesión de su silla y asiento.⁷³ Los mecanismos que debían seguirse en dicha ceremonia se registraron en el *Concilio III Provincial Mexicano* que aparece repetidamente descrita en las actas capitulares. La ceremonia terminaba con el acto de arrojar reales en el coro. Este gesto pudo ser una forma de recordar que en ese espacio de oración los prebendados ganaban sus frutos materiales a través de un ministerio espiritual pues la prebenda era un beneficio eclesiástico simple⁷⁴ en que un oficio o ministerio espiritual era retribuido económicamente. El acto de arrojar monedas quizá también les recordaría que su obligación de ser buenos “limosneros”. Es importante no desvincular el espacio coral del altar mayor, al cual siempre estuvo unido simbólicamente y físicamente a través de la cruz. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en el altar, en el coro el clero no compartía el espacio con los representantes del poder civil. El obispo tenía un trono o sitial tanto en el coro como en el altar mayor y sala de cabildo, una especie de reflejo especular de su propia condición de persona mixta al fungir como sucesor directo de los apóstoles. Representaba o invocaba a quien había sido tanto humano como divino, rey y sacerdote y; por lo tanto era responsable tanto de los ministerios u oficios espirituales como seculares y heredero de la Tradición. Los rituales del culto escenificaban o simbolizaban esta mística a través de acciones sagradas que eran en sí mismas y a un tiempo, imagen y realidad.⁷⁵ Esto, sin embargo, no impedía que simultáneamente los obispos y cabildos no fueran sino ministros del rey. En este sentido llama la atención la localización que en todas las

⁷³ Véanse anexo 6 para la explicación de las funciones de cada prebenda.

⁷⁴ Pues a diferencia de los beneficios “curados” no estaba ligado a la cura de almas como el de los párrocos.

⁷⁵ Kantorowicz, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985, p. 68.

catedrales novohispanas tuvo el altar de los reyes en el ábside de la iglesia, sitio en el que se había colocado el altar mayor y el coro desde tiempos ancestrales.⁷⁶

La cartilla del obispo Carlos María Colina y Rubio (1877)

Mucho de lo que hasta ahora se ha anotado a partir de diferentes fuentes de los siglos 16 al 18 seguía vigente en 1877, cuando el obispo de Puebla Carlos María Colina y Rubio publicó una cartilla “reformada” que contenía el reglamento del coro, y otras prácticas de la iglesia, apegada a su erección, los estatutos del *Tercer Concilio Mexicano*, los ritos y ceremonias generales, los decretos de las sagradas congregaciones y las Antiguas Constituciones y Costumbres laudables de la Iglesia. El capítulo X está dedicado al orden de los asiento en el coro y será de gran ayuda para intentar reconstruir la intención que tuvo Nogales Dávila al plantear su programa ornamental.

La cartilla de 1877 indica que las sillas altas de ambos coros que partían desde los asientos del deán y del arcediano hasta llegar a las puertas laterales eran para que en los oficios se sentaran “solamente” los señores capitulares y conforme a la silla que a cada uno le correspondía según su estalación. Al provisor y vicario general se le dio el lugar inmediato al deán o al presidente, tanto en el coro como en cualquier otro lugar en que concurriera el cabildo, excepto (en el caso de que no fuera capitular) cuando los capitulares

⁷⁶ La importancia de esta localización aparece registrada en 1795 cuando el deán de la catedral de Puebla preguntó al maestro de ceremonias si el altar de los Reyes debía considerarse “presbiterio” y si, por consiguiente, se debía “prohibir la entrada a los legos en dicha capilla” cuando en ella se celebrara el sacrificio de la misa. La respuesta fue negativa; es decir, no era presbiterio y no había motivo para seguir una práctica distinta a la de las demás capillas. “Duda que propuso el Sr. Deán de la S. iglesia catedral de la Puebla al maestro de ceremonias de ella sobre si el altar de los Reyes se debe considerar como presbiterio y por consiguiente prohibir la entrada a los legos en dicha capilla, cuando en ella se celebra el Santo sacrificio de la misa (...) año de 1795” (Archivo Histórico del venerable cabildo de la S.I. catedral metropolitana de Puebla. Biblioteca INAH. Microfilm. Rollo 11, f. 270.)

estuvieran revestidos de capa pluvial. Si el provisor era capitular, se le solicitaba ocupar su silla según su estalación. Si asistían capitulares de otra iglesia al coro, se les daba la silla que seguía (en orden descendente) al primero de la estalación a que pertenecían (es decir, si asistía un canónigo se le daba un lugar después del canónigo más antiguo). En el caso de un visitante que fuera vicario y no capitular se le daba la segunda silla de las de abajo en el coro del deán. A diferencia de lo que sucedía en el siglo 18, con respecto a los curas del sagrario, se indica que se les daban las dos primeras sillas en ambos coros de abajo, ocupando siempre el más antiguo de ellos, la del coro del deán. Después de los curas, se colocaban los maestros de ceremonias a los que seguían los padres capellanes según su antigüedad y a los “salmistas y cantores” se les daban el resto de las sillas bajas, a uno y otro lado del coro, también según su antigüedad. Todos estos asientos eran fijos. Los asientos que quedaran libres en ambos coros de abajo servían para los capellanes del obispo cuando este asistía al coro y para otros eclesiásticos que asistieren de sobrepelliz a los oficios. Finalmente, las sillas de arriba de ambos coros que estaban entre las puertas y la reja, sólo podrían ocuparlas los señores capitulares que estando enfermos con *patitur abierto*, quisieran -sin quebrantarlo- asistir a los divinos oficios (véase anexo 7 sobre *patitur abierto*). En ese caso, no se les obligaba a usar el traje del coro. También podían ocuparlas los eclesiásticos que asistieran a las solemnidades, siempre y cuando asistieran con traje talar y no hubiere en ellas algún capitular. Finalmente podían ser usadas por los colegiales acólitos en los días en que les tocaba asistir. Con respecto a las sillas de abajo que estaban entre la puerta y la reja se indicaba que las dos primeras a uno y otro lado eran para la dignidad o canónigo que le tocara la misa y las dos siguientes para el diacono y subdiácono. También servían para los señores que se habían vestido de capa pluvial en las vísperas o en la misa solemne para cuando regresaban de la sacristía al coro. Solo en el caso

en que estuvieran desocupadas podían servir para los músicos del coro. Con respecto a los dos escaños localizados abajo y cerca del atril, se informa que eran para los caperos. Es posible que este atril se colocara cerca de la silla del prelado pues en la otra mitad del coro estaba el facistol. Con respecto a los movimientos que habían de seguir, se indica que sólo el deán y el arcediano podían emplear las escaleras inmediatas a la silla episcopal mientras que el resto debía de hacerlo por las otras escaleras, verificando que en ningún momento se pasara por un asiento más arriba del suyo. Finalmente, se indica el lugar de los infantes del coro. Estos se localizaban en las banquillas inmediatas al facistol y sólo debía tratarse de monaguillos, dos de los cuales durante los oficios divinos debían estar inmediatos al facistol para poder apuntar en el libro y dar la vuelta a las hojas. Cuando hubiere “orquesta” ésta podría colocarse delante del facistol, entre éste y la puerta principal del coro, o bien, en el “coro superior” en donde estaban los órganos. Por último, la cartilla se refiere a las bancas localizadas afuera de la reja del coro. Estas seguían siendo para que el cabildo a la hora de sermón, lectura, bendición papal, ceremonia del lavatorio, o cosa semejante se sentara ahí. También podían asistir los curas del sagrario, siempre y cuando se colocaran en las extremidades después de los señores menos antiguos a uno y otro lado. (IMAGEN 7)

De especial interés es la mención del orden que habían de seguir cuando asistían a otra iglesia, pues si bien se indica que habían de colocarse en bancas en el presbiterio (con tellices encarnados y tapetes), también se indica que su orden debía ser igual a aquel seguido en el coro. Es decir, los primeros de la parte de afuera eran ocupados por los señores que presiden de uno y otro lado mientras que los inmediatos al altar eran para los señores menos antiguos. De este modo, se conservaba el reflejo especular que en las catedrales se establecía entre el coro y el altar mayor. Sin embargo, este arreglo podía cambiar en actos literarios que se llevaran a cabo dentro de la catedral, pues entonces los

capitulares se sentaban en bancas pero el coro del deán se colocaba del lado del evangelio aunque en el extremo de la banca por la parte de afuera se colocaba la silla, mesa con cojín y reloj de arena para el obispo que presidiera el acto (por lo tanto éste sí seguía enfrentado al altar). Atrás de su silla, se colocaban dos banquillos para el secretario de cabildo y los capellanes del prelado.⁷⁷

⁷⁷ Colina y Rubio, Carlos María, *Cartilla que comprende el reglamento de coro y demás prácticas de la Santa Iglesia Catedral de Puebla. Reformada, discutida y aprobada por su Illmo. Venerable Cabildo con arreglo a la Erección de la Iglesia, Estatutos del Santo Concilio 3o. Mexicano, Ritos y Ceremonias generales, Decretos de las Sagradas Congregaciones, Antiguas Constituciones y Costumbres laudables de la misma. Confirmada, establecida y mandada observar en 4 de Noviembre de 1877. Por el Illmo. Señor Dr. Don Carlos María Colina y Rubio, dignísimo obispo de esta diócesis, Puebla, Imprenta de T.F. Neve, 1877, pp. 126-130.*

c) La imposibilidad de reducir el programa ornamental poblano a esquemas.

La enorme destrucción o traslado de la que han sido objeto las sillerías de coro en general, unido a la falta de coherencia que múltiples historiadores de sillerías de coro españolas han encontrado en los programas ornamentales, han hecho dudar en la existencia o sobrevivencia de sus programas originales. El estudio de la ornamentación del coro poblano permite preguntarse si más allá de las destrucciones o modificaciones, uno de los problemas en la lectura de los programas pudiera radicar en el método empleado. En el caso de la sillería poblana, nos encontramos con un caso en que tanto la documentación como la obra apuntan hacia la clara existencia de un programa predeterminado. Sin embargo, aun así, sus códigos de lectura no son del todo claros. Esta ambigüedad, que a continuación se presentará, parece sugerir que el programa pudo responder a varios objetivos simultáneamente. Es decir, que se trata de un programa que no se agota frente a la estructura del cabildo o de alguna de sus posibles lecturas metafóricas, sino que pudiera estar codificando también el funcionamiento ritual al interior del recinto. El análisis de este caso y la dificultad en encontrar una lectura única ante la evidencia de un esquema y el conocimiento de los integrantes del espacio permite sugerir que más allá de los factores permanentes, las ceremonias pudieron ser un factor fundamental para entender la conformación de las formas del asiento.

Empecemos pues, con la información histórica, social y política recopilada e intentemos pensar en el sentido original que debió tener el acomodo de las sillas que a principios del siglo 18 ideó Pedro Nogales Dávila. Consideremos también que la obra se hizo en un momento de conflicto con un cabildo que no estaba dispuesto a obedecer la cartilla del coro. Por lo tanto, para ir fijando los criterios, recordemos cuales fueron los aspectos que

causaron dudas en el cabildo, la respuesta del obispo y las reglas que, a decir de Nogales, el clero no obedecía.

Consideraciones

Para el obispo Nogales era muy importante que los capitulares siguieran las ordenanzas “literalmente” de modo que nos permite entender que por más novedoso que su programa haya sido, en el fondo debió proponer aspectos sumamente tradicionales. El prelado les recordó que ningún capitular debía sentarse en un asiento que no le correspondiera “por orden y antigüedad” y tampoco debía hacerlo pasando por un asiento superior al suyo. Por ello, mencionó a su cabildo que estaban obligados a sujetarse a la ordenanza 16: “Ninguna persona ha de entrar en el coro a sentarse, por delante de silla, o asiento superior al suyo”. Por otro lado, le parecía que el cabildo no estaba siguiendo las reglas 2, 3, 4, 7, 15, 17 y 38 de las ordenanzas. De estas siete reglamentaciones, cuatro prohibían la comunicación en el coro que fuera ajena al oficio (no hablar de un coro a otro, no hacer señas, no mandar mensajes, entrar “directo” a ocupar las sillas correspondientes sin hablar en el facistol o en las sillas bajas, no bajar de las sillas para platicar y no charlar en las procesiones). Una de ellas prohibía burlarse, jugar o reírse en el coro. Otra, obligaba a respetar al presidente y, finalmente, la última solicitaba que los capitulares cantaran lo que estaban obligados. De ello se deduce que uno de los más graves problemas dentro del coro debió ser la falta de silencio y compostura. Una forma de fomentarlo muy bien pudo permitir continuar con la tradición de dejar una silla vaca entre dos asientos ocupados. Esta modalidad era recomendada por el Tercer Concilio y ya aparece en el coro anterior poblano como es posible apreciar en un dibujo de principios del siglo 17. En 1621 tuvo lugar un pleito entre dos canónigos de Puebla que -entre otras cosas- muestra que para esa fecha las dignidades y

canónigos se colocaban en el coro dejando un espacio mediando entre ellos. (IMAGEN 8)

El *Tercer Concilio* obligaba al presidente del coro, cargo que generalmente recaía en el deán, a inspeccionar la limpieza en los altares, el coro y las sillas y a verificar que cada individuo ocupara su silla y que no pasara de un lugar a otro. Lo interesante es que se especifica que si la capacidad del coro lo permitía, cada beneficiado debía tener “franca su propia silla de un lado y del otro” con lo cual fuera más fácil la observación del silencio.⁷⁸

Haciendo que una silla vacía mediara siempre entre dos individuos se combatía la tentación de hablar dentro del coro, uno de los problemas que con mayor frecuencia se experimentaba y que seguramente Nogales deseó evitar. Además, este recurso también debió permitir intercalar a los visitantes, sin menoscabo de su jerarquía. Lo que resulta más difícil precisar es exactamente cómo es que esto sucedía. Si era como lo indica la cartilla de 1877 o de alguna otra forma más apegada a las condiciones de principios del siglo 18.

Programa ornamental: hipótesis A.

La sillería poblana consta de 27 sillas a cada lado de la silla episcopal y como hemos indicado, 27 fue el número de prebendas que constituían a un cabildo catedral novohispano completo, de las cuales una canonjía se suprimió para otorgar sus frutos al Tribunal de la Inquisición y, en cambio, se permitió el acceso de los dos curas del sagrario. Es a partir de esos principios y de los registros de toma de posesión de prebendas que aparecen en las actas de cabildo de la catedral he elaborado el esquema hipotético “A” a un “cabildo completo ideal” pues, independientemente de que todas las sillas estuvieran efectivamente ocupadas, la obra pudiera haber deseado reflejarlo al tiempo de permitir el acomodo. Para ello, ha sido de especial utilidad el pleito de 1621, narrado en el capítulo anterior, entre el

⁷⁸ “Estatutos” en *Concilio III Provincial Mexicano*, pp. LXX-LXXI.

canónigo más antiguo y el canónigo del lado del arcediano de la catedral de Puebla. En uno de los dibujos que se anexaron al legajo no sólo es posible observar que efectivamente un espacio mediaba entre cada uno de los capitulares, sino también apreciar el acomodo simétrico de los miembros. (IMAGEN 8) Aplicado al caso poblano y haciendo también uso de información de las actas de cabildo, me parece que es posible plantear que los ejes establecidos por la inscripción "*Hic est Chorus*" y las llaves y tiara papal marcaban límites. En el primer caso, indicaban el sitio en el cual podía colocarse el último miembro del cabildo; es decir, la silla décima cuarta que era posible dar en posesión a un medio racionero (al más "moderno"). En el segundo caso, se trató de la línea divisoria entre dignidades y canónigos, por un lado, y racioneros y medios racioneros, por el otro. De este modo, "la silla octava" pudo ser otorgada al canónigo más moderno. A todo lo largo de las ceremonias de toma de posesión de asientos en el coro registradas en las actas de cabildo se menciona explícitamente el número de silla que le correspondía a cada uno de los capitulares. No hay evidencia de que la nueva sillería causara algún desconcierto, lo cual sugiere que no implicó un cambio en la ordenación del cabildo. También permite la utilización del dibujo de la sillería anterior para trazar algunas líneas de interpretación para la nueva. Los rituales se llevaban a cabo sólo cuando se entraba por primera vez al cabildo, cuando se subía de "clase" u "orden" o cuando se ocupaba cualquiera de las prebendas del orden de las dignidades. Es decir, con el deanato, arcedianato, chantría, maestrescolía y tesorería. Cuando el ascenso tan sólo era "por antigüedad" dentro de un mismo orden (canónigos, racioneros o medios racioneros) la nueva silla debió adquirirse inmediatamente, a menos de que se tratara de la silla del canónigo más antiguo que sí llegó a causar controversia debido a que este canónigo no siempre se ubicó del lado del arcediano. Cuando el canónigo más antiguo se encontraba del lado del deán, para poder ocupar el sitial

(dentro del orden de los canónigos) de mayor jerarquía debía saltar de un coro a otro lo cual no fue aprobado en 1621. No parece haber existido ninguna distinción, reflejada en el acomodo, entre los canónigos de merced y los de gracia pues todos (los canónigos) parecen haber sido colocados conforme a su antigüedad.

Pero ¿cuáles son los problemas de este acomodo? Dado que sólo se tienen 27 sillas de cada lado, en el grupo de cinco sillas localizadas junto a la reja habría sido imposible no pasar por una silla de mayor jerarquía para ocupar la propia, a menos de que en esta zona el orden de precedencia se invirtiera y contemplara con respecto al altar mayor. Sin embargo, es necesario contemplar la posibilidad de que el espacio estuviera también planeado para albergar a uno o un grupo de capitulares enfermos. No sólo lo menciona la cartilla poblana decimonónica, sino el obispo Fabián y Fuero en su discusión sobre el *Patitur abierto*. De haber existido a principios del siglo 18, éstos habrían sido aquellos ubicados entre el acceso y la reja. El otro problema que enfrenta la hipótesis A es que si la silla octava era para canónigos tendríamos 11 sillas para 9 canónigos, pues para 1719 todavía no se le otorgaba la silla inmediata al deán al vicario general del obispado. Aun si se le hubiese dado no es del todo claro si eso habría recorrido todos los asientos o simplemente se habría colocado en una silla que solía estar vaca (entre dos dignidades). Considerando todos estos problemas, he planteado una segunda alternativa (hipótesis B).

Programa ornamental: hipótesis B.

En este segundo esquema, he ubicado al cabildo de modo que sólo el medio racionero menos antiguo quede del otro lado de los accesos laterales. Dado que lo más normal era que no todas las prebendas estuvieran siempre ocupadas por miembros activos o que los

capitulares asistieran al coro diariamente, esta silla habría sido poco empleada. Si consideramos, como se ve en el pleito de 1621, que el canónigo más antiguo se ubicaba en el testero de las dignidades del lado del arcediano y que sólo había 9 canónigos porque una canonjía había sido suprimida, todos los canónigos habrían estado ubicados antes del eje en que tenemos las tiara papal y las llaves de Pedro. Obviamente, esto nos deja con el problema de intentar responder por qué las actas de cabildo suelen otorgar la silla octava a canónigos. Sin embargo, también habría de decirse que sí hay casos en que las actas capitulares documentan que ese asiento se le otorgó a un racionero. Es decir, sí es posible documentar que el eje de las llaves y la tiara no marcaba el final de los canónigos sino el principio de los racioneros. Respecto al segundo eje, en donde aparece la inscripción *Hic est chorus*, la presencia de clavos quizá evidencia su ancestral uso para la colocación del *Tercer Concilio Provincial Mexicano* o de la tabla con lo que tocaba cantar en la semana. Es decir, pudo tratarse de un asiento que se mantenía sin ocupar. (IMAGEN 10. Hipótesis B) Una ordenanza del coro pudiera reforzar esta lectura. Con respecto a la necesaria sustitución de canónigos en caso de ausencia, el día en que debían cumplir con su oficio, la regla 25 indica que si el canónigo más antiguo era semanero y se ausentaba, lo suplía el canónigo más “moderno” para hacer el oficio de aquel coro. Tomemos en cuenta que según este segundo esquema y en el supuesto de que el cabildo estuviera completo, el canónigo más reciente estaría sentado en la variación del motivo 2. De tener que subir a ocupar el oficio del canónigo más antiguo de su coro podría haberse sentado en el asiento 2 y no en la parte de las dignidades ni en el asiento 1. Recordemos también que las actas evidencian que no siempre se otorgaban las prebendas en las últimas sillas de cada orden. Es decir, no todos los asientos estaban ocupados al tiempo de la toma de posesión. Es necesario recordar que aun cuando el diezmo hizo de las prebendas beneficios muy atractivos en un mercado

que contaba con las cualidades necesarias y que los reyes estaban constantemente otorgándolas, el proceso tomaba tiempo. En el caso de las cuatro canongías de oficio, habría que añadir la necesidad de someterse a los tradicionales exámenes de oposición ante el cabildo.

Si bien para Nogales era importante que los capitulares mantuvieran sus asientos fijos, indicó que nunca debía establecerse un desequilibrio en el coro y que si había ausentes (lo cual parece haber sido una constante y no una excepción) todo el coro debía de reordenarse por clase y antigüedad. La cartilla decimonónica plantea la ocupación de todas y cada una de las sillas lo cual no coincide con la recomendación hecha en los estatutos del siglo 16 de dejar un sitio vaco entre dos asientos. Tampoco es consistente con el único registro antiguo que ha sobrevivido con una representación del acomodo que los capitulares en el coro poblano que data de principios del siglo 17. En ambos casos se registra un espacio vacío entre dos asientos, de modo que el elevado número de sillas altas (27X2) debió fomentar el silencio. Además, este acomodo permitía el acceso ordenado de visitantes autorizados sin necesidad de que los capitulares perdieran su orden. Así, es posible que los necesarios reacomodos que estaban en función no sólo de las ausencias, sino del movimiento ritual del espacio terminen de explicar el esquema ornamental del obispo Nogales. El prelado no parece haber innovado en el número de siales sino en la visualización de distintos tipos de relaciones entre los asientos, aunque éstas todavía no resulten del todo claras. Con los dos esquemas presentados se ha resuelto el sentido de los ejes; sin embargo, no se explica la razón que explica la variación de dos formas ornamentales, de la inversión del orden a partir del eje que establece el asiento octavo y de hacer elaborados diseños en sillas que no van a ser ocupadas por miembros del cabildo poblano (las que corresponden a los motivos

2, 4, 6 y 8). ¿Es que en las sillas entre los accesos laterales y la reja hay que contemplar que los asistentes se sentaban en el octavo motivo? Es decir, el acomodo propuesto en estos dos esquemas no termina de explicar el programa ornamental. Todavía resulta aventurado saber, por ejemplo, si la ornamentación estableció un código para facilitar el turno de las capas o cualquier otra ceremonia.

Programa ornamental: hipótesis C.

Si nos dejáramos guiar más por la lógica de la decoración, por las constantes faltas del cabildo y por la idea de la cartilla de 1877 de que todos los capitulares se sentaban antes de los accesos laterales podría proponerse una tercera hipótesis todavía más aventurada: que en el testero de las dignidades las tomas de posesión establecieron un espacio entre uno y otro asiento, pero que esto no sucedió con el resto de los asientos. (IMAGEN 11) Desde esta perspectiva, cada motivo correspondería a un miembro del cabildo y las variaciones 1a y 2a serían para invitados. Todos los capitulares se ubicarían antes de los accesos laterales y al racionero más antiguo le correspondería el asiento 6. De este modo, la ornamentación podría reflejar la documentada posibilidad de que los canónigos nunca bajaran de su escalafón pero dando libertad de que los racioneros subieran al orden siguiente a cubrir el oficio de un canónigo. El racionero colocado en el asiento 6 sería el único que pudiera saltar al orden de los canónigos en caso de ausencia y la zona entre los accesos laterales y la reja sería para los capitulares enfermos. (IMAGEN 6. Hipótesis C)

Aplicación de la segunda hipótesis.

Ante la falta de evidencia colateral que pudiera permitirme seguir en la línea de esta tercera hipótesis, me concentraré en el segundo esquema por considerarlo el más viable. He

mencionado que este resuelve algunos aspectos en torno al orden del discurso ornamental poblano, pero no todos, y aventurando la posibilidad de que las respuestas desconocidas quizá se encuentren en el funcionamiento ritual cotidiano del espacio. Veamos, entonces, a quién correspondería cada uno de los 9 diseños y las dos variaciones que existen en las 54 sillas altas si éstas son ocupadas de manera simétrica y dejando un espacio vacío entre cada una.

(IMÁGENES 12, 12a, 13, 14)

El motivo 1 (con una elaborada cruz con pendientes sobre un montículo) le correspondería al deán, al arcediano y a los dos canónigos más antiguos. Su variación más inmediata; es decir, aquella en la que cambia la forma de la cruz (1a) no le correspondería a nadie. La segunda variación (1a inv.); es decir, aquella que se diferencia de la original en dos aspectos (variación de la cruz e inversión total entre fondo y forma) le correspondería a los 4 medios racioneros que no son los más recientes y a aquellos que flanquean los accesos laterales del coro en el caso de que estas sillas fueran ocupadas. También existe la posibilidad de que en esta zona (entre los accesos laterales y la reja) los individuos se colocaran en las sillas con el motivo 8. ¿Hay que relacionar la coincidencia entre los motivos de las sillas con los oficios de sus ocupantes? ¿Podiera ser una forma de distinguir claramente quien habría de acompañar a las dignidades y canónigos en algún oficio? Este motivo también aparece en las dos sillas más cercanas a la rejería del acceso principal al coro. De no haber sido ocupadas por los dos curas del sagrario, o aun siéndolo, ¿La utilización del mismo motivo tiene que ver con el interés de colocar “cruces” en todos los accesos al coro a modo de protección del espacio? Es posible que se trate de una práctica no del todo diferente a la presencia de las cruces hechas sobre los muros por el obispo Palafox cuando en 1649 consagró su catedral. Es posible también que paralelo al acomodo

real y cotidiano de los usuarios el esquema ornamental presente una imagen simbólica. El hecho mismo de tener 27 sillas a cada lado del obispo pudiera entenderse como la imagen de un cabildo catedral novohispano completo, independientemente de la dificultad de que en efecto esto fuera posible en todo momento.

El motivo 2 se ha inspirado en los entrelazos de Vredeman de Vries pero sustituyendo el grutesco por una cruz o flor esquematizada. Este aparece en el testero de las dignidades, en el orden de los canónigos y en el de los racioneros. Sin embargo, no habría sido ocupado por ningún miembro del cabildo pero quizá sí por los visitantes del espacio con la posibilidad de acomodarlos dentro del orden que les correspondiera. Por el contrario, el motivo 2inv., en que se ha invertido la relación entre los colores del fondo y las forma, habría sido el asiento de dos canónigos (de los más recientes) y de dos racioneros (de los más antiguos). ¿Debemos asociarlo con la tan común sustitución que los racioneros más antiguos podían hacer de los canónigos más recientes?

El motivo 3 manipula un diseño para jardinería con la aparente finalidad de resaltar el signo de la cruz de nuevo. Este habría correspondido al asiento segundo, quinto y décimo primero del lado del deán y del arcediano. Es decir, habría correspondido al chantre, al maestrescuela, a dos canónigos (segundos en mayor antigüedad) y a los dos racioneros “menos antiguos”. ¿Debemos entender esta coincidencia en el contexto de la sustitución de oficios en caso de ausencia, o bien, del acompañamiento que en algunos casos hacían los miembros menos antiguos?

En el motivo 4 aparecen cinco cruces maravillosamente veladas. De nuevo, es posible encontrarlo en la zona de dignidades, canónigos y racioneros pero sin tener ocupantes fijos. El modelo 5 (que correspondió al tercer, sexto y décimo asiento del lado del deán y del arcediano) debió ser para el tesorero, para dos canónigos y para dos racioneros. No es del todo claro quien se habría sentado en el asiento tercero del lado del arcediano. Si pensamos en el pleito del siglo 17 habría sido el sitio del canónigo más antiguo, pero para principios del siglo 18 en Puebla éste podría haber sido ocupado por el vicario general o bien haberse dejado desocupado para evitar conflictos. La razón que me lleva a no recorrer a todos los canónigos dejando el modelo 7 vacío es el hecho de encontrar repetidamente en las actas de cabildo que la silla octava se le otorga a canónigos; sin embargo, enfrentarme que en 1735 se le dio a un racionero abre la posibilidad de que, efectivamente, siguiera existiendo la silla del canónigo más antiguo en el testero. Finalmente, nos acercamos a los últimos motivos: el 6, 7, 8 y 9. El 7 (con los motivos “únicos” de la tiara y las llaves) y el 9 (con la inscripción *Hic est chorus*) son aquellos que marcan los ejes perpendiculares a la silla del prelado y pudieron ser para los canónigos y medios racioneros más recientes (hipótesis A). Otra posibilidad (hipótesis B) es que en los primeros se colocaran los racioneros más antiguos y en los segundos se colgara la tabla del coro o el Concilio Provincial. Los motivos 6 y 8 habrían permanecido vacíos quizá de nuevo para recibir visitantes o bien, en el caso del 8, para capitulares enfermos que tenían el permiso de no asistir al coro pero que asistiendo no querían romper su *patitur*. Sabemos que esos asientos existían antes del siglo 19 porque para 1770, el obispo Francisco Fabián Fuero evidencia el abuso que los capitulares habían hecho del permiso de *patitur* abierto que no aparecía en los Estatutos. El prelado dispuso la redacción de un texto que explicara sus condiciones, se agregara a las ordenanzas del coro y se leyera junto con ellas. El decreto

explicaba que en la cuarta parte del capítulo 2 de los estatutos de la Iglesia en los capítulos 1 y 2 se disponía que el que cayera enfermo estando fuera de la ciudad, hiciera constar su enfermedad con un testimonio jurado que debía presentar a un juez, sacerdote o notario. Una vez hecho, podía gozar del derecho de los enfermos que establecía el Concilio Mexicano. Sin embargo, este era un permiso que en nada se parecía al *patitur* abierto. Si el prebendado regresaba a la ciudad y constaba que estaba verdaderamente enfermo habría de tener el mismo *patitur* que era el ordinario y no el abierto. El que quisiera gozar del beneficio de los enfermos “fuera de la ciudad” tenía que solicitarlo él mismo al cabildo o bien podía hacerlo por medio de otra persona que solicitara la ausencia y si el prebendado estaba fuera del obispado había de jurar que quería ir a algún baño saludable o a “buscar temperamento frío o caliente” porque se lo habían aconsejado dos médicos que estaban obligados a jurar que efectivamente le convenía. De ser así, su primera salida de la casa debía ser directamente a la iglesia a dar gracias a Dios y para ello debía tener testigos. Si estaba fuera de ciudad, debía acudir al templo del pueblo en el que se hallare. En ambos casos se trataba de *patitur* ordinario. El *patitur* abierto sólo se autorizaba para aquellos cuyo alivio estaba en función de la necesidad de salir de su casa a hacer algún ejercicio y se concedía a los capitulares o a los ministros del coro con limitaciones. Sólo se daba por 15 o 20 días al final de los cuales el cabildo decidía si se lo otorgaba de nuevo. Era una indulgencia de la que no hablaban los Estatutos y que permitía salir de la casa y estar exento del coro. Este privilegio había provocado que se abusara de él. Por lo tanto, el obispo mandaba que se votara secretamente “con habas blancas y negras” antes de concederlo y que para ello era necesario la aprobación de las dos terceras partes de los vocales presentes. Además les especificaba que no tenían el derecho de salir de la casa mientras durara el coro y no podían usarlo hasta que se les concediera. Para ello debían

presentar una certificación jurada de un médico o cirujano que no garantizaba obtenerlo. Había sucedido que después de presentar dicha certificación los prebendados eran vistos paseándose por la ciudad. De especial interés, para los fines de este apartado, es la última indicación del edicto. Esta ordenaba que de vérselos paseando, los capitulares estaban obligados a presentarse en el coro en la “silla para enfermos”.⁷⁹ ¿Cuál era esta silla? Es posible que fuera alguna de las localizadas entre la reja y el acceso lateral al coro.

Dejemos por el momento el problema de las sillas y pasemos a otro tipo de asiento en el coro. Quien fungiera como presidente tenía la obligación de supervisar que se colocara un escaño adornado o cubierto con un tapete antes de la hora de vísperas, todas las veces en que hubieran de estar en ellos los que llevaban las “capas”.⁸⁰ El número de capas dependía de la festividad. Podía haber, o no haber capas, y cuando esto último sucedía, éstas podían ser dos, cuatro o seis. A partir del *Ceremonial* de Bustamante se deduce que el coro de eclesiásticos (y aquí no me estoy refiriendo a la capilla musical que también tenía cantores) podía dividirse en “cantores” y “coro” con la finalidad de que sendos grupos cantaran juntos o alternadamente. Los primeros podían distinguirse por el uso de “capas” (de ahí el término de “caperos”) o bien cantar sin ellas, haciendo uso tan sólo de sobrepellices. Este ceremonial indica que estas “capas” que podían ser dos, cuatro o seis, eran “capas pluviales”.⁸¹ Es decir, vestiduras que eran eclesiásticas pero no sagradas, no benditas y comunes a todos los órdenes eclesiásticos aunque en las procesiones se usaran

⁷⁹ “Decreto que el Ilmo. Sr. don Francisco Fabián y Fuero del consejo de su Majestad, obispo de la Puebla de los Ángeles [...] que expidió acerca de las circunstancias y condiciones necesarias para que los señores capitulares y demás individuos del coro de esta santa iglesia puedan gozar del ‘partitur abierto’” *Archivo Histórico del venerable cabildo de la S.J. catedral metropolitana de Puebla*. Biblioteca INAH. Microfilm. Rollo 12, p. 146 y ss. Véase Anexo 12.

⁸⁰ “Estatutos” en *Concilio III Provincial Mexicano*, p. LXXII.

⁸¹ Bustamante, *op. cit.* En 1940 los encontramos bajo la denominación de “pluvialistas”. Cf. *Cartilla de la Santa Iglesia Basílica Catedral de Puebla*, Puebla, Imprenta Nueva, 1940.

para distinguir a las dignidades.⁸² La importancia de la fiesta determinaba la presencia o ausencia de capas así como el número de ellas. Estas solían ser tomadas por miembros del cabildo. Sin embargo, hubo casos en que la ausencia de capitulares obligó a que fueran capellanes de coro quienes tomaran las capas. En 1794 el cabildo de Oaxaca tan sólo contaba con cuatro dignidades y 9 canónigos lo que había obligado a que seis o cuatro capellanes tomaran capas. Por ello, el cura preguntó al maestro de ceremonias de Puebla si el ejercicio de este oficio les daba el privilegio de ser incensados antes que al cabildo y los curas. La importancia que adquiría el individuo al hacer oficio de caperos explica que la respuesta fuera que éstos debían preceder al cabildo.⁸³ Además de que el número de capas y sus portadores variaban según la celebración, éstas podían tomarse y dejarse dentro o fuera del coro. En todos los maitines solemnes había 6 capas para el *Invitatorio* y al terminarlo se dejaban allí y los que habían sido caperos se subían a sus sillas (lo cual parece sugerir que habían sido capitulares). En los entierros de los obispos y prebendados y a la vigilia y la misa de cuerpo presente había cuatro capas, mientras que en los otros entierros, vigiliias y misas de cabildo había sólo dos y eran de capellanes de coro. Cuando había seis capas, dos debían ser de dignidades, dos de canónigos y dos de racioneros enteros (sin embargo, en la consagración de Nogales -en que hubo seis capas- éstas se distribuyeron entre tres dignidades y tres canónigos). Cuando había cuatro capas, dos eran de canónigos y las otras dos de racioneros enteros. En otras ocasiones, dos capas eran de canónigos y dos de medios racioneros. ¿Es acaso posible que el orden ornamental de la sillería pudiera facilitar este complejo pero cotidiano uso de capas por turno? Tan complejo y tan cotidiano que el coro

⁸²“Informe sobre llevar capas pluviales sacerdotes que asistan a procesión corpus”. Ángeles, y marzo 28 de 1804 años.(*Archivo Histórico del venerable cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Puebla*. Biblioteca INAH. Microfilm. Rollo 11, f. 256.)

⁸³ Archivo Histórico en micropelícula Antonio Pompa y Pompa (en adelante AHMAPP), archivo 51, rollo 11, documento “Preguntas que el cura del sagrario de la catedral de Oaxaca hizo a los maestros de ceremonias de la ciudad de Puebla” (1794).

tenía necesidad constante de supervisores, como lo fueron los maestros de ceremonias. Cuando había vísperas con capas y la nona se había dicho por la mañana, los señores caperos iban a la sacristía a tomar las capas. Si la nona se decía por la tarde también iban a la sacristía a tomar las capas pero, en este segundo caso, debían estar en el coro al himno o principio de la nona y ubicarse en las sillas bajas. Es decir, en las mismas sillas que por la mañana habían ocupado los ministros del altar, antes de ir a celebrar la misa. Por lo tanto, no eran sillas que se tuvieran en propiedad sino que podían usarse para distintas funciones. Al primer verso del salmo los caperos debían salir por la crujía a tomar las capas lo cual significa que al mismo acto de tomar las capas se le daba una importancia pública. Igualmente podemos apreciar cómo el ejercicio de oficios distintos se veía reflejado en el acomodo de los capitulares. Pues si bien éstos tenían posesión de determinadas sillas altas, también podían ocupar sillas o bancos bajos de manera momentánea por el oficio que ejercían. Para los maitines y para la misa, las capas se tomaban en el mismo coro al igual que para las vigiliass y las misas de difuntos. Las capas de vísperas se debían ir a dejar a la sacristía mientras que las de maitines y las de las vigiliass de difuntos (que habían sido tomadas en el coro) se dejaban en el mismo coro. Igualmente regulado estaba el sitio de tomar y dejar capas para procesiones y misas.⁸⁴

No hay que confundir estas capas con las mencionadas en el capítulo 14 de los *Estatutos* de la Iglesia Metropolitana en donde se obligaba a que en ciertos días del año todos los prebendados vistieran sobrepelliz y encima se revistieran de capas de color negro destinadas al coro. Estas eran mantos que formaban una cauda y cuyo capillo remataba en

⁸⁴Martínez de Trillanes, Gaspar Isidro, *Directorio que para las ceremonias del altar y del coro en todos los días del año debe observarse en esta santa Iglesia catedral de la ciudad de los Ángeles*, Puebla, Viuda de Miguel de Ortega, 1728, p. 13.

punta. Es posible observar estas capas en óleos del siglo 18 en donde también se advierte su semejanza con la capa magna de los obispos pues tenía un capillo o especie de muceta a la que aparentemente se unía un capuchón. Así se muestran en *La Asunción de la Virgen patrocina al cabildo* o *El Niño ofrece al donante una imagen de la Virgen*, lienzos de José de Ibarra que se conservan en los muros exteriores del coro de la catedral de Puebla o bien en *El patrocinio de la Virgen Inmaculada sobre Puebla* de Luis Berrueco, pintura monumental localizada en la sacristía. Al comparar el atuendo de los capitulares con el de los obispos este aspecto queda más claro. Cuando asistían a los coros en los oficios divinos o para asistir a otros actos capitulares, los prelados usaban “capa consistorial” (también denominada “capa magna”) cuya hechura era la misma que la capa de coro de los capitulares pero más larga (de ahí que en algunos retratos de obispo aparezca el caudatario al lado) y la capilla no bajaba en punta. La capa magna constaba de 3 partes: la capa, el capillo al que se unía un capuchón (que en invierno podía usarse de piel de armiño y en verano de seda encarnada) y una ancha y larga cauda que al desplegarse indicaba jurisdicción y autoridad episcopal.⁸⁵

El *Concilio* obligaba a que todos los prebendados para las misas, procesiones, Oficio divino y cuantas veces procedieren capitularmente llevando delante cruz alta, vestidos de sobrepellices, tuvieran la obligación de llevar las capas corales en ciertos días. Por ejemplo, en las vísperas de la conmemoración de los difuntos en que debían salir del coro en procesión y precediendo el pertiguero llegar a la sacristía a vestirse de capa y ya vestidos en el mismo orden debían volver al coro y comenzar las vísperas de los difuntos.

⁸⁵ Fernández Gracia, Ricardo, *Iconografía de don Juan de Palafox. Imágenes para un hombre de Estado y de Iglesia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2001.

La ubicación espacial, asiento, silla, vestimenta y movimiento corporal denotaba jerarquías permanentes y oficios momentáneos o una doble corporeidad (física/humana/individual vs. espiritual/sacramental/corporativa) que resulta indispensable en el análisis de múltiples obras artísticas. En particular, en el estudio de las sillerías corales en donde el necesario interés en la mano de obra y en los discursos iconográficos o estilísticos ha sacrificado el análisis de la función y funcionamiento del espacio. El 5 de junio de 1716, por ejemplo, llegó al cabildo catedral de Puebla la noticia de que el marqués de Valero, virrey de la NE, había llegado a las costas de Veracruz. Como era costumbre se nombraron comisarios para ir a recibirlo. En esta ocasión fueron el chantre Gaspar de Zepeda y los canónigos Joseph de Luna y Joseph Bernardo de Céspedes con 2 capellanes. Se indicó que los racioneros Juan Francisco Vergalla y Antonio Navarro serían los comisarios para el arco que se pondría en la iglesia y que el canónigo Pedro de Laedesa Verástegui se responsabilizaría de los tablados. Finalmente, se indicó que por estar vaca la canonjía magistral, el canónigo lectoral (Gaspar Isidro Martínez de Trillanes) predicaría el sermón.⁸⁶ Resulta indispensable conocer la forma en que los individuos que tenían acceso al coro usaron sus sillas. Uno de los honores de la dignidad episcopal era ocupar el primer asiento pero con la posibilidad de elegir cualquier lugar que quisiera en el coro, cabildo, procesiones o actos públicos de manera que su autoridad fuera siempre la primera en todo.⁸⁷ Los asientos en sí mismos tenían la capacidad de investir al individuo que los ocupaba; pero no todos podían ser ocupados por sustitutos. El deán no ocupaba el asiento episcopal cuando presidía el coro, tenía uno propio junto al del prelado; sin embargo,

⁸⁶ ACCP, AC, f. 331. El sermón existe pues se imprimió en Puebla en 1717.

⁸⁷ *Concilio III Provincial Mexicano, op. cit.*, p. 118.

también tenía el derecho de presidir el coro desde cualquier sitio de éste. En cambio, si alguien lo suplía, debía hacerlo desde la silla del deán. Así, el asiento podía simbolizar a un miembro ausente y representar una constante presencia (como la del prelado) pero también podía permitir que un miembro del cabildo (no investido previamente) adquiriera la autoridad de sustituir a otro. De modo que la silla era presencia y ejercía una fuerza propia.

A lo largo de este capítulo hemos visto que en Nueva España y, más en particular, en Puebla, el espacio del coro fue fundamentalmente para el cabildo catedral. En algunas celebraciones, éste incluso llegó a utilizar toda la sillería. El acceso de individuos no capitulares estaba en función de su necesaria presencia para el culto (curas, capellanes, sochantres, maestros de ceremonias, apuntadores, músicos y cantores, fundamentalmente). Era así como dentro de la iglesia se construía otra iglesia rodeada de muros y constituida por hombres que, en sentido profético, alababan a Dios por los vivos y los muertos, haciendo las veces de ángeles, de apóstoles o de aquellos ancianos del final de los tiempos que acompañarían el trono de Dios en el cielo. Asimismo, eran individuos que materializando la antigua vocación urbana de las catedrales cumplían con funciones de culto, beneficencia y enseñanza dentro de la ciudad estableciendo un continuo juego especular con el cuerpo social urbano. Eran intermediarios entre el cielo y la tierra que conducirían a la iglesia militante hacia la triunfante en el marco de la fuerte personalidad urbana de la catedral.

c) Ceremonias de posesión del coro: los capitulares y los obispos.

Muchos eran los ministros necesarios para que a principios de siglo 18 la catedral de Puebla tuviera la magnificencia en el culto que le correspondía como la segunda más importante del virreinato. Esta responsabilidad espiritual justificaba su acceso al coro pero esto no borraba la enorme distancia que los separaba del obispo y su cabildo. Sólo estos últimos tenían el derecho de tomar posesión de un asiento fijo en el coro, de modo que aun sí se encontraban ausentes, la silla simbolizaba su presencia corporal. A todo lo largo del periodo virreinal, los fieles de una diócesis recibieron a sus prelados con una serie de actos que simbolizaban su alianza y obediencia y que lo colocaba como la cabeza espiritual de un territorio determinado. Como ministro real, el obispo llegaba a su diócesis con una autoridad, potestad temporal-espiritual y jurisdicción que en Puebla no tenía rival. En Puebla no había virrey ni Real Audiencia que le hiciera sombra y, como hemos visto, fue excepcional que durante el primer cuarto del siglo 18 la ciudad contara con un alcalde mayor con el poder que había acumulado Veytia, quien había conseguido el privilegio de portar silla, tapete y cojín dentro de la iglesia. Con el acto de alianza que la diócesis hacía con el “vicario del Papa”, y electo del rey, simultáneamente se participaba en la recreación del cuerpo universal de la Iglesia, un cuerpo místico. La iglesia más importante de la ciudad era definida por la presencia de una silla, “la cátedra”, o trono del obispo que simbolizaba su presencia física. Uno de los rasgos más característicos de la catedral consistía en ser un templo que representando a la diócesis entera la ponía en sintonía universal a través del Oficio divino que a diario tenía lugar en el coro, actividad que sobre todo recaía en el cabildo.

También fueron grandes actos ceremoniales los que la ciudad y la catedral, como sede episcopal, orquestaron cuando su prelado moría y era necesario declarar la “sede vacante”. Durante este periodo, el cabildo asumía todos los roles de gobierno de la diócesis y al funcionar momentáneamente como cuerpo y cabeza, evitaba el caos. Ambos acontecimientos eran eslabones de una tradición o continuidad “institucional” apostólica pues con la fundación de la Iglesia, Cristo la había “transmitido” a Pedro quien “recibiéndola” a su vez la había heredado a los obispos. Exponer algunas de las características que estos actos o ceremonias tuvieron en Puebla resulta de gran utilidad para entender el sentido de corporeidad que la sillería catedral simbolizó y para ubicar dicho sentido en el marco del significado que una sociedad estamental atribuye al asiento. Los actos culminantes en la toma de posesión que un obispo hacía de su diócesis o el cabildo de sus prebendas, se llevaban a cabo en el coro, el altar mayor y la sala capitular de la catedral en donde se tomaba en propiedad una “silla y asiento” y se simbolizaban las futuras responsabilidades espirituales y materiales del representante del vicario de Pedro o de su cuerpo colegiado llamado cabildo. ¿Qué mejor forma de visualizar la permanencia del cuerpo episcopal y capitular y la movilidad de sus mortales individuos que a partir de la sillería de coro? La obra y los rituales de “posesión” y “entierro” evidenciaron durante el periodo virreinal la continuidad del cuerpo moral o institucional de la Iglesia ante la discontinuidad que implicaba la muerte del cuerpo “físico” de sus ministros. Si bien la comprensión del poder en términos corporales no es un tema nuevo, éste no ha sido aplicado a la comprensión de las sillerías de coro, obras en las claramente se materializó la renovación del cuerpo universal de la iglesia que en la Nueva España estaba bajo la potestad del rey. A diferencia de los textos escritos, las sillerías materializaron el orden necesario para la conformación de dos distintos cuerpos: un cuerpo místico (institucional)

con la Iglesia y la Monarquía, Cristo y la Virgen que establece una historia inmemorial y un cuerpo conformado por cada uno de los personajes (o individuos) que encarnaron dicha liga metafísica y que, a su vez, construyeron la historia o tradición local. Ambos cuerpos conformaron un aspecto fundamental en la transmisión, continuidad o tradición de una iglesia. El sentido de cuerpo no es obviamente, exclusivo del espacio del coro. Tan sólo en la propia iglesia se repite en la sala de cabildo y en las procesiones y, fuera del recinto, en todo tipo de ceremonias en que los grupos que conformaban la sociedad estamental virreinal asistían ordenadamente, ya fuera en forma de cuerpo o individualmente, dependiendo de la celebración. He ahí la importancia de abordar el problema no como un aspecto aislado del coro sino en el contexto de una práctica mucho más amplia que abarcaba a la diócesis entera, por no decir a la sociedad novohispana.

A pesar de los grandes avances que la construcción de la catedral alcanzó en tiempos del obispo Palafox, un espacio fundamental –sobre todo para el cabildo- quedó pendiente: el coro. Además de conseguir terminar el edificio catedral, don Juan de Palafox se encargó de la construcción del retablo del altar de los reyes y del ciprés o altar mayor de la iglesia. Sin embargo, al consagrar la nueva catedral, aparentemente tan sólo trasladó la sillería antigua al nuevo coro. Esto explica que durante el primer cuarto del siglo 18, el cabildo catedral poblano concentrara sus energías en este espacio que le era tan propio. En 1710, decidió renovar sus órganos⁸⁸ y, en 1712, dichos capitulares solicitaron ayuda económica al obispo Nogales Dávila para la construcción de una nueva sillería. Argumentaron que si bien tenían una sillería “decente”, ésta era “antigua y ordinaria”. Como se ha mencionado, explicaron que la obra había sido fabricada cuando la iglesia

⁸⁸ Véase Anexo 11. La difícil armonía: los órganos de la catedral y los organistas mayores. 1710-1722.

poblana recibía pocos ingresos del diezmo pero que ésta ya no correspondía con su dignidad. De inmediato, la obra resultó de gran interés para el obispo, quien en un acto de “corresponsabilidad” con el cabildo ofreció solventar los gastos de todas las sillas del testero en el cual se colocaría el sitial episcopal. Su única condición fue que el cabildo se encargara del resto de los siales. El hecho de que el cabildo solicitara al virrey permiso para usar ingresos de la fábrica material hace suponer que la propuesta del obispo no fue de su agrado; sin embargo, el desencuentro mayor tuvo que ver con el proyecto que cada bando tenía. A pesar de que el cabildo fabricó dos sillas esperando que el obispo aceptara la continuación de la obra bajo la dirección del cabildo, el obispo las rechazó. Se entabló un largo pleito que llegó a oídos del rey quien debió dar la razón al prelado pues la actas de cabildo lo reconocen como director intelectual, los inventarios como patrocinador y los cronistas poblanos dejaron constancia de que entre 1719 y 1721 el carpintero Pedro Muñoz elaboró la obra al interior del palacio episcopal. Las dimensiones a partir de las cuales es posible estudiar este pleito son múltiples y se seguirán analizando a todo lo largo de la tesis. Sin embargo, resulta indispensable plantear algunas de las causas que hacían de este espacio un lugar de tan vital importancia para obispo y cabildo. Si en el capítulo segundo de la tesis se explicó su importancia en términos simbólico-litúrgicos, ahora veámosla en su dimensión jurídica y ritual.

Conforme al derecho canónico y las bulas apostólicas, a los arzobispos y obispos les pertenecían los diezmos desde el día del *fiat* (consentimiento) de Su Santidad. Sin embargo, a petición del rey de España, en 1568 Gregorio XIII expidió un breve en que indicaba que los obispos electos para sedes en las Indias que se quedaran en España y no pasaran a residir a América en la primera ocasión que pudieran, no tenían derecho de gozar de los

frutos, aplicándolos a sus iglesias. Por lo tanto, los virreyes y las audiencias, los deanes y los cabildos estaban obligados a no acudir con los frutos a los preladados que no hubieren ido a residir personalmente a sus iglesias.⁸⁹ No era con la elección real o pontificia que se iniciaba el gobierno efectivo de la diócesis sino con la “toma de posesión” la cual tenía lugar dentro de las catedrales.

El *Concilio III Provincial* permitía a los obispos tomar posesión de su silla personalmente o por procurador, presentando las bulas o letras apostólicas expedidas sobre la presentación hecha por el rey. Si eran legítimas, el cabildo reunía a los que tenían voz y voto en las elecciones para preparar la recepción del electo. Si el obispo asistía, todos los prebendados debían colocarse desde la sala capitular hasta el cuerpo de la iglesia para recibirlo. De no ser así, sólo cuatro -de los prebendados más antiguos- recibían al apoderado en la puerta de la sala capitular. Si el electo se presentaba personalmente se le ponía “sitial con cojines” y si lo hacía un representante se colocaba “silla”, tapete y cojín a los pies. En ambos casos, había un misal para que hicieran el juramento de observar la “Erección de la Santa Iglesia Mexicana”, de guardar las costumbres que no la contrarían como tampoco a los Sagrados Cánones, al Concilio Tridentino o al Tercer Concilio Provincial Mexicano. Después, todos los capitulares debían acompañar al obispo al coro bajo palio, en orden de procesión y cantando solemnemente el himno *Te Deum Laudamus*.⁹⁰ Este acompañamiento lo debían hacer las dignidades o, en su defecto, los prebendados más antiguos. Adelante debía ir tanto la cruz de la iglesia catedral como las de

⁸⁹ Ley ii, Título 7, Libro Primero. *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias*, Madrid, Cultura Hispánica, 1973.

⁹⁰ El palio que aquí se permite era prohibido en las entradas solemnes de los obispos aunque consta que algunos lo utilizaron.

las parroquias, monasterios y ermitas junto con sus vicarios, párrocos y todo el clero. Llegados al coro, las cruces, el clero y los religiosos habían de detenerse en sus puertas y sólo entraban los capitulares que, en el mismo orden, acompañaban al electo que seguía bajo palio. Entonces, dos de los beneficiados dignidades más antiguos en señal de posesión lo habían de colocar en la silla episcopal. Si se trataba de un procurador entonces lo hacían dos capitulares nombrados por el presidente y se omitía la solemnidad y procesión. Luego volvían en el mismo orden al cabildo para colocar al prelado en su lugar en la sala capitular y el deán, o quien presidiera, se levantaba de su lugar y se acercaba a la silla arrodillándose y besándole la mano, recibéndolo así por “señor, prelado y pastor” y prestándole obediencia. Lo mismo hacían los demás capitulares, guardando el orden de su antigüedad. Concluido el acto, se abría la puerta y entraban todos los beneficiados, párrocos, rectores, vicarios, capellanes y sirvientes y, al final, el clero que se encontrara ahí, dándole la misma señal de reconocimiento y obediencia. Cuando se trataba de un apoderado, en lugar de besarle la mano tan sólo se la tocaban con la propia diestra que a su vez se besaba posteriormente.⁹¹ Es decir, el ritual evidenciaba constantemente que el apoderado fungía tan sólo como “imagen”, no como individuo corporal sino como representante institucional. Otro rasgo diferenciador puede verse en la vestimenta. Las actas capitulares describen que en estos actos los procuradores vestían de manteo (capas largas con cuello colocadas sobre la sotana).⁹² Esta era una vestimenta utilizada por los eclesiásticos para actos no religiosos. Al finalizar la consagración del obispo Nogales, por ejemplo, se tiene registrado que los capitulares sustituyeron sus sobrepellices por manteos para quedarse a comer en el palacio episcopal. (Véase Anexo 8. La recepción y consagración de Pedro Nogales.)

⁹¹ “Estatutos” en *Concilio III Provincial Mexicano, op. cit.*, pp. XLII-XLV.

⁹² Los apoderados de los obispos Nogales y Lardizábal usaron manteo en 1708 y 1723, respectivamente.

No hay duda que el acto de toma de posesión de los preladados era fundamental y que con pequeñas diferencias fue seguido fielmente en Puebla. Sólo a partir de ese momento finalizaba efectivamente la sede vacante. Paradójicamente, su asistencia a dicha ceremonia en catedral no fue frecuente. Fueron apoderados quienes hicieron el ritual de toma de posesión de los obispos Alonso de la Mota (1608), Juan de Palafox (1640), Pedro Nogales Dávila (1708), Juan de Lardizábal (1723), Benito Crespo (1734) y Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu (1744). Lo curioso es que la explicación no radica del todo en la ausencia de los obispos pues en algunos casos se tienen registros que indican que, una vez terminada la posesión en la catedral, el cabildo se trasladó al palacio episcopal para manifestar su obediencia al prelado personalmente. (véase anexo 9 con posesiones de obispos)

Tan pronto como tocó las costas de Veracruz, el obispo Nogales Dávila nombró apoderado para llevar a cabo el acto de posesión de su diócesis y no asistió al acto a pesar de encontrarse en la ciudad. Sin embargo, tan pronto como dicha posesión concluyó, el prelado recibió al cabildo en su casa. Lo mismo sucedió en 1734 con el obispo Benito Crespo quien después del acto, recibió al cabildo en su palacio para la “enhorabuena”. Véase como se trataba de una fórmula jurídica y no litúrgica. Es posible que la dificultad en establecer una fecha precisa de entrada en la ciudad hiciera que el acto de toma de posesión se hiciera tan pronto como la documentación llegaba a manos del cabildo, independientemente de la entrada a la ciudad del nuevo prelado. No se tiene registrado, por ejemplo, que el obispo Alonso de la Mota (1608) o Juan de Lardizábal (1723) se encontraran en la ciudad el día que sus apoderados tomaron posesión de la diócesis.

A diferencia de los obispos, el *Concilio III* no le daba a los capitulares la alternativa de tomar posesión “por poder”. Las actas de cabildo registran estas ceremonias siempre con la asistencia de los beneficiados.⁹³ La ceremonia de los capitulares que describe el Concilio alude a su posesión de asientos en el coro y la sala de cabildo; sin embargo, las actas capitulares muestran que también se les daba posesión del altar mayor. Esta ceremonia la llevaban a cabo vestidos con sobrepelliz o capa coral, según el tiempo y de nuevo era el cuerpo capitular el que acogía al nuevo integrante. El día que tomaba posesión de su silla, el nuevo miembro del cabildo (o el que subía de escalafón no por antigüedad sino por asenso de clase) hacía profesión de fe y el juramento de obedecer las constituciones, estatutos y costumbres de la Iglesia. Al final, todo el cabildo en señal de fraternidad lo recibía con un abrazo y ósculo de paz. A pesar de las diferencias entre los miembros del cabildo, su acto final simbolizaba la homogeneidad del cuerpo. Sin embargo, en el coro y sala capitular eran colocados en una silla precisa indicando el número y lado que les correspondía dependiendo de su antigüedad y clase. Las primeras cinco sillas (colocadas a uno u otro lado del obispo) eran para las dignidades, después se encontraban los canónigos, racioneros y medios racioneros. Estos últimos solían iniciar su asenso a partir de las sillas décimo tercera y décimo cuarta. Cuando pasaban al altar, primero lo besaban y después abrían y cerraban unos corporales (los lienzos que envolvían las hostias consagradas; es decir, que estaban en contacto con el “cuerpo de Cristo”). Después, nuevamente se marcaban diferencias pues dependiendo de su jerarquía, el rezo que se hacían variaba, mostrando la relación que tendrían con el espacio del altar ya fuera como dignidad, canónigo, racionero o medio racionero. Dignidades y racioneros leían y rezaban una oración de la misa que aparentemente correspondía al tiempo, mientras que los racioneros

⁹³ “Estatutos” en *Concilio III Provincial Mexicano, op. cit.*, p. LVIII-LXV.

leían un evangelio y los medios racioneros una epístola. Cuando en 1697 pareció Joseph Gómez de la Parra, racionero de la catedral, para ascender a la canonjía magistral “leyó y rezó una oración de la misa del señor san Buenaventura”. En 1698, el nuevo canónigo lectoral Juan González “leyó y rezó una oración de la misa de Nuestra Señora del Tiempo”, mientras que el canónigo penitenciario Carlos López Torrija en 1698 leyó una “oración de misa votiva⁹⁴ de señora del Tiempo”. En cambio, para poseer su ración en 1698 Bartolomé de Vargas tan sólo leyó “un evangelio” de la misa votiva de Nuestra señora, del tiempo, mientras que para su media ración en 1698 Gaspar Martínez de Trillanes leyó “una epístola”.

A partir de las múltiples descripciones presentes en las actas de cabildo resulta claro que la toma de posesión de la iglesia y obispado y el recibimiento eran actos distintos que se llevaban a cabo en diferentes días y una vez que se había hecho el juramento de guardar el real patronato y de haber legitimado la obtención del rango a partir de una cédula real y de las bulas papales. Cuando en 1677, el obispo Santa Cruz se acercó a tomar posesión de la diócesis de Puebla las actas de cabildo registran que para ser recibido en las Iglesias de España y, en especial en donde había Patronato Real, todo obispo, y en particular si ya estaba consagrado y venía de otra diócesis, debía presentar a su cabildo nueve bulas que le concedían todo lo tocante a la jurisdicción y dignidad episcopal de la iglesia a la que eran trasladados. En ellas lo que se percibe es la delegación de poderes que la iglesia romana hacía a favor de la peculiar condición de las iglesias de Indias que caían bajo el real

⁹⁴ Cuando se habla de misas votivas se refiere a las eucaristías que no se celebran por un misterio especial del Señor o una fiesta o memoria de santos, sino con una intención “votiva”, devocional, que se eligen según la piedad de los fieles sobre los misterios del señor o en honor de la Santísima Virgen, de algún santo o de todos los santos. (Aldazabal, p. 417.)

patronazgo. La primera le daba jurisdicción, preeminencia y rentas, la segunda disolvía su vínculo de matrimonio espiritual con la iglesia de la cual venía, la tercera, cuarta, quinta y sexta obligaban a los capitulares, clero de la diócesis y súbditos en general que recibieran y obedecieran a su nuevo prelado; la séptima y octava era para que el arzobispo metropolitano auxiliara en lo que le correspondiera y la última otorgaba obligaciones administrativas pues era para que el nuevo obispo hiciera el juramento acostumbrado de la obediencia que debía a la santa sede apostólica de guardar los derechos de la iglesia de Puebla y de cuidar de sus bienes.⁹⁵ Así, la carta poder de Nogales –como tantas otras– iniciaron mencionando que mientras el Papa (Clemente XI) le había hecho la “gracia y provisión del obispado”, la presentación había sido del la Católica Majestad del rey Felipe V que era el real patrono eclesiástico.

Es decir, la toma de posesión de una diócesis era ante todo un acto jurídico avalado por un derecho escrito que posteriormente se visualizaba a partir de dos rituales (o debida solemnidad) complementarios(a): posesión y recepción. Ambos aparecían regulados en los “Estatutos” de la Iglesia Metropolitana y, de hecho, constituían su primer capítulo aunque hubieron de adaptarse a las condiciones locales. El cabildo eclesiástico debía hacer que párrocos, religiones y otros clérigos beneficiados asistieran con sus cruces el día que el obispo entrara en la catedral pero, antes, debía haberlo recibido a media legua fuera de la ciudad. Después de esta primera muestra de bienvenida en la que el cabildo podía emplear mulas, los “Estatutos” los obligaban a regresar de inmediato a la catedral para prepararse para la procesión. No se hace mención de que el obispo se detuviera en sitio alguno antes de hacerlo en la catedral en donde se llevaba a cabo la adoración de la cruz y

⁹⁵ ACCP, AC. fs. 123-f. 123v.

posteriormente la entrada, asperjes, conducción al altar mayor, arrodillamiento y bendición episcopal.⁹⁶ Ninguno de estos actos falta en las entradas revisadas que van desde la segunda mitad del siglo 17 hasta la primera del siglo 18, independientemente de las modificaciones en la ruta. El hecho de que uno de los actos (la toma de posesión del obispado) frecuentemente fuera llevada a cabo “por poder” quizá sugiera como afirma Adeline Rucquoi que -debido a su mayor fortaleza- la monarquía española otorgó menor valor al gesto o al rito en comparación con su contraparte francesa.⁹⁷ O bien, que este era un acto más íntimo pues el reducido espacio de coro y sala de cabildo difícilmente permitía su visibilidad a la multitud de gente que si era partícipe de la entrada solemne.

Tanto en la posesión como en la recepción de los prelados había aspectos perfectamente regulados (como lo eran las juras a los estatutos de la iglesia o la toma de posesión de asientos precisos en el coro y sala de cabildo) y otros que pudieron variar (verbigracia, la decisión de entrar a caballo en la ciudad, de iniciar su entrada en el convento de santa Catalina, etc.). Si bien la descripción de los actos muestra que tanto el Papa como el rey legitimaban el poder episcopal, los casos específicos evidencian una final sumisión (real) al monarca español (el gran defensor de la Iglesia, el que había ganado los reinos de las Indias, el que como nuevo Constantino había ampliado el imperio cristiano). Es decir, el papel ancestral de la Corona en la defensa de la religión, que en Nueva España tomó la forma jurídica del real patronazgo, convirtió a los obispos ante todo en ministros del rey y al rey en cabeza de la iglesia “en” Indias (y el resto de reinos españoles). La fuerte influencia imperial romana en las monarquías mediterráneas hizo del monarca español, por

⁹⁶ “Estatutos”, *op. cit.*, pp. XLVI-XLVIII.

⁹⁷ Rucquoi, Adeline, “De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España” en *Relaciones* 51, 1992, p. 59.

tradición ancestral, el vicario de Dios en la tierra y el responsable de la fe de sus súbditos a pesar de que -como explica Agostino Paravicini- a partir del siglo 11 el Papa recibió los títulos de vicario de Dios y de Cristo, que antes habían correspondido al Emperador. Así, a diferencia de las monarquías inglesa y francesa en las que hubo necesidad de sacralizar a la nobleza, para Adeline Rucquoi, la sacralización de la monarquía española no se puso en tela de juicio.⁹⁸ Para la autora estas monarquías hicieron un gran esfuerzo de propaganda para definir la esencia de su poder y colocarse por encima de los otros reyes de la cristiandad y la historiografía en lugar de verlo como un “discurso político propagandístico” de los medios cortesanos franceses del siglo 13, lo ha tomado como realidad histórica.⁹⁹ Por lo tanto, es posible afirmar –como me ha indicado Oscar Mazín- que la potestad del rey de España era “una” y “dual” (es decir, temporal y espiritual) y que por haber sido el “primer príncipe” en los territorios de Indias, el Papa le cedió al monarca español su potestad temporal. Esto quizá explique que si bien dos obispos como lo fueron García de Legaspi y Álvarez de Abreu pudieron ejercer el gobierno diocesano de Puebla sin haber recibido las bulas papales, pero con el absoluto requerimiento de prestar juramento al Real Patronazgo, sería impensable pensar en un caso contrario. Es decir, intentar obtener la posesión con la única documentación de las bulas y sin el previo consentimiento real (de hecho las bulas se emitían después de dicho consentimiento). En un paradójico doble acto de centralización del poder característico de la Iglesia postridentina, los obispos en la Nueva España no fueron elegidos por sus cabildos pero tampoco por el Papa sino por el monarca español. El rey era la cabeza de la Iglesia en Indias y el Papa lo reconoció como monarca cristiano y, por lo tanto, legitimó su autoridad, potestad y jurisdicción. Oscar

⁹⁸ *Idem.* p. 80.

⁹⁹ *Idem.*, p. 53

Mazín explica que la naturaleza del poder real en la península ibérica deriva del derecho romano y de su revisión visigótica, a mediados del siglo 7, fuertemente influida por obispos como Leandro e Isidoro de Sevilla así como de la relación entre la península y Constantinopla. Para el historiador el concepto de *basileus* (emperador que domina lo espiritual y lo temporal) fue introducido a España desde Bizancio en el siglo 6. Los reyes hispanos conformaron un régimen político imperial y, a diferencia de la monarquía francesa, no concibieron su poder en términos de arraigo territorial o de una política de centralización y uniformización. El origen del poder imperial hispano hay que encontrarlo en la responsabilidad divina del monarca y en la defensa de la idea del cuerpo místico universal de Cristo. Desde este ángulo es posible entender que Felipe II viera en la unidad lograda bajo su reinado la única esperanza de salvación para un mundo en guerra e infestado de herejías. Así, era un humilde servidor no sólo de Dios sino del pueblo. El historiador recuerda que la monarquía española evolucionó agregando reinos distintos pero no imponiendo una fuerte cohesión sino respetando su individualidad y construyendo la ficción de que el rey estaba presente en persona en cada uno de sus territorios. Paradójicamente, el poder fue repartido a tal grado que cada organismo se volvió incluso impotente.¹⁰⁰ Esta imagen del rey como cabeza de la iglesia estaba presente en el templo catedral y de forma especial en sus puertas, configuración del espacio interior y en el coro. Tan sólo hay que pensar en el lugar que ocupó el altar de los reyes y en la presencia

¹⁰⁰ Agradezco a Oscar Mazín todas estas precisiones en torno al origen del poder monárquico hispano así como el acceso a un texto de próxima publicación a partir del cual se ha redactado este apartado. Mazín, Oscar, "Una ventana al mundo hispánico. Ensayo bibliográfico" (de próxima publicación), México, 2004. Para una presentación de los tipos de monarquías "compuestas" que la Europa moderna véase: Elliott, John, "A Europe of Composite Monarchies" en *Past and Present*, no. 137 (1992), pp. 48-71. En el caso de España, el autor explica como de acuerdo al jurista español del siglo 17 Juan de Solórzano Pereira había dos formas en que un rey podía anexar un nuevo territorio: por una "unión accesoria" en que jurídicamente el reino o provincia era una parte con los mismos derechos y obligaciones (por ejemplo, las Indias occidentales) y por *aeque principaliter* en que reinos los nuevos preservaban sus leyes, fueros y privilegios.

dominante dentro de la iglesia de los escudos reales. En el caso de Puebla, los reyes españoles se representaron en la puerta lateral de la iglesia que tan frecuentemente dio la bienvenida a los obispos y por la que también entraron por última vez antes de su entierro así como en la portada poniente. Asimismo, los inventarios poblanos registran que sobre la puerta de la sala de cabildo existió un retrato del rey Felipe V.¹⁰¹ También sabemos que la silla episcopal del coro estuvo coronada por el escudo real. En este sentido, resulta especialmente interesante que los inventarios que registran la nueva sillería del coro indiquen que sobre el sitial episcopal fueron colocadas las armas de la Iglesia y una imagen de marfil de la Virgen de la Concepción coronada por una talla de la Fe y que, por encima de todo ello, se remató con las armas del rey. Sobre la puerta del sagrario de la capilla de Santiago que estaba decorada con imágenes de “conquistas” (como la de México) también solían estar las armas reales.¹⁰²

Para los fines de este trabajo, lo que resulta importante es ubicar los rituales de posesión que tuvieron lugar en el coro dentro del contexto de la catedral y de la diócesis. El coro y la sala de cabildo fueron los espacios del obispo y cabildo catedral. Mientras en este último se discutían problemas materiales, en el coro se llevaba a cabo una función eminentemente espiritual. Era sólo después de que el obispo se comprometía a poner por encima de su persona la obediencia al derecho y las costumbres de la iglesia que el cabildo aceptaba colocarlo como cabeza de su diócesis. Era un derecho emanado de la sumisión a las reglas, que el obispo adquiría por investidura (institucional) más que por su persona (individual). Al momento de su muerte lo curioso es que esta importancia llegó a invertirse

¹⁰¹ Hoy la sala de cabildo esta presidida por dos lienzos dieciochescos de José de Ibarra que no se mencionan en los inventarios, uno de Carlos V y el otro del Papa León X. (Merlo, *op. cit.*, p. 318.)

¹⁰² ACCP, *Inventario de 1712*.

pues hubo obispos cuyo cuerpo permaneció en recintos religiosos al exterior de la catedral por las cualidades de santidad de su vida personal.

Adeline Rucquoi ha mostrado los problemas que conlleva la aplicación de teorías de la antropología histórica en torno a las formas y representaciones del poder en Francia e Inglaterra para otras monarquías medievales como la española. Considera que es un error acercarse a la monarquía española como periférica y, por el contrario, muestra que la ausencia de unción, consagración, coronación o de otros rituales alrededor de los reyes españoles se debe su raíz mediterránea y, por lo tanto a su herencia romana, a su temprana cristianización, a ser una organización urbana y a su participación en la empresa de los cruzados. Es decir, se trata de una teoría y práctica del poder menos supersticiosa que la de las sociedades superficialmente romanizadas del norte de Europa.¹⁰³ Dado que el mundo mediterráneo siguió siendo romano y, por ello, enormemente influido por el derecho “escrito” romano y por el acceso a la filosofía antigua, la autora considera que el gesto no desempeñó el mismo papel que en las monarquías inglesa y francesa:

una sociedad mayormente urbanizada, con tradición de centralización del poder, y con un derecho escrito que garantiza sus derechos a todos los súbditos del rey, el gesto, con su teatralización y el poder mágico que conlleva, no desempeña el mismo papel que en sociedades orales de los confines del mundo civilizado...¹⁰⁴ la naturaleza del poder real en la península ibérica medieval deriva del derecho romano, revisado a mediados del siglo VII por los visigodos bajo la influencia de grandes obispos como Leandro e Isidoro de Sevilla, que veían en un monarca estrechamente controlado por el poder eclesiástico la mejor garantía para la Iglesia.

En la misma línea, Oscar Mazín argumentará que la relación especial que unió a la Corona con la Iglesia remonta por lo menos a Isidoro de Sevilla y que se trata de una monarquía en que los reyes ejercían el poder absoluto y no reconocían más poder superior que el de Dios.

¹⁰³ Rucquoi, Adeline, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹⁰⁴ *Idem.*, p. 63.

Así, los monarcas ibéricos fueron vicarios de Dios en su reino y como defensores de la iglesia y de la fe gozaron de una gran autonomía ante Roma.¹⁰⁵

Como se ha dicho, Agostino Paravicini ha explicado como la institución del Papa como “vicario de Dios” y como “vicario de Cristo” fue posterior al vicariato divino del Emperador. Pedro Damiano fue el primero en aplicar el título de Vicario de Cristo al Papa que anteriormente se había reservado para el Emperador (por tratarse del representante de Dios en la tierra). Así, en 1064 definió al Papa como obispo universal, rey de reyes y príncipe de emperadores.¹⁰⁶ Paravicini afirma que si bien en el siglo 12, san Bernardo de Clairvaux aún usaba el título de vicario de Pedro para el Papa, después de la subida de Eugenio III (1145-53) se extendió el de vicario de Cristo y se le llegó a denominar vicario universal designado por Cristo. Así, para san Bernardo, el título de Cristo hacía del Papa (representante temporal de la Iglesia) un gran sacerdote, el supremo pontífice, el primer obispo, el descendiente de los apóstoles, un Noé por gobierno, un Abraham por patriarcado, un Aarón por dignidad, un Moisés por autoridad, un Samuel por jurisdicción y un Pedro por poder. Si a principios del siglo 11 se dio una ruptura con la antigua tradición que utilizaba el título de vicario de Cristo para otros obispos y aún para príncipes laicos, a fines del siglo 12 se reservaba el título de Vicario de Cristo sólo al Papa.¹⁰⁷ Es decir, el Papa era el vicario de aquel cuyo asiento estaba en el cielo. De aquel que, como diría Isaías (66, 1), tenía su trono en el cielo y su escabel de los pies en la tierra. A decir de Paravicini, esta fundación crística de la autoridad papal legitimó la ruptura temporal que ligaba al Papa con Roma (como afirmó Alvarus Pelagius en 1332). Es decir, esta identificación entre el Papa y Cristo

¹⁰⁵ Mazín Gómez, Oscar, reseña del libro de Jean-Michel Sallmann (Charles Quint. L'Empire éphémère. Paris: Payot, 2000) en *Historia Mexicana* (2002), p. 545.

¹⁰⁶ Paravicini-Bagliani, Agostino, *The Pope's Body*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2000. p. 57.

¹⁰⁷ *Idem.*, p. 59.

produjo que la Iglesia (que era el cuerpo místico de Cristo y la comunidad de los católicos) no se restringiera físicamente a las paredes de una ciudad pues donde estuviera el Papa (la cabeza de la Iglesia) ahí estaba el cuerpo místico. La persona del Papa vino a representar la universalidad de la iglesia aún en sus dimensiones espaciales lo cual también facilitó que Inocencio III (1198-1216) fuera el primer Papa que empleara la metáfora corporal para los cardenales y el sumo Pontífice. Muy en tono con san Pablo (Efesios, 5, 30: “porque somos miembros de su cuerpo”), los cardenales se constituyeron en miembros de un solo cuerpo en Cristo.¹⁰⁸ De este modo, entre los siglos 11 y 13 el Papa se convirtió en la imagen viva de Cristo en la tierra y siendo el único vicario de Cristo compartió (temporalmente) con él sus dos naturalezas.¹⁰⁹ En este sentido Paravicini cuenta una historia asombrosa que nos deja ver cómo efectivamente los Papas sabían que al llegarles la muerte su cuerpo físico dejaría de compartir la divinidad que le otorgaba el oficio. Cuando en 1513 el Papa Julio II, sabiéndose cercano a la muerte y que ésta conllevaba una pérdida de su naturaleza divina, mandó llamar a su maestro de ceremonias con la finalidad de pagarle por anticipado y evitar de este modo que su cuerpo físico fuera abandonado y despojado de las riquezas materiales por parte de sus familiares y sirvientes¹¹⁰ Para Paravicini, los miedos del Papa eran del todo legítimos pues cuando en 1484 había muerto Sixto IV su maestro de ceremonias apenas pudo vestir el cuerpo del prelado pues todo –menos el cuerpo- había sido robado (nótese también que mientras los bienes materiales sufrieron del pillaje el cuerpo no fue requerido por la sociedad). Paravicini contrasta este fenómeno con las cortes de otros soberanos en que no encuentra noticias de abandono o expoliación de los cuerpos de los reyes franceses más allá del siglo 12. En el caso de los Papas, cuya curia estaba

¹⁰⁸ *Idem.*, p. 64

¹⁰⁹ *Idem.*, pp. 69, 121, 127.

¹¹⁰ *Idem.*, pp.127-128.

basada en ligas personales de lealtad que se disolvían cuando este moría, la muerte del Papa era una tragedia para el entorno papal. El robo de sus bienes sólo empezó a declinar en tiempos relativamente recientes con el establecimiento progresivo de las relaciones profesionales que caracterizan la moderna burocratización de la curia romana.¹¹¹

Este antecedente es especialmente interesante cuando se intenta entender la fragmentación corporal que varios obispos poblanos sufrieron al morir. ¿Radicó el deseo de distribuir pedazos de su cuerpo por toda la ciudad en la santidad que hubiera mostrado durante su vida más que en su dignidad episcopal?.

A todo lo largo de la tesis me ha interesado ampliar el tipo de fuentes que generalmente se han utilizado para el estudio de las sillerías de coro con la finalidad de enriquecer la interpretación de sus formas. En especial me ha parecido importante rescatar las ceremonias de toma de posesión. Si bien hay muchas fuentes escritas que describen las ceremonias al interior de los coros catedrales (por ejemplo, los ceremoniales) escasean las representaciones visuales. He mencionado un dibujo de 1621, sin embargo, las representaciones de vida cotidiana son mucho más tardías. Angélica Velásquez, explica lo popular que fueron las representaciones de edificios e interiores religiosos durante el romanticismo. Para los fines de este trabajo, lo interesante de estas fuentes radica en que más allá de la descripción de los objetos hay acontecimientos. Un par de pinturas poblanas muestra que no sólo en las catedrales sino también en las iglesias conventuales femeninas, el coro fue un espacio intermedio entre la vida pública y la privada que también funcionó como escenario para el ritual de paso que marcaba la entrada a la vida de clausura. De ello

¹¹¹ *Idem.*, pp. 131 y ss.

ha quedado constancia en una acuarela que conserva el Museo de Santa Mónica de Puebla realizada a fines del siglo 19 o principios del 20. Independientemente de la dificultad de ubicar este espacio en particular, en ella es posible apreciar una práctica común en los conventos novohispanos: el corte del cabello de una mujer que dejará por siempre el “mundo” para ingresar al convento. Las mujeres se convertían en las esposas místicas de Cristo en el coro bajo, aquel espacio parcialmente público en que también se localizaba la craticula y en el que al final de su vida sería mostrado por última vez el cadáver de las monjas a veces para ser pintado antes de ser inhumado.¹¹² Lo que resulta especialmente interesante de la acuarela poblana es que, por un lado, forme una pareja con la representación de un coro de frailes¹¹³ y que, por otro, exactamente las mismas escenas aparezcan en dos grandes lienzos localizados en el trascoro de la catedral de Cuzco, a los lados de Nuestra Señora de la Antigua. En el caso de la Nueva España, los cantores y organistas de la catedral de México se congregaron en una cofradía que veneraba a esta Virgen,¹¹⁴ ¿es que un factor similar podría haber intervenido en la configuración cuzqueña que congrega tres distintos tipos de coro alrededor de esta santa patrona? ¿Qué coros eran? ¿Por qué se les dio un lugar tan preeminente en Cuzco?

Como se ha mencionado, varias pinturas decimonónicas muestran al coro en el contexto de diferentes ceremonias. Dos pinturas del coro de san Francisco y una del coro de la catedral de Morelia evidencian las funciones primordialmente litúrgicas del coro y sus

¹¹² Montero, Alma, "Pinturas de monjas coronadas en hispanoamérica" en *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, México, Museo Nacional del Virreinato/INAH, 2003.

¹¹³ Hace algunos años llegó al taller de pintura de caballete de la Escuela de Restauración de Churubusco un lienzo proveniente de Durango con la misma representación del coro de frailes.

¹¹⁴ Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos: la organización gremial nueva España, 1521-1861*, México, Ediapsa, 1954, pp. 88 y 91.

alrededores. El “Interior de la catedral de Morelia”¹¹⁵ firmado por Mariano de Jesús Torres (1838-1921)¹¹⁶ muestra en una renovada catedral con retablos neoclasicos que todavía conserva al coro y a un gran órgano en el centro de la nave. Las columnas han sido revestidas de rojo y las capas pluviales son igualmente rojas. Una procesión, aparentemente con el Santísimo Sacramento bajo palio, pasa por el altar del perdón llevando bajo palio a un personaje que muy probablemente fuera el obispo de la diócesis. La copia de la pintura “Antesacristía del convento de san Francisco” que A. C. Ramírez hizo de la pintura que Eugenio Landesio¹¹⁷ presentó en la exhibición de 1855 (es decir, meses antes de que el convento fuera fraccionado) muestra como la cruz alta va entrando al coro. Respecto a la pintura anónima del “Coro de san Francisco” Angélica Velásquez proporciona valiosas pistas de análisis al intentar identificar la escena con una ceremonia celebrada en la víspera de Navidad.¹¹⁸ Para ello cita un pasaje de *El Libro de mis recuerdos* de Antonio García Cubas en que el autor narra una de las ceremonias más solemnes del calendario cristiano celebrada en san Francisco. Esta iniciaba a las 5:30 de la mañana cuando el cántico de los monjes y la música del órgano saludaban el día con las oraciones de la prima. Después subían procesionalmente al coro los acólitos con la cruz alta, ciriales e incensarios, legos con roquete y cirios encendidos y un sacerdote “revestido de capa pluvial morada con un martirologio”. Cuando estos entraban, los religiosos abandonaban sus asientos en la sillería, “se colocaban en hileras a uno y otro lado del facistol” y entonaban el solemne cántico de la calenda de navidad que ubicaba el nacimiento de Jesús (acontecido en la sexta edad del

¹¹⁵ Realizada en 1876.

¹¹⁶ Velásquez, Angélica, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad” en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex/CONACULTA, 1999, p. 170.

¹¹⁷ Este artista italiano llegó a México contratado por la Academia de san Carlos en 1855 como profesor de paisaje y perspectiva. *Idem.*, p. 166.

¹¹⁸ *Ibidem.*

mundo¹¹⁹) con respecto a las fechas de la creación del mundo, del diluvio, de la fundación de Roma, etc. Después todos los religiosos se postraban tocando el suelo con la frente.¹²⁰ El reciente hallazgo de María José Esparza quien localizó la misma imagen (una litografía de Decaen) publicada en el *Tercer calendario franciscano para el año bisiesto de 1860* permite confirmar que la festividad representada era la calenda de Navidad; sin embargo, sigue mostrando inconsistencias con la narración. Por ejemplo, el color litúrgico de la capa pluvial (que debía de ser morada y no blanca). Valdría la pena aludir, finalmente, a otros dos cuadros que si bien no muestran una ceremonia en particular resultan de enorme ayuda para conocer las características de los coros de monjas. Si resulta lamentable la enorme destrucción de coros catedrales en el caso del ámbito femenino la historia es mucho peor. Según informa Francisco de la Maza, sólo se conserva la decimonónica sillería “para monjas profesoras, no para austeras contemplativas” de la iglesia de la Enseñanza de la ciudad de México.¹²¹ He ahí la gran importancia de la pintura de la primera mitad del siglo 19 que este autor reproduce con la idea de que se trata del coro alto del convento dominicano de santa Catalina o santa Inés de Puebla y que pertenecía a don Agustín Gómez Daza. Al tratarse de una sillería de madera dorada con medallones con rostros de santos, sin embargo, De la Maza piensa que el pintor debió haber pintado un coro de frailes que difícilmente habría existido en dicho convento de dominicas.¹²² Una representación más realista, por lo tanto, parece ser la pintura al óleo decimonónica de otra colección particular y atribuida a José María Medina en que se presenta la entrada de un cañonazo en un coro,

¹¹⁹ Recuérdese que el número de veces que se celebraba la ceremonia de la seña (5) antes del triduo santo también estaba asociado con las 5 edades antecedieron la venida y muerte de Jesús.

¹²⁰ Efectivamente hay muchos elementos en común entre la celebración representada en la pintura y esta fiesta pero hay dos factores que hacen difícil la confirmación. Los religiosos no están colocados en hileras a uno y otro lado del facistol y el color de la capa pluvial es blanca y no morada lo cual sugiere otro tiempo litúrgico.

¹²¹ Maza, Francisco de la, *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla*, Puebla/México, Gobierno del Estado de Puebla/IIE-UNAM, 1990, p. 20.

¹²² *Idem.* pp. 19-20.

aparentemente de franciscanas. La pintura muestra sillas austeras, la presencia de un facistol con libros de música y retablos en el coro alto lo cual fue una práctica común. Según Francisco de la Maza, por ejemplo, en el coro alto del convento de santa Rosa había 3 retablos dorados y un nicho con el corazón de Pedro Nogales mientras que en el bajo se localizaban dos retablos uno de san José y otro de la Virgen de la Paz amamantando al niño Jesús. Mientras que el coro bajo se destruyó, el alto todavía conserva enormes lienzos al óleo atribuido a José Joaquín Magón.¹²³ Respecto a la vinculación entre el coro alto y la actividad musical valdría la pena recordar que también en los restos del coro del convento de Santa Clara en Puebla se conservan restos de un facistol y vestigios de la zona en la que pudieron colocarse sillas para las monjas. Finalmente, dentro de este escaso repertorio de representaciones de coros habría que mencionar un lienzo en el que aparece el convento de santa Rosa de Querétaro con las músicas localizadas en la zona superior mientras que el resto de las mujeres están en el coro bajo. La idea de incluir esta serie de imágenes no solo radica en su rareza sino en hacer énfasis en el papel de la ceremonia. En este sentido también vale la pena recordar la litografía publicada en 1885 por Debray Sucs en que un presbítero, un acompañado de un monaguillo y de el pertiguero, y todos llevando sobrepellices, regresan del altar hacia el coro.¹²⁴

Tres fueron los espacios en donde se simbolizaba y tenía lugar la toma de posesión de prebendas: primero el altar, en segundo lugar el coro y finalmente, en la sala de cabildo. Durante los actos de toma de posesión del obispado, el representante de Nogales Dávila tomó su asiento en el coro y en la sala de cabildo. En su entrada solemne; en cambio, el

¹²³ Maza, Francisco de la, *Arquitectura de los coros de monjas*, op. cit., pp. 39-41.

¹²⁴ *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, México, Patronato Cultural del Occidente, A.C., 1989, pp. 124, imagen H.

obispo pasó exclusiva y directamente al único sitio que no había sido poseído: el altar mayor. Lo anterior no hace sino sugerir que en el caso de los prelados la toma de posesión de su diócesis involucraba varios actos complementarios que iban sumando la apropiación de espacios distintos (por lo tanto, de sentidos diferentes) y en los cuales la sociedad claramente estratificada les daba muestras de sumisión. La historia no estaría completa sin preguntarnos por lo que sucedía cuando el obispo moría y su cabildo declaraba que la sede había quedado vacante, la iglesia viuda o el cabildo sin cabeza. Con los entierros se cerraba el círculo abierto con la recepción y el obispo pasaba a formar a morar bajo el altar mayor.¹²⁵ Así como la persona del obispo había sido recibida por el cuerpo capitular, al morir este era de nuevo el cuerpo el que lo depositaba en el templo, justo abajo del altar mayor. Si las sillas habían servido para investir al cuerpo físico en razón de su oficio espiritual, al morir el individuo era en la silla que se visualizaba la continuidad institucional. Al igual que las posesiones y entradas los estatutos de la iglesia establecían cada uno de los pasos a seguir cuando el prelado enfermaba, moría y había de ser sepultado o cuando un miembro capitular había de ser sepultado. Mientras cualquiera de estos moría todo el cuerpo reflejaba la pena. En contraposición con lo que sucedía cuando un capellán u otro ministro de la iglesia moría, en que no era sepultado por el cuerpo capitular sino por los párrocos, los capellanes y los ministros de la iglesia.¹²⁶

No me es posible saber que tan frecuentemente sucedió que los obispos dejaran fragmentos de sus cuerpos esparcidos por la ciudad aunque no es el tipo de información que

¹²⁵ Véase el estudio sobre un libro de sepulturas encontrado en el Archivo del sagrario de la catedral de Puebla. La autora indica que Palafox dispuso que la oquedad inferior del presbiterio fuera destinada para el sepulcro de los obispos al ordenar que fuesen trasladados ahí los restos de cinco de sus predecesores que habían sido enterrados en la catedral antigua. Stefanón L., María Elena, "La catedral como espacio funerario (1694-1724)", *op. cit.*, p. 270.

¹²⁶ "Estatutos", *op. cit.*, pp. CXVIII-CXXIV.

quedaba registrada en las actas de cabildo. Es muy conocido que el corazón del obispo Santa Cruz quedó en el convento de Santa Mónica de Puebla. Menos saben que también el disecado corazón del obispo don Pedro Nogales Dávila fue colado en un nicho del coro alto del convento de santa Rosa, el mismo sitio al cual Álvarez de Abreu también donara el mismo órgano.¹²⁷ La práctica debió ser bastante extendida pues también se sabe que el corazón de don Carlos Bermúdez de Castro, arzobispo de la iglesia de Manila, se enterró el día 5 de junio de 1731 en la iglesia del convento de las señoras religiosas de san Lorenzo de esa ciudad.¹²⁸ Por la coincidencia en las fechas, vale la pena también mencionar el reciente hallazgo en lo que fuera la iglesia del convento de Corpus Christi del corazón del fundador de este recinto religioso, el virrey Baltasar de Zúñiga y Guzmán. El ex virrey murió en 1727 y en 1728 su donación llegaba a la Nueva España en una urna de plata que fue sepultada en 1747.¹²⁹ Ya sea porque este tipo de actos -que no entraban dentro del protocolo institucional de la iglesia catedral poblana- no solían dejar registro escrito, o bien, porque no hayan sido estudiados de manera sistemática, el detallado registro del destino de los restos del obispo Pantaleón resulta de especial interés. Frente al enorme detalle registrado por el ayuntamiento, no hay referencias al mismo en las actas de cabildo de la catedral. Llama también la atención que a pesar de que el prelado dejó fragmentos de su cuerpo en varios recintos, sólo se publicó una relación poética del entierro de su corazón (no hay duda, uno de los más importantes fragmentos por su enorme potencial

¹²⁷ Maza, Francisco de la, *Arquitectura de los coros de monjas*, op. cit., p. 39.

¹²⁸ Elizalde Ita y Parra, José Mariano Gregorio de, *Retrato de la persona en el corazón de el Ilmo. señor dr. don Carlos Bermúdez de Castro, dignísimo arzobispo de la Santa Iglesia de Manila. Oración fúnebre que en las exequias que se celebraron a el entierro de su corazón el día 5 de junio de 1731 en la iglesia del convento de señoras religiosas de san Lorenzo de esta ciudad*, México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1731.

¹²⁹ Periódico *Reforma*, sección "cultura", lunes 24 de mayo de 2004.

simbólico).¹³⁰ A partir de la narración realizada por el ayuntamiento de Puebla, sin embargo, es posible apreciar uno de los últimos impactos del sentido corporal de la iglesia que he ido esbozando a todo lo largo del capítulo, una corporeidad que trasciende la muerte y el tiempo, una corporeidad no regulada por las leyes, una práctica con enormes semejanzas con la preservación de reliquias de santos. Llama la atención que fuera el cabildo quien se encargara de registrar a detalle el suceso y no las actas capitulares de la catedral. (véase el anexo 10 con narración del entierro del obispo Pantaleón)

Si bien hemos visto múltiples fuentes que muestran la manera en que los cuerpos vivos del territorio novohispano gobernado por una iglesia y monarquía cristianas conformaron dobles corporeidades: terrenales-celestiales e institucionales-individuales, son menos las que permiten apreciar su contraparte. Es decir, la corporeidad que también producen los cuerpos muertos. Por un lado, la asistencia de cada uno de los miembros de la sociedad organizada en grupos (cuerpos) y conformando un solo cuerpo, ante la muerte de Pantaleón rindió su último acto de obediencia a la cabeza y al individuo y simultáneamente renovó su alianza con la Institución, recayendo automáticamente la responsabilidad de la cabeza en el cuerpo o cabildo con la declaración de la sede vacante. Por otro lado, el cuerpo físico del prelado permanecía tanto en su Iglesia (la catedral) como en una serie de conventos femeninos que no estaban en las condiciones de asistir a las calles de la ciudad o a la catedral. De una manera algo ambigua entre el funcionamiento de las reliquias y la

¹³⁰ Miruna Achim menciona que en el siglo XI, John Salisbury formuló una teoría según la cual el corazón correspondía al rey, el cerebro a la Iglesia, el estómago a los sectores comerciales, las manos y los pies a las masas. Para fray Mathías de Escobar las entrañas eran la sede de los vicios, de la corrupción y de la fragilidad moral. Así lo deja saber en su *Voces de Tritón*, escrito en 1744 con motivo del hallazgo de las entrañas de Juan Joseph de Escalona. También para Diego de Saavedra Fajardo el estómago era donde se digerían los negocios. He ahí, el gran potencial simbólico de la incorruptibilidad de las entrañas el obispo de Michoacán. Achim, Miruna, "Las entrañas del poder: una autopsia michoacana del siglo XVIII" en *Relaciones 81 XXI*, 2000, p. 23.

permanencia de los cuerpos de cristianos en criptas o cementerios de las iglesias, esos fragmentos corporales de Pantaleón renovaban el vínculo terrenal-celestial de las iglesias así como el individual-institucional. Como una especie de metonimia la historia final de Pantaleón muestra como las órdenes femeninas no sólo participaron en la reconstrucción del cuerpo místico de la Iglesia, de Cristo, sino la manera en el que el cuerpo del prelado lo hizo también al, por ejemplo, dejar su corazón en santa Rosa o sus entrañas a la Concepción, la Trinidad¹³¹, Santa Catarina¹³² y Santa Inés.

La descripción de la muerte de Pantaleón y las más sencillas pero no por ello menos complejas de los actos que acompañaron la bienvenida y despedida de otros obispos, y en especial de Pedro Nogales Dávila, permiten encajar el estudio específico de la sillería poblana en el tema de la representación del cuerpo institucional en el virreinato novohispano por parecerme que el discurso más claramente visualizado en una sillería de coro lleva a una lectura metafórica corporal. Me parece que es posible entender la sillería poblana como la visualización de un cuerpo místico o espiritual, que a través del rezo del Oficio divino se une al cuerpo de la Iglesia universal. Este cuerpo sin embargo, estaba constituido por individuos históricos que permanentemente renovaban en sus actos de toma de posesión una alianza también monárquica. De modo que como un infinito juego de espejos, la sillería del coro reproduce o produce un orden (cosmos) que se repite en todos los espacios de una sociedad tradicional organizada corporativamente. Este no es un tema nuevo aunque para el caso americano y, más en particular, para los cabildos catedrales ha sido apenas sugerido en el sentido que aquí se le ha dado. No es posible olvidar sin

¹³¹ Las franciscanas de la Limpia Concepción, después fundarán el convento de la Trinidad.

¹³² Primer convento femenino de Puebla. Son dominicas de la tercera orden. Santa Catalina de Siena. Tanto el convento de la Trinidad como el de santa Catalina estuvieron bajo el cuidado del obispo.

embargo, el cimientto que para ello estableció el puntual estudio en torno al cabildo catedral de Valladolid de Michoacán de Oscar Mazín y su gran interés en trazar su trayectoria histórica a partir de la comprensión de los cabildos catedrales como “cuerpos colegiados” que ejercen “corresponsabilidad” y con una importancia fundamental para el establecimiento de una “tradición” y que igualmente los defina como un “contrapeso” para el poder episcopal. Este estudio bien ha sentado las bases para el estudio de la representación del poder a partir de esta institución eclesiástica. Lo cierto también es que a pesar de su obviedad e importancia, el tema nunca ha sido abordado desde el estudio de una sillería de coro, ya sea americana o española. También sorprende que habiendo tantos estudios en torno a la representación corporal de los monarcas europeos apenas existan unos cuantos en torno al cuerpo del Papa y de las subestructuras corporales de la institución eclesial.

En su estudio sobre el cuerpo del sumo Pontífice, Agostino Paravicini-Bagliani parte de una historia impactante: cuando en 1216, el Papa Inocencio III murió en Perugia (asiento provisional de la curia romana) y fue expuesto públicamente, el cuerpo fue despojado de toda su rica vestimenta y abandonado ya en estado de descomposición en la iglesia. Ante el acontecimiento, el historiador alemán Reinhard Elze dedujo que a diferencia del rey, el Papa no tenía dos cuerpos o sustancias sino uno solo, natural o físico, que nacía y moría. Así, lo que quedaba era Cristo, la iglesia romana, la sede apostólica, pero no el Papa. Es decir, a diferencia de los reyes que se perpetuaban en las instituciones que encarnaban, los Papas y los Emperadores no lo hacían. Paravicini, en cambio, se preguntó si en realidad con la muerte, el cuerpo del Papa perdía todos los signos de su majestad (*majestas*), y poder (*potestas*) así como la manera y el grado de conciencia

institucional en que la Iglesia romana intentó llenar ritualmente el vacío de poder. Es decir, ¿Cómo fue que el papado intentó ritualizar la transferencia del poder del Papa? Para Paravicini-Bagliani, cualquier estudio del cuerpo de un soberano debe poner atención a la naturaleza de su poder. Lo curioso es que el autor encontró que las evidencias de las teorías de la iglesia romana para resolver los problemas en torno a la muerte del Papa precedían las cronologías de los estudios de Ernst Kantorowicz (*The King's Two Bodies*, Princeton, 1957) y Giesey (*Le roi ne meurt jamais*, Paris, 1987). El Papa era un soberano distinto al rey y al emperador y el poder papal en la Edad Media no era solo temporal y político sino espiritual y eclesial. Partió de un tratado escrito para el Papa alejando II en 1064 por Pedro Damián en que abordaba el problema de la corta vida de los Papas. Ninguno, por ejemplo, había sobrepasado el periodo de 25 años de san Pedro. Damián concluía que esta (la brevedad) era una característica de la vida de los Papas y una diferencia con los obispos y reyes. En principio, este hecho promovió el desprecio de la gloria temporal de la vida pues la muerte del Papa era predecible. La transición en la Iglesia se hacía ordenadamente (no como la muerte de los reyes que traía violenta discontinuidad del poder); sin embargo, la sede vacante produjo también un momento de terror. Paravicini muestra como a mediados del siglo 13 la Iglesia dispuso de instrumentos judiciales, espacios rituales y argumentos eclesiológicos para encarar con ecuanimidad la muerte del Papa. Para principios del siglo 14 era un interés común el contraste entre la mortalidad humana y la permanencia institucional. El Papa y el emperador no podían tener dos cuerpos pues el papado y el imperio, por definición, no eran dinásticos. Si bien los Papas morían su *Potestas* que era eterna pasaba a su sucesor a través del colegio de cardenales que representan a la iglesia en la sede vacante. Así, para 1378 Paravicini encuentra finalmente establecido el rol que fue encargado a los cardenales. Eran ellos quienes se encargaban de la transferencia del poder.

Esto, por lo tanto, no detuvo el robo de los bienes de los papas que –como se ha mencionado con anterioridad- cesó hasta que recientemente se sustituyeron las relaciones personales por las profesionales.

Guardadas las respectivas diferencias que obliga la distancia temporal algunos de los puntos que argumenta Paravicini son sumamente sugerentes para continuar en el estudio del obispo y cuerpo capitular, reflejo especular del Papa y cuerpo cardenalicio. El cabildo era el principio de orden y continuidad de cualquier obispado. No es gratuito el enorme énfasis que el Tercer concilio Mexicano pone en la necesidad de que entre ellos reinara la armonía. Si los estatutos de la iglesia iniciaban con todas las indicaciones que materializaban la integración del cuerpo capitular a partir de los rituales de toma de posesión finalizaba con un capítulo dedicado a “las injurias inferidas por palabra o por obra”. Mandaba que cuantas veces ocurriere que los prebendados contendieran de palabra u obra por cualquier causa el presidente habría de multarlos y restituirlos cuanto antes a la mutua amistad “como que a la verdad, cuantos bienes espirituales y temporales nacen de la paz, concordia y fraternidad, otros tantos daños y molestias se originan de los odios y disensiones. Mas si alguno, lo que Dios no quiera, resistiere a la paz y a la amistad, sea corregido como por un padre por el prelado con más eficaz remedio, a quien al instante se haga sabedor de esto”.¹³³ Esto era especialmente pertinente para los ministros del Señor que debían caracterizarse por su observancia de la caridad y de tomar como modelo a “Aquel que satisfizo por las culpas de todo el género humano y que clementísimamente nos perdona todos los días a nosotros sus ofensores”.¹³⁴ Era a través del obispo y del cabildo

¹³³ “Estatutos” *op. cit.*, pp. CXXV-CXXVI.

¹³⁴ *Ibid.*

que la obra salvadora de Cristo habría de reproducirse llevando hasta el final de los tiempos la correcta conducción de la Iglesia terrenal hacia la Jerusalén celeste. El obispo y los capitulares morirían pero las sillas siguen reflejando hasta el día de hoy su papel ordenador en el que el caos se ha vuelto cosmos estableciendo una puerta de acceso terrenal celestial. Finalmente, también hubo de ser especialmente cuidadoso con sus bienes:

[...] El Señor Licenciado Don Joseph Fernández Veytia Linaje, Abogado de la Real Audiencia de esta Nueva España y Teniente General de Alcalde Mayor en esta dicha ciudad en lo político, y militar, etcétera, dijo en conformidad del auto de suso y para el mayor seguro de los bienes, y tener varias puertas secretas una que sale para los Reales Colegios de San Pedro y San Juan. Otra por el jardín del Colegio Teológico de San Pablo, y muchas ventanas altas, y bajas por donde se pueden extraer, y sacar bienes. Y para ocurrir a este (diario) desde luego se pongan (f. 2) ocho guardas, personas de confianza, como lo son Don Feliciano Gallegos Osorio. Manuel Palomino, Antonio de Vega, Francisco Camacho, Sebastián de León, Joseph Masadiegos, Miguel de Rojas y Manuel de Gálvez a quienes se pagará su justo y debido trabajo en la forma que previene el auto antecedente, y estando presentes los susodichos, y a quienes yo el escribano doy fe que conozco, juran por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Santa Cruz en forma de derecho de usar bien y fielmente dicho cargo, y ser fieles custodias de las casas episcopales y que no dejaran, ni consentirán sacar bienes algunos de ellas, ni prestarán consentimiento a la ocultación o distracción de algunos de ellos, pena de incurrir en las establecidas por derecho y a ello obligan sus personas y bienes habidos y por haber y se fian unos a otros a el seguro de lo que así tienen jurado y prometido dan poder a su Merced el Señor Juez de esta causa u a otro que lo sea competente del conocimiento de ella para que a ello les apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada renuncian leyes de su favor y la general del derecho. Que visto por su Merced mandó a mi el escribano pase con dichos guardas a dicho palacio episcopal, y los ponga en las partes que convenga para el mayor seguro, y cobro de dichos bienes teniendo especial cuidado el dicho Don Félix Gallegos Osorio de que los demás guardas cumplan con su obligación celándolos, y (f. 2v.) que estén con toda puntualidad en lo que es a su cargo, y lo firmó con los que supieron y por los que no. Un testigo a su ruego siéndolo Pedro Muñoz (es decir, el ebanista que se encontraba haciendo la sillería del coro en el palacio), Don Antonio de Puga y Joseph de Silva, vecinos de esta ciudad.

En conclusión, este capítulo ha estado construido a partir de una bella paradoja: el discurso ornamental empleado en Puebla, en que sistemáticamente se evade la representación de la figura humana, claramente refuerza el sentido corporal y corporativo

de la Iglesia. Se ha explicado el uso de las sillas poblanas en el contexto del coro, de la catedral y de la ciudad. Así, se han presentado las sillas como un instrumento en la conformación de la imagen institucional y mística de la Iglesia a partir de la información contenida en fuentes de muy diversos orígenes. Así hemos sido capaces de mirar el interior del recinto con parte del conocimiento que un ocupante del siglo 18 habría llevado a sus ojos.

La historiografía de las sillerías de coro españolas manifiesta con frecuencia una dificultad en la comprensión de los programas decorativos al grado de negar su existencia. Es decir, ha resultado relativamente fácil otorgar una explicación general a la presencia de temática profana en las sillerías corales tardo-góticas españolas pero no explicar el sentido de la selección particular en cada una de ellas. Entre otros problemas de interpretación presentes en las sillerías corales, la dimensión cultural, jurídica y política ha quedado excluida de los estudios de historia del arte. Es decir, poco se ha dicho sobre la relación entre las sillas, los usuarios del espacio y los mecanismos a partir de los cuales en esta sociedad estamental se daba acceso al coro.

La historia del arte ha aislado el estudio del mobiliario litúrgico de su contexto ritual concentrándose en problemas de estilo, autoría e iconografía. A pesar de su importancia, estos aspectos se han visto incapaces de siquiera encontrar claros programas ornamentales. A diferencia de una gran cantidad de sillerías españolas, en el caso de Puebla no es posible poner en duda la existencia de un programa. A pesar de la certeza de la existencia de un programa y del conocimiento del acomodo institucional de cada uno de los miembros de la iglesia, el sentido último del programa ornamental sigue escapándose. Paradójicamente, el

acceso a este conocimiento no explica el programa. Es por ello que esta evidencia me ha llevado a cuestionar los propios métodos de aproximación a este tipo de obras que no sólo fueron “artísticas” sino también “político-sociales” y “religiosas”. También me ha interesado buscar sus sentidos no tanto en la selección de un estilo o de una iconografía estilística sino en las diferentes experiencias prácticas y místicas que otorgaban a sus legítimos usuarios. El estudio de esta corporeidad en el marco de la teología y la liturgia, ha mostrado que la ubicación en términos de espacio, silla, vestimenta y movimiento denotaba jerarquías permanentes y oficios momentáneos y una doble corporeidad que resulta indispensable para la comprensión de la obra. Esta abarca la presencia física y espiritual de los usuarios, su dimensión humana y sacramental así como su carácter individual y corporativo. El espacio del coro fue fundamentalmente para el cabildo catedral -y no para los músicos- cuyos miembros se distinguían con un acto de posesión encabezado siempre por el cabildo. Esta atención por prácticas rituales dentro del coro ha traído la temática del cuerpo al centro de la comprensión de las formas ornamentales. Era también el cuerpo del cabildo (en términos individuales) el que sistemáticamente incorporaba a otro miembro del mismo cuerpo e incluso a su cabeza (el obispo) a través de la toma de una silla específica. El resto de los ministros necesarios para el culto (curas, capellanes, sochantres, maestros de ceremonias, apuntadores, músicos o cantores) tendrían, en el mejor de los casos, los dos últimos asientos de la sillería alta, la sillería baja, o estarían colocados en otros espacios del coro. Nunca accederían al espacio a través de un ritual de paso. En el caso de los obispos, la dimensión corporal se ampliaba hacia la diócesis. A través de la toma de posesión del vicario del Papa, la diócesis llevaba a cabo un acto de alianza que la hacía participar en la recreación del cuerpo universal de la Iglesia, un cuerpo místico. Con ello también reflejaba

la antigua vocación urbana de las catedrales con su capacidad de aglutinar a todos los cuerpos sociales.

La iglesia más importante de la ciudad era definida por la presencia de una silla “la cátedra” (del obispo) que simbolizaba la presencia física del prelado. De modo que uno de los rasgos más característicos de la catedral consistía en ser un templo que representando a la diócesis entera y dándole un lugar preciso a cada uno de los cuerpos sociales de la ciudad se ponía en sintonía universal a través del oficio divino que a diario tenía lugar en el coro, actividad que sobre todo recaía en el cabildo. Al tiempo de constituir una forma jurídica, el conocimiento de los rituales de acceso al coro permite entender la manera en que históricamente se construyó el cuerpo místico de Cristo a través del cual se alababa a Dios en nombre de los vivos y los muertos actualizando acontecimientos pasados y futuros. Eran los intermediarios entre el cielo y la tierra que conducirían a la iglesia militante hacia la triunfante. En el caso de los obispos, esta metáfora de apropiación corporal no sólo se simbolizaba al interior de la catedral sino en puntos estratégicos de la ciudad que remitían a la aceptación que de él hacía la diócesis entera. Si las sillas habían servido para investir al cuerpo físico en razón de su oficio espiritual, al morir el individuo, era de nuevo en la silla que se visualizaba la continuidad institucional.

Se ha explicado que las sillerías de coro -tanto en Puebla como en otros lugares- materializaban el orden necesario para la conformación de dos distintos cuerpos: un cuerpo místico (institucional) con la Iglesia y la monarquía, Cristo y la Virgen que establece una historia inmemorial y un cuerpo conformado por cada uno de los personajes (o individuos) que encarnaron dicha liga metafísica y que, a su vez, construyen la historia o tradición

local. Ambos cuerpos conforman un aspecto fundamental en la transmisión, continuidad o tradición de una Iglesia en su catedral. El sentido de cuerpo no es obviamente, exclusivo del espacio del coro. Tan solo en la propia iglesia se repetía en la sala de cabildo y en las procesiones y, fuera del recinto, en todo tipo de ceremonias en que los grupos que conformaban la sociedad estamental virreinal asistían ordenadamente, ya fuera en forma de cuerpo o individualmente, dependiendo de la celebración. De modo que el estudio de estas metonímicas corporeidades simultáneamente permite un acercamiento a una de las prácticas más características de la sociedad virreinal a partir de uno de los objetos en que esta se visualiza con mayor claridad por su carácter público y urbano.

La ausencia de estudios sobre la toma de posesión, consagración, entrada pública y entierro de capitulares y obispos me ha obligado a partir de su descripción y análisis. La recuperación de estas ceremonias desde la perspectiva de su legislación y de acontecer a todo lo largo de los siglos 17 y 18 permite conocer y rescatar el papel que jugó el coro. En los rituales de toma de posesión el coro tenía un papel evidente. Sin embargo, se ha explicado que en el caso de los obispos este acto quedaba complementado con la toma de posesión de toda la iglesia y diócesis que solía tener lugar en un día distinto. Tal como estaba estipulado en la reglamentación de la Iglesia de Indias, la toma de posesión obligaba a que el cabildo pusiera a su obispo en posesión de un asiento en el coro y la sala de cabildo, independientemente de que esto se llevara a cabo con la presencia física del prelado. Lo más común fue que el prelado delegara el poder en un miembro del cabildo cuando se trataba del acceso al coro u sala capitular pero no con la entrada a la iglesia. Otro acto en el que el coro tuvo un rol importante fueron las consagraciones como lo deja ver la ruta seguida por Nogales Dávila. En este acto que -a diferencia de la toma de posesión- era

un sacramento, el coro más claramente aparece como el preámbulo o puerta de acceso al altar mayor. Al igual que en las entradas públicas, en los entierros aparentemente el coro no jugaba un papel fundamental dentro de la ruta aunque hubo excepciones, como en la entrada de Victoriano López. Mientras que el obispo Nogales entró por una de las puertas de la portada poniente para su consagración, las entradas públicas (con la excepción de Santa Cruz) se llevaron a cabo por la puerta norte, aquella que miraba a la plaza pública, al ayuntamiento y en la que se colocaron los retratos de los monarcas que había patrocinado la construcción de la iglesia. Esta fue la misma puerta empleada durante sus entierros con la diferencia de que si en su primera entrada habían permanecido en el mundo de los vivos junto al altar mayor, después de muertos eran llevados a descansar bajo dicho corazón de la catedral. Este recorrido que tantas semejanzas tenía con la recepción de los virreyes no hace sino reforzar el sentido jurídico de los acontecimientos y mostrar que el obispo era otro ministro real. La repetida calca de los rituales en las actas de cabildo y el detalle con el cual una y otra vez se narran cada uno de los episodios, no sólo evidencia el carácter jurídico de la fuente y del acto a través del cual se le daba una forma visual que alcanzaba a la sociedad entera. He finalizado el capítulo mostrando la manera en que los cuerpos de los obispos también pudieron tener un rol más allá del institucional. Hubo prelados cuya vida personal (más allá de su oficio) los conectó de tal manera con el obispado que aún habiendo perdido la corporalidad sagrada que el puesto les investía permanecieron no exclusivamente dentro de la catedral sino en distintos puntos de la ciudad. Tal fue el caso de Fernández de Santa Cruz cuyo corazón permaneció en el coro alto del convento de santa Mónica de Puebla. De especial importancia ha sido la rica narración de lo que sucedió con el cuerpo del obispo Álvarez de Abreu. En un acto de humildad y hermandad con Palafox solicitó que su cuerpo (exterior) fuera enterrado frente al altar del perdón pero su cuerpo interior fue fragmentado

y repartido en distintos conventos recordando la manera en que esto sucedía con las reliquias de los santos. Generalmente se ha asociado el coro tan sólo con una gozosa alabanza, sin embargo, hemos visto que fue un espacio en el que se estableció un estrecho contacto entre el mundo de los vivos y el de los bienaventurados (como deja ver a la silla episcopal poblana y la iconografía de la primera sillería coral). Se evitó el acceso de cualquier individuo que no tuviera un oficio necesario para el culto, lo cual reforzó su vínculo con el tabernáculo y altar mayor. La presencia física del obispo era necesaria para que el cabildo le entregara el poder que momentáneamente había asumido para evitar el caos, sin embargo, eso no significaba que físicamente estuviera a diario presente durante el oficio divino o las sesiones de cabildo. Es por ello que en la oración fúnebre de las exequias que se celebraron para enterrar el corazón del arzobispo de Manila Carlos Bermúdez de Castro en 1731 se mencionó como una de sus virtudes el hecho de que asistiera en iglesia a solemnidades en el coro “tan frecuente como si fuera prebendado” o que se indicara que “varias veces llegó al coro con salud quebrantada a cantar”.¹³⁵ El mayor arreglo de la silla episcopal, por lo tanto, no sólo se debía a su mayor dignidad sino a que la silla en sí reflejaba una ausencia física y proporcionaba una constante presencia. Las sillas en el coro no investían del poder de gobierno material de la diócesis, como lo hicieron las de la sala capitular, sino del gobierno espiritual. Por lo tanto, a continuación nos concentraremos en el particular discurso ornamental que Nogales les imprimió y en su dimensión mística o espiritual. Como se verá en los próximos dos capítulos dedicados a las metáforas del nudo y el jardín, esta posible iconografía no hace sino reforzar el sentido del espacio del coro

¹³⁵ *Retrato de la persona en el corazón de el Ilmo. sr dr. don Carlos Bermúdez de Castro, dignísimo arzobispo de la Santa Iglesia de Manila oración fúnebre que en las exequias que se celebraron a el entierro de su corazón el día 5 de junio de 1731 en Iglesia del convento de señoras religiosas de san Lorenzo de esta ciudad*, México, Joseph Mariano Gregorio de Elizalde, 1731, pp. 288 y 290.

como lugar de contacto celestial-terrenal y vincularlo con el sentido histórico de la religión católica a partir de la corporalidad implícita en la historia de la redención.

Capítulo VI. La metáfora del nudo. Una perspectiva histórica estética y simbólica de los diseños de entrelazos.

Mais si tu invites la pointe de ton regard à observer plus perspicacement et que tu pénètres beaucoup plus intimement dans les secrets de l'art, tu pourras remarquer des intrications si fines et si subtiles [...] ¹

a) La selección del repertorio ornamental. La “misteriosa” lacería embutida.

Las muy escasas fuentes documentales que describen la sillería poblana, así como las gráficas que inspiraron su decoración, coinciden en sugerir que una de las líneas directrices del programa ornamental poblano fue la reunión de un conjunto de “lazos”. Cuando en 1722 la sillería del coro fue descrita por vez primera en los inventarios de la catedral poblana, como rasgo distintivo se anotó que las sillas estaban unidas de “lacería embutida”.² Por otro lado, como hemos visto, del contexto de las fuentes gráficas que quizá funcionaron como punto de partida para la creación de la obra también se desprende la intención de seleccionar fundamentalmente bandas entrelazadas. Veamos uno de los ejemplos más contundentes. Como lo propongo en esta investigación, es muy posible que el repertorio ornamental del arquitecto, diseñador y pintor holandés Hans Vredeman de Vries (1527-c.1606) fuera empleado como modelo. De este repertorio, se eligió para la sillería formas entrelazadas.³ Múltiples modelos publicados originalmente

¹Giraud de Barri, *Topographia Hibernica*, II, 38, en *Giraldus Cambrensis opera*, vol. V, ed. James F. Dimock, Londres, 1867, p. 123. Texto tomado de la traducción al francés hecha por J.C. Bonne y Gisèle Besson publicada en: Bonne, Jean-Claude, "Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un évangile celto-saxon du VIIe siècle)" en *Histoires d'ornement: actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, 27-28 juin 1996*, Paris/Roma, Klincksieck/Académie de France à Rome, 2000, p. 79. El texto contiene algunas de las observaciones que un clérigo galo del siglo XII, Giraud de Barri, hizo en torno a un manuscrito (probablemente celta-sajón del siglo 7 u 8) del monasterio de Kildare, en Irlanda.

² ACCP, *Inventario de 1723*, f. 93v.

³ Véase: Díaz Cayeros, Patricia, "La recreación de modelos europeos en la sillería del coro de la catedral de Puebla" en Helga Von Kugelgen (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, Frankfurt del Meno/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2002.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

en Amberes por Hieronymus Cock en tres libros impresos entre 1560 y 1565 reaparecen en Puebla. Dos de estas fuentes gráficas fueron “libros de órdenes” publicados en 1565: el *Den Eersten Boeck* (con propuestas para el dórico y el jónico) y el *Das Ander Buech* (para el corintio y el compuesto). La otra serie de estampas fue realizada entre 1560 y 1562 y presenta vistas arquitectónicas dentro de espacios ovalados con diversos “ornamentos” en sus cuatro esquinas exteriores. La serie se hizo para ser utilizada en obras de intarsia y, en 1601, Theodoor Galle la reeditó en Amberes bajo el título de *Variae architecturae formae*. Dado que en esta última publicación también aparecen los mismos detalles de los “libros de órdenes” que fueron empleados en Puebla, es posible pensar que esta obra -dirigida específicamente al trabajo de marquetería- fuera conocida por el artesano poblano Pedro Muñoz; o bien, que fragmentos o versiones derivadas de ella llegaron de alguna forma a sus manos.⁴ (Véanse las imágenes del capítulo 1) En cualquier caso, el común denominador en el uso de estas tres posibles fuentes de inspiración es la selección de los motivos de entrelazos dejando de lado los modelos con figuración naturalista. Véase, por ejemplo, el modelo 2 de la sillería poblana en que el grutesco del tan peculiar diseño de Vredeman de Vries fue sustituido por una forma cruciforme construida a partir de bandas. (IMAGEN 2 del capítulo 1) Este vínculo formal entre los modelos empleados en la sillería y el manierismo nórdico europeo, no sólo obliga a recordar nuevamente la necesidad de descartar su filiación “mudéjar” sino que evidencia la clara intención de usar el tema del lazo como motivo directriz. Más aún, el hecho de que la misma intención se registre en una fuente escrita contemporánea, los inventarios de la catedral, obliga a preguntarse por el significado de esta peculiar

⁴ Para la compilación de la obra de Vredeman de Vries, véase: Fuhring, Peter (coomp.)/Luijten, Ger (ed.), *Vredeman de Vries*, parte I (1555-1571), Rotterdam/The Netherlands, Sound and Vision Interactive, 1997. (*Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*. Vol. 47.)

selección anicónica que evade una referencia explícita al mundo figurativo.⁵ Como es posible deducir a partir del otro tipo de fuentes gráficas que posiblemente inspiraron el trabajo poblano (los libros de jardinería), la sillería poblana no parece reflejar la utilización de una sola fuente ni estar interesada en reflejar dogmáticamente ningún estilo artístico o histórico en particular, sino en constituir en sí misma un repertorio de motivos con diferentes orígenes aunque dentro de una estética reconocible. Aquello que une a este repertorio es el uso de lacería.

¿Cómo interpretar la selección formal? Se ha mencionado arriba que con el término de “lacería” se describieron en 1723 los diseños de los respaldos poblanos en los inventarios de la catedral de Puebla.⁶ Con un término similar --el de “lazos”-- en 1690 se hizo referencia a los roleos de las repisas sobre las que descansaban los grandes lienzos de la recién terminada capilla del Rosario de Puebla, además de caracterizarse como incomprensiblemente armónicos: “Entre las pilastras de valientes cartones y soberbias bichas con incomprensible armonía de lazos que forman sus repisas se levantan seis lienzos”.⁷ (IMAGEN 1) Esta asociación entre una serie de bandas entrelazadas e ideas casi opuestas como las de armonía, por un lado, e incomprensibilidad, por el otro, no es

⁵ Con el término de “arte anicónico” Elbern define un arte que se sirve exclusiva o fundamentalmente de medios no figurativos, que renuncia a figurar sobre todo objetos de tipo antropomorfo. Elbern, V.H., “Arte Aniconica” en *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp.789-797. Agradezco a Helga von Kugelgen el conocimiento y acceso a este texto.

⁶ “El coro (...) tiene de nuevo la sillería que dispuso el ilustrísimo señor don Pedro de Nogales Dávila que se compone de cincuenta y cinco sillas arriba, muy ricas, unidas y trabadas de lacería embutida de naranja y tapincerán y otras maderas preciosas”. ACCP, *Inventario de los bienes de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla*, 1722 (en adelante, *Inventario 1722*), fs. 93 y 93v.

⁷ Introducción a la *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran capilla del Rosario. Dedicada y aplaudida en el Convento de N.P.S. Domingo de la ciudad de los Ángeles. El día 16 del mes de abril de 1690 (...) Puebla, Diego Fernández de León, 1690*, Puebla, Junta de Mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, 1985, p. 36. Antonio Rubial atribuye esta introducción a Diego Gorozpe. Rubial García, Antonio, *Domus Aurea. La capilla del Rosario de Puebla. Un programa iconográfico de la contrarreforma*, México, Universidad Iberoamericana, 1990, p. 42.

un caso aislado o excepcional. Contemporáneamente, el *Diccionario de Autoridades*, después de definir la lacería como un conjunto de lazos, indicaba que este tipo de decoración -utilizada en retablos- podía estar tan “curiosamente labrada” que asemejara “un intrincado laberinto”.⁸ Al asociar con los lazos el tema del laberinto, el diccionario no sólo describió un efecto enigmático similar al que de hecho tuvo el observador de la nueva capilla del Rosario, sino que añadió la idea de intrincación. Además, dicho diccionario remitía a otra acepción del término lazo como sinónimo de “nudo” al que daba un ambivalente sentido moral. Por un lado el de “engaño”, “acechanza” o “tropiezo” y, por otro, el de “unión”, “vínculo” y “estrechez”.⁹ El simbolismo del laberinto fue igualmente dual pues si por un lado -como se ha dicho- alude a tropiezo, por el otro, remite a un claro camino a seguir.¹⁰

Este capítulo se propone asociar algunos de los conceptos a los que remite el tema del lazo o nudo a la selección ornamental que el obispo poblano hizo para las nuevas sillas; en donde, contraviniendo la tradicional práctica figurativa, el tema del entrelazo adquiere un lugar tan preeminente. Para ello haré un breve recorrido por la historia de los diseños de entrelazos rescatando algunos de los problemas y significados con los que repetidamente se han asociado. Partiendo de la expansión, popularidad y versatilidad que

⁸ En el siglo 18, el término “lacería” fue definido como un conjunto de lazos dispuestos para algún fin y que podía asemejar laberintos: “los cuatro colaterales son de primorosa lacería pero el quinto de en medio está tan curiosamente labrado que parece a quien lo mira de abajo, un intrincado laberinto”. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo cuarto (letras G-N)*, Madrid, Imprenta de la real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1734.

⁹ Por “lazo” se entendía el “nudo” que se hace con cinta u otra cosa dejando una como presilla y los dos cabos sueltos y pendientes. En sentido moral, es engaño acechanza, tropiezo, ardid. Es también unión, vínculo, estrechez. *Ibid.*

¹⁰ En ese sentido, fray Matías de Escobar lo empleará para metafóricamente regresar cronológicamente en su crónica: ...y así volviendo a coger como Teseo el hilo de oro de nuestra historia, desde al año de mil quinientos treinta y siete, digo...” Escobar, Matías de, *Americana Thebaida (1729)*, México, Imprenta Victoria, 1924, p. 143.

tuvieron los diseños de lazos o nudos, pretendo analizar las posibilidades metafóricas de este tema ornamental en un momento y objeto preciso. Algunos de los diseños utilizados en la sillería del coro de la catedral de Puebla pudieron formar parte del repertorio ornamental del artista. Sin embargo, esto no explica la selección por parte del prelado. Para intentar comprender lo que el prelado vio en el repertorio seleccionado es necesario remitir a su contexto europeo.

En el próximo capítulo se verá con más detalle que varios de los diseños empleados para decorar la sillería poblana, formaron parte del repertorio de nudos utilizados en la jardinería renacentista y manierista europea. La representación impresa más antigua de un jardín de nudos europeo data de 1499¹¹ y si bien es posible plantear que en este periodo el motivo se introdujera en la jardinería, para entonces este tipo de patrón “ornamental” ya tenía una trayectoria como producto de la invención o fantasía, del orden y de la dificultad.¹² Es bien conocido que (con variantes estilísticas) fue un tema caro para Leonardo. Aunque Vasari consideró que el pintor de Vinci “despilfarraba” su tiempo dibujando estos “grupos de cuerdas”, les atribuyó haber sido hechos con “gran orden”¹³ e indicó que también Andrea Verrocchio, gozaba dibujando nudos.¹⁴ Con respecto al origen y sentido de estas formas intrincadas, es significativo que cuando en 1583 Jean Liebault amplió el tratado de jardinería de Charles Estienne (1504-ca. 1564) no

¹¹ En el *Sueño de Polifilo*, publicado en 1499, se encuentra la representación gráfica más antigua de un jardín de nudos renacentista.

¹² Como “fantasía, orden y dificultad” Carmen Bambach define los nudos que -con Leonardo- alcanzaron un grado de virtuosidad sin precedente. Considera que este fue el aspecto que sorprendió a sus contemporáneos. Bambach Cappel, Carmen, "Leonardo, Tagliente, and Dürer: 'La scienza del far di groppi'" en *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana* IV, 1991.

¹³ Fernández, Guillermo (ed.), *Giorgio Vasari. Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, México, UNAM, 1996, p. 396.

¹⁴ Clark, Kenneth, *Leonardo da Vinci*, England/USA/Australia/Canada/ NZ, Penguin books, 1982, p. 21.

solicitar los dibujos de arriates de nudos a un jardinero sino a un prior de Crecy in Brie e indicara que este eclesiástico, monsieur Porcher, era el hombre más reconocido del momento en la producción de este tipo de diseños.¹⁵ Como vemos, la producción de intrincadas lacerías fue un arte propio de eclesiásticos. Quizá el obispo de Puebla miró estos lazos de un modo similar a la manera en que a fines del siglo 12 lo hizo un clérigo francés, Giraud de Barri, cuando examinó el evangelio del monasterio de Kildare en Irlanda en función de su intrincación¹⁶ Al interpretar esta mirada clerical Jean Claude Bonne propone que la “intrincación” puede funcionar como un instrumento de ascenso a la divinidad. Lo cierto es que la historia de Porcher no hace sino traer a la mente la larga tradición monástica en la producción de manuscritos iluminados así como la enorme presencia del tema del entrelazo en el arte de la caligrafía.

Sería un error pensar que la popularización que sufren los diseños de entrelazos, ya registrada por Sebastiano Serlio a principios del siglo 16, borró de un tajo los sentidos que estos pudieron tener en el contexto de un artista intelectual como Leonardo o en el ámbito eclesiástico de un religioso. En el caso de los nudos de Leonardo, hay quienes los han interpretado como laberintos y partícipes de las preocupaciones matemáticas del artista, como un tipo de forma simbólica de toda su búsqueda intelectual, como intentos de representar la “recuperación de una unidad perdida” o como un resumen de su filosofía.¹⁷ Por ello, parto de un esbozo amplio, no exclusivamente ibérico, en torno a las

¹⁵ Agradezco que Michel Conan me mostrara este pasaje con la finalidad de atraer mi atención hacia este problema. El texto originalmente se publicó en latín en 1554. Liebault lo tradujo al francés y publicó en 1564. En 1583 hizo la edición revisada y “añadida” a la que hago referencia.

¹⁶ Bonne, Jean-Claude, “Intrications...”, *op. cit.*

¹⁷ Brion, H., *Léonard de Vinci*, Paris, 1952, p. 197. Para la relación con el laberinto, véase también: Coomaswamy, Ananda K., “The iconography of Dürer’s ‘knots’ and Leonardo’s ‘concatenation’” en *The Art Bulletin* 7, 1944, pp. 109-128.

grandes tradiciones occidentales que han empleado insistentemente los motivos de entrelazos en su arte así como en torno a las posibilidades metafóricas que la historiografía les ha atribuido.

b) ¿Entrelazos grecorromanos e islámicos?

La pregunta es vieja y, en el fondo, responde a una veta de estudios histórico-artísticos en torno al ornamento que fue abierta en el siglo 19, que fundamentó la disciplina de historia del arte y que quizá sigue ejerciendo una gran fascinación: aquella interesada en el problema del origen e historia de las formas. Recordemos el tradicional ejemplo empleado por Gombrich cuando narra como en 1891 W.H. Goodyear buscó el origen de la palmeta griega y de su simbolismo en el loto egipcio. Dos años después, Alois Riegl escribiría su influyente historia del ornamento rescatando la raíz griega del arabesco “oriental”. Más recientemente y en términos distintos, en su estudio del rollo Topkapi, Gülru Necipoglu plantea la posibilidad de establecer muchas analogías entre el arte islámico y el cristiano pero no debido a una influencia directa entre ambas culturas en momentos precisos sino a que las teorías estéticas medievales en el oeste, en Bizancio y en el mundo islámico fueron teorías generadas por una compartida herencia clásica. En una línea similar, James Trilling explica que el entrelazo fue un motivo muy popular en culturas muy distintas por dos razones: por la difusión del imperio romano y por su adaptabilidad a funciones que van más allá de las decorativas (por ejemplo, el desvío del “mal de ojo”). De nuevo, rechaza una metodología que se proponga estudiarlo como parte de una cultura específica. De hecho, para el autor el entrelazo fue desarrollado sistemática o extensamente sólo en dos tradiciones mayores: por un lado, la China y, por otro, en aquella que va desde la antigüedad romana hasta la Edad Media europea y del Asia occidental. Dentro de esta última incluye a la Roma pagana, al cristianismo oriental

y occidental y al Islam, siendo los artistas insulares e islámicos los grandes maestros de la intrincación del entrelazo.¹⁸

Limitándonos a esta segunda tradición, es posible distinguir dos impulsos básicos en la historia y desarrollo del arte de los entrelazos occidentales: por un lado, una tendencia en la que domina la claridad y frontalidad clásicas y un moderado dinamismo. Por otro lado, aquella estudiada por J.C. Bonne en los manuscritos medievales celto-sajones, en que se da el proceso contrario hacia un dinamismo infinito que evade dichas frontalidad y claridad. Para Bonne, esta diferencia estética que fue heredada del periodo pagano y cultivada por la cristiandad celta, quizá fue un modo de defender su propia idea del misterio y de lo sagrado y mostrar su identidad frente a la cristiandad latina y romana.¹⁹

Al igual que en los mosaicos romanos, los entrelazos poblanos remiten a un dinamismo moderado pero no fácil de agotar. Es posible percibir un orden regular y un principio generador claro o inteligible; sin embargo, no es posible dominar la observación al detalle: complejos entrelazos se mueven ambigualmente entre la no-figuración y la figuración, proponiendo a nivel espacial inversiones entre fondos y formas y un sin fin de juegos especulares a los espectadores. La mirada se ve atrapada en un laberíntico, bello y ordenado universo difícil de comprender. Si como hemos dicho con anterioridad *ornatus* es la traducción latina del griego “cosmos” y, por ello, alude a “orden”, “mundo” y

¹⁸ Trilling, James, "Medieval Interlace ornament: the making of a cross-cultural Idiom" en *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale* II serie, anno IX, no. 2 (1995): pp. 59-86.

¹⁹ Bonne, "Intrincations", *op. cit.*

“belleza”, no hay duda de que dando “ritmo, número y medida” la ornamentación de la sillería cumple con estos objetivos cósmicos elementales.

A pesar de ser posible encontrar en la sillería poblana algunos pocos “motivos” comunes con el arte hispanomusulmán, estos en ninguna forma le son exclusivos pues igualmente aparecen en los mosaicos romanos y en el arte renacentista y manierista. Tomemos, como ejemplo concreto, el tablero que decora la zona exterior de la silla episcopal. Su sencillo patrón repite estrellas de ocho picos que pueden encontrarse en el arte hispanomusulmán. El mismo motivo, aparece en tres libros de jardinería publicados en el siglo 17 en Ámsterdam, Frankfurt y Ginebra, respectivamente, y en uno de ellos (el de Daniel Loris), indicando que se trata de patrón “francés”. (Imagen 18 del capítulo 1 e IMAGEN 2) Lo que resulta especialmente atractivo de la comparación entre los dos tableros poblanos y el tratado de jardinería de Van der Groen es que exactamente los mismos patrones aparecen en una misma hoja. La mención de este ejemplo no tiene el objetivo de establecer una nueva categorización estilística para las formas poblanas o regresar a la vieja pregunta sobre el origen aludiendo al bagaje clásico de las formas del Islam. El problema es mucho más complejo. En principio resulta importante constatar la necesidad de entender la decoración geométrica de los territorios bajo dominio español más allá del concepto del arte mudéjar que lejos de llevarnos al sentido que la selección tuvo en el siglo 18 nos conduce a preocupaciones nacionalistas, científico-universalistas, románticas e incluso modernistas. No se trata de ignorar la influencia del “arte islámico” en general sino de abrir las rutas de influencia más allá de la frontera ibérica pero, sobre todo, en intentar arrojar una interpretación en torno a la selección concreta. No hay duda,

como parecen mostrar los famosos entrelazos de Leonardo da Vinci, posteriormente copiados por Durero, que la influencia oriental jugó un papel importante en el renovado interés europeo en los patrones geométricos. Sin embargo, esta situación corrió paralela a la recuperación arqueológica de motivos clásicos durante el renacimiento, como de manera equivalente ejemplifica la obra de Sebastiano Serlio.²⁰ De cualquier forma, en ninguno de los casos, rastrear el origen formal “explica” la selección. Esta explicación sólo se encuentra en el contexto que les da cuerpo y que es el único capaz de activar sentidos que en otros contextos muy bien pueden mantenerse pasivos. Así, es necesario pasar del establecimiento de una acertada influencia formal al planteamiento de las posibles explicaciones en torno al uso en sus nuevos contextos culturales. Por lo tanto, es importante ubicar la sillería poblana en el contexto del resurgimiento que los motivos geométricos tuvieron a partir del renacimiento en toda Europa y no circunscribir el problema de la ornamentación geométrica hispana a mudejarismo y, así, intentar también educar la mirada sin los condicionamientos que sobre el ornamento hemos heredado de los siglos 19 y 20. Vale la pena anotar, sin embargo, algunos puntos que se han dicho sobre la gran pervivencia que los motivos geométricos romanos tuvieron en el paleocristianismo y éste en el renacimiento.

Para E. Kitzinger, hacia los primeros siglos cristianos en occidente y hacia el siglo quinto en oriente, es posible observar un cambio estilístico e iconográfico en los

²⁰ Para Necipoglu la fascinación europea por el ornamento islámico se vio en la Edad Media y el Renacimiento pero su cumbre se dio en el siglo 19. Para constatar la deuda de Serlio con motivos de los mosaicos romanos véase: Balmelle, Catherine, *et al. Le Décor géométrique de la mosaïque romaine: répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*. Paris: Picard, 1985, ilustración 180; Barbet, Alix, "Rapport entre peinture murale et mosaïque: les plafonds peints des tombeaux romains de Nord de la Jordanie" en *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics*, Bath, 1987, p. 55. (El motivo de cruces y octágonos puede encontrarse en una bóveda de la catacumba de la vía Latina en Roma).

mosaicos. Se pasa de formas ilusionistas, en que el piso funciona como una ventana, hacia composiciones en que la planicie del suelo es totalmente aceptada como portadora de la forma. Es decir, se experimenta un movimiento que el autor ha definido como “de austeridad anicónica” y asociado sobre todo con los pisos del mundo cristiano de finales del siglo 4, en que se da primacía a la decoración geométrica.²¹ Mosaicos de este tipo, que preludian el arte bizantino y van a ser empleados en sitios cristianos, también existieron en la península ibérica. Dimas Fernández-Galiano retoma la idea de que en la musivaria de Antioquia y otros centros orientales, la tradición helenística se mantiene hasta bien entrado el siglo 4 cuando se van perdiendo los efectos volumétricos y los patrones ornamentales se centran en la creación de una nueva sintaxis decorativa basada en el entrelazo. Está convencido de que esta tradición oriental tuvo repercusiones en la musivaria hispánica y para ello muestra varios ejemplos. (IMAGEN 3 y 3a) En su estudio sobre este cambio, Kitzinger deseaba mostrar que más allá de la austeridad anicónica, el cambio era una modificación estilística que abarcaba ámbitos que no eran religiosos. A diferencia de la abundancia de estudios iconográficos con los que Kitzinger se enfrentó, en España y Nueva España todavía estamos muy lejos de siquiera cuestionar la iconografía de este tipo de motivos. En este sentido habría que recordar la explicación que Rudolf Wittkower dio en torno a la atracción y fascinación que la Roma del emperador Constantino ejerció sobre un artista como Alberti y los hombres de su tiempo. Para el historiador del arte, la razón radicaba en que esta época había sido la única en que

²¹ Kitzinger, Ernst, "Stylistic developments in pavements mosaics in the Greek east from the age of Constantine to the age of Justinian" en *La mosaïque gréco-romaine. Paris, 29 août-3 septembre 1963. Colloque international sur 'La mosaïque gréco-romaine'*, Paris, 1963.

la Antigüedad pagana se había mezclado con el espíritu de fe y pureza de la Iglesia primitiva.²²

En su revisión historiográfica de la literatura que se produjo durante el siglo 19 y principios del 20 en torno al arabesco, Gülru Necipoglu²³ concluye que los textos fueron fundamentalmente escritos para profesionales occidentales que no estaban interesados en el estudio de los patrones geométricos islámicos *per se*, sino en encontrar principios de diseño universales.²⁴ La autora muestra cómo, con la revolución industrial, los teóricos reflexionaron en torno a la naturaleza de los patrones abstractos como un lenguaje de forma y color “puros” y cómo, paralelamente, el ornamento atrajo las sensibilidades románticas que se apoyaron de la arqueología gótica y la exploración de tierras exóticas. Así, encuentra en el siglo 19 la confluencia de dos discursos ahistóricos: el del diseño y el orientalista, este último especialmente interesado en el arabesco. Esto produjo que los patrones de nudos se vieran como arabescos geométricos y como un atemporal componente de la cultura visual islámica, es decir, como una representación de su esencia y que, por lo tanto, llegaran a constituir su elemento unificador. En un lugar fundamental Necipoglu ubica el trabajo enciclopédico de Owen Jones, *The Grammar of Ornament* escrito en 1856 (poco después de la Exhibición Internacional de 1851, en Londres). Muy acorde a su tiempo, Jones clasificó el ornamento en términos de sus categorías etno-raciales: árabe, morisco, turco, persa e indio. Por lo tanto -la autora explica- distorsionó la

²² Wittkower, Rudolf, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 19.

²³ Este apartado se basa en el capítulo cuarto: “Ornamentación y orientalismo: literatura europea del XIX y principios del XX” (Necipoglu, Gülru, *The Topkapi Scroll-Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.)

²⁴ También véase el segundo capítulo de *The Sense of Order* de Gombrich.

cultura multiétnica de la mayoría de las dinastías premodernas islámicas que habían unificado varias zonas geográficas con población mixta y minorías religiosas. A pesar de ello, Necipoglu encuentra en la obra de Jones, el primer estudio serio hacia el ornamento por tener una aproximación sistemática hacia el tema, lo cual lo llevó a formular un lenguaje racional del ornamento apropiado para la moderna era industrial. A decir de la especialista, Jones creyó que -al igual que la ciencia- la decoración podía describirse con leyes, planteó la idea universalista de que había condiciones *a priori* para un buen ornamento y que estas eran iguales en toda época y cultura. El hecho de que las articulara en 37 proposiciones, a modo de guías para la constitución de un lenguaje abstracto más allá de los historicismos, es -para Gülru Necipoglu- un reflejo de un interés proto-modernista en establecer reglas universales para un buen diseño. Por último, la estudiosa ya detecta en la obra de Jones un elemento que apasionará a Riegl: el interés en establecer las raíces del arabesco geométrico y vegetal (en la tradición grecorromana). Por lo tanto, Gülru Necipoglu encuentra en la obra de Jones un paradigma horizontal de una tradición visual musulmana universal (que lo comprende todo) junto a otro paradigma vertical de dialectos étnicos regionales. Lo sorprendente es constatar el enorme peso que ambos modelos analíticos aún tienen en nuestros días. En el caso concreto de los estudios de mudejarismo no sólo pervive la connotación étnica sino la caracterización universal de una cultura a partir de ciertas formas. Por ejemplo, los entrelazos geométricos. Llevando el problema al ámbito americano baste recordar la afirmación de Chueca Goitia para quien el barroco ibérico podía "recibir el apellido de mudéjar".²⁵

²⁵ Checa, *op. cit.*, p. 171. Para un estudio profundo de la manera en que otro gran paradigma -el modernismo- ha afectado la mirada hacia las formas ornamentales del pasado véase: James Trilling, *Ornament. A Modern Perspective, op. cit.*

Al introducir la traducción al inglés de *Stilfragen* (1893) de Alois Riegl, David Castriota empieza por reconocer en Riegl el hecho de que pocos disputen en la actualidad la noción de que el ornamento arabesco y geométrico en el cercano oriente medieval fue una extensión de motivos, principios de diseño y tendencias heredadas del arte helenístico, romano y antiguo tardío.²⁶ Como se ha dicho, este estudio pionero que pretendió darle un carácter histórico a la ornamentación, por un lado siguió una línea que ya había sido sugerida por Owen Jones, pues intentó rastrear el origen clásico de un motivo tan tradicionalmente asociado con el arte islámico: el arabesco. Sin embargo, a diferencia de la obra de Jones, la de Riegl se convirtió quizá (a decir de Gombrich) en la más grande jamás escrita sobre la historia del ornamento precisamente por descubrir la dimensión histórica del ornamento.²⁷ Con ella, se propuso romper con ciertas nociones positivistas y, en particular con la teoría materialista que había dominado en los estudios del ornamento durante el siglo 19. Sin embargo, a pesar del escepticismo que Riegl mostró en torno a la explicación de Vitruvio en torno al origen del capitel corintio, a decir de Gombrich la debilidad de su método estaba en sus antecedentes evolucionistas pues Riegl buscó los eslabones perdidos entre la palmeta y el acanto aunque no necesariamente encontrara pruebas para su tesis. Riegl afirma en la introducción de su obra, que esta fue escrita en un momento en que la metodología histórica aplicada al estudio del ornamento se resistía a proponer relaciones históricas o influencias culturales. Es decir, el tema no era estudiado como disciplina histórica lo cual impedía ver conexiones y continuidades. Gombrich explica que en aquella época se creía que dichas manifestaciones (ornamentales) podían surgir espontáneamente en cualquier momento y

²⁶ Riegl, Alois, *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.

²⁷ Gombrich, *The Sense of Order*, p. 182.

lugar y como producto de procedimientos técnicos, siendo de particular interés su vinculación con la cestería o el tejido. Riegl era conciente de estar escribiendo en un momento en que se buscaba establecer una relación directa con realidades objetivas --ya fueran naturales o productos humanos-- debido a que los estudios estaban inmersos en la interpretación materialista del origen, desarrollada en los años sesenta del siglo 19. Sin embargo, le parecía que a diferencia de la gran aportación de su gran exponente (Gotfried Semper) para quien era necesario entender el rol que jugaba el material y la técnica en el génesis de las formas, sus seguidores habían concluido que todas las formas artísticas siempre eran producto de materiales y técnicas y se habían olvidando del impulso libre y creativo de la forma, anteponiendo la imitación mecánica. Riegl matizó la influencia de la técnica y de los materiales. Para el historiador de la Escuela de Viena la importancia de la técnica venía en una etapa posterior a la “voluntad de forma”. Argumentó que se había ignorado que la mayoría de los motivos ornamentales se presentaban en varias técnicas llegándose incluso a proponer que la decoración geométrica más antigua debía haberse ejecutado en alguna técnica en particular, por ejemplo, el tejido. Para Riegl, por el contrario, el hombre había tenido el deseo de adornar el cuerpo directamente antes de cubrirlo con textiles y había tallado figuras en dagas sin que ello facilitara el corte (es decir, la decoración no respondía primaria o forzosamente a esta utilidad). Pensaba que primero había estado el deseo de crear una criatura de la naturaleza en un material sin vida y después la invención de una técnica apropiada para hacerlo.²⁸ No negaba que la similitud mundial entre ciertas leyes matemáticas de ritmo y simetría que gobernaban a los motivos simples de lo que él denominaría “estilo geométrico”, pudieran deberse a la generación espontánea, pero sí se oponía a la nula contemplación de la existencia también

²⁸ Riegl, *op. cit.*, p. 23 (véase capítulo sobre el “estilo geométrico”)

de factores históricos específicos. De hecho, en el capítulo dedicado al “estilo geométrico” menciona la obviedad de que las formas básicas y configuraciones de la geometría plana estuvieran patentes en la naturaleza; pero se niega a ver en las figuras geometrizadas un estilo primario surgido de técnicas textiles. En cambio, ve el resultado de un proceso que no era primitivo. Para Riegl, los estudiosos habían aceptado sin cuestionamiento alguno la historia de Vitruvio para quien el motivo del acanto era producto de la copia directa de la planta. Para él, en cambio, la semejanza con la planta había sido un desarrollo posterior pues el origen del motivo había que buscarlo en la palmeta. Riegl no se concentró exclusivamente en el estudio del entrelazo, como más recientemente lo ha hecho Gruber. Su objetivo (y virtud) fue mostrar la continuidad existente en la historia del ornamento. Mostró que las analogías formales en el ornamento geométrico, vegetal y animal, eran vestigio de una “difusión” artística; es decir, un logro creativo e intelectual y no una respuesta pasiva a prototipos naturales o a la tecnología.²⁹ Interesado en la historicidad de los motivos y en contra de la creencia de que las formas respondieran a una imitación de la naturaleza o a una derivación de técnicas de producción o de materiales, rastreó el origen del arabesco que -al igual que los entrelazos- era visto como característico del “mundo del Islam”.³⁰ No lo vio como una creación original oriental pues encontró que los zarcillos básicos del arabesco eran desconocidos en el cercano oriente antiguo y sólo pudieron haberse adoptado del helenismo occidental. De cualquier forma, la novedad oriental radicó en la particular localización de las flores que aparecieron integradas dentro del zarcillo, al grado de que

²⁹ Véase la Introducción de David Castriota al libro de Riegl.

³⁰ Gulru Necipoglu explica que en los siglos 19 y 20 el arabesco geométrico se vio como una subcategoría del arabesco que tuvo variantes geométricas, vegetales y caligráficas.

resultó difícil reconocerlo.³¹ Como bien afirma Gülru Necipoglu, lo que Riegl hizo fue una demostración darwiniana de su mutación genética, mostrando la manera en que la palmeta adquirió la forma de arabesco. Gombrich explica que Riegl remontó el origen de las series de granadas unidas por hojas -motivo tan frecuente en los bordes de las alfombras orientales- 1000 años atrás, es decir, hasta la palmeta usada, por ejemplo, en tiempos de Dioclesiano (es decir, la antigüedad tardía del siglo 4 d.C). Ambos motivos (con su arreglo de direcciones que alternan en flores y hojas ondulantes) remitían a un ancestro común pues para entonces la forma ya tenía 1000 años de vida como es posible apreciar en el arte griego del siglo 7 a. C. De modo que el ornamento asociado con una forma de arabesco en realidad era una transformación de un ornamento griego de la misma manera como el español y el francés se desarrollaron a partir del latín. Gombrich encuentra que mientras Riegl rastreaba el desarrollo de la palmeta a lo largo de 2500 años (es decir, desde el arte de los griegos), otro estudioso –H. Goodyear- se interesó en buscar símbolos antiguos en las tradiciones orientales. Quiso demostrar que la planta del Nilo (es decir, la flor de loto) era un símbolo del sol y que este carácter sagrado explicaba su

³¹ Riegl, *op. cit.* Véase también la sección 5 del capítulo 7 del libro de Gombrich en donde explica que para Riegl, el loto se convertiría en palmeta, acanto y arabesco, de modo que el motivo fue dotado de una vida y voluntad propias. Esta voluntad del arte se convirtió en un principio vitalista subyacente en toda la historia del arte. Gombrich concluye que al ser más importante consolidar su concepto de “Kunstwollen”, Riegl dejó el tema del ornamento para demostrar que esta fuerza inherente invadía todas las manifestaciones artísticas en un periodo o estilo determinado. Es decir, que la arquitectura, escultura, diseño, ornamentos, etc, respondían a un principio unificador. De este modo, con un estudio tanto diacrónico como sincrónico Riegl ahuyentó la teoría materialista. En el segundo apartado del capítulo 8 explica lo común que fue en las escuelas de diseño del siglo 19 asociar estilos de periodos con tipos de ornamentación. Así, se hicieron repertorios de formas clásicas, bizantinas, góticas, etc. El siglo 19 se obsesionó con el estilo y los restauradores pretendieron devolver a los edificios su pureza original a pesar de la dificultad de conseguir una cohesión. Viollet le Duc postuló la necesidad de penetrar los principios de otras épocas y no sólo de hacer pastiche. Al igual que Riegl buscó la cohesión lógica de todo gran estilo y de mostrar como diversas manifestaciones exhiben un espíritu común. Gombrich, en cambio, se pregunta si el postulado de unidad orgánica de las obras lejos de poder probarse objetivamente más bien responde a nuestro sentido del hábito (relacionamos las cosas como como las hemos visto relacionadas). En su capítulo 6 sobre la “lógica de las situaciones” dirá que hay una tenacidad en las tradiciones decorativas y que los diseñadores prefieren modificar un motivo ya existente que inventar otro. Kubler, alumno de Focillon, afirmaba también que la situación humana sólo admite invención como muestra de una difícil hazaña. Para el autor, nada salía de la nada pues las soluciones estaban siempre encadenadas.

aplicación universal en el arte egipcio. Además, argumentó que de Egipto había pasado a otras civilizaciones orientales y que, finalmente, había entrado en el repertorio de la antigua Grecia. De modo que las formas de palmeta no eran sino transformaciones del loto. Por lo tanto, esta obra llevó la historia de Riegl otros 2,500 años más atrás agregando un sentido simbólico.³² Este tipo de análisis histórico-artístico (con el que estamos tan familiarizados) llevaría a interpretar al típico arabesco que aparece en el Egipto islámico como la transformación de la palmeta griega sólo alternando la relación entre figura y fondo. Al tomar en cuenta la historia de Goodyear se contempló también al loto. Paradójicamente, como bien deduce Gombrich, la demostración de Riegl del poder no-interrumpido de la tradición clásica no debe desvincularse de los tiempos en que Aby Warburg (8 años menor) asumió el problema de la tenacidad de la tradición clásica a la que dedicó su vida y biblioteca.³³ Para Hans Belting esta mirada que da primacía a la forma no puede desvincularse del modernismo y, en este sentido, con una descontextualización y ahistoricidad de la forma como producto del otorgamiento de autonomía.³⁴ Si llevamos la misma crítica a la historiografía española interesada en el estudio de la ornamentación geométrica hispanomusulmana habría de aplicarse a la dinámica encontrada en la obra de Basilio Pavón Maldonado.³⁵

De este muy breve recuento histórico e historiográfico es posible concluir que los paradigmas histórico-artísticos del siglo 19 en torno al estudio de la ornamentación,

³² Gombrich, *op. cit.*, capítulo 7, sección 4 “La etimología de los motivos”, pp. 181 y 182.

³³ *Idem.*, p. 181.

³⁴ Belting, Hans, *Art History after Modernism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003.

³⁵ Pavón Maldonado, Basilio, *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica (una teoría para un estilo)*, 2da. edición aumentada, Madrid, AECl, 1989 (1975).

permitieron que esta manifestación fuera estudiada como fenómeno cultural y, por lo tanto, poseedor de una larga historia a partir de su capacidad difusora entre diferentes culturas. Paradójicamente, esta mirada formalista (y difusionista³⁶) si bien llevó las formas orientales al mundo clásico al plantear la autonomía del discurso formal, sacrificó la individualidad de los motivos y de sus contextos históricos lo cual, aunado a las preocupaciones del diseño y del orientalismo, produjo aproximaciones ahistóricas cuyos residuos aún es posible percibir en los estudios de mudejarismo, en particular, dentro del apartado de lo ornamental. Es posible que el interés por “el origen” ha impedido el desarrollo de un mayor número de trabajos monográficos y que la historiografía se contente con aludir al “sabor” o “espíritu” islámico para categorizar una gran variedad de tradiciones dentro del ámbito de lo mudéjar.

³⁶ Trilling, James, "Medieval Interlace ornament: the making of a cross-cultural Idiom."

c) La antigüedad de los diseños de nudos en Europa. Sus dos orígenes y múltiples usos, formas y significados.

Observa conmigo con cuánta propiedad los símbolos expresan lo sagrado. Para nosotros, la muerte no es aniquilación total del ser, como algunos lo imaginan. Es más bien la separación de dos partes que han estado entrelazadas.³⁷

No es mi interés trazar o discutir una historia de los motivos de entrelazos pues me parece que para entender la manera en que estos pueden activar significados es necesario entenderlos en contextos geográficos e históricos precisos y, por lo tanto, resulta más fructífero un análisis monográfico. Es posible decir que esto se debe a que no pretendo hacer un estudio “diacrónico”³⁸ que muestre la secuencia o cambio histórico de este tipo de forma ornamental.³⁹ Aún así, es necesario retomar, a grandes rasgos, lo que algunos autores han dicho en torno al desarrollo artístico de este motivo pues esto permitirá una mejor comprensión de mi aproximación “sincrónica” para lo cual será de especial utilidad la recopilación y análisis de Alain Gruber.⁴⁰

A pesar del incierto y variado origen de los motivos de entrelazos, para Alain Gruber (al igual que para Trilling) la mayor parte de los diversos tipos de lazos que en occidente decoraron objetos y espacios se originaron en el arte grecorromano cuya posterior transformación fue tal que hizo a los prototipos irreconocibles. Para Gruber, dicho repertorio ornamental dio origen a dos grandes grupos de entrelazos que durante la

³⁷ Areopagita, Pseudo Dionisio, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1995, p. 204.

³⁸ Uso la categoría que Gombrich retomara del lingüista suizo Saussure para describir el objetivo de *Problems of Style* de Riegl,

³⁹ Gombrich, *op cit.*, capítulos 7 y 8.

⁴⁰ James Trilling dedica una sección de su libro *Ornament. A modern Perspective*, para comentar la bibliografía básica en torno al tema del ornamento. De una u otra forma todos los textos abordan el ornamento de entrelazos; sin embargo, lo que me ha hecho escoger específicamente la obra de Gruber es su interés en estudiarlos por separado.

Edad Media evolucionaron en direcciones distintas. Por un lado, el arte monumental romano se confrontó con el del Islam y desarrolló sus propias tradiciones. Por otro lado, la influencia del arte de las tribus nómadas que durante el siglo III irrumpieron a todo lo largo del imperio romano occidental produjo diversas manifestaciones como, por ejemplo, el arte de los manuscritos iluminados irlandeses.⁴¹ Fue a través de los misioneros irlandeses y de sus manuscritos iluminados que este tipo de motivos se diseminó por toda Europa. Así, a partir del siglo VIII el entrelazo irlandés y anglosajón influyó la escultura decorativa de las iglesias carolingias y posteriormente de las romanas. Dentro de este proceso de confluencia o fusión de vocabularios decorativos romanos y bárbaros, tan característico del arte medieval, el autor también ubica el arte de la península ibérica pues sobre la tradición clásica romana se empalmó tanto la visigoda como la musulmana.⁴² Con respecto al arte hiberno-sajón en que la geometría celta se fusionó con el entrelazo germano, James Trilling explica que el énfasis puesto en Irlanda como receptor y transmisor del arte del entrelazo ha traído un malentendido en la evolución del entrelazo en general al no destacarse del todo el antecedente romano. Explica como la conservación en Egipto de textiles con patrones de entrelazos se debió a razones climáticas pero que la interpretación de esta sobrevivencia le ha dado a esta zona geográfica una exclusividad en el uso de estos motivos que no le corresponde. En realidad, estos motivos proliferaron en el imperio romano en general; sin embargo, la posibilidad de documentar contactos entre monjes cristianos en Egipto e Irlanda provocó que se ubicara el origen del entrelazo irlandés ahí en lugar de leerlo como un fenómeno romano. Lo mismo considera que sucedió con las piedras en forma de cruz armenias de

⁴¹ Gruber, Alain, "Interlace" en *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York/London/Paris, Abbeville Press, 1994, p. 24.

⁴² *Idem.* 25.

los siglos 12 al 14. Por estar muy decoradas con entrelazos, se buscó asociarlas con Irlanda y ver el fenómeno como una consecuencia del contacto entre Armenia (en Asia menor) e Irlanda (el hogar putativo del entrelazo en la Edad Media).⁴³ En este mismo sentido pero con una línea más nacionalista que intentaba legitimar el arte hispanomusulmán, Basilio Pavón Maldonado se interesó en el origen clásico de la decoración geométrica hispanomusulmana. En 1975 se niega a ver en dicha decoración ramas exclusivas de la decoración islámica oriental. Por el contrario, hace énfasis en la importancia de aclarar el proceso contemplando la base común proporcionada por el arte romano.

Para Gruber la tradición de entrelazos decorativos de las tribus “bárbaras” -como en todo grupo nómada- estaba fundamentada en su destreza en el arte de los nudos y en su lectura mágica de estas formas.⁴⁴ En torno a este punto, James Trilling, quien también presupone que el entrelazo proviene de nudos y de otras formas de trabajo de cuerda decorativo, atribuye un mayor peso al contenido simbólico. Le parece que la conexión entre la decoración de entrelazo y el trabajo en cuerda debe ser menos directo de lo que parece. Piensa que aún pudiendo ser inconcebible que el motivo se iniciara sin el estímulo del trabajo en cuerdas, no hay evidencia de la etapa de transición en la que se habría copiado de un medio a otro. Así, le parece que desde el principio el entrelazo ha sido un tipo de patrón en el contexto de otros tipos de modelos y que la conexión más importante entre el entrelazo y el trabajo en cuerda es tal vez más bien mágica y no

⁴³ Trilling, 2002, *op cit.*, p. 139

⁴⁴ La vinculación hecha entre el origen del arte de entrelazos y la producción de objetos de uso práctico no deja de tener cierta reminiscencia de la postura de la teoría materialista tan criticada por Alois Riegl aunque su alusión a la interpretación mágica asimila su postura con la de Trilling.

técnica. Esta es una vieja polémica en la base de la disciplina de historia del arte. Mientras que el interés en la autonomía de la forma llevaría a Riegl a la acuñación y uso del concepto “Kunstwollen” que abogaría por una vida propia de la forma, (descontextualizándola), el interés en el funcionamiento mágico del nudo o en sus contenidos simbólicos que dejan ver tanto Gruber como Trilling llevará a lecturas en las que el contexto cultural e histórico preciso tomen un papel más importante.⁴⁵

Después de esta primera gran dispersión de los motivos de entrelazos, Gruber encuentra que, a diferencia de lo que sucedió en el arte islámico, estas formas evolucionaron poco en el occidente. Los entrelazos –dirá- pasaron a un segundo plano pues los artistas románicos y góticos favorecieron el ornamento figurativo y vegetal.⁴⁶ Sin embargo, una gran renovación de los ornamentos de lazos se dio a fines del siglo 15 en el marco de un activo comercio internacional entre oriente y occidente que, por ejemplo, produjo la convergencia de modelos de lazos europeos, islámicos y asiáticos en Venecia. Paralelo al aumento de esta influencia del arte islámico en occidente y de su contraparte (es decir, de la influencia europea en Oriente), Gruber encuentra en los países del norte un interés en su propia tradición de entrelazos. Así, considera como un reflejo de este fenómeno el arte gótico flamígero de fines del siglo 15 y principios del 16 con su proliferación de lacería en una arquitectura caracterizada por la virtuosidad decorativa y dificultad técnica.

⁴⁵Para Necipoglu, el origen clásico que Riegl encuentra en el arabesco es una demostración darwiniana, una especie de mutación genética que transformó la palmeta en arabesco y que reflejó el “espíritu” oriental de abstracción que multiplicaba sin fin las unidades decorativas de módulos con correspondencias infinitas en donde fondo y forma ya no fueron distinguibles. La transformación de modelos helenistas antiguos tardíos y vegetales bizantinos se logró plenamente en el siglo 12. Riegl pensaba que el arabesco tenía un rol puramente decorativo.

⁴⁶ Gruber, *op. cit.*, p. 25

Este apurado recorrido histórico ya apunta hacia una de las razones que ponen en crisis la manera como se ha aplicado el concepto de arte mudéjar tanto en España como en América. A pesar de que desde muy temprano ha habido críticos que han abogado por identificar aquellas características que distinguen las peculiaridades del arte hispano después de la conquista del territorio por parte de los cristianos, lo cierto es que los historiadores del arte han catalogado a una gran cantidad de manifestaciones artísticas en el rubro del mudéjar tan solo por remitir vagamente a lo que se ha considerado una influencia “hispano musulmana” y por ubicarse cronológicamente después del periodo de reconquista. Ya se ha mencionado en el capítulo primero el ejemplo de los libros de coro con capitulares iluminadas por Luis Lagarto a principios del siglo 17. Llama la atención que mientras el estudio de las miniaturas ha obligado a remitir a la influencia manierista e italianizante del artista, ante las capitulares con trazos geométricos –en deuda con letras de Juan de Yciar- la asociación con el arte mudéjar no haya sido cuestionada. (Imagen 8 del capítulo 1) No parece ser un tema que siquiera amerite discusión quedando automáticamente limitadas sus fronteras geográficas y culturales a la península ibérica y el campo a todo tipo de producción geométrica posterior a la fechas de reconquista. El cuidado que Gonzalo Borrás ha puesto en establecer como mudéjar la peculiar transformación que los minaretes de las mezquitas sufrieron al convertirse en torres-campanario de iglesias cristianas, desafortunadamente, no ha sido aplicado a las manifestaciones artísticas en donde la geometría y los entrelazos juegan un papel rector. Es decir, este cuidado en caracterizar el arte mudéjar por sus nuevas estructuras no se ha aplicado a la decoración geométrica en donde, sin previo cuestionamiento, se le da carta

de naturalización musulmana como si se tratara de la única cultura que desarrolló este tipo de formas. Lo cierto es que el problema del desarrollo de la ornamentación geométrica no figurativa es complejo y no se trata de un fenómeno exclusivamente hispano y, mucho menos, peninsular. Pensarlo de este modo no sólo es olvidarse de la amplitud que tuvo el imperio español sino también de sus rutas de comunicación con el resto de Europa.

Fue en la última década del siglo 15 cuando Leonardo da Vinci probablemente elaboró los famosos grabados de nudos y entrelazos en donde, a decir de Pevsner, por primera vez se relaciona a un artista con el término academia.⁴⁷ No antes de 1505 ni después de 1520 estos mismos diseños fueron copiados por Alberto Durero. A este periodo también corresponden los nudos de cordón de oro entrelazados con ramas de árboles que Leonardo pintó para cubrir el techo de la *Sala delle Asse* en el castillo Sforza de Milán (ca. 1498). Para Clark cubrir el techo con ramas y hojas era seguir un antiguo motivo inventado desde tiempos clásicos bien conocido en mosaicos y popular en el gótico. Era como una extensión de la tapicería de “verdure”; sin embargo, Clark considera que en Leonardo este convencional diseño adquirió un carácter personal relacionando el sistema de entrelazos con los nudos realizados con anterioridad. En una línea semejante, Carmen Bambach argumenta que si bien estos diseños se inspiraron en fuentes artesanales fueron una extensión de sus intereses matemáticos y de lógica. La autora considera que hay que ubicarlos en el marco de los arabescos islámicos que re-

⁴⁷ Pevsner, Nikolaus, *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 32. Además de estos seis grabados, hay uno de una muchacha de perfil en que también aparece el término Academia.

emergieron alrededor del tercer cuarto del siglo 15 en el norte de Italia, paralelamente al interés en recuperar una herencia propia, la antigüedad clásica.⁴⁸

De lo anterior es posible deducir la existencia e intermitente reaparición de dos grandes tradiciones, una en la línea del espíritu clásico romano y otra de una complejidad ajena a la claridad clásica bien representada en los manuscritos celta-sajones, que ha sido asociada con la influencia de grupos nómadas. Lejos de una vinculación unilateral estilístico-religiosa, los cambios responden a realidades temporales y geografías específicas. Para los fines de este trabajo lo que resultará necesario recordar es que la influencia islámica que España ha reclamado como tan propia no es ajena a otros países europeos y que sólo en el contexto del resto de Europa será posible distinguir sus propias características. Para ello la sillería poblana resulta un interesante caso de estudio. Localizándose en un territorio bajo dominio español, no tiene parangón con obras peninsulares a pesar de que la historiografía ha insistido en catalogarla como mudéjar. Lo cierto es que hay una mala costumbre muy arraigada de declarar a toda manifestación artística que haga abundante uso de lacería geométrica como mudéjar y poco se habla de Europa en general, de la influencia que Italia tuvo de los árabes a través de Nápoles (que cayó ante la corte de Aragón a mediados del siglo 15) o de la gran influencia de los territorios españoles del norte de Europa. Es decir, poco se ha estudiado la decoración geométrica hispana en el contexto del resto de Europa. Como consecuencia, lejos de ver una revitalización de las formas geométricas en un amplio marco, la historiografía ha cerrado las fronteras geográficas a la península ibérica.

⁴⁸ Bambach Cappel, Carmen, "Leonardo, Tagliente, and Dürer: 'La scienza del far di groppi'" en *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana* IV, 1991.

d) **El uso religioso de los diseños de entrelazos.**

Yo te daré las llaves del reino de los cielos, y cuanto atares en la tierra será atado en los cielos, y cuanto desatares en la tierra será desatado en los cielos. Mt. 16,19.

Hay obras o formas de arte particularmente excitantes por su insaciabilidad. Por su exuberancia y virtuosismo ciertas artes ornamentales parecen estar hechas para confundir al ojo. Este busca caminos pero al final se ve obligado a gozar del delicioso tormento de sentirse desbordado.⁴⁹

Con estas palabras el historiador del arte francés Jean-Claude Bonne empieza un texto en el que se pregunta: ¿Qué entra en juego, formal y simbólicamente, en lo ornamental cuando se ofrece bajo el aspecto de lo *inextricable*? Es decir, cuando es posible leer el discurso ornamental como “laberinto”, como “enredo” o como “complejidad extrema”. La inquietud de Bonne es cuestionar su naturaleza y sentido preguntando si en realidad es posible desenredar las hebras de obras particularmente retorcidas e intrigantes sin dejar escapar nada. Del resultado depende saber a qué responden las obras. Para ello Bonne toma el arte celta-sajón de los siglos 7 y 8 (uno de los mundos ornamentales más intrincados jamás producidos) y responder negativamente. Es decir, si bien hay distintos tipos de composición que evidencian diversos grados de visibilidad, el arte insular es un claro ejemplo para mostrar que lo ornamental puede proporcionar a la vista un “ocultamiento”, una clara voluntad de ocultar. Al encontrarse las formas ornamentales en contextos religiosos, como es el caso de una página de un libro sagrado, el autor se ve obligado a plantear que esta ornamentación demanda una atención que generalmente no se le presta, demanda no ser vista periféricamente sino con una atención acompañada de la siguiente hipótesis: ¿podrían estas formas ser consideradas una manera en que se

⁴⁹ La traducción es mía. Bonne, Jean-Claude. 2000. Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un évangile celto-saxon du VIIe siècle). In *Histoires d'ornement*. Paris: R

muestre lo divino?, ¿Cómo una manera en que lo divino se signifique sensiblemente al ocultarse?

En lugar de la elaboración de un estudio puntual como el de Bonne, Alain Gruber recopila un muy amplio corpus de obras renacentista y manieristas y llega a la conclusión de que en algunos casos los entrelazos pueden, y deben, ser leídos como símbolos de revelación divina.⁵⁰ Como clímax de su exposición, el autor lleva la atención del lector hacia los entrelazos que Rafael pintó en el frontal del altar representado en su fresco de “El Triunfo de la Eucaristía”. Al indicar que la ornamentación no fue propuesta por el artista sino bajo solicitud expresa de los consejeros del Papa, sugiere la necesidad de profundizar en su contenido simbólico.

Uno pensaría que en tradiciones artísticas que se caracterizan por su uso sistemático de decoración geométrica y que han sido tan profusamente estudiadas como lo son la islámica y la celta-sajona existen consensos en torno a sus posibles interpretaciones simbólicas. Sin embargo, este no es el caso. Esta realidad evidencia que su ambigüedad o la imposibilidad de fijar sentidos o significados precisos a las formas ornamentales es una de las características y virtudes del ornamento, como de una u otra forma lo ha expresado Bonne en sus textos. En el recorrido historiográfico que Gülru Necipoglu hace en torno a los estudios sobre ornamentación desarrollados durante el siglo 20 se muestra como, por un lado, algunos estudiosos han interpretado las formas geométricas del Islam como arquetipos trascendentes. Es decir, como la representación de la infinitud, de la inexpresabilidad, de la profesión musulmana de no haber más que

⁵⁰ Gruber, Alain, *op. cit.*

un solo Dios y de la conciencia semítica de que una absoluta unidad de Dios produjo la infinitud.⁵¹ Mientras que, por otro lado, Oleg Grabar y Ernst Gombrich se mostraron especialmente escépticos ante la lectura simbólica de patrones abstractos repetitivos cuyo objetivo pudiera ser tan solo el de embellecer o el de dar placer a la vista. Si bien estos autores inclinan la balanza hacia una lectura meramente decorativa entendiendo por ello una ausencia de significados específicos, no descartan por completo sus posibilidades simbólicas. Grabar no excluye que el ornamento refleje alguna actitud de la cultura islámica como conjunto, comparable a la escolástica y la construcción gótica. Gombrich, por su parte, dirá que hay formas, como la de la cruz, por ejemplo, que contienen un potencial simbólico pero que, paradójicamente, ese mismo potencial formal puede ser un obstáculo en la interpretación cuando no existe evidencia colateral. Con ello no sólo recuerda un problema que desde fines del siglo 19 planteaba Alois Riegl al decir que establecer las fronteras entre el ornamento y el símbolo era un trabajo difícil, sino que muestra que su escepticismo se refiere a la tendencia de generalizar una aproximación simbólica.

Dentro de la discusión en torno al ornamento que se ha suscitado en el siglo 20, la profundidad del análisis de Jean Claude Bonne lo coloca en un lugar sobresaliente. Orientado hacia el estudio del arte celta-sajón, el trabajo de este historiador del arte es sumamente sugerente para el estudio del ornamento no-figurativo en un contexto cristiano y por el equilibrio que establece entre las posturas que acreditan o desacreditan los contenidos simbólicos de las formas no-objetivas. Muestra que la única forma de dar respuestas parciales es a partir de estudios puntales. Es posible que el radicalismo en las

⁵¹ Especialmente en series de libros que aparecieron junto con el festival del mundo Islam en 1976

visiones de Gombrich y Grabar respondan a los abusos que, como muestra Gülru Necipoglu, se desarrollaron a raíz del Festival del Mundo del Islam (1976) que promovió la noción de entender el arte islámico como una categoría que lo comprende todo. Esta misma actitud para Cynthia Robinson ha obstaculizado la comprensión de obras que han caído dentro de la categoría del arte mudéjar.⁵² Así, las críticas de Robinson y Gülru Necipoglu son en contra de visiones ahistóricas y en ambos casos la respuesta ha sido contraponer la elaboración de estudios puntuales. En su estudio del rollo Topkapi, Gülru Necipoglu alude a un sistema de signos con muchas capas que pueden adaptarse a diferentes contextos y no a un molde estático o a formas sin memoria histórica. Así, es en esta misma línea monográfica y consciente de la permeabilidad de los motivos que me parece importante centrar mi trabajo. Consciente de la multiplicidad de explicaciones y de la polisemia de formas que no se ajustan a la representación de objetos precisos me interesa ajustar el significado con respecto al contexto histórico y artístico dentro del cual se dieron. Esto no significa evadir la mirada panorámica sino cuestionar la posibilidad de ajustarla a una realidad concreta. Es decir, lo que me ha impulsado a buscar el sentido simbólico de los entrelazos poblanos no es una creencia *a priori* de que estas formas están obligadas a tenerla sino el contexto en el cual fueron colocadas con una clara conciencia. Al estar en un espacio con tan fuerte carga simbólica dentro de un contexto

⁵² Robinson critica la idea de que todo el arte mudéjar sea lo mismo. Como si los motivos (formas y tipos arquitectónicos, pseudo inscripciones cúficas, ornamento vegetal, entrelazos geométricos, etc) adquirieran su significado a través de su asociación con el arte islámico. Paradójicamente, esta asociación ha permitido considerar esos elementos sin significado. La autora retoma la obra de Oleg Grabar (*Mediation of Ornament*) para explicar que el autor trajo el tema al frente de la discusión por sentirse incómodo con la asociación entre motivos ornamentales y referente específicos. Curiosamente, a pesar de su crítica esta fue la línea que siguió la investigación después de su publicación. Primero lo hizo Gülru Necipoglu aunque igual insistencia en la importancia del contexto y de los factores culturales en la interpretación de los lenguajes ornamentales islámicos se encuentra en Yasser Tabbaa, *The transformation of Islamic art during the Sunni revival*, 2001. Robinson remite a los capítulos introductorios de ambas obras para obtener observaciones concisas e incisivas en la historiografía del problema.

que aplicaba permanentes metáforas al diario acontecer ¿por qué quedarnos con la mirada modernista que al dar autonomía a la forma la vació de significado?

Desde tiempos ancestrales el nudo ha tenido la capacidad de simbolizar conceptos tanto positivos como negativos. Se trata de un símbolo ambivalente cuyo significado cambia según el contexto. Por un lado, está su capacidad de obstruir o impedir actividades y en este sentido es que múltiples culturas se han resistido a emplear el lazo en momentos críticos como lo son el parto, un casamiento o la muerte.⁵³ Frazer recuerda que según Plinio los romanos evitaban sentarse con una pierna tendida sobre la otra (es decir, cruzadas) junto a una mujer preñada o a un paciente enfermo pues el acto era interpretado como el lanzamiento de un conjuro maligno sobre la persona. Cruzar las piernas o entrelazar los dedos de las manos eran posturas estorbosas y tenían consecuencias terribles. Alcmena, por ejemplo, estuvo pariendo a Hércules durante siete días y noches porque la diosa Lucina se sentó ante la casa con los dedos de las manos entrelazados y las piernas cruzadas. La criatura no habría nacido si la diosa, a consecuencia de un engaño, no hubiera cambiado de actitud. Frazer también relata que un judío embrujó a Mahoma haciendo 9 nudos en una cuerda que dejó oculta en un pozo. Como consecuencia, el profeta cayó enfermo hasta que el arcángel Gabriel le reveló el lugar oculto a Ali quien después de encontrar la cuerda recitó los conjuros que le fueron revelados. A cada versículo del conjuro se desataba un nudo por sí solo y se obtenía el alivio del profeta.⁵⁴ El otro lado de la moneda del nudo es su capacidad curativa. No sólo desatando nudos podía obtenerse alivio sino que también existían nudos benéficos.

⁵³ Frazer, George, *La Rama Dorada*, México, FCE, 1944, p. 292.

⁵⁴ *Idem.*, p. 294.

Recuperando nuevamente a Plinio, Frazer cuenta que había gente que curaba enfermedades de ingle tomando hilo de tela de araña y haciendo nudos y sujetándolos a la ingle.⁵⁵ El nudo también se ha utilizado para simbolizar una unión o “liga del amor” como es posible apreciar en las iniciales entrelazadas que conmemoran un matrimonio o en formas artísticas más sofisticadas como la pintura de Veronese (1576-84) en que Cupido amarra un nudo en que su madre Venus (la diosa romana del amor) cuando esta se une con Marte.⁵⁶

Los nudos también se han asociado con el simbolismo del laberinto porque ambos temas remiten a la confrontación con un problema a resolver. Para Whalley, en el tratado inglés de jardinería de Thomas Hill los arriates de nudos son parangonados con los laberintos de modo que en resolver el laberinto llegando a su centro (obteniendo conocimiento o descubriendo un secreto) equivalía a “deshacer el nudo”.⁵⁷ La historia del laberinto de Creta y su asociación con el mito griego del héroe Teseo que es conocido sobre todo a partir de las *Metamorfosis* de Ovidio (43aC-18dC) fue retomado por el cristianismo para simbolizar la lucha contra el mal. Craig Wright muestra que ya es posible apreciar este símbolo en primitivos templos cristianos como la iglesia de san Reparatus (dedicada en 324), cerca de Argelia. Sobre el piso de dicho templo se conserva un laberinto cuadrado de dos y medio metros de ancho dentro de la tradición de los laberintos romanos (es decir, con una sola ruta a seguir) junto a otro laberinto “verbal” que se construye con la palabra SANTA ECLESIA en forma de un palíndromo que figura

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Hall, *op. cit.*, 1974, p. 184.

⁵⁷ Whalley, Robin y Anne Jennings, *Knot gardens and parterres. A history of the Knot Garden and How to make one today*, London, Barn Elms, 1998, p. 44.

una cruz.⁵⁸ De hecho durante la Edad Media el laberinto será empleado al interior de las iglesias pues hasta el siglo 16 los laberintos salen de los templos cristianos al espacio exterior. Todos los laberintos occidentales que han sobrevivido datan del periodo que va del año 1200 al 1550 y se han localizado dentro de las iglesias.⁵⁹ Si bien en este caso se trata propiamente de laberintos hay otras manifestaciones, como los entrelazos de Leonardo, que han sido interpretados en este mismo sentido. Si se atiende a la definición de Werner Oechslin, lo laberíntico más que una forma concreta es una metáfora de lo confuso e intrincado aún cuando no se materializa en formas complejas. Considera incluso que también es posible encontrar una alusión al laberinto ante una realidad del todo ordenada que en lugar de referirse al desconocido camino funcione como el “hilo de Adriana” que traza una línea recta.⁶⁰ Juan Eduardo Cirlot también vincula la presencia de entrelazos o lacerías con el laberinto así como con la expresión del sentido de ligazón indestructible y al referirse al nudo reafirma la conexión entre nudo y laberinto al recordar que el célebre “nudo gordiano”⁶¹, que cortó con su decisión y espada Alejandro el grande (356-323aC), es un viejo símbolo del laberinto por la caótica disposición de sus inextricables lazos. Así, deshacer el nudo, para Cirlot, equivalía al hallazgo del “centro” de que hablan todas las doctrinas místicas y cortar el nudo era traducir a un plano guerrero y existencial la pura idea de logro y de victoria. En el *Diccionario de Símbolos* dirigido por Jean Chevalier, se recuerda la predilección de Leonardo y Durero por las lacerías, y se explica que para ambos artistas este dibujo se inscribía en el esfuerzo de

⁵⁸ Wright, Craig, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Cambridge, Massachusetts/Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 2001, pp. 7, 16 y 18.

⁵⁹ *Ibid.* p. 29.

⁶⁰ Oechslin, Werner, "The labyrinth as the Apotheosis of Garden" en *Daidalos* 3, 1982.

⁶¹ Según el oráculo el imperio de Asia estaba prometido a aquel que lograra deshacer el nudo gordiano (Gordias era el rey de Frigia). Alejandro lo cortó con la espada. El tema se emplea para referirse a un problema que se resuelve con una acción arrojada. El nudo no tenía ni principio ni fin y sólo se corta ilusoriamente pues se reconstituye. Alejandro perdió posteriormente el Imperio.

reconstrucción de la unidad perdida, al desarrollarse en múltiplos de 8 representan el punto central donde la visión del hombre abraza en su totalidad y en su unidad el sistema del universo y descubre sus secretos, donde el orden sublime de la naturaleza se le revela mostrando su construcción armoniosa”⁶² También para Umberto Sansoni el nudo es un símbolo ambivalente, pues según el contexto, deshacer o hacer un nudo puede tener un sentido negativo o positivo. En las culturas orientales, dirá, deshacer los nudos significa liberar el alma de lo que la ata, lo que la retiene en el mundo. Algo similar encuentra en la mística hebraica y explica que se prescribe no tener ningún nudo en el vestido o el cabello al peregrino islámico cuando va a la Meca. Cosas similares encuentra en otras culturas en momentos críticos como parto, matrimonio y muerte. El nudo, sin embargo, también puede tener un valor positivo si la liga se establece con un principio superior hasta asumir un aspecto mágico en el sentido protector apotropaico y a veces talismánico como en el mundo egipcio (el nudo de Iside), el islámico y el grecorromano. De manera especular, el nudo es también negativo en cuanto signo de prisión si la liga es de orden inferior y vehículo de acciones demoníacas. De nada le sirve a Alejandro deshacer el nudo gordiano con la espada pues al no ser penetrado y resuelto el problema este nudo se vuelve a cerrar. El entrelazo, por su parte, puede aludir al infinito, a la eternidad, en la forma de trenza cerrada.⁶³

De lo anterior se deducen los mismos sentidos que el *Diccionario de Autoridades* atribuye a la lacería. Por un lado, su capacidad de ligar y, por el otro, de engañar. Por lo tanto, obliga a preguntarse por el tipo de unión o liga que se establece en el coro y por la

⁶² Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, p. 623.

⁶³ Sansoni, *op.cit.*, p. 21

función que también pudiera tener en términos de evidenciar que en ese espacio se anda sobre un camino difícil.

Bonne ha propuesto ver el arte ornamental no sólo en función de su intrincación sino también desde la óptica teológica. Desde esta mirada, el observador, al confrontar lo inextricable, llega a reconocerse impotente. De este modo, el ocultamiento que se percibe desde el inicio tan solo es el primer momento de una dialéctica. Bonne propone horadar la superficie y preguntar por su significación teológica para encontrar que el arte celta-sajón se presenta impenetrable. Así Bonne invita a entrar en este juego formal y simbólico. Con un mayor o menor grado de claridad o complejidad hay lenguajes ornamentales que retan al ojo de formas diversas. Por ejemplo, rompiendo los límites entre la figuración y abstracción o aparentando una construcción muy sofisticada que el ojo no logra reconstruir o de-construir, volviendo por lo tanto una y otra vez a las figuras.

Siendo los diseños geométricos decorativos un tema clásico de la antropología del arte, el antropólogo social Alfred Gell explora la psicología de los patrones y de la percepción explicando que los patrones decorativos aplicados a artefactos ligan a la gente a las cosas y con ello a los proyectos sociales que estos objetos encarnan. Hasta aquí cualquier decoración podría funcionar. Sin embargo, lo interesante de recoger la aproximación de Gell es que cuando menciona los patrones “complejos” dice que estos pueden ser vistos como trabajos inconclusos. Explica que cuando hay un impedimento de comprender a partir de una mera inspección visual los patrones por su multiplicidad y dificultad en ser entendidos en su base matemática o geométrica, estos generan relaciones

a lo largo del tiempo entre personas y cosas porque lo que presentan a la mente es siempre un negocio inconcluso, son patrones inexpugnables (que no se pueden conquistar), inexhaustibles (que no se pueden agotar). Explica que los antropólogos han reconocido desde hace mucho tiempo que para que las relaciones sociales duren a lo largo del tiempo deben estar fundadas en asuntos inconclusos. La esencia del cambio es una fuerza que liga. Si se quiere que dure la relación, las transacciones no deben ser perfectamente recíprocas sino desequilibradas. Llevado a los patrones, el objeto nunca es poseído del todo pero siempre está en el proceso de serlo. También en este aspecto se fundamenta el uso de patrones de entrelazos como motivos apotropaicos⁶⁴ y la dinámica es igualmente aplicable al laberinto.

En mi opinión, la sillería poblana presenta un discurso ornamental que es posible interpretar desde diferentes niveles que no son excluyentes. El más básico fue abordado en el capítulo anterior, en el que se partió del esquema general de la ornamentación y de una de las funciones ceremoniales del espacio. Este fue asociado con las funciones más elementales de la obra como el sitio en el cual se sientan bajo un estricto orden jerárquico y funcional litúrgico los capitulares, el obispo y otros prebendados para celebrar la misa y el Oficio Divino. En el interior del recinto, sin embargo, el entrelazo ha sido ligado al signo de la cruz. Quizá se trate de una forma de vincular a la cruz con las dos naturalezas de Cristo al tiempo de resaltar la labor de cada uno de los asistentes al coro, de recordar su labor como intermediarios entre un mundo celestial y otro terrenal. Quizá el dominio del entrelazo a todo lo largo de la sillería pudiera plantear tanto la necesidad de proteger

⁶⁴ Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

el espacio y evitar que acceda el mal como el difícil trabajo que los orantes han de atravesar a través de su lucha u oración continuada.

Para explicar a que se refiere con una dialéctica de la intrincación, Bonne cita a un clérigo galo, Giraud de Barri (1146-1223), quien a fines del siglo 12 examinó en Irlanda (en el monasterio de Kildare) un evangelio que -a decir de la descripción que dejó por escrito- pudo tratarse de un manuscrito celta sajón del siglo 7 u 8, hoy perdido. Lo interesante de la descripción, para los fines de su estudio, fue constatar que mientras el autor evocaba rápidamente el contenido iconográfico de algunas iluminaciones figuradas, se detuvo un largo rato en la descripción de las composiciones ornamentales. El texto – dirá Bonne- describe diferentes tipos de miradas sucesivas para, finalmente, caracterizar dicho arte ornamental insular como “*intrincatura*”:

Entre todas las cosas milagrosamente sobrevenidas en Kildare (Irlanda) ninguna me ha parecido más milagrosa que ese libro maravillosamente escrito, según se dice en tiempos de la Virgen (Brígida)⁶⁵ dictado por un ángel. Este libro tiene la concordancia de los 4 evangelios según san Jerónimo y comporta casi el mismo número de figuras diversas iluminadas de colores variados que de páginas.

Aquí, (se) ve la cara de la Majestad trazada por inspiración divina. Allá, las formas místicas de los evangelistas ya sea con 6, 4 o 2 alas. Aquí el águila, allá el buey, aquí, el aspecto del hombre, allá el del león, y otras figuras casi al infinito. Si tú las consideras de una manera superficial y poco atenta al modo habitual, ellas te parecerán rupturas más que ligaduras, no notarás absolutamente ninguna sutilidad allá en donde todo es sutileza. Sin embargo, si tu te propones ver más perspicazmente y penetrar más íntimamente en los secretos del arte podrás remarcar las intrincaciones finas y sutiles, estrechas y apretadas, nudosas y encadenadas como ligaduras, y resplandecientes de colores todavía frescos al grado que pensarás que en verdad todo ello ha sido compuesto con un cuidado angélico más que humano.⁶⁶

⁶⁵ Santa Brígida, Virgen y abadesa (¿452-525?), patrona de Irlanda.

⁶⁶ “Mais si tu invites la pointe de ton regard à observer plus perspicacement et que tu pénètres beaucoup plus intimement dans le secrets de l’art, tu pourras remarque des intrications si fines et si subtiles”, Bonne, p. 79, Giraud de Barri, *Topographia Hibernica*, II, 38, dans *Giraldus Cambrensis opera*, vol. V, ed. James F. Dimock, Londres, 1867, p. 123.

En cuanto a mí, conforme más seguido las observo y más pongo cuidado, yo permanezco siendo golpeado de estupor como delante de novedades y yo veo todo el tiempo más cosas dignas de admiración.⁶⁷

Bonne explica que pesar de que Giraud no encuentra ningún contenido religioso o simbólico explícito en las figuras manifiestamente ornamentales (lo cual, dirá, no significa que no lo tuvieran), él se fundamenta en el modo de composición para referirse a una forma de subir hacia Dios. La intrincación extrema de la composición le parece el signo eminente de una intervención sobrenatural angélica en la producción, en el componer. No mira la imagen tanto por aquello que representa sino por la práctica que ella manifiesta. La imagen no exhibe sólo una figura inédita (cruciforme, por ejemplo) ella se exhibe por su intrincación misma como un trabajo “maravilloso”. Bonne afirma que se le considera sobrenatural una vez que las capacidades del espíritu humano han sido empujadas a sus límites naturales. Se evalúa la incapacidad del hombre de dominar la organización. Uno se agota antes de haberlas agotado. Al sugerir que una mano angélica ha guiado la mano del artista, Giraud ha pasado a un nivel teológico necesario después de encontrar humana impotencia delante del poder objetivamente desbordante de la obra. Siendo ésta la finalidad que guía la sucesión necesaria –la dialéctica- de las miradas en el texto de Giraud.

Para Bonne, Giraud presenta una especie de recorrido iniciático en donde se pasa de la percepción al sentido visionario. ¿Cómo explica Bonne la dialéctica teológica de la intrincación? Considera que comporta 3 tiempos en donde los primeros dos son etapas para llegar al tercero que es el fin verdadero. En el primer tiempo la mirada se confronta

⁶⁷ La traducción es mía y esta tomada a su vez de la traducción de Bonne.

con algo desconcertante, con algo que se proporciona como inextricable. En un segundo momento hay un intento de des-intrincación de la imagen. Es decir, la mirada intenta desenredar. En el tercero y último momento, al constatar que en la imagen existe una intrincación al infinito, se deducen las consecuencias teológicas.

En el primer momento se aprecia la riqueza formal, material y cromática de los efectos ornamentales, la sensibilidad a una profusión desbordante. La obra esta destinada a maravillar, a deslumbrar. Esta opulencia es en la Edad Media un criterio estético apreciado en tanto que “índice decorativo” del poder, de la riqueza, de la dignidad superior de una instancia humana, social o divina a la cual la obra reenvía todo para tener al espectador en respeto (mantener a raya al espectador, al margen). En un segundo momento, se le exige al espectador una atención muy activa y paciente para que sea capaz de albergar aquello que debe presentarse como una revelación. Hay en el arte un secreto a horadar y Bonne considera que este secreto no concierne prioritariamente a las figuras o a la imagen compuesta sino que reside en la operación misma de la composición, en el “*componere*”. Así explica que Giraud describa más las propiedades formales que las figuras ornamentales en sí. Pensemos en los entrelaces complicados del arte insular y en la dificultad de delimitarlos (circunscribirlos) al primer vistazo y en la descripción de Giraud al decir que aparentan “rupturas más que ligaduras” (...) “...tu podrás notar las intrincaciones finas y sutiles, estrechas y apretadas, nudosas [en el sentido de entrelazados y complicados] y encadenadas como ligaduras, y resplandecientes de colores todavía frescos...” Al interior de cada pareja, dirá Bonne, los términos son casi sinónimos u homónimos, como si invitaran al espíritu a discernir

diferencias ínfimas, finezas apenas asibles. La proposición siguiente: “sostendrás que en verdad todo ha estado compuesto con un ardor angelical más que humano” opera un salto de la apreciación estética de lo ornamental a una aserción verificadora sobre su origen angélico. La mirada no pudo seguir. Se siente sobrepasada por las complejidades por creer que falta darles el crédito de una causalidad sobrehumana y trascendente. Por último, Giraud se refiere a su permanente regreso a las figuras:

conforme más seguido las observo y más pongo cuidado, yo permanezco golpeado de estupor como delante de novedades y yo veo todo el tiempo más cosas dignas de admiración.

Giraud experimenta los límites de sus capacidades de cara a las complejidades ornamentales. El hecho de que la composición parece estar organizada más allá de aquello que el ojo humano puede desenredar, invita a pensar que es una obra no dirigida fundamentalmente al ojo humano sino que se trataba de hacer la obra que fuera la más digna posible de Dios. Hay una sensación muy similar frente al programa ornamental poblano.

e) Función apotropaica en la antigüedad. El nudo de Salomón y la silla episcopal. Desarrollo de estos patrones en el cristianismo primitivo. Posibles interpretaciones. Su presencia en primitivas iglesias palestinas.

Una de las grandes dificultades que plantea el análisis de la obra poblana (o del análisis de los diseños de entrelazos en general) consiste en pretender establecer el límite entre el patrón y el signo. Por ejemplo, ¿cómo interpretar el “nudo de Hércules” que frecuentemente apareció en el arte de mediados del periodo bizantino en las columnas del iconostasis?⁶⁸ Para Ioli Kalavrezou-Maxeiner, no hay duda de que estos nudos tuvieron un significado simbólico en el que se unió el tradicional aspecto protector del nudo con la descripción bíblica de las columnas de Jachín y Boaz frente al templo de Salomón. He querido mostrar a todo lo largo de la tesis que nos encontramos ante un lenguaje que cumpliendo tanto las funciones de patrón como de signo, las rebasa. La autonomía que los motivos adquieren en cada una de las sillas altas poblanas, la forma en que la lógica geométrica se trunca en varios de ellos con la finalidad de producir cruces, así como el contexto dentro del cual ha sido realizada la ornamentación, hace evidente que nos encontramos frente a la exaltación del máximo símbolo redentor cristiano. Sin embargo, en el caso de la silla episcopal la situación se complica. Ahí hay formas que no se perciben en ningún otro asiento dentro del coro y -además- han sido ubicados en lugares clave. Es la única silla en la que aparece el motivo de la svástica el cual imprime movimiento al marco que rodea la figura de Pedro, atrás de la cual se localizan una serie de valoradas reliquias a las que se les atribuyó un poder apotropaico. Recordemos como en 1747 se recurrió a la exposición del santo *lignum crucis* como medio protector de los

⁶⁸ Kalavrezou-Maxeiner, Ioli, "The Byzantine Knotted Column" en Speros Vryonis (ed.), *Byzantine studies in honor of Milton V. Anastos*, Malibu, Undena Publications, 1985.

rayos que cayeron en la catedral cuando el cabildo se encontraba en el coro.⁶⁹ No parece gratuito que la silla episcopal sea el único lugar en que es posible percibir algún tipo de movimiento cuando también es el centro motor a partir del cual toda la ornamentación ha sido ordenada. En esta silla, y a diferencia del resto de los sitiales, prolifera el tema de la estrella en general y de la estrella de ocho picos en particular. No sólo aparecen motivos estelares en todos los tableros del trono episcopal sino con gran preeminencia en el asiento abatible sobre la cual se aposentaba el obispo, en los brazos del asiento (en el sitio exacto en el que colocaba sus manos), y en el interior del dosel que cubría su cabeza con la peculiaridad de que esta es de seis puntas. Mientras que la estrella del asiento del obispo es de ocho picos, la (escondida) en lo alto que serviría para cubrir la cabeza del prelado y que sólo es visible desde este asiento está conformada por dos triángulos equiláteros. Es decir, es fácilmente asociable a una figura que ha sido denominada “escudo de David”, “Estrella de David” o “sello de Salomón”.⁷⁰ (Imagen 13 del capítulo III) ¿Es que el uso de este motivo en otro tipo de obras no religiosas niega la capacidad simbólica de este en la silla del obispo? Me parece que no. El elemento con la capacidad de activar el simbolismo potencial de la forma no pertenece a la forma sino al contexto. Ya hemos visto, en el primer capítulo, el empleo de la estrella de ocho puntas en la jardinería (Véase Imagen 18a del capítulo I) y podrían citarse otros muchos ejemplos fuera del ámbito religioso (encuadernación, joyería, etc.) en que la forma fue empleada

⁶⁹ Véase: Oviedo, Juan Antonio (1670-1757), *Relación de los rayos, que el día 22, y 29 de julio de este año de 1747 cayeron en la capilla, que en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles está dedicada al glorioso patriarca san Ignacio de Loyola, sacada de la información jurídica, que se hizo en la misma ciudad de la Puebla, en el mes de septiembre del mismo año*. Puebla: s.e., 1747.

⁷⁰ Scholem, Gershom G., "L'étoile de David: histoire d'un symbole" en *Le messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

quizá como mera decoración.⁷¹ (IMAGEN 4) Sin embargo, esta “popularización” de las formas geométricas no ha de minimizar su capacidad simbólica a pesar de la dificultad de limitar o definir estrictamente el sentido. Lo cierto es que para cuando el motivo entró en la jardinería o en los utensilios domésticos o en las artes suntuarias, ya tenía una muy larga tradición en el arte cristiano. La biblioteca de Londres posee un manuscrito Sirio (*Evangelio del Oficio*) fechado hacia los siglos 12 y 13 en que exactamente la misma figura de dos triángulos entrelazados conformando una estrella de seis puntas rodada en una banda lobulada aparece cerrando una serie de ilustraciones de la vida de Cristo. Según la descripción de este manuscrito, una cruz de entrelazos fue colocada al inicio del mismo mientras que esta estrella (descrita como sello de Salomón) se colocó después de las imágenes figurativas.⁷² (IMAGEN 5) Este hexagrama que suele ser asociado con el judaísmo, a decir de Gershom Scholem, apareció en las iglesias cristianas antes de hacerlo en las sinagogas judías y tuvo un empleo mágico ligado a una leyenda que ya aparece en Flavio Josefo. Esta indica que el motivo que se gravó sobre la sortija de Salomón fue el nombre inefable de Dios (es decir, el tetragrámaton). Sin embargo, en algún momento anterior al siglo 6, la inscripción fue reemplazada por la figura de los dos triángulos que después se ligó al nombre de David y se asoció con funciones protectoras.⁷³ Es posible que su presencia en el coro de Puebla tenga alguna liga con los ancestros de Cristo, constructores del templo de Dios, o con el inexplicable (con palabras) nombre de Dios que sólo podía ser pronunciado por el gran sacerdote. Quizá sea necesario ligar el sello de David con la presencia de la escultura de José que se

⁷¹ Gruber, Alain. "Interlace." In *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe*, edited by Alain Gruber, p. 21-112. New York, London, Paris: Abbeville Press, 1994.

⁷² Leroy, Jules, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, P. Geuthner, 1964, p. 350.

⁷³ *Ibid.*, p. 370, 372, 375

ubicaba en la esquina del coro. Es posible que estos dos triángulos entrelazados aludan al impronunciable nombre sagrado (el tetragrámaton) que, por mandato divino, había de “morar” en el templo. Curiosamente, Elena Estrada de Gerlero ha bien explicado que a pesar de esta consigna, el nombre de Dios no fue inscrito en el edificio de Salomón ni en el tabernáculo de Moisés, sino en la frente (o punto culminante) de la indumentaria sacerdotal de Aarón.⁷⁴ ¿Cómo entender que mientras la estrella de seis puntas conformada por dos triángulos equiláteros entrelazados y un círculo en su centro coronan al prelado en un sitio que es invisible para todos excepto para el obispo, el sitial abatible del obispo (localizado justo debajo de dicha estrella) presente otra estrella de ocho puntas compuesta a partir de un lazo continuo que también lleva un círculo en su centro? ¿Cómo explicar la relación de ambos posibles signos estelares con el nudo de Salomón adyacente?

En el centro de la gran cantidad de motivos estelares que rodean la silla episcopal (la silla a partir de la cual se ordena el cosmos del coro) algunos de los cuales posiblemente la ligen con los primeros reyes constructores del tabernáculo y templo de Jerusalén (es decir, también recreadores del orden) aparece un motivo -que de estar el obispo sentado en su sitial- coincidiría con su espalda baja. Ahí, dos anillos ortogonales se entrelazan formando una cruz y cumpliendo con las características que han definido al denominado “nudo de Salomón”. La estructura del signo tal como la define Umberto Sansoni consiste en dos anillos ortogonales unidos como cadena uno sobre el otro

⁷⁴ Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la Nueva y Primitiva Iglesia de Indias" en *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, 2000, p. 178.

creando un diseño cruciforme.⁷⁵ A todo lo largo de la enorme variedad de entrelazos que presenta la sillería poblana, el único que se conforma a esta sencilla descripción es el de la silla episcopal. Para Sansoni, el motivo apareció por primera vez en la edad romana, en los mosaicos del siglo 1 d.C. de donde pasó al cristianismo. E. Kitzinger, por su parte, ha explicado que en algunos contextos cristianos (como la gruta de Belén) este motivo fue empleado con fines apotropaicos.⁷⁶ Si bien se trata de nuevo de un motivo que se popularizó sin forzosamente conservar su simbolismo, un manuscrito francés del siglo 18 muestra que todavía para entonces el motivo seguía teniendo una función apotropaica para algunas personas.⁷⁷ Dentro de los secretos de un caballero que se declara lugarteniente des Vaisseaux du Roi⁷⁸, aparece una receta para proteger al cuerpo de ser herido por una lanza o cuchillo en la que se emplea y dibuja dicho nudo.⁷⁹

...Il faut premierement avoir le voile⁸⁰ ou la coëffe⁸¹ qui est sur un enfant quand il vient au monde ensuite⁸² la faire⁸³ secher a sombre pour la metre sur soy dans l'endroit ou vous craigné etre blessé, sois sur l'estomac ou autre endroit sur la peau sour quelle ne paraise pas.⁸⁴

Puis il faut avoir une balle de plomb que vous aplatisé⁸⁵ un peu sur la quelle vous faites une croix ensuite il faut la metre dans la bouche a l'extremité de la machoire⁸⁶ inferieure en d'heors⁸⁷.

⁷⁵ Sansoni, Umberto, *Il Nodo di Salomone. Simbolo e archetipo d'alleanza*, Milán, Electa, 1998.

⁷⁶ Kitzinger, Ernst, "The threshold of the Holy Shrine: observations on floor mosaics at Antioch and Bethlehem" en Patrick Granfield y Josef A. Jungmann (eds.), *Kyriakon. Festschrift Johannes Quastern*, Munster/Westf., Aschendorff, 1970.

⁷⁷ El manuscrito proviene de los archivos de la marina *La Rochelle*. Una copia del manuscrito fue proporcionada por Luc Bucherie a Alessandra Russo quien, a su vez, lo ha compartido conmigo para este trabajo.

⁷⁸ Secrets du Chavalier de Paroy (pared, tabique, paroisse es parroquia) Lieutenant (lugarteniente) de Vaisseaux (navío) du Roy.

⁷⁹ Pour se garantir (protegerse) d' un coup (herida) de lance (lanza), d'epée (espada) ou de couteau (cuchillo).

⁸⁰ Puede traducirse como velo, manto pero por el sentido de la frase seguramente es placenta.

⁸¹ Posiblemente coesse o cosse (esta ultima significa vaina). De cualquier forma la idea remite a algún tipo de cubierta.

⁸² en suite

⁸³ faire

⁸⁴ es decir, que no se vea.

⁸⁵ aplanar, aplastar.

⁸⁶ Mandíbula.

Puis pronnouncant les parolles suivantes: Je voir le bon Dieu a la croix, le cloux⁸⁸ planté aux mains, le coup de lance au coté, ces vous o mon Dieu qui mavé (m'avais) créez comme vous meme pour les forces du sacrement, gardez moi ma vie, pour la force des neuds de Salomón, et pour la force du Patriarche Abraham, et pour tous les prophettes depuis le commencement du monde, faites par votre vollonte +++ trois fois le signe de la croix quil faut faire a la fin de la priere.

Il est necessaire de savoir faire le neud de Salomón, et meme de le metre avec de lancre⁸⁹ sur la coesse⁹⁰

Neud de Salomón... (aparece el dibujo del nudo)

Cet operation ne peut pas servir le dimanche.

Es posible asociar los entrelazos poblanos, en general, y el nudo de Salomón y estrella de David, en particular, con una finalidad apotropaica. Es decir, con una de las enseñanzas y obligaciones que Jesús dejó a sus discípulos el día de la Ascensión, la expulsión de los demonios: “a los que crean, les acompañarán estos signos: echarán demonios en mi nombre...” (Mc. 16, 17). Los actos de exorcismo se llevaban a cabo cotidianamente dentro de la iglesia. Se trataba de una acción con palabras y con gestos (como el de la señal de la cruz o la aspersion con agua bendita) por la que la Iglesia en nombre de Dios liberaba y protegía del mal. Se trataba de un sacramental por el que se aplicaba “el poder salvador y la victoria pascual de Cristo liberándolas de la influencia del demonio”.⁹¹ Era, y sigue siendo, un rito común en los sacramentos de iniciación como el bautismo. Un acto tan frecuente como la incensación también se empleó para alejar la los malos espíritus. Según un *Manual Eclesiástico de las sagradas ceremonias* del siglo 18, originalmente sólo se daba a los eclesiásticos pero Clemente VIII extendió el favor a todo

⁸⁷ fuera.

⁸⁸ Los clavos.

⁸⁹ ¿el ancla?

⁹⁰ ¿la vaina?

⁹¹ Tomado de “exorcismo” Aldazábal, *op. cit.*

el pueblo. Según este texto, con ello lo que la Iglesia enseñaba era a elevar el corazón a Dios pues uniendo al fuego de la caridad con el incienso de la devoción, las oraciones subirían como dulce perfume a su presencia.⁹² El ministerio del exorcista de hecho era una de las cuatro órdenes menores. De modo que si bien no es posible definir con certeza el significado de los motivos que aparecen en la silla episcopal, todo apunta a que su localización fue bien planeada y que quizá también se le otorgó un significado simbólico específico. En espera de un mayor número de evidencias colaterales que permitan entender estas sutilezas del programa ornamental diseñado por Nogales Dávila, vale la pena mencionar, por un lado, que un nudo muy semejante al “nudo de Salomón” poblano se aprecia en uno de los mosaicos que rodean un baptisterio (por inmersión) jordano del siglo 6. Por otro lado, una versión más parecida a las que tradicionalmente aparecen en los mosaicos romanos fue empleada en el ábside de otra iglesia de la misma zona geográfica y momento histórico. El presbiterio de la iglesia de Al-Dayr, en Ma'in, muestra una ánfora con dos vides con uvas coronadas por este mismo tipo de anillos. (IMAGEN 6) La misma estructura se encuentra en los mosaicos del baptisterio del Memorial que en el monte Nebo se hizo para conmemorar el sitio en que murió Moisés. En este caso los mosaicos datan del año de 530 d. C.⁹³ (Imagen 19 del capítulo I) El hecho de que en ambos casos los motivos se asocien a contextos religiosos muy precisos (el baptisterio y el altar mayor) y que aparezcan aislados y en un sitio preeminente disminuye las probabilidades de que fueran meramente decorativos y estimula a no claudicar en la búsqueda de la correcta interpretación de los poblanos. En este último

⁹² *Manual eclesiástico de las Sagradas ceremonias de la Iglesia: Tratado del coro, de sus empleos, y de las ceremonias que deben observar los residentes.* Valencia: Viuda de Joseph de Orga, 1767.VIII. Orden que debe guardarse en incensación, p. 64

⁹³ Piccirillo, Michele, *The mosaics of Jordan*, Patricia M. Bikai and Thomas A. Dailey (eds.), Amman, American Center of Oriental Research, 1993.

caso también es posible encontrar alusiones claramente eucarísticas y hasta cierto punto acuáticas: la silla episcopal tiene cuatro columnas con vides figuradas sobre sus fustes mientras que todos los respaldos de la sillería alta están coronados con cuatro tipos distintos de conchas.

De ser posible asociar la presencia de entrelazos con una función apotropaica resulta indispensable aplicar a Puebla la misma pregunta que hace J. Trilling en torno a la presencia de lazos en las cruces ¿Porque ha de necesitar protección el coro o la cruz o las reliquias cuando de hecho la cruz y las reliquias tienen una función apotropaica? La forma en la que James Trilling explica el fenómeno con respecto a la cruz es la siguiente: la palabra griega “apotropaicos” significa “desviar el mal” en el sentido de mala suerte, de maldad sobrenatural y sobre todo el “mal de ojo”. Esta creencia de que ciertas personas, por envidia, pueden causar daño con una mirada ya sea intencionalmente o no obliga al uso de motivos “complejos” que sirvan de escudo protector. ¿cómo protegen los nudos? Trilling explica que hay dos principios que convergen. El nudo debe ser difícil de desatar, físicamente (si es real) o visualmente (si es imaginario), de modo que el primer principio del entrelazo como defensa mágica es la indeterminación y confusión mientras que el segundo es la atracción. En otras palabras, el entrelazo es una trampa para el ojo, la opulencia es la carnada y la intrincación el instrumento de captura. Con ello el autor no quiere decir que las páginas tapiz de los evangelios de Lindisfarne fueran amuletos sino que sus creadores dieron como hecho la necesidad de incorporar una protección mágica por tratarse de objetos que fácilmente despertarían la envidia. ¿Qué razón habría para pensar que los entrelazos en verdad fueron usados apotropaicamente? Trilling cree que la

evidencia más fuerte es precisamente su asociación con la cruz y que estos se colocaran cerca de los accesos de los santuarios cuya santidad obligaba a la protección. El mismo argumento ha de emplearse en Puebla. En un primer momento, Trilling plantea que es posible que el entrelazo, que en sí mismo era protector, cuando aparecía junto con la cruz lo hiciera con la intención de protegerla. Sin embargo, la cruz es, por definición, el último signo protector en la cristiandad. Por lo tanto, el autor matiza su respuesta e indica que la protección podría ser en sentido puramente ceremonial o bien que la protección podría ir dirigida a la puerta de acceso a la salvación que la cruz simboliza. Es decir, los entrelazos vendrían a evitar que el mal interfiriera en el acceso del creyente. De este modo no sería Cristo quien necesitara del cuidado sino el acceso que él representaba o a él.⁹⁴ Es decir, quienes necesitarían de protección son aquellos capitulares del coro para no desfallecer en sus diarias plegarias.

Independientemente de la posibilidad de fijar una explicación para el caso poblano, el sentido combativo que contrae la interpretación del entrelazo en términos protectores es sugerente para Puebla. El coro no era sólo un espacio de regocijo (que es el aspecto frecuentemente recuperado en la historiografía) sino también de combate en el que se peleaba con las armas de la oración (una eterna lucha) para desviar el pecado. De hecho fue este sentido de la oración como arma de combate el que permitió paragonar a los coros catedrales con el Huerto de Getsemaní como se verá más adelante. Como se ha ido mostrando en los capítulos anteriores y será todavía más claro en el próximo capítulo, es posible acercarse al coro como a una puerta de acceso a un mundo celestial en el que a diario ha de librarse un combate a través de un rezo comunitario. Las cruces entrelazadas

⁹⁴ Trilling, James, "Medieval Interlace ornament: the making of a cross-cultural Idiom" *op. cit.*

no sólo debieron recordar a los capitulares su labor terrenal-espiritual sino aludir a la protección que habría de necesitar este espacio de lucha (como lo hacían las cruces de la consagración de la iglesia catedral) y a sus habitantes.⁹⁵

Jaime Cuadriello agudamente identificó en 1989 uno de los tableros de la sillería de la colegiata de Guadalupe como el abacial al percatarse de que el efecto del destello que la Guadalupana arrojaba a la bestia del apocalipsis se extendía a una representación abreviada del coro mismo de capitulares. Sugirió que esta representación alude al sentido apotropaico de la oración pues recuerda que “con cada *salve, laude o tedeum* allí entonado se desterraba al demonio en un ámbito que de por sí le resultaba inexpugnable”. En varias ocasiones, el autor ha explicado que la aparición de Guadalupe en la Nueva España aseguró el destierro y el exorcismo del Maligno de América. Entre los “beneficios que la Guadalupana regaló a la Nueva España se incluía el de haberla liberado de casos de posesión demoníaca”.⁹⁶ Por lo tanto, no debe ser gratuito que al comparar el tablero con la fuente grabada en la cual se inspiró, el Santo Nombre de María quedara sustituido por la Virgen de Guadalupe.

Al explicar la ceremonia de dedicación de una iglesia, Durandus indica la manera en que la escritura sobre el suelo del alfabeto griego y latino en forma de cruz, es decir, la escritura del alfabeto sobre la cruz, tiene un triple significado. Por un lado se refería a la

⁹⁵ Respecto a la importancia que los cristianos dieron a ser sepultados en el interior de la iglesia Ma. Elena Stefanón menciona (citando la ley segunda de las Siete Partidas) que de este modo “los diablos” no podrían acercarse a los cuerpos de los hombres muertos. Stefanón L., María Elena, “La catedral como espacio funerario (1694-1724)” en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Gali (ed.), Puebla, ICSH/BUAP, 2002, p. 266.

⁹⁶ *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, México, Patronato Cultural del Occidente, A.C., 1989, p. 93. *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, CNCA, 1994, p. 370-371.

conexión o unión en la fe de los pueblos judío y gentil mediante la cruz de Cristo. En segundo lugar la culminación con la cruz de Cristo aludía al rompimiento del velo del templo o el descubrimiento de las escrituras que tuvo lugar con la muerte de Cristo. Así los dos trazos de la cruz se “entrecruzan” simbolizando que un testamento está comprendido en el otro como una rueda en otra. Según Durandus, las doce cruces que se hacían en los muros de una iglesia para que al momento de su consagración fueran ungidas con crisma tenían varias funciones: ahuyentaban a los demonios quienes al ver el signo de la cruz se asustaban y no se atrevían a entrar, dejaban evidencia u ostentación del triunfo de Cristo y traían a la memoria la pasión de Cristo. Asimismo, estas cruces iban acompañadas de doce velas que significaban a los apóstoles que iluminaron el mundo con la fe en Cristo Crucificado y cuya doctrina había disipado las tinieblas.⁹⁷ Las sillas altas están claramente ornamentadas con un discurso más complejo que las bajas en donde, por ejemplo, se ha perdido la tridimensionalidad. La silla episcopal cuenta con otro discurso infinitamente más complicado que el resto de la obra. Se establece así una especie de ascenso, formal y simbólico que culmina en la silla del obispo, la más alta, la central, la que contiene la mayor diversidad de patrones entrelazados que además de ser únicos están en movimiento y formando una serie de capas. Es como si la silla episcopal fuera la que requiriera la mayor protección. No sólo se trataba del asiento del obispo en donde se encuentra un nudo de Salomón y cuyo respaldo decora la figura de Pedro, sino que también de un relicario. Es decir, era el contenedor de envidiables objetos de comunicación directa con la divinidad. Y vale la pena recordar que estas remitían a Cristo, a la Virgen y a San Pedro. Según Echeverría y Veytia ahí se encontraba un pedazo

⁹⁷ Sebastián, Santiago, "Anexo documental. Guilielmus Durandi: *Rationale Divinorum Officiorum*. Traducción del Libro Primero por el Dr. don Joaquín Mellado Rodríguez" en *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, Escudero, 1978, p. 33 y 34.

del madero de la cruz de Cristo, una espina de su corona, un hueso de Pedro, y lo que es muy interesante una manifestación divina natural: una piedra de mina de plata cuyas vetas naturales figuraban a la Virgen que además aparecía en su advocación de dolorosa. Los inventarios del siglo 17 y principios del 18 además añaden otro *lignum crucis*, una cera de *Agnus* y un fragmento de la cruz de san Pedro. Así, todo el discurso de la sillería, de una u otra forma, asocia este espacio de oración al tema de la redención, de la regeneración que, además, se presenta con un sentido triunfal pues si bien hay un Cristo crucificado coronando la reja del coro, este no aparece en las cruces de los respaldos de las sillas en donde más bien hay una exaltación a la cruz triunfante a partir de la variedad de materiales y forma.

¿De que otra forma entender la diversidad, complejidad, virtuosidad de las cruces? En torno a los patrones decorativos aplicados a artefactos, el antropólogo Alfred Gell explicaba que éstos hacían que la gente se sintiera atraída a ellos y a los proyectos sociales que estos acarreaban. Esto obviamente implica un aspecto que Bonne también ha destacado: que la decoración es intrínsecamente funcional y que no es posible distinguir lo meramente decorativo de lo funcional. Los patrones pueden, por su multiplicidad y dificultad en entender su base matemática o geométrica a partir de una mera inspección visual, generar relaciones largas entre el objeto y el sujeto porque lo que presentan a la mente es, cognitivamente hablando, siempre un negocio incompleto. Esto lleva a entender el nudo como patrón apotropaico y a su milenario uso en este sentido. Gell dirá que parecería paradójico que un patrón, del cual se ha dicho genera atracción, repela el mal pero que así es como funcionan las trampas. Al quedar los espíritus malignos

entretenidos buscando soluciones, éstos terminan por volverse inofensivos. Los nudos celtas se veían como protectores porque cualquier espíritu maligno estaría tan entretenido con los lazos que se paralizaría su interés en ejercer el mal. De este modo el nudo funcionaba como obstáculo. En este sentido es importante que los patrones sean intrincados pues en su dificultad está la capacidad de producir la sensación de nunca terminar de ver.⁹⁸ En las entradas de las casas se colocaban nudos (como el nudo de Salomón) para mantener entretenido al demonio. La complejidad del nudo lo mantenía fuera y le quitaba los deseos de introducirse a hacer el mal.⁹⁹ De nuevo vale la pena recordar la función de los laberintos en las iglesias medievales y del nudo como una forma de laberinto. Al igual que en los laberintos, el coro puede ser visto como un espacio en el que habita un mal que es necesario vencer con la finalidad de obtener el bien deseado. Es posible verlo como un espacio de confrontación y conquista. Quizá es esto lo que vemos en el interior de los coros tardo góticos españoles, con su enorme presencia de temática profana dentro del sagrado recinto. Se ha hecho énfasis a todo lo largo del trabajo que el coro es un espacio de alabanza perfectamente ordenado; sin embargo, lo primero que muestran las ordenanzas es que en estos espacios el clero tenía dificultades para cumplir con la puntualidad, la asistencia, el silencio, etc. De modo que, en el marco del sentido del laberinto, el coro no tendría forzosamente que contener al

⁹⁸ *Art and Agency. An anthropological theory*

⁹⁹ Dentro de este contexto, posiblemente apotropaico, vale la pena mencionar un caso que aparece en la *Descripción geográfica, natural y curiosa de la provincia de Sonora*, elaborada “por un amigo al servicio de Dios y del rey” en 1764. Según la catalogación realizada por Mina Ramírez Montes, la obra (localizada en el Archivo General de la Nación) muestra una casa pima en la forma de un laberinto “tal y como se dibuja en la arena”. Véase la ficha 26 en: Ramírez Montes, Mina, *Catálogos de documentos de arte 20. Archivo General de la Nación, México, ramo Historia*, México, UNAM, 1998, p. 25. (la ilustración proviene del volumen 16, f. 19.)

La imagen muestra que se ha empleado una de las formas más tempranas, sencillas y tradicionales del laberinto de una sola ruta. Este fue el tipo de laberinto que dominó antes del siglo 15 y que ya es posible encontrar en monedas de Cnosos (Creta) del 350 a.C. (Wright, *op. cit.*, pp. 9-10.) A diferencia de la colocación de un laberinto en la entrada de un recinto, la casa entera pima es un laberinto con una sola ruta con la representación de una puerta en la entrada con la frase “Esta es la puerta”.

demonio sino ser una zona de purificación o iniciación como se aprecia en un laberinto en Argelia. Craig Wright ha mostrado como todos los laberintos de piso que se encuentran en la Edad Media han sido localizados en el interior de las iglesias y que después de la creación del tipo de Chartres (ca. 900) el laberinto ya no evolucionó más en los siguientes 6 siglos. Curiosamente, el laberinto más antiguo de una iglesia italiana se encuentra en el piso del coro de san Michele Maggiore en Pavia, al sur de Milán (siglo 12). En el centro de este laberinto, que es del tipo de Chartres, se localiza Teseo y el minotauro y en las esquinas hay símbolos de la naturaleza de la bestia en la forma de figuras salvajes. Sin embargo, conforme la vista se traslada hacia los extremos, la iconografía se hace más cristiana pues de un lado aparece David y del otro Goliat de modo que, para Wright, la inscripción parece ampliar el pasaje de un sermón de san Agustín en el que decía que de un lado estaba el demonio en la forma de Goliat y en la otra Cristo como David, para llamar a la lucha entre sus hermanos. Para confirmar su apreciación alude a una inscripción que forma el nombre de Cristo. Por último, en la parte alta del mosaico se ve la figura alegórica del Año entronizado flanqueado por las labores de los 12 meses. Si bien el autor menciona que es frecuente que el laberinto se asocie con el calendario y que en ese sentido simboliza un ciclo sin fin del tiempo terrenal con el renacimiento del espiritual, ésta no deja de ser una iconografía especialmente adecuada para un coro. Wright concluye que el laberinto de Pavía ofrece una visión cristiana de la historia completa del mundo que va desde el la Edad clásica de la mitología a la profecía del antiguo testamento y termina en la revelación cristiana.

Así como para Bonne en el arte medieval, en la sillería poblana la representación, figurativa o no figurativa, y lo ornamental, funcionan en tensión, se contrastan e invaden mutuamente. Lo ornamental no se desarrolla al margen de la representación sino que se articula con ella, la estructura y, a cambio, puede adquirir significado en el proceso. Nótese, sin embargo, que cuando literalmente aparece la figura en la sillería, como en san Pedro, la tiara o las llaves, sí hay una separación de elementos figurativos y abstractos. Se relega lo ornamental o más bien se limita su función a lo decorativo, que ahora honra bellamente a la figura representada, homenajando la virtud o el valor de lo representado. En los respaldos, en cambio, vemos figura, símbolo y geometría íntimamente unidos, no hay manera de deshacerse de uno sin destruir al otro. Al conjugarse los lazos con el signo de la cruz se va mas allá de la decoración y del símbolo que se ve enriquecido sin ser negado. Para Bonne, lo ornamental enriquece la representación cristiana de lo sagrado por su esteticismo abstracto, exalta la divinidad bajo formas que subliman, sin negar el antropomorfismo del Dios de la encarnación. Agrega que dentro de los diferentes aspectos de lo divino lo ornamental se coloca por encima. Como prueba cita el Apocalipsis en que la visión de Cristo como cordero sacrificado está conectada con una teofanía ornamental de la majestad divina, representada con piedras preciosas.

No hay problema en pensar que la muy temprana popularización de este tipo particular de forma geométrica hecha a partir de bandas que muchas veces se entrelazan, podría explicar el acceso del artesano a las fuentes. El problema estaría en pretender atribuirle todo el sentido de su aplicación. La sillería muestra una falta de consistencia en el seguimiento estricto de una sola fuente lo cual hace pensar que una buena parte del

repertorio gráfica si bien pudo llegar de Europa permaneció en la tradición local mientras que –quizá- algunos otros elementos que resultan más atípicos dentro del contexto ornamental poblano fueron proporcionados por el obispo. No resulta difícil localizar elementos ornamentales derivados de las obras de Vredeman de Vries tanto en Nueva España como en la península ibérica pero resulta mucho más complejo localizar algunas de las cruces entrelazadas (por ejemplo, aquellas que corresponden al motivo 1 y 1a). Pedro Muñoz parece haber empleado una gran variedad de motivos de origen dispar y haberlos interpretado con gran libertad lo cual nuevamente coincide con una característica de lo que Bonne denomina “sociedades tradicionales” (como la medieval) en donde las artes ornamentales constituyen vectores muy fuertes de auto-reconocimiento, de exaltación de la identidad, es decir, de sus jerarquías y el artista funciona sobre todo como intérprete, como un ejecutante que inventa dentro de la tradición pues la repetición mecánica no interesa sino la fecundidad de una tradición, la riqueza en la variación, íntimamente ligada al virtuosismo, que es también una constante en la liturgia. Aquí es importante contemplar que si hemos de aplicar el concepto de “originalidad” a aquella época hemos de valorar la tradición y en ese sentido a la copia y a la importancia de ejercer la copia, es decir, de aludir a ciertos referentes culturales. La tradición puede verse de múltiples maneras, puede ir más allá de las fronteras geográficas y retomar un referente español o meramente cristiano, puede hacer relación a ideas abstractas o a formas concretas y puede también aludir a la tradición local. En este sentido, quizá, habría que leer el argumento que se traza en la selección de la técnica usada en Puebla.

En un espacio de oración como el coro y dentro de una iglesia dedicada a la Inmaculada Concepción de María como la catedral poblana sobrarían razones para desear reactivar, a través de los patrones de nudos de los jardines formales, la idea de un microcosmos ordenado a partir de las matemáticas. Como veremos con más detenimiento en el próximo capítulo, el jardín de los siglos 16 y 17 puede ser considerado como una de las más ricas y emblemáticas creaciones del renacimiento tardío, pues a decir de Lucia Tongiorgi deseó expresar un modelo del universo medido y ordenado y ser una representación terrenal del macrocosmos. Así, la reconocida historiadora de jardines piensa que ciertos diseños geométricos de jardinería no eran meros productos de ejercicios en geometría pura para el regocijo estético sino representaciones de la fructífera unión del cielo y la tierra en un perenne renacer.¹⁰⁰ Esto es precisamente lo que se logra con la oración en el coro. En sus *Etimologías*, Isidoro de Sevilla (560-636) asoció el término de “huerto” con la característica de que “ahí siempre nace algo”, pues mientras que los demás terrenos producen una vez al año, el huerto nunca esta sin frutos. El obispo Nogales Dávila fue también definido como huerto en su sermón fúnebre a causa de la multiplicación de sus virtudes. El sermón, a su vez, fue dedicado a Cristo, el más legítimo hortelano:¹⁰¹

¹⁰⁰ Tongiorgi, 1989, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰¹ *Sermón que saca a luz, dedica, y consagra a la divina majestad de Cristo señor n. venerado en su imagen de Salamea, el Lic. d. Antonio Nogales, prebendado de la santa iglesia catedral, y su juez del cofre de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, y predicó en las exequias del ilustrísimo señor d. Pedro Nogales Dávila dignísimo obispo de dicha ciudad de la Puebla en su iglesia catedral el sr. doctor d. Miguel Nieto de Almirón, su canónigo magistral, regente general de la regia, y pontificia academia, catedrático de prima de teología en ella, rector de los reales colegios de s. Pedro, y s. Juan, juez ordinario apostólico, calificador del santo oficio de la inquisición, examinador sinodal de dicho obispado, Puebla, imprenta de la viuda de Miguel de Ortega, 1721.*

“Si a vuestra amante discípula después de sepultado os mostrasteis con parecer de jardinero¹⁰², a quien si no a vos pudiera dedicar este árbol que después de muerto se acredita prodigioso huerto de virtudes, si no a vos el mas legitimo hortelano”.

Los entrelazos son formas abstractas (no figurativas en sí mismas) que tienen la capacidad de adquirir figura y variados significados cuando son activados en ciertos contextos específicos. El espacio del coro es tal vez el espacio dentro de las catedrales que más ha sorprendido por su ambigüedad. Ha sido ahí en donde las sillerías han representado escenas profana y claramente grotescas durante el gótico tardío español. Si bien la presencia de temática profana no es un fenómeno artístico que pueda apreciarse en los postridentinos coros americanos, la necesidad de protección sí. No solamente entran en la misma dinámica que obliga a que las catedrales durante su consagración sean ungidas con cruces a modo de protección sino que el coro es un espacio especialmente vinculado con la tentación. No será gratuito, como se vera en el siguiente capítulo, que a finales del siglo 17 fuera parangonado con el huerto de Getsemaní.

En conclusión, en este capítulo, la sillería poblana ha sido estudiada a partir del desarrollo y múltiples significados que se le han atribuido a los entrelazos en general. Se ha iniciado por un apartado historiográfico, en torno a las artes ornamentales, que muestra que la mayor parte de la literatura producida ha estado preocupada por el origen primigenio o por la mera clasificación de las formas. Esta sirve de muy poco para explicar la selección poblana. El contraste entre esta literatura y los esporádicos indicios del sentido que los nudos poblanos pudieron tener en el contexto del siglo 18 ha dejado abierta, una vez más,

¹⁰² San Juan relata (cap. 20:15) que Jesús se le apareció a María Magdalena quien primero creyó que era el hortelano “Noli me tangere”

la necesidad de seguir otra estrategia de estudio que permita otorgarles una lectura histórica. El capítulo muestra gratas excepciones en la historiografía que han permitido trazado líneas interpretativas más finas.

A diferencia de lo apuntado con respecto a la literatura en torno al mudejarismo, se ha considerado imposible e indeseable desvincular la obra poblana de los problemas que han interesado en las artes ornamentales. El capítulo se ha concentrado en rescatar aproximaciones que permitan definir la utilidad de los diseños de entrelazos en el ámbito religioso. Así, retomando los estudios de Alain Gruber y Jean Claude Bonne se ha planteado que el sistemático empleo del entrelazo en Puebla puede ser leído como una forma de simbolizar trascendencia o de significar sensiblemente lo divino a través de su ocultamiento. Es un apartado en el que el significado simbólico de la decoración poblana se caracteriza no sólo por su ambigüedad sino por su dualidad y carácter claramente contradictorio. Por lo tanto, este apartado es fundamental para entender el mecanismo de construcción metafórica que tiene lugar en el coro a través de la liturgia. Es evidente que la única manera de acotar el significado sin caer en grandes riesgos es a partir del análisis monográfico que permite ir develando las diferentes capas interpretativas. Se sugiere de nuevo que la alternativa formal pudiera estar vinculada a las funciones ceremoniales del espacio y que la selección ornamental permite una rica multiplicidad de lecturas acorde a la liturgia. Así, los entrelazos pueden aludir a temáticas abstractas, a la necesidad de proteger el espacio y hacer énfasis en su carácter combativo o bien conformar simbolismos precisos como el nudo de Salomón. El capítulo viene a evidenciar la difícil lectura de un lenguaje que transita entre el patrón y el signo o entre la decoración y el

símbolo proponiendo su utilidad en un espacio que igualmente funciona rebasando las lecturas literales del acontecer cultural cotidiano. Así, la presencia de un lenguaje ornamental tan ambiguo al interior del coro poblano, ha sido entendida de acuerdo al funcionamiento del espacio en si. Al tiempo de adquirir una dimensión mística, lo ornamental permite acomodar diferentes usos y apreciar la polisemia metafórica tan característica en la literatura del siglo 18 en una obra plástica.

Capítulo VII. Ornamentación, cruces y jardines en el coro de la catedral de Puebla.

...pero como hemos visto que todos los que en este convento descansan, son músicos instrumentos de la celestial capilla, hallo en esto razón para la fragancia; pues como lo sabe el erudito, los músicos instrumentos del cielo, son fragantes rosas y odoríferas azucenas... (Matías de Escobar, *Americana Thebaida*, 1729)

Hemos explicado que ante una tradición claramente figurativa, el obispo de Puebla se inclinó hacia la selección de diseños de “nudos” para el coro de sus capitulares. Él debió saber que estos diseños eran comunes en techos (cielos) y pisos (tierras) pero sobre todo en jardines (sitio en el cual es posible ver la fusión de cielo y tierra). Sin embargo, el programa del obispo difícilmente empleó este tipo de decoración de manera literal. El obispo debió ser conciente de las capacidades ordenadoras y metafóricas del ornamento. Antes de emplearse en la jardinería, los patrones de nudos fueron asociados con lo complejo y lo intrincado. De hecho, este elemento debió hacerlos especialmente atractivos tanto en la jardinería (a través de la cual el hombre develaba los misterios de la obra divina de Dios) como en los objetos litúrgicos (instrumentos de revelación divina). Sin embargo, a continuación se verá que al confundirse con el signo de la cruz, a los patrones de nudos se les se añadió un sentido más: el de lucha, tan necesaria para que en el mundo terrenal pueda ser revelada la verdad. Es decir, para que pueda ser alcanzada la trascendencia que sostiene el conocimiento espiritual.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

a) Los jardines geométricos.

En el segundo cuarto del siglo 18, el jardín inglés ofreció al visitante una “sucesión de paisajes evocadores de la antigüedad que se abrían hacia el campo e invitaban a verlo como una prolongación del jardín”.¹ El siglo siguiente, estos jardines fueron denominados “paisajistas” o “irregulares” pues -a diferencia de los jardines regulares, también conocidos como “formales”, buscaron la abolición de la frontera entre jardín y paisaje.² La idea de que esta forma de componer la naturaleza evitaba violentarla quizá nos ha hecho olvidar la gran diversidad de jardines que, con anterioridad, se fundamentaron en la tradición de la arquitectura clásica y que, extrayendo los principios rectores de la naturaleza, hicieron que el jardín construyera figuras geométricas gobernadas por reglas de simetría y proporción cada vez más elaboradas y cuyo virtuosismo visual retó al creador y espectador.³ Al tiempo de impedir la percepción de su límite, el nuevo tipo de jardín inglés se propuso reproducir la apariencia externa de la naturaleza haciendo olvidar, por ejemplo, que el jardín botánico renacentista estuvo igualmente interesado en el rompimiento de las mismas fronteras pero a través de la búsqueda de una lógica o verdad interna, no del todo visible a los ojos pero que el intelecto en ocasiones pudo descifrar. De alguna forma, la reproducción de un microcosmos fue una constante entre uno y otro tipo de jardín, a pesar de que al referirse al revolucionario concepto de jardín inglés dieciochesco, Erwin Panofsky dijera que concebir un jardín como un pedazo de naturaleza desornamentado era una contradicción, debido a que borrar toda huella humana implicaba la desaparición misma del jardín.⁴ En este sentido

¹ Conan, Michel, *Dictionnaire Historique de l'Art des Jardins*, Paris, Hazan, s.a. Ver “jardin anglais”.

² *Ibid.* Ver “jardin paysager” y “jardin irregulier”.

³ *Ibid.* Ver “jardin régulier”. Para la idea de oponer el jardín formal al modelo inglés, ver prefacio de: Weiss, Allen S., *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th-Century Metaphysics*, New York, Princeton Architectural Press, 1995, pp. 14-15.

⁴ Panofsky, Erwin, “The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator” en *Three essays on Style*, Massachusetts/Inglaterra, MIT, 1995.

vale la pena rescatar la reflexión de Emmanuel Kant (1724-1804) para quien la jardinería era el “adorno del suelo con la misma diversidad con que la naturaleza lo presenta a la intuición, sólo que compuesto de otro modo y adecuado a ciertas ideas”. Al filósofo le pareció que no era sino una forma de pintura. Es decir, una de las bellas artes (o un modo de las artes de la forma) con el objetivo de exponer “la apariencia sensible” unida a ciertas ideas. A diferencia de la pintura (propriadamente dicha), la jardinería no era un “bello retrato de la naturaleza” pero sí “un bello arreglo de sus productos” que no daba la “apariencia de la extensión corporal” sino que era (en sí misma) extensión aunque tan solo diera la “apariencia de la utilización”.⁵

Lejos de verlos como meros juegos formales o como una tiranía que el hombre impuso en la naturaleza, la historiadora de jardines Lucia Tongiorgi ha insistido en que cuando las geometrías se insertaron en el jardín botánico renacentista entraron a formar parte de una “construcción cultural”, de “un verdadero microcosmos”, de un “modelo del universo medido y ordenado” o de “un lugar en donde el cielo y la tierra se mezclan o confunden”. Es decir, los jardines renacentistas fueron “un experimento terrenal de inmortalidad” o “un punto de nacimiento y renacimiento perenne” en el que los entrelazos y los nudos jugaron un papel fundamental.⁶

⁵ Kant, Emmanuel, *Crítica de la razón práctica. Crítica del juicio. Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Buenos Aires, El Ateneo, 1951, pp. 328-329. Agradezco la referencia a Cuauhtémoc Medina.

⁶ Tongiorgi, Lucia, “Projects for Botanical and Other Gardens: a 16th-Century Manual” en *Journal of Garden History*, vol. 3, no. 1, jan-mar 1983, pp. 1-34; Tongiorgi Tomasi, Lucia, “Geometric Schemes for Plant Beds and Gardens: A Contribution to the History of the Garden in the Sixteenth and Seventeenth Centuries” en Irving Lavin (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, Pennsylvania State University Press, 1989, pp. 211-215.

Así como es necesario no minimizar los alcances simbólicos que pudo tener la sistemática apropiación que algunos jardines renacentistas hicieron, de sofisticados modelos geométricos, tampoco hay que reducir a un mero gusto estético la coincidencia entre estas formas y la muy posterior decoración de la sillería del coro de la catedral de Puebla. De hecho, es posible plantear que la presencia misma de estos mismos modelos en la sillería poblana sea un argumento a favor de su capacidad simbólica. La peculiar selección que el obispo poblano don Pedro Nogales Dávila hizo de diseños de “nudos” o “entrelazos”, nada común en las obras de su género, tiempo y contexto, pero sistemáticamente empleados en el arte renacentista, obliga a preguntarse por el sentido que pudo otorgarles. ¿Es acaso posible que conociera y aprovechara la simbología que llegaron a tener los jardines “formales” en Europa? O bien, ¿sabría que las formas seleccionadas habían tenido un sentido cósmico? ¿Por qué es que este peculiar tipo de diseño geométrico fue atractivo tanto para la jardinería como para varios hombres de Iglesia? ¿Existe alguna relación con los múltiples mosaicos que siguiendo principios geométricos similares decoraron los pavimentos de tempranas iglesias cristianas? ¿Es que pudiera haber una fuente común de inspiración? ¿un eslabón perdido?

Paradójicamente, será a partir de la sillería poblana, una obra en la que la presencia de flora es menos evidente, que intentaré rescatar la importancia que la temática del jardín debió tener dentro de los coros. Al relacionarse, en el caso de Puebla, con el signo de la cruz, nos permitirá –por añadidura– contemplar las enormes posibilidades metafóricas y polisémicas de la ornamentación.

Según los inventarios de la catedral de Puebla, once árboles, maderas preciosas o “especies de madera incorruptible” fueron empleados en la fabricación de las sillas del coro y de su lacería embutida. Si bien el cronista poblano Bermúdez de Castro tan solo registra ocho, ambas fuentes coinciden en que se usó el negro ébano, el menos oscuro pero igualmente macizo granadillo, la apreciada caoba americana y el odorífero cedro.⁷ Con respecto a las otras maderas, los inventarios aluden al (medicinal) palo amarillo (americano)⁸, al tropical tapincerán⁹, al encarnado, al gateado, al camote, al naranjo y al quebranta hachas, especificando que el “encarnado” se empleó en la sillería baja que a su vez fue embutida de naranjo.¹⁰ (IMAGEN 1) Bermúdez, por su parte, asegura que se usó el (amarillento o rosáceo y medicinal) palo de rosa, el blanco ayacahuite¹¹, el tan parecido aunque más resinoso pino y, finalmente, el almendro. En cualquier caso, la variedad y riqueza de los materiales fue el rasgo que más se destacó en su tiempo y uno de los

⁷ El ébano es una madera negra lisa, maciza y pesada. Se consideraba que el mejor nacía en Etiopía pues no tenía vetas blancas mientras que el de la India tenía vetas blancas y rojas entretejidas y con ellas muchas manchas. (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo tercero (letras D-F)*, Madrid, Imprenta de la real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro, 1732.) El granadillo también era considerado un árbol de la India, cuya madera era muy maciza y de color oscuro. (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo cuarto (letras G-N)*, Madrid, Imprenta de la real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1734.) Por el término caribeño de caoba se entiende un árbol maderable de 60 a 70 m. de altura. El más apreciado de América, crece en las selvas altas de Oaxaca, Veracruz, Puebla, Tabasco, Chiapas, Campeche, Yucatán y Quintana Roo. (Palomar de Miguel, Juan, *Diccionario de México*, México, Panorama editorial, 1991.) Su madera es muy dura, sólida y estimada por no tener nudos y su color es más encendido que el cedro macho. El cedro es un árbol muy alto, frondoso, fuerte y fragante con hojas -semejantes a las del enebro- que se mantienen siempre verdes. Su madera se caracteriza por no admitir carcinoma ni otra corrupción y, por la suavidad de su olor, tiene la virtud o eficacia para apartar de sí todo animal venenoso. (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo segundo (letras C.)*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729.) Existe tanto cedro blanco como rosáceo o rojo.

⁸ El *Diccionario de Autoridades* define el palo amarillo en el marco de algunos árboles de Indias que sirven para medicinas o tinturas como el palo de Campeche, de Brasil, etc. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo quinto (letras O-R)*, Madrid, Imprenta de la real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1737.

⁹ El tapincerán es una madera preciosa tropical.

¹⁰ ACCP, *Inventarios 1723-1731*, fs. 122-122v. Es posible que el “quebranta hachas” fuera una madera especialmente dura que recibiera un nombre similar al “quebrachales” de Chaco, al noreste de Argentina.

¹¹ El “palo de rosa” se trata de una madera de color crema amarillenta o rosada de uso medicinal (tal como lo era el palo amarillo). El ayacahuite es un tipo de pino especialmente suave y poco resinoso. Agradezco al dorador David del Águila la invitación a visitar al taller de ebanistería de su familia y sus comentarios en torno a la apariencia y características de las maderas empleadas en la fabricación de mobiliario.

principales puntos que enfrentaron al obispo con su cabildo como ya se ha visto. La noticia de las maderas pronto llegó a la ciudad de México. El año en que se terminaba la obra (1722), la *Gaceta de México* informaba que en Puebla se construía una “primorosa fábrica de las más nobles, y ricas maderas de estos reinos”.¹² Por lo tanto, no debemos permitir que el barniz que actualmente recubre el trabajo poblano nos impida imaginar un espacio originalmente dotado de una natural fragancia que al tiempo de sugerir la recreación de un fragmento de la naturaleza -con todo y sus cualidades curativas- reforzara las virtudes de los habitantes del espacio, ya sea por el aroma desprendido o por tratarse de un material incorruptible.¹³ Estas metáforas en que la integridad, virtud o pureza eran expresadas a partir de sus cualidades físicas fueron muy comunes en la época, como es posible apreciar en el epígrafe seleccionado para este capítulo. La presencia de los virtuosos monjes agustinos difuntos que habitaban la iglesia michoacana de Charo fue descubierta por fray Mathías de Escobar a través de su olor pues este era semejante al de rosas y azucenas. También se dedujo virtud del agradable aroma que se desprendió cuando en 1685 el obispo santa Cruz dispuso abrir la tumba de la monja poblana sor María de Jesús Tomellín.¹⁴ Fue de nuevo el olfato el que permitió descubrir en 1744 que las fragantes e incorruptas entrañas del obispo de Michoacán, don Juan Joseph de Escalona y Calatayud (m. 1737), habían sido enterradas en el piso de la catedral.¹⁵ Cabe mencionar, finalmente, un sermón poblano cargado de buenos deseos para el patrocinador de la sillería, el obispo Pedro Nogales Dávila, y su cabildo. De nuevo encontramos la metáfora de incorruptibilidad moral construida a partir de las cualidades de la naturaleza:

¹² Castoreña y Ursúa y Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, México, SEP, 1949, p. 18.

¹³ Agradezco que la maestra Elena Estrada de Gerlero me hiciera notar que el barniz actual no debió ser aplicado sino tardíamente pues esta no era una práctica en el mobiliario del siglo 18.

¹⁴ Rubial García, Antonio, *La santidad controvertida*, México, FCE, 1999, pp. 166 y ss.

¹⁵ Achim, Miruna, "Las entrañas del poder: una autopsia michoacana del siglo XVIII" en *Relaciones 81*, vol. XXI, 2000, pp. 17-37.

Causad ¡oh Reina soberana! en nuestro ilustrísimo Prelado,¹⁶ como hermoso cedro una vida incorruptible; enseñad, Reina sabia, a este noble y benemérito cabildo el mejor camino de serviros, iluminando sus entendimientos con el agua de vuestro celeste paraíso¹⁷

A diferencia de la sobrenatural flora dorada que encontramos en los retablos contemporáneos a la obra poblana, en las sillerías fabricadas con exquisitas maderas fue normal que el material conservara su apariencia y aroma natural.¹⁸ Cuando, en 1697, Gemelli Carreri visitó el coro de la catedral de México, a pesar de que su recién terminada sillería -a diferencia de la de Puebla- tan solo empleó cedro, nogal, caoba y tapincerán,¹⁹ quedó impresionado por su ingeniosa fábrica de bellísimas “figuras” y “follajes” que había sido realizada con “maderas olorosas”.²⁰

A la riqueza y variedad del material empleado en Puebla, el obispo Nogales añadió la riqueza de sus formas. En lugar de una talla con abundante vegetación rodeando a una serie de historias o figuras (iconografía común para este tipo de obras), un medido grupo de patrones geométricos resaltaron las representaciones de Pedro, de sus llaves y de la tiara papal, conformando un esquema perfectamente ordenado que, entre sus lazos, mostró -y

¹⁶ Se refiere al obispo Pedro Nogales Dávila.

¹⁷ Nogales Dávila, Joseph de, *Mística casa de la mejor sabiduría erigida sobre siete columnas suntuosas, coronadas con siete soberanos príncipes angélicos quienes con siete diversas ciencias, publican los títulos misteriosos de María Santísima en la antifona de la Salve y Asunción a los cielos en cuerpo y alma gloriosa*, Puebla, viuda de Miguel de Ortega, 1720, pp. 11 y 11v.

¹⁸ Sobre el dorado y su relación con una realidad sobrenatural mucho podría decirse pero para darle continuidad a los ejemplos expuestos arriba baste por ahora mencionar que en el descubrimiento de las entrañas del obispo michoacano otro de los aspectos que llamaron la atención fue que su color no era encarnado sino “medio dorado”. (Achim, Miruna, *op. cit.*, p. 17.)

¹⁹ Vences, Magdalena, “coro” en *Catedral de México. Patrimonio histórico y cultural*, México, SEDUE, 1986, p. 469. La documentación muestra que la propuesta de Rojas fue hacer la sillería de cedro, nogal, caoba y tapincerán. Véase: Cervantes, Enrique, *Catedral metropolitana: sillería del coro*, México, Secretaría de Hacienda, 1936, p. IV.)

²⁰ Después de su visita del 18 de marzo de 1697 (año en que la sillería de Juan de Rojas fue terminada). Gemelli Carreri, J. F., *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*, México, Ediciones Xochitl, 1946, pp. 75-76.

simultáneamente ocultó- diversos tipos de cruces “triumfales”. Al carecer de la figura de Cristo lejos de remitir a un momento preciso de la pasión más bien transmiten un sentido conmemorativo o triunfal que compaginaría el mensaje claramente pasionario de las reliquias de la silla episcopal.

El motivo que he denominado 4 (IMAGEN 2), por ejemplo, nos presenta 5 cruces en el centro de un respaldo rectangular. A simple vista las cruces resultan difíciles de percibir pues se construyen a partir no de una distinción entre fondo y forma sino de su interdependencia lo cual provoca cierta ambigüedad. Se trata de un modelo en extremo interesante pues su ambigüedad recuerda las *Carmina Figurata*.²¹ La obra más influyente fue creada hacia 810 por Rhabano Mauro (780-856?).²² Su *De laudibus sanctae crucis* (Alabanzas de la Santa Cruz o *Losange de la sante croix*) es una colección de 28 poemas acompañados por versiones en verso con explicaciones y, en conjunto, “presentan a la cruz en diferentes permutaciones como una estructura mística del cosmos que abraza y aclara todos los aspectos de la creación y la salvación”.²³ Respecto a estos 28 poemas en honor de la cruz compuestos según la técnica de los *carmina figurata* y realizados entre 810 y 840, Jean Claude Schmitt explica que no es en la adoración de un ícono sino en la mística del signo por excelencia que Rabano Mauro rebusca el “*transitus*” hacia la presencia invisible

²¹ Término empleado para describir poemas en los cuales ciertas letras o palabras están contenidas dentro de patrones o composiciones que forman frases independientes o versos dentro de las líneas regulares del texto continuo. Se introdujo en el mundo latino ca. 320 d.C. por un poeta de la corte de Constantino el grande y fueron muy usados en la Edad Media porque la yuxtaposición de configuraciones poéticas y visuales permitían exponer distintas capas del pensamiento teológico.

²² Las fechas que proporciona el *Grove Dictionary of Art* son 776 o 784-856 mientras que la Biblioteca Nacional de Francia 780-856? Michel Perrin, por su parte, considera que nació en 780 o 781. Maur, Raban, *Louanges de la sainte croix*, Michel Perrin (traducción anotaciones y presentación), Paris/Amiens, Berg International/Trois cailloux, 1988, p. 17. Rhabano Mauro fue abad del monasterio benedictino de Fulda (822-42) y arzobispo de Mainz (847-56).

²³ *The Grove Dictionary of Art*, Macmillan, 2000.

de Cristo.²⁴ Para Michel Perrin, se trata del signo del rey de los reyes resucitado de los muertos en la gloria, del signo de la salud dada a los hombres. La cruz de Cristo es una figura mística que significa al Cristo mismo, ella trae la salud al mundo y resume de alguna forma el cosmos sobre el cual Él reina. La cruz es la consumación y perfección del mundo, la columna del edificio celeste. No se trata de una obra meramente estética, nada es gratuito.²⁵ Un efecto muy parecido es producido por los respaldos poblanos que ocultan y exaltan la imagen de la cruz. Es una dinámica que también se establece espacialmente a través de las repeticiones de los motivos en ejes simétricos. (Imagen 12 capítulo II)

En el modelo 1 y 1a, en cambio, claramente se distingue que los lazos asumen toda la responsabilidad de figurar la cruz mientras que el fondo tan solo es un medio de contraste. Esto facilita su percepción. (Véase IMAGEN 1 del primero capítulo) En este segundo caso se trata de cruces elevadas sobre un montículo y flanqueadas de pendientes. Por lo tanto, quizá pudieran asociarse con la exaltación de la cruz del calvario.²⁶ De no ser así, podría también proponerse como hipótesis que se trate de la tradicional cruz con ciriales que simbolizaban al “pueblo judaico y gentilicio”.²⁷

Esta enorme presencia de cruces en los respaldos altos que quizá exaltarán el misterio de la cruz, a través de cruces triunfantes también recuerda una práctica que, según el marqués de Ureña, ejercieron algunos eclesiásticos cuando, en los primeros tiempos del

²⁴ Schmitt, Jean-Claude, "La culture de l'ímage" en *Annales HSS*, Enero-febrero no. 1, 1996, pp. 9-11.

²⁵ Maur, Raban, *Louanges de la sainte croix*, p. 19.

²⁶ Cabral Pérez, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995.

²⁷ Olalla y Aragón, Frutos Bartolomé de, *Ceremonial romano de la misa rezada conforme al misal más moderno con las advertencias de todo lo que se opone a las rúbricas para que con toda perfección se ofrezca el santísimo sacrificio de la misa y después de sus ceremonias se ponen otros documentos y reglas necesarias para todos los sacerdotes*, Madrid, Juan García Infanzon, 1695, p. 16.

cristianismo, la oración era practicada en pie.²⁸ Según este arquitecto, pintor y poeta gaditano, en los primeros tiempos de la Iglesia no sólo fue costumbre orar y cantar en pie sino que algunos lo hicieron con los brazos extendidos y con el cuerpo tan inmóvil como si estuvieran crucificados.²⁹ Es decir, el oficio en el coro fue desde tiempos ancestrales no sólo de alegre alabanza sino un recordatorio de la historia de la redención del hijo de Dios. Un sentido similar (de morir en vida o vivir muriendo en Cristo) deja ver el sermón de las honras fúnebres que el 21 de mayo de 1749 hicieron los religiosos carmelitas de Puebla al maestrescuela y arcediano don Antonio Nogales Dávila Calderón, sobrino del obispo Pedro Nogales. Este texto pudiera ser una importante fuente para mostrar la postura ascética, tan cercana a la mística carmelita, de uno de los más allegados familiares del patrocinador de la sillería poblana. De hecho, los carmelitas vieron a Antonio Nogales como su padre pues había patrocinado la construcción del noviciado del convento masculino y la fábrica del convento de carmelitas descalzas. Además, habían presenciado su renuncia al mundo en 1721, el año de la muerte de su tío, el obispo poblano. De modo que 28 años después, los carmelitas aseguraban enfrentarse a su segunda muerte:

quien vive mal sólo una vez ha de morir; pero quien vive como el Señor Nogales, ha de morir dos veces. Murió el año de 21 como el Phenix de Arabia en la ardorosa pira de un útil desengaño, y volvió a morir 28 años después en el de 49 como el Sol, que a nuestro ojos se apaga, porque nos lo encubre la tierra, pero él aún está respirando luces en la otra región de los vivientes; y pues las dos sepulturas, que él por sí se labró, ya me necesitan a llorarlo dos veces muerto para sentir al doble su pérdida.

Tanto en el convento de religiosos carmelitas, como en el femenino de carmelitas descalzas, Antonio Nogales había fabricado un sepulcro. Su cuerpo físico quedó sepultado

²⁸ Debe tratarse del arquitecto, pintor y poeta gaditano Gaspar de Molina y Zaldivar (1741-1806).

²⁹ En sus *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*, Madrid, Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S.M., 1785. pp. 305 y 308.

entre las monjas. Después de explicar lo que era morir (cerrar las puertas a los placeres y gustos de la carne, exponerse a que un gusano lo escupa o una hormiga lo burle, etc.) el orador carmelita afirmaba que el capitular había muerto (en vida) hacía muchos años. En el convento de carmelitas había firmado el voto de no vestirse de seda jamás y de no volver a comer carne, sino en contadas excepciones para que no se notara su abstinencia. Ahí había dejado sus galas en una urna así como la pompa, la grandeza, las diversiones y los amigos. Había roto las vajillas de plata y oro que fueron recogidas por los pobres, usado peltre en su mesa y, sobre su camisa, se había vestido de una chupa de paño burdo. El sermón comparaba dicha acción con el espíritu paulino: “Vivo ego yan non ego” (yo estoy vivo, pero no lo estoy). La frase no era una contrariedad. Expresaba la idea de que la cruz del mundo era su muerte y su vida era la cruz de Cristo. En este mismo sentido (que recuerda la mística de san Juan de la cruz) el orador argumentaba que el difunto Antonio Nogales había vivido con Cristo “siempre crucificado” y que quizá -por eso- siempre traía una cruz de púas por delante sobre el pecho como venera y quizá -por lo mismo- “desde las tres de la mañana, todos los días se clavaba con él (Cristo) por muchas horas en la oración, con tal empeño, que por no dormirse, o por no dejarlo, se echaba polvos en los ojos”. Con este sermón el convento carmelita dejaba la imagen de un capitular que había muerto al mundo, cargando la pesada cruz del mundo, que había dormido por 22 años en un lecho de jergón con dos frazadillas, con unas estampas de papel y unos cuantos libros y que se había azotado frecuentemente en su habitación del palacio episcopal. Su humildad había llegado al grado de expresar a sus compañeros capitulares, oficiales del cofre y hasta a sus sirvientes del palacio, que no era digno de besar la tierra que pisaban, y de pedirle a sus albaceas y fideicomisarios que lo enterraran sin pompa, como a un pobre, con tan solo 6 candelas sobre su tumba y sin otro convite que un cura y un sacristán. Otra muestra de

humildad del sobrino del obispo Nogales aconteció siendo limosnero de su tío, cuando aguantó que un pobre impaciente le tirara a los ojos un puñado de cal.³⁰

Además de la intrigante presencia de veladas cruces en el coro poblano, mismas que hemos asociado con una actitud ascética, los respaldos presentan peculiares motivos geométricos. Estos son de un tipo sistemáticamente empleado en la jardinería europea de los siglos 16 al 18, como deja ver una gran cantidad de libros impresos que se han conservado hasta nuestros días. (IMÁGENES 3-6) Por lo tanto, es posible que las cruces se intercalaran con referencias explícitas a una naturaleza pensada en términos de número y medida. De ser así, podría tratarse de una forma del todo novedosa para aludir a un tema común o tradicionalmente recreado en las sillerías de coro: el misterio de la redención. En lugar de flora naturalista, en la sillería aparecen esquemas geométricos que a partir del siglo 16 procuraron darle un orden a la naturaleza. Resulta difícil pensar que habiendo vivido en la segunda mitad del siglo 17 en varias ciudades españolas, tales como Valladolid, Barcelona o Madrid, el prelado ignorara el uso o variado significado que este tipo de diseños tuvo en Europa.

En 1721, un año antes de la terminación de la sillería poblana, el tratado de jardinería de Jan van der Groen, *Den Nederlandtsen Hovenier* (Amsterdam, 1669) fue nuevamente publicado. Para entonces, este texto -profusamente ilustrado con diseños de arriates geométricos- ya había sido traducido al francés y al alemán y reimpresso en nueve

³⁰ Convento de carmelitas descalzos de Puebla, *Sermón en las honras, que celebró, e hizo a su difunto padre el señor Antonio Nogales Dávila Calderón, maestrescuela y arcediano de esta santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles y sobrino del ilustrísimo señor don Pedro Nogales Dávila, obispo de esta diócesis, el religiosísimo convento de carmelitas descalzos, en su iglesia de la Soledad, el día 21 de mayo de 1749, 1749.*

ocasiones.³¹ Curiosamente, siete de los patrones que este autor propone a los jardineros de su tiempo para diseñar arriates de nudos, aparecen en la sillería poblana. Tres de los nueve modelos utilizados en los respaldos de las sillas altas (IMAGEN 4. Imagen 5 del capítulo I) y cuatro tableros de la silla episcopal (IMAGEN 3. Imagen 18 y 18a del capítulo I) se basaron en éste o algún repertorio de este tipo. Como dejan ver varios libros publicados con anterioridad, van der Groen no fue su inventor. Los mismos diseños utilizados en Puebla fueron publicados unos años antes por Georg Andreas Böckler en su *Architecturae Curiosae Novae* (Nuremberg, 1664) y sabemos que por lo menos uno de ellos fue propuesto por Salomon de Caus para el jardín del elector Federico V en el castillo de Heidelberg. (Imagen 5 del capítulo I) Si bien, la obra quedó incompleta cuando en 1620 la armada española invadió el Palatinado, el proyecto para el jardín quedó plasmado en un libro que ese mismo año fue publicado en Frankfurt.³²

Una gran cantidad de libros evidencia la variedad y amplia circulación de este tipo de modelos geométricos. (IMAGEN 5) La sillería poblana pudo haberse inspirado en una obra desaparecida o en varias obras simultáneamente. En cualquier caso, es evidente que hubo una consciente selección de algunos motivos con una estética común que en Europa fue ampliamente asociada con la jardinería. Es decir, independientemente de la posibilidad de fijar una fuente directa, lo cierto es que el tipo de formas geométricas utilizadas en Puebla lejos de pertenecer a un repertorio “mudéjar”, circularon ampliamente en Europa

³¹ De Jong, Eric, “For Profit and Ornament: The Function and Meaning of Dutch Garden in the Period of William and Mary, 1650-1702”, in Dixon Hunt, John (ed.), *The Dutch Garden in the Seventeenth century*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990, p. 16.

³² De Caus, Salomon, *Le Jardin Palatin Hortus Palatinus*, Michel Conan (introd.), Paris, editions au Montineur, 1981. Vale la pena mencionar que si por un lado el jardín ha sido considerado un “prodigio” por sus formas intrincadas, a fines del siglo 16 y principios del 17 el palatinado bajo el elector Federico V y la princesa Elizabet era un fuerte centro mágico-científico y con búsquedas esotéricas. (Tongiorgi Tomasi, Lucia, *op. cit.*, 1983, p. 23.)

durante los siglos 16 al 18 a través de libros impresos que los asociaron en primer lugar con la jardinería y en segundo con otro tipo de “soportes”.

A diferencia de las vistas arquitectónicas que Böckler presenta en su obra orgullosamente proclamando que se trata de representaciones del estado actual de los edificios, los diseños geométricos que acompañan a algunas de las vistas no son presentados como innovadores. En un principio, el autor planeó integrarlos aisladamente en el último libro de su obra con la finalidad de mostrar modelos de laberintos, techos, pavimentos y jardines; sin embargo, por alguna razón esta sección se suprimió y finalmente los modelos quedaron integrados al penúltimo libro, dando una equívoca impresión de contemporaneidad.³³ Los grabados de esta sección de la obra muestran, en la mitad superior de las páginas, edificios “contemporáneos” en medio de jardines con diseños “modernos” (es decir, con arriates de “broderie”). (IMAGEN 6) En la mitad inferior, se presentan ejemplos de diseños de jardines geométricos, de nudos o de laberintos. De este modo, por azares del destino, la obra de alguna manera amplió la vigencia de los patrones de nudos. La obra de Böckler –como muchas otras más- evidencia la popularización que este tipo de diseños tuvieron. Por un lado, y gracias a la imprenta, éstos alcanzaron una amplia difusión. Por otro, las estampas sugieren un uso indistinto en diversos medios como lo fueron –sobre

³³ Böckler, G. A., *Architectura curiosa nova, exponens [...]* (libro) 4. *Specus artificiales sumtuosissimas, cum plerisq; Principum Europaeorum Palatiis, hortis, aulis; nec non praecipuis monasteriis atq; arcibus.* (libro) 5. *Cum auctario figurarum elegantissimarum, ad hortorum topiaria vario ductu dividenda, nec non conclavium laquearibus ac pavimentis segmentandis, itemq; labyrinthis construendis, adhibendarum.* [...]. *Norimbergae, Pauli Fursten*, 1664. Tanto la edición alemana como la traducción Latina fueron publicadas en 1664. La obra volvió a publicarse en alemán en 1673 y 1704 y en latín en 1701. A pesar de que el índice general de la versión consultada en la biblioteca de Dumbarton Oaks menciona la existencia de un quinto libro con algunos elegantes patrones para diseñar la *topiaria* de los jardines y la decoración de techos y pesos de habitaciones así como de la manera de contruir laberintos, este material nunca se publicó por separado sino que se incorporó al libro cuarto en que es posible encontrar 36 pinturas originales de criptas, palacios y jardines dibujados directamente “del natural”. Agradezco a Alberta Campitelli su invaluable ayuda en la traducción e interpretación de los textos que acompañan a esta serie de estampas.

todo- las techumbres, los pavimentos y los jardines. Pudiera pensarse que esta multifuncionalidad invalida la capacidad simbólica del motivo. Sin embargo, en el marco de la estética renacentista, una falta de correspondencia entre los diferentes elementos que constituían la arquitectura, más bien, habría sido una contradicción. De especial importancia para el presente trabajo es que los diseños fueran empleados, sobre todo, en espacios asociados con el “cielo” y la “tierra”. Recordemos que la cúpula ha sido tradicionalmente vista como símbolo del cielo.³⁴ Como se verá a continuación, una de las constantes metáforas en el ámbito religioso consiste en intentar explicar realidades terrenales a partir de su comparación con celestiales:

Las flores no refiero (se refiere literalmente a las flores que eran innumerables en la zona geográfica descrita), pues quererlas contar, fuera numerarle las estrellas al cielo de Mechoacán; pues su suelo según luce, retrata en su manto otro cielo, del superior, remedo.³⁵

La multifuncionalidad de los patrones geométricos ya había sido sugerida en 1537 por Sebastiano Serlio (1475-1554), como posteriormente también la reafirmó Giovan Battista Ferrari (1584-1655). En su discusión en torno a los laberintos, Ferrari indicaba que estos patrones eran de los más antiguos utilizados en arriates y que la jardinería podía retomar aquellos empleados en pisos y techos.³⁶ El amplio uso de los diseños, sin embargo, no impidió que el mismo Ferrari les otorgara un potencial simbólico, como se verá más adelante.

³⁴ Wittkower, Rudolf, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 22. Lehmann, Kart, "The dome of heaven" en *Art Bulletin*, XXVII (1945), pp. 1 ss.

³⁵ Escobar, Matías de, *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos hermitaños de N.P. san Agustín de la provincia de san Nicolás Tolentino de Mechoacán escrita por Fr. Matías de Escobar su cronista (el año de) 1729*, México, Imprenta Victoria, 1924, p. 14.

³⁶ Tongiorgi Tomasi, Lucia, *op. cit.*, 1983, p. 13.

Para Lucia Tongiorgi los diseños geométricos utilizados en la jardinería pudieron muy bien inspirarse en “motivos decorativos” como los “*ludi geometrici*” (juegos geométricos) encontrados en innumerables variantes como incrustaciones de mármol o madera, pisos, techos o rejas. Igualmente considera que desde la temprana Edad Media estos espacios heredaron una compleja tradición de diseño derivada tanto de fuentes egipcias, mesopotámicas, romanas, bizantinas e islámicas así como del arte irlandés o de las formas de los mandalas. Esto, sin embargo, no le impide dejar abiertas las puertas de su interpretación simbólica a pesar de la dificultad que implica intentar fijarla con certeza.

Uno de los aspectos más interesantes de la selección y estudio de la ornamentación radica precisamente en su “ambigüedad”. La ausencia de significados exclusivos o únicos, permite poner mayor atención en las razones que posibilitan su multifuncionalidad y en las que los hicieron especialmente atractivos tanto para la jardinería renacentista como para el coro poblano. Resulta interesante que la jardinería adoptara patrones geométricos y de entrelazos en un momento en que -como deja ver Alberti (1404-1472) en su *De re aedificatoria* (1450)³⁷ - la naturaleza fungió como fuente fundamental de inspiración en la construcción arquitectónica, planteando una estética basada en el efecto que produce la armonía de las partes.³⁸ En este sentido, Tongiorgi ha resaltado que para este primer teórico moderno de la arquitectura, el jardín no podía considerarse separadamente del edificio con

³⁷ Grafton indica que entre 1440s y 1450s Alberti trabajó en el primer tratado arquitectónico (p. 262). Aparentemente el artista presentó su libro al Papa Nicolás V en 1452 cuando lo persuadió de abandonar su plan de agrandar la basílica de san Pedro.

³⁸ Como se ha dicho el manuscrito del tratado de arquitectura estaba del todo terminado en 1452 (*De re aedificatoria*). Sin embargo, se publicó por primera vez en 1485 en Florencia. En el libro VII, capítulo X el arquitecto indica que desea que la composición de las líneas de los pavimentos esten llenas de proporciones musicales y geométricas. “And I would have the Composition of the Lines of the Pavement full of musical and geometrical Proportions” Alberti, Leon Battista, *The Ten Books of Architecture*, New York, Dover, 1986, p. 150.

el que estaba relacionado pues ambos conformaban un todo orgánico lo cual otorga a la coincidencia de motivos una razón que rebasa la meramente estética. Tongiorgi encuentra igualmente soluciones geométricas en otros autores que las mezclan con interpretaciones fantásticas o simbólicas. Por ejemplo, Francesco Colonna (en su *Sueño de Polifilo*, 1499) o Francesco di Giorgio Martini quien en su *Trattato di Architettura* (1482) fomentaba el uso de “figuras geométricas perfectas” en la planeación de un jardín. Por ejemplo, círculos, cuadrados y triángulos; o bien, pentágonos, hexágonos, octágonos, etc. De este modo la jardinería (tanto en la planeación del conjunto como en la forma de cada arriate) privilegió una estructura “centralizada” cuyo modelo más inmediato fue la ciudad ideal.³⁹ Para Tongiorgi, por lo tanto, es necesario relacionar este esquema racional, con su connotación simbólica, a su uso en la jardinería pues se trató de una forma asociada a las teorías del microcosmos y del *Homo ad circulum*. De este modo, la autora concluye que en el renacimiento, bajo la influencia de Vitruvio, el jardín representó la tipología de la ciudad ideal. Bajo esta óptica explica que uno de los diseños propuestos por Serlio para la jardinería reprodujera el tipo de planta que Bramante concibió para la basílica de san Pedro de Roma. Es decir, una cruz griega trilobulada inscrita en un cuadrado.⁴⁰ Curiosamente, esta planta también se ha relacionado con el nudo de Salomón a través de un dibujo realizado por Leonardo da Vinci que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia y que posiblemente conoció Bramante.⁴¹ (IMAGEN 7)

³⁹ Tongiorgi, *op. cit.*, 1983, p. 7. Véase también Segre, Ada, "Untangling the knot: garden design in Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*" en *Word and Image. Garden and architectural dreamscapes in the Hypnerotomachia Poliphili*, Michael Leslie & John Dixon Hunt (eds), 1998, pp. 82-108.

⁴⁰ Tongiorgi, *op. cit.*, 1983, p. 7. Respecto al uso de planta circular en el renacimiento véase Wittkower, Rudolf, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Forma, 2002.

⁴¹ Williams, Kim, "Il nodo di Salomone nell'architettura: Verrocchio, Leonardo, Bramante" en Sansoni, Umberto, *Il nodo di Salomone*, Milán, Electa, 1998.

Como se ha mencionado líneas atrás, ha sido posible relacionar uno de los diseños poblanos con un jardín histórico que fue invadido en 1620. Para entonces, el uso de sofisticados entrelazos en la jardinería ya tenía una larga vida y empezaba a declinar ante el surgimiento del uso de formas que imitaban encajes bordados. Se ha dicho que los grabados de Böckler presentan modelos para diseñar jardines de “nudos” al tiempo que evidencian que, para 1664, ya no estaban en boga. No aparecen en los grabados superiores de su último libro, en que la arquitectura se presenta rodeada de jardines. El surgimiento de los jardines formales o de nudos suele situarse en 1499, año en que fue publicado *El sueño de Polifilo* de Francesco Colonna, una obra que ha constituido la fuente gráfica más antigua del tipo de arriate geométrico y de entrelazos que nos ocupa.⁴² Una gran cantidad de obras posteriores como *The Gardener's Labyrinth* (1586) de Thomas Hill⁴³, el libro de modelos de Geddes con 108 patrones geométricos para jardines o ventanas (1615-1616) (IMAGEN 6) y sobre todo *Le thresor des parterres de l'univers* (Geneve, 1579) de Daniel Loris evidencian el gran éxito que los diseños obtuvieron en toda Europa. La compilación que Loris hace de patrones de nudos vinculados con la jardinería evidencia su proliferación en los países bajos, Alemania, Inglaterra y Francia. Además, el autor explícitamente indica que su libro ha de servir no sólo a jardineros sino a otros artesanos para la decoración de una gran variedad de objetos:

⁴² Ada Segre, *op. cit.*, p. 89. La autora también se refiere como antecedente a la tradición monástica de subdividir el espacio en jardines amurallados con particiones geométricas cuadradas o rectangulares como puede verse en el plano del siglo 9 del monasterio de Saint Gall. Considera que estas particiones funcionales asumirán posteriormente un valor estético. Para una publicación mexicana reciente del plano véase: Chanfón Olmos, Carlos, "El Plano de Sankt Gallen" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78, 2001.

⁴³ Aunque tengo noticia de la existencia de una edición de 1577, la edición consultada en Dumbarton Oaks y de la que presento imágenes fue la de 1586.

“The pictures represented within this little volume, may much serve, not only to the gardeners, but yet to many other tradesmen, who do tapestry, embroidery works and pictures, as also to carpenters, saddlers, and others who will make use of it”.⁴⁴

Ante esta evidencia se puede caer en la tentación de reducir la selección poblana a un rol meramente decorativo por haberse inspirado en algunas fuentes ampliamente difundidas. Sin embargo, esto implicaría darle poca importancia tanto al papel del obispo poblano como al sentido del espacio. La gran influencia de algunos estudios histórico-artísticos pioneros sobre la ornamentación sigue teniendo, ha promovido acercarse a todo este tipo de coincidencias entre motivos empleados en la arquitectura y la decoración de pavimentos, techumbres y jardines como una apropiación inconsciente de sus implicaciones simbólicas. Si bien esto pudo suceder en algunos casos me parece equivocado generalizarlo.⁴⁵

Como ha destacado Tongiorgi, en 1537 Serlio proporciona por primera vez planos específicos para arriates y laberintos, indicando que estos pueden servir para otros usos. Sin embargo, al rastrear sus sentidos cosmológicos la autora muestra que su popularidad no ha de interpretarse como ausencia de sentido. Tongiorgi, ha explicado que los primeros jardines botánicos emplearon formas geométricas en su planeación tanto por su funcionalidad como por su simbología cosmológica. Es decir, los diseños geométricos

⁴⁴Loris, Daniel, *Le thresor des parterres de l'univers, contenant les figures et portraits de plus beaux compartimens, cabanes, & labyrinthes des jardinages, tant a l'Allemande qu'a la françoise avec la maniere de les construire, compasser et former dextrement descripts en latin, françois, allemand & anglois et distingue en trois livres*, Geneve, Estienne Gamonet, 1629. Para una transcripción completa de su introducción en la que explica el modo de trazar los diseños, véase el Anexo 5 del capítulo III. Tongiorgi informa que este libro se imprimió en 1579 por primera vez (Tongiorgi, Lucia, “Geometric Schemes for Plant Beds and Gardens...”, 1989, *op. cit.*, p. 212.) La autora también ha apuntado que desde 1537 Sebastiano Serlio indica que estas formas geométricas para arriates tenían usos diversos. (*op. cit.*, 1983, pp. 1-34.) En su cuarto libro, en la edición que fue traducida al español (Toledo, 1552) se proporcionan los modelos geométricos como alternativas para decorar, tanto techos como en un jardín (Serlio, S., *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 1990.)

⁴⁵ Si bien Gooyear no lo planteó así al generalizar la interpretación simbólica fue duramente y con razón criticado.

congregaron las ideas científicas del momento con una simbología medieval de stirpe neoplatónica que reprodujo esquemas cósmicos. Véase, por ejemplo, el *Giardino dei Semplici* de la universidad de Pisa, fundado en 1543 y considerado el primer jardín botánico europeo y uno de los más famosos⁴⁶ (IMAGEN 8). En 1592, por orden del gran duque Fernando I de Medici, se trasladó al sitio actual y se le encomendó al botánico flamenco Giuseppe Casabona hacer el nuevo jardín de hierbas.⁴⁷ Más contundente aún es la obra del jesuita sienés Giovanni Battista Ferrari quien en 1633, periodo contemporáneo a la gran popularización de los diseños, recomendaba el uso de formas precisas para la jardinería proporcionando tanto las razones funcionales como sus connotaciones simbólicas. En su *Flora*, traducida al italiano en 1638, Ferrari recomendaba la “forma cuadrada” si lo que se deseaba era “representar (en el limitado jardín terrestre) a la ciudad celestial que no era sino una feliz estancia de eterna estabilidad”. De modo que el uso de la forma cuadrada era una forma de habitar el cielo cuando aún se residía en la tierra:

“el que desee representar aquella ciudad celestial en el espacio cerrado⁴⁸ de un jardín terrenal, como un lugar gozoso de eterna estabilidad y quien quiera demostrar sobre la tierra que este dibujo puede corresponder a aquel celeste, utilice el modelo cuadrado que se ha propuesto”⁴⁹

⁴⁶ Para Tongiorgi el *Orto dei Semplici* puede traducirse como “Jardín de hierbas” (1983). En el texto en español de Margarita Azzi, por su parte, “Giardino dei semplici” es traducido como “huerto medicinal”. (Azzi Visentini, Margarita, “Italia: Véneto” en *Felipe II: el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI. Actas del congreso internacional*, Aranjuez, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998). En cualquier caso, se trata de un jardín botánico. Elisabeth Blair menciona que el término “semplici” fue entendido por los viajeros extranjeros como sinónimo de “muestras” o de hierbas medicinales o culinarias pero que en Italia también significó plantas ornamentales. (Blair MacDougall, Elisabeth, “A Cardinal’s Bulb Garden: A *Giardino Segreto* at the Palazzo Barberini in Rome” en *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994. p. 221.)

⁴⁷ Si bien la ilustración más antigua que se conserva del jardín de Pisa es la publicada por Michelangelo Tilli en 1723, Lucia Tongiorgi ha encontrado diseños inéditos de fines del siglo 16 para arriates en este jardín en la biblioteca de Pisa. (Tongiorgi, *op. cit.*, 1983, p. 1)

⁴⁸ “conclusus” es decir cerrado, contenido, limitado.

⁴⁹ Agradezco la ayuda de Alessandra Russo en la traducción del italiano antiguo al español.

La forma rectangular, por su parte, equivalía a “alargar el cuadrado” de modo que se extendían los confines del placer: “si tu jardín es más extendido con ángulos rectos, casi para extender más las fronteras del placer que llegan de la presencia de flores”. En cambio, quien seleccionara la forma redonda sobre un cuadrado para su jardín, con ello manifestaba su deseo de competir con la “vaguísima” redondez del cielo o de fabricar en esta vida terrenal “casi un mundo nuevo”. Es decir, para Ferrari, esta forma era una manera de competir con un espacio abierto, infinito y hermoso.⁵⁰ (IMAGEN 9) Efectivamente, desde el primer tratado arquitectónico del renacimiento (Alberti, *De re aedificatoria*, escrito ca. 1450) la forma circular fue vista como la más propia de, o preferida por, la naturaleza.⁵¹ Como ha hecho notar Ada Segre, a excepción del *Hortus sphaericus* del jardín botánico de Padua de 1543, cuya planta fue publicada por G. Porro en 1591 (IMAGEN 9), la mayoría de los tratados de agricultura recomendaron jardines cuadrangulares siendo el jardín circular, como el de Francesco Colonna, una forma ideal que resultaba impráctica.⁵² Respecto a esta pedagogía de la forma, valdría la pena reparar en que la forma circular, que para san Agustín fuera un símbolo de virtud y para Eigel de la Iglesia y del reino de la eterna majestad de la esperanza de un mundo futuro⁵³, aparece exclusivamente en la silla episcopal, en donde se ha unido al cuadrado. Si además se considera el aspecto numérico, veremos la íntima asociación que en este sitio medular se establece con el ocho como

⁵⁰ Ferrari, Giovan Battista (1584-1655), *Flora ovvero cultura di fiori*. (facsimil editado por Lucia Tongiorgi Tomasi), città di Castello (PG), Leo S. Olschki, 2001, pp. 23 y 24 ("Declaraciones de varios modelos de jardines"). Agradezco a Margherita Zalum el envío de este ejemplar en el que ella participó con uno de los textos introductorios.

⁵¹ Wittkower, *op. cit.*, p. 17.

⁵² Segre, Ada, *op. cit.*, pp. 84, 89 y 90. La autora dice que a la fecha la única indicación de la existencia de jardines de nudos la proporcionan los catálogos de modelos y un número reducido de fuentes impresas. Aún en la obra de Estienne/Leibault y Loris se dan indicaciones técnicas para construir los diseños geométricos de camas en compartimentos (“carreaux rompues” o “broken squares” “spartimenti” o “compartimenti”) pero no de nudos. Véase también: Porro, Girolamo (1520-1604), *L'horto dei semplici di Padova* (facsimil de la edición veneciana de 1591) Padua, Universidad de Padua/editorial Programma, 1986.

⁵³ Krautheimer, Richard, "Introduction to an 'iconography of mediaeval architecture'", *JWCI* 5 (1942), p. 9.

número perfecto, asociado tradicionalmente con el domingo, con la pascua, Pentecostés, la circuncisión y el bautismo, con la regeneración e inmortalidad y sobre todo, a la resurrección y a Cristo mismo.⁵⁴ En el siglo 9, el filósofo y teólogo escocés o irlandés Juan Escoto Erígena (¿830?-880) al relacionar el ocho con el domingo y la pascua, con la resurrección y la regeneración, con la primavera y la nueva vida, decía que todas estas diferentes connotaciones estaban siempre presentes y vibraban en él cuando pensaba en dicho número.⁵⁵ Lo basado en el octágono simboliza la regeneración espiritual, por ir el ocho unido a la idea de ser un intermediario entre el cuadrado y el círculo.⁵⁶ (IMAGEN 3a e Imagen 12 del capítulo II) Todas las sillas bajas portan un octágono en su respaldo mientras que las sillas altas se homogeneizan a partir de formas circulares que reúnen ocho aros localizadas en aquellos tableros casi invisibles que se encuentran a la altura de los pies (IMAGEN 1a). Sin embargo, en la silla episcopal se acrecienta la presencia del número ocho o del octágono. Desde un ángulo del todo distinto, pero íntimamente vinculado con la interpretación del tipo de diseños rescatados por Serlio y tantos otros artistas durante el renacimiento, se encuentra el estudio del pavimento de la biblioteca de san Lorenzo en Florencia. Lejos de un mero juego formal, el número, la música y la geometría se han planteado como mediadores entre las obras del hombre y de Dios. Es decir, se ha considerado que la colocación (entre 1549 y 1550) de los 15 pares de diseños es una clave importante para entender la organización de esta la biblioteca y que a la geometría jugó un papel fundamental como intermediaria entre los distintos tipos de conocimiento.⁵⁷ De

⁵⁴ *Ibid.*, p. 11 y notas 5 y 6 en donde se hacen varias citas a san Agustín.

⁵⁵ *Ibid.* 9.

⁵⁶ También es el día ocho (de diciembre) el de la Virgen y el día en que concluida la creación se inicio un nuevo ciclo.

⁵⁷ Nicholson, Ben, "Secret Geometries. Beneath the floorboards of Michelangelo's Laurentian Library" en Rebeca Comay (ed.), *Lost in the Archives. Alphabet city no. 8*. Para la asociación de los mosaicos con la obra

cualquier forma es necesario recordar, como diría Richard Krautheimer respecto al proceso de simbolización, que el significado simbólico puede ser algo que acompañe una forma particular, que ha sido escogida por su estructura, con una connotación más o menos incierta o poco visible y cuya interpretación específica no necesariamente haya sido acordada. Así, su vaguedad explica la variedad de interpretaciones que se le dan a la misma forma por uno o varios autores.⁵⁸ Es la utilidad de esta vaguedad y variedad uno de los aspectos que más me interesa rescatar con la finalidad de comprender la iconografía de un espacio eclesiástico como el coro.

Lucia Tongiorgi es quizá la historiadora que mayor impulso ha dado al estudio sistemático de los intrincados diseños geométricos y de nudos que se esparcieron por toda Europa durante los siglos 16 y 17 especialmente en Flandes, Alemania e Inglaterra. Inspirada en la definición que Eugenio Battisti diera al jardín como un intrigante sistema conceptual en el que interactúa placer, meditación, arte y ciencia, Tongiorgi ha asociado la alternativa estética con el objetivo de visualizar un microcosmos. Al analizar la estructura de los jardines botánicos que aparecen en la segunda mitad del siglo 16 y los primeros decenios del 17, Tongiorgi observa que su planimetría obedece a un canon. Todavía afín a los proyectos de jardines monásticos, el espacio se parte en 4 sectores a partir de dos vías perpendiculares recuperando también la tradicional planta (octagonal) de la ciudad del mundo antiguo, una tipología que alude también a los 4 elementos. Le parece natural que perviva la tradición mágico-hermética que acompaña el nacimiento de la ciencia moderna para investigar al mundo natural y con ello el interés en las virtudes secretas de las plantas.

de Serlio sin detenerse en sus posibles implicaciones simbólicas, véase: Catalano, Maria Ida. *Il Pavimento della Biblioteca Mediceo Laurenziana*. Florencia: Cantini, 1992.

⁵⁸ Krautheimer, Richard, *Op. Cit.*, p. 9.

Por lo tanto, ve implicaciones mágicas en el uso de algunas formas geométricas, como el cuadrado (tradicionalmente un signo de la tierra y los elementos terrestres), el círculo (signo del cielo) y el triángulo (signo del fuego) Como ejemplo, cita la publicación póstuma de Claude Mollet (1652) en donde encuentra que el trazo de los planos del jardín todavía sigue un tratado de astrología que impide el ejercicio maligno de sus plantas, hierbas y flores.⁵⁹

Los jardines de nudos debieron ser muy populares durante toda la primera mitad del siglo 16 en que los modelos se usaron en obras muy diversas. La segunda mitad del siglo, por su parte, vio la proliferación de la recopilación de la gran variedad de diseños existentes, práctica que se extendió hasta el siglo 18 y que permitió que este tipo de fuentes funcionara como “libro de patrones”. En el recorrido histórico realizado hemos visto que las razones que posibilitaron la apropiación de diseños geométricos en la jardinería renacentistas fueron múltiples y complejas. Mientras algunos artesanos pudieron copiarlas por un mero gusto estético, el interés que en ellas pusieron algunos teóricos del arte (como Alberti) o eclesiásticos (como Ferrari) evidencia la confluencia de las nuevas ideas científicas con las antiguas posturas “mágicas”. En este sentido vale la pena detenerse en otra obra de jardinería cuyos modelos geométricos fueron proporcionados por un prior francés que fue considerado el mejor diseñador de arriates de entrelazos de su tiempo. No deja de ser inquietante que fuera un eclesiástico quien nutriera a los jardineros de este tipo de diseños cuya enorme complejidad podría incluso hacer dudar de su aplicación práctica.

⁵⁹ Tongiorgi Tomasi, Lucia, "‘Extra’ e ‘Intus’: progettualità degli orti botanici e collezionismo eclettico tra il XVI e XVII secolo" en *Il giardino come labirinto della storia. Convegno internazionale*, Palermo, 1984.

En 1554, el escritor y médico francés Charles Estienne (1504-ca.1564) publicó en Paris su *Praedium rusticum* obra de jardinería que fuera traducida al francés y alargada por el mismo autor antes de su muerte. La obra fue editada y publicada de nuevo en 1564 por su yerno, el médico Jean Liebault, bajo el título *L'agriculture et Maison Rustique* quien, en 1583, publicó la obra ampliada, agregando un capítulo en torno a la manera de trazar patrones de entrelazos.⁶⁰ En 1600, la obra fue traducida al inglés por Richard Surflet, llevando el título de *Maison rustique or the countrey ferme*. Es a partir de la consulta de su segunda edición de 1616 que rescato las imágenes presentadas y este inquietante y revelador párrafo en torno a los diseños de nudos:⁶¹

I intend to set before you diverse figures of proportions, and the manner of drawing of them cunningly, to the end you may have the meanes to chuse those which shall most delight you, and best agree with your good liking. In which Y desire you to give great thankes, and acknowledge yourselfe greatly beholden and bound unto Monsieur Porcher, Prior of Crecie in Brie, the most excellent man in this art, not only in France, but also in all Europe: and not unto me, who shall be but his mouth in delivering what he hath said, written, and communicated unto me in precepts, yet extant, and to be seene with the eye.⁶²

Como es posible apreciar, para 1583 “modernizar” un tratado de jardinería consistió en la añadidura de una sección entera con modelos de entrelazos. (IMAGEN 10) Para lograrlo, Liebault se vio en la necesidad de recurrir a un prior francés. Es decir, era un eclesiástico el hombre más excelente en el trazado de estos sofisticados modelos. ¿Qué sentido pudieron tener dentro de un contexto religioso? ¿Es que de ahí surgieron y de ahí fueron trasladados a la jardinería? ¿Se trata de una práctica quizá vinculada al arte de los manuscritos

⁶⁰ Ada Segre informa que la adición de patrones se realizó entre 1582-3. (*op. cit.*, p. 89.) Por lo tanto, la primera edición que contó con los patrones de nudos debió ser la publicada en Paris por Jaques Du-Puys en 1583.

⁶¹ Agradezco a Michel Conan que pusiera mi atención en esta referencia.

⁶² *Maison Rustique or the Countrey ferme, compyled in the french tongue by Charles Stevens and John Liebault, doctors of physicke and translated into English by Richard Surflet, practitioner in physicke*, London, Adam Slip, 1616, p. 254.

iluminados? ¿Qué interés pudo tener el arte cristiano en la jardinería renacentista? O bien, ¿Qué interés pudo tener la jardinería en la simbología religiosa?

En 1981, John Prest sugirió que era necesario entender el origen de los enciclopédicos jardines botánicos que surgieron en Italia durante el siglo 16 “en la línea interpretativa que le dieron sus contemporáneos” para quienes estos eran “recreaciones del edénico paraíso terrenal”.⁶³ Después de la expulsión del paraíso, lo que había sido un solo jardín se transformó en dos pues -a decir de Prest- la misericordia de Dios hizo que al tiempo de expulsar a los primeros hombres del paraíso les preparara un mejor hogar en el cielo, un nuevo paraíso. De este modo, el paraíso terrenal se volvió una prefiguración del celestial⁶⁴ y el término “paraíso” (ya fuera terrenal o celestial) fue empleado para describir a la Iglesia. Santo Tomás de Aquino, por ejemplo, identificó el paraíso terrenal con la iglesia militante y el celestial con la triunfante.⁶⁵ San Agustín, se refirió a Cristo como el árbol de la vida, a los santos como árboles frutales y a los cuatro evangelistas como a los ríos del Edén. Esto recuerda el coro de México en donde la Virgen, Cristo y los evangelistas estuvieron colocados en el facistol central del coro y fueron rodeados por santos ubicados entre columnas vegetales. (IMAGEN 11) En la iglesia primitiva, el atrio en el que los catecúmenos esperaban -antes de ser recibidos en la nave de la iglesia para ser bautizados- se llamó “paraíso”. En la Edad Media fue común que, afuera de la iglesia, hubiera un sitio cerrado para la meditación, una versión del “Paraíso”. También la Virgen fue descrita en sentido alegórico como Paraíso debido a que en ella había morado Cristo, el

⁶³ Prest, John, *The Garden of Eden: the botanic garden and the recreation of paradise*, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 6.

⁶⁴ *Idem.*, p. 18.

⁶⁵ *Idem.*, p. 27.

árbol de la vida. También fue asociada al *Hortus conclusus* del *Cantar de los Cantares* que a su vez se vinculó con el “jardín secreto” de los jardines contemporáneos.⁶⁶ A la riqueza metafórica del jardín cerrado en la historia cristiana habría que añadir la referencia al orden que Ada Segre encuentra aún en los profanos, como es el imaginario jardín de la *Hypnerotomachia Poliphili*. La autora piensa que el hecho de que Polifilo inicie su viaje en un bosque y lo termine en un jardín de amor, con límites, puede aludir al paso del *locus terribilis* al *locus amoenus*.⁶⁷ De este modo, la historiadora de jardines asocia la clausura con orden y unión amorosa. Si en 1981 Prest consideró que la historiografía carecía de un estudio de la evocación bíblica de los jardines medievales y de su continuación en los primeros jardines botánicos renacentistas, para el año 2000 Claire Noble partió de la idea ya ampliamente aceptada entre los académicos de que los jardines de placer cerrados en el contexto religioso medieval fueron vistos como representaciones terrenales del *hortus conclusus* y de que en el marco del *Cantar de los Cantares* estos *hortus* fueron interpretados como un símbolo de María. Además de la clausura, los elementos clave de este tipo de jardín eran sus arriates cuadrados y su fuente central, elementos que fueron igualmente tomados en la literatura secular para ser aplicados a historias amorosas.⁶⁸

Si regresamos al director intelectual de la obra, el obispo Nogales, y a su sobrino, Antonio Nogales, encontraremos que por razones obvias, y en el marco de una práctica comúnmente empleada, el apellido de ambos produjo en sus respectivos sermones fúnebres prolijas comparaciones de sus vidas con la imagen del huerto. Lo interesante de detenernos

⁶⁶ *Idem.*, p. 21.

⁶⁷ Segre, Ada, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁸ Noble, Claire, "Spiritual practice and the designed landscape: monastic precinct gardens" en *Studies in the history of gardens and designed landscapes*, vol. 20, no. 3, julio-septiembre 2000, p. 197.

un momento en este aspecto radica en la riqueza de las comparaciones por su multifuncionalidad metafórica. En el sermón del prelado, el propio sobrino Antonio Nogales escribió la dedicación que -curiosamente- fue hecha a la imagen de un Cristo crucificado que recibía especial veneración en el santuario de Zalamea de la Serena. A esta escultura el obispo dejó 70,000 pesos para que se cantara diariamente una misa “con asistencia de todos los ministros” y se rezaran las horas canónicas “como en las colegiadas” para el sufragio de las almas de la diócesis de Puebla. Haber destinado esta cantidad de dinero a una devoción española no sólo respondía al origen peninsular del prelado sino a otra muestra del desordenado obispado que Nogales Dávila hubo de enfrentar. El obispo otorgó la escritura en España temiendo a la “irremediable falencia que padecen en la América las fincas”. Sin embargo, esta donación piadosa tenía como beneficiarios a los pobres de su diócesis pues había sido inspirada por la deplorable pobreza que vio durante su gobierno en Puebla. Su sobrino informaba que la cristiana compasión del prelado se había visto martirizada ante los múltiples fieles que morían tan destituidos y desamparados que no podían dejar cosa alguna para que se les hiciera ningún sufragio. De nuevo, la muerte en la cruz de Cristo era comparada con la muerte en vida del prelado. Más adelante se afirmaba que después de muerto el prelado, el sermón que ahora se autorizaba publicar presentaba al prelado como un vivo árbol multiplicado en un ameno jardín. Para justificarlo se empleaba la imagen de la aparición que Cristo resucitado hizo a María Magdalena. Si después de sepultado Cristo se había mostrado a su amada discípula con la imagen de un jardinero, el sobrino encontraba que no podía ser sino a Cristo (el más legítimo hortelano) a quien pudiera dedicarse un sermón que acreditaba que un árbol (Nogales) en realidad había sido un “prodigioso huerto de virtudes”.

En la aprobación de dicho sermón fúnebre, el jesuita Juan Antonio de Oviedo explicaba que el texto discurría sobre un nogal convertido “cual si fuera prodigioso Proteo de los huertos” en muchos árboles de admirables virtudes que expresaban las del difunto. Añadía, sin embargo, que al sobrenombre de “Nogales” habría que agregar el de “Pedro” (piedra) y recordar el pasaje bíblico en que una “misteriosa” piedra -siendo una- pudo formar una casa entera. El jesuita citó el capítulo 28 del Génesis para establecer una comparación con Jacob quien al despertar de un sueño (en que vio bajar y subir por una escalera a los ángeles de Dios y de escuchar de Dios que la tierra que pisaba sería de él y de sus descendientes) supo que el sitio en el que había dormido era sagrado, era simultáneamente la casa de Dios y la puerta de los cielos. Por ello “tomando la piedra que había tenido en la cabecera, la alzó, como memoria, y vertió óleo sobre ella”. El pasaje también recordaba las palabras de Jacob: “esta piedra que he alzado como memoria será para mí casa de Dios”. A Oviedo le parecía que Nogales era un varón verdaderamente digno de nombre de huerto pues para Isidoro este era un espacio que continuamente producía.⁶⁹

Resulta especialmente interesante que (al igual que con el sermón de su tío) el apellido de “Nogales” llevara a parangonar también a Antonio con un huerto (aunque en este caso fuera un productor de nueces). Con ello se rescató, por un lado, la virtud de su discreción pues con la imagen de las capas que cubren a las nueces se explicaba que

⁶⁹ Nieto de Almirón, Miguel, *Sermón que saca a luz, dedica, y consagra a la divina majestad de Cristo señor n. venerado en su imagen de Salamea, el Lic. d. Antonio Nogales, prebendado de la santa iglesia catedral, y su juez del cofre de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, y predicó en las exequias del ilustrísimo señor D. Pedro Nogales Dávila dignísimo obispo de dicha ciudad de la Puebla en su iglesia catedral el Sr. doctor Dn. Miguel Nieto de Almirón, su canónigo magistral, regente general de la regia, y pontificia academia, catedrático de prima de teología en ella, rector de los reales colegios de s. Pedro, y s. Juan, juez ordinario apostólico, calificador del santo oficio de la inquisición, examinador sinodal de dicho obispado, Puebla, Viuda de Miguel de Ortega, 1721.*

echando llave sobre sus pensamientos y boca sepultó todo en su corazón el cual también enterró. Por otro lado, la metáfora ayudó para alabar su abstinencia pues -al igual que la Esposa de los Cantares- evadió comer de las ricas frutas que tan fácilmente estaban a su alcance:

Ya habrán advertido, que habiendo estado en varios huertos la esposa de los cantares, a ninguno señaló por su propio nombre, sino es al de nueces (...) Creo, que fue porque el dicho huerto era el más singular, y el que más le robaba las atenciones, por tener sus frutos una prenda notable, que no se reconoce en los otros. A cualquier fruta se le ve fácilmente el corazón; a pocos aprietos lo descubre, y si la fruta es granada, aún teniéndose por tan señora, ella por sí lo manifiesta; pero la nuez lo encubre debajo de dos llaves, sobre el corazón tiene una cáscara muy dura, y sobre la cáscara una corteza insípida, tan celosa de que el interior se le vea, que antes se dejará hacer pedazos. Pues por esta causal este huerto es el nombrado y elegido (se refiere al difunto Antonio Nogales).⁷⁰

Estas fuentes impresas sugieren un infinito juego metafórico que no fue característico tan sólo de la literatura. Limitarse a describir la función meramente decorativa que los diseños geométricos y de nudos tuvieron, implica que el trabajo del historiador del arte ha finalizado al momento de encontrar las fuentes gráficas, y que los estudios formales han de contentarse con la incorporación de las obras a grupos estilísticos. En realidad, la coincidencia con fuentes gráficas debe ser el punto de partida hacia la comprensión de otros niveles de significado. La localización de antecedentes formales cercanos permite empezar a leer la peculiar manera en que en un momento histórico concreto y dentro de un espacio específico, formas que pudieran tener un infinito número de significados (sobre todo cuando se trata de formas no-objetivas) se acotan a unos cuantos. Si el prelado poblano invirtió varios años de su vida en un pleito en contra de su

⁷⁰ Convento de carmelitas descalzos de Puebla, *Sermón en las honras, que celebró, e hizo a su difunto padre el señor Antonio Nogales Dávila Calderón, maestrescuela y arcediano de esta santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles y sobrino del ilustrísimo señor don Pedro Nogales Dávila, obispo de esta diócesis, el religiosísimo convento de carmelitas descalzos, en su iglesia de la Soledad, el día 21 de mayo de 1749*, 1749, p. 9.

cabildo con el único objetivo de dirigir el programa de la sillería, resulta absurdo otorgar al artesano la selección del discurso ornamental a pesar de que sí sea posible pensar que el obispo se nutriera del material gráfico en manos del carpintero Pedro Muñoz. Al seleccionar una serie de patrones de entrelazos que en Europa había sido sistemáticamente vinculado con la jardinería, este obispo español bien pudo reconocer sus posibilidades metafóricas. Una de ellas era su vinculación con la jardinería, y, por ende, con ideas asociadas al *hortus conclusus*, al paraíso y a la iglesia militante que se dirige a la triunfante. ¿Cuáles son las posibles ideas comunes entre el uso de intrincados arriates durante los siglos 16 y 17 en Europa y su reutilización en un espacio litúrgico como el coro de la catedral de Puebla un siglo después? En su disertación en torno a la clausura del coro, J.B. Thiers no sólo comparó a la iglesia con un navío sino con un “bergerie” (campo o vergel) indicando que así como en éste los pastores albergan separadamente a sus rebaños, es decir sus cabras y ovejas cada una según su especie y edad, también hay una diferenciación en la iglesia. Los más jóvenes deben estar separados de los más viejos, los padres y las madres con sus infantes de pie cerca de ellos, etc.⁷¹ Siguiendo esta misma línea metafórica, en que la iglesia es comparada con una naturaleza dividida racionalmente, el coro puede interpretarse como un jardín ubicado dentro de ese vergel.

⁷¹ Thiers, Jean-Baptiste, *Dissertations ecclesiastiques*, Paris, Chez Antoine Dezallier, 1688.

b) La selección anicónica.

...sois la tierra Reina del Paraíso, que por su altura no se vio inundada, con las aguas del diluvio, para que de ella saliera aquella perenne fuente de la doctrina a toda la Iglesia, con que la ilumináis soberana Reina, por ser el oficio de los más elevados espíritus iluminar los inferiores, teniendo también la gracia capital influxiva por ser el cuello hermoso de la Iglesia por donde le comunica la gracia a todo el cuerpo, siendo instrumento unido a la Divinidad, como la humanidad de Cristo; causando hasta en vuestro Hijo la santidad que de vos recibe, por ser causa eficiente de la unión entre las dos naturalezas (...) transfundid Señora, en estas doctas, y religiosísimas Comunidades la gracia, que como cuello de la Cabeza Cristo recibisteis; y pues unisteis en la Encarnación, dos naturalezas, tan distintas, y distantes, unid esta nobilísima Ciudad, este piadoso concurso, y todo el cuerpo místico de la iglesia, a su Cabeza Cristo; para que recibiendo todos por el cuello de la iglesia, los raudales copiosos de la gracia, afiancemos en vuestro patrocinio, segura nuestra gloria.⁷²

Se ha mencionado que en lugar de un enorme repertorio de santos o de historias bíblicas la sillería poblana presenta cruces, abstracciones del orden de la naturaleza y formas meramente geométricas. Lejos de pensar que esto contraviene los decretos del Concilio de Trento, se ha mostrado que la silla episcopal funcionó como relicario y que en el resto de los siales hay una inquietante preponderancia del signo de la cruz cuyo efecto termina siendo el de la exaltación de las pocas imágenes naturalistas que la obra presenta. Dado que toda selección anicónica remite de una u otra forma a problemas relacionados con el cuerpo, resulta necesario recordar algunos de los elementos que se plantearon en el capítulo quinto y mencionar que la dimensión corporal de la religión cristiana fue un asunto que inquietó a los escritores eclesiásticos del segundo y tercer siglo de nuestra era.

⁷² Este sermón fue predicado en la sabatina cuaresmal sobre la antífona de la Salve bosquejada en la primera de las siete columnas del templo de la sabiduría: la Iglesia fue asociada con la Virgen y con la reina del paraíso. Nogales Dávila, Joseph de, *Mística casa de la mejor sabiduría...*, op. cit., fs. 11 y 11v.

Plazaola explica como en los primeros tiempos del cristianismo se miró, por un lado, hacia el segundo mandamiento que prohibía la producción de imágenes: “No te harás esculturas ni imagen alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra” (Ex. 20, 4) Por el otro, se recordó la predicación (neotestamentaria) de san Pablo quien reforzó la idea de que Jesús era la imagen visible del Dios invisible: “que es la imagen de Dios invisible, primogénito de toda criatura” (Col. 1, 15). Es decir, además del reforzamiento de la idea de que el hombre fue hecho a imagen y semejanza de Dios, en el corazón del cristianismo está la creencia de que por amor al hombre, el intemporal e invisible (Dios) se encarnó e hizo visible. Así, a diferencia del judaísmo o del Islam, el dogma de la Encarnación del verbo y del misterio del nacimiento de Dios de una mujer no sólo dio origen al cristianismo sino que justificó la aparición de los iconos.⁷³ Más que con iconoclasia nos encontramos con una parcial reducción de la presencia del icono en Puebla. Lejos de negar a la imagen lo que logra es exaltar a las figuras que permanecen. En el caso concreto de la sillería poblana sobresalen las figuras de Pedro, la Virgen y Cristo. Si atendemos a la caracterización que Elbern ha hecho del arte anicónico, encontraremos en Puebla un reforzamiento tautológico del misterio de la redención a partir de la multiplicación de cruces, estrellas y entrelazos. Esto conlleva el otorgamiento de un valor atemporal a la ornamentación, de una mayor importancia a la simbología numérica aunque, también, al riesgo de una pérdida de significado (como de hecho sucedió).⁷⁴ Para evitarlo, en Puebla no sólo hay un constante rompimiento del patrón que otorga una mayor atemporalidad sino que se han introducido elementos figurativos que evitan que el ornamento se vuelva diseño puro y que transforman algunas formas en

⁷³ Plazaola, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, BAC, 1996, p. 3.

⁷⁴ Elbern, V.H., "Arte Aniconica" en *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 789-797.

preponderantemente decorativas. Es decir, mientras que en las cruces de los motivos 1 o 4, los entrelazos crean la forma, en los ejes de la tiara papal y de las llaves o en las cartelas con la autoría de la obra los entrelazos caligráficos han quedado limitados a sus funciones decorativas. (Imágenes 1, 6 y 6a del capítulo 1) De cualquier forma, ambos comparten la presencia del nudo, de la geometría y de la abstracción. Por lo tanto, no es fácil en todos los casos responder a la pregunta que se hace V. H. Elbern y que también se sugiere en los estudios de Jean-Claude Bonne: ¿cómo determinar el momento en que se pasa del puro ornamento al símbolo? Asimismo, resulta necesario preguntarse por los objetivos que alcanza este enorme esfuerzo de tanta riqueza formal en la que sin duda se exaltan una serie de cruces entrelazadas. De una manera análoga al uso de monogramas entrelazados con el objetivo de significar la encarnación del hijo y -por lo tanto- su humanidad habría que entender esta serie de cruces hechas a partir de dos naturalezas distintas.

Veamos la iconografía de la sillería en el contexto de la iconografía del coro en general para mostrar el enorme énfasis que Nogales puso en transmitir una imagen eclesial que subrayara el papel redentor de la Encarnación del hijo de Dios. Como se ha mencionado con anterioridad, el término “Ecclesia”, etimológicamente significa “asamblea” y alude a una agrupación de cristianos que se reúnen (como en el coro) para celebrar el culto. Es decir, el “lugar no santifica al hombre sino el hombre al lugar”.⁷⁵ Por un proceso metonímico (nada casual), posteriormente el término fue aplicado al edificio material. En cualquier caso, el sentido de congregación o reunión siguió siendo esencial, a

⁷⁵ *Discurso del coro y oficio divino compuesto por un religioso de la orden de san Agustín sacado a la luz por Francisco Polanco dirigido a dona Elvira Maldonado monja en el insigne convento de san Leandro, s.l. (posiblemente Sevilla), s.e., 1606, p. 3.*

pesar de que la estructura de la jerarquía eclesiástica la volviera más compleja.⁷⁶ También resulta fundamental recordar la particular devoción que la Monarquía española tuvo hacia el dogma de la Inmaculada Concepción. Además de haber sido la advocación a la cual estaba dedicada la catedral poblana, todos los obispos y capitulares de las catedrales novohispanas estaban obligados a jurar la defensa del dogma al momento de tomar posesión de su prebenda. En su estudio sobre la doctrina de la Inmaculada Concepción, S. Stratton la presenta como el último paso de una de las dos doctrinas de la Iglesia católica que expresan la unión mística entre Dios y el mundo material debido a que el culto a la Virgen estaba fundado en la Encarnación de Dios, que no podía llevarse a cabo más que en un instrumento sin pecado. La autora explica que una de las formas predilectas para representar la Inmaculada Concepción fue con el huerto cerrado, como ya aparece en una pilastra del claustro de la catedral de Barcelona de mediados del siglo 15 en el que, por un lado, se expulsa a Adán y Eva y, por el otro, un ángel da la bienvenida a una doncella (la “nueva” Eva). Para Stratton este es un programa específicamente immaculista y no bíblico. A pesar de que en el *Tercer Concilio Provincial Mexicano* ya aparece la obligación de defender el dogma, las fechas clave que Stratton presenta para su historia, dentro de los territorios bajo dominio hispano, son posteriores. En 1693, Inocencio XII promulgó la bula con la que se originó el oficio de la Inmaculada con octava obligatoria en toda la Iglesia. Los monarcas hasburgos fueron grandes defensores del dogma y cuando en 1700 el último rey de este linaje murió no sólo heredó sus reinos a Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV y de María Teresa (quien había sido hija de Felipe IV de España). El primer rey borbón de

⁷⁶ Plazaola, *op. cit.*, p. 11.

España, futuro Felipe V, también recibió (y se comprometió con) la devoción habsburga.⁷⁷ En 1708 se promulgó la bula que obligaba a todos los católicos a celebrar la fiesta de la Inmaculada y, en 1730, cuando Felipe V estableció la Universidad en Cataluña, el Papa Clemente XII confirmó sus estatutos en los que se obligaba jurar la defensa del dogma. Si bien el dogma no fue aprobado por la Iglesia sino en el siglo 19, en 1760 Carlos III logró - con la aprobación de Clemente XIII- declarar que la virgen Inmaculada era la Santa Patrona de España y de todas sus posesiones.⁷⁸ Quizá habría que asociar esta efervescencia, en torno a la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, de principios del siglo 18 con la decisión de sustituir la imagen del arcángel san Gabriel por la de la Inmaculada Concepción en la silla episcopal. Con ello se retiró la referencia más localista de la Iglesia poblana y se colocó por segunda ocasión, repetitivamente, un referente (también local) más universal. Recuérdese que ya había una Inmaculada en el facistol y que la catedral de Puebla fue dedicada a este dogma.

La silla episcopal, el facistol y la reja del coro poblano fueron los espacios que congregaron al mayor número de figuras, en su mayoría escultóricas. En todos ellos la presencia de la Virgen en la advocación a la cual fue dedicada la iglesia catedral (es decir la de la Inmaculada Concepción) es constante así como una referencia (directa o indirecta) a Cristo. En la silla episcopal se optó por taracear la imagen de san Pedro en su vestimenta de apóstol, en pie y portando las llaves que le otorgara Cristo para “atar y desatar en cielo y tierra”. Esta imagen fue colocada sobre un respaldo que a la vez funcionó como “puerta” de acceso a una serie de reliquias sumamente veneradas y asociadas a la Virgen, Pedro y

⁷⁷ Stratton, Suzanne, *The Immaculate Conception in Spanish art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 140.

⁷⁸ *Idem.*

Cristo y a la historia redentora del hombre. Como se ha detallado en el capítulo tercero, esta silla fue rematada por una escultura de marfil de la Inmaculada Concepción y, como dejan ver los inventarios de 1722, sobre la imagen de Pedro se colocaron “las armas de la Iglesia de madera embutida”, mientras que coronando el nicho de la Virgen se colocó una escultura tallada representando “la fe”, todo lo cual remataba con “las armas del Rey embutidas de madera”. Es decir, la silla del obispo reflejaba un claro programa eclesial dando un lugar especial al papel que la monarquía española había tenido en la defensa de la Fe y de Iglesia. De hecho, el programa puede interpretarse como una versión paralela de la ceremonia de toma de posesión que desde el siglo 16 tanto obispo como capitulares habían llevado a cabo para empezar a gozar de sus prebendas y en la que estaban obligados a jurar lealtad tanto al Real Patronazgo y a las constituciones y costumbres de la Iglesia de Puebla como la doctrina de la Inmaculada Concepción. Además, el coro poblano siguió -por lo menos desde su sillería anterior- la costumbre de colocar reliquias custodiadas por la imagen de Pedro en la silla episcopal, de modo que en este espacio al igual que en los altares, a pesar de no estar consagrado, se establecía un estrecho vínculo terrenal celestial.⁷⁹ El inventario de bienes realizado de 1722 también indica que en los rincones de la cabecera del coro se colocaron las figuras talladas de san José y de san Pablo, mientras que en las otras dos esquinas (más cercanas a la crujía) se ubicaron las de los arcángeles san Gabriel y san Rafael, cuyo sentido ya ha sido explicado.⁸⁰ Con respecto al facistol -actualmente coronado por la imagen de san Juan Nepomuceno- varios de los inventarios del siglo 18

⁷⁹ No deja de ser interesante pensar en la posibilidad de que la sillería anterior también careciera de figuras y que el obispo Nogales diseñara un extraordinario programa que en el fondo continuara con una tradición particularmente “poblana”. Sin embargo, por el momento no hay fuentes que permitan afirmarlo. Para una discusión futura habría que considerar, por un lado, que la descripción que los inventarios poblanos hacen de la sillería anterior tan solo alude a la presencia de la figura de Pedro y, por otro, que un dibujo de la sillería elaborado en 1622 muestra sitaliales sumamente austeros.

⁸⁰ Hoy se conservan dos arcángeles en las esquinas del testero y han desaparecido las de José y Pablo.

dejan ver que originalmente la figura principal de este sitio fue de nuevo la Inmaculada Concepción. Los inventarios realizados en 1712 indican que el remate del facistol era “un tabernáculo embutido de tapincerán y hueso con cuatro columnitas de tecali” en donde había “una imagen de nuestra señora de la Concepción con su corona de plata sobredorada con piedras de Bohemia” y que sobre el tabernáculo había “un niño Jesús pequeño hecho de bronce”. En 1771, se registra que el “nuevo” facistol tenía una “linternilla con 4 vidrieras 4 arandelas de metal blanco” y en medio una imagen de marfil de Nuestra Señora de la Concepción y ocho ángeles de metal de bronce dorados, con sus flores de lis” y finalmente “una azucena por remate.” (Imagen 2 del capítulo II) Entre 1712 y 1771 fue la imagen de la Inmaculada la que se ubicó en el centro del coro sobre el facistol, ya sea rodeada de ángeles y rematada con una azucena, o coronada por la figura del Niño Jesús.⁸¹ A diferencia de México en que hubo crucifijos sobre la silla episcopal, la reja y el facistol, en Puebla el centro del coro fue más claramente mariano (o eclesial) mientras que el sentido pasionario se llevó a los polos: a la silla episcopal y al remate de la reja del coro. Con respecto a las figuras de la rejería, los inventarios coinciden en indicar que esta estaba rematada por un calvario, conformado por Cristo, la Virgen y san Juan. Finalmente, el sentido eclesial de la iconografía descrita quedaba reafirmado no sólo por la presencia de columnas sino en los asientos que separaban las sillas de los canónigos de aquellas de los racioneros en donde se taracearon las figuras de la tiara papal y de las llaves de Pedro. Como he mencionado, estos pocos elementos figurativos fueron insertos en un programa con una fuerte presencia del tema de la cruz y del tema del entrelazo.

⁸¹ También en la catedral de México el facistol estuvo coronado por la imagen de la Virgen en la advocación a la cual estaba dedicado el templo que en ese caso era la Asunción de la Virgen y por la figura de Cristo (aunque no como niño sino crucificado).

Sospecho que lejos de tratarse de un programa que tan solo se propusiera embellecer y honrar el espacio respondía a una intención mucho más sofisticada de revelar el misterio fundamental de la fe católica (es decir, la historia de la redención que tuvo lugar con la muerte de Cristo en la cruz) a partir de múltiples metáforas y alegorías. La intrincación de sus patrones, el uso de geometría, la presencia de un esquema perfectamente ordenado y la presencia velada de la cruz son aspectos que han de ser leídos en relación a la función de este espacio intermediario en el que, a través de la oración, se establecía una conexión entre el cielo y la tierra. Dentro del coro, los miembros del cabildo catedral debían de rezar a diario el oficio divino en intervalos a todo lo largo del día y de la noche a través de ceremonias estrictamente ordenadas y armónicas. El significado de las horas del oficio se asoció a la “pasión del Señor” de modo que con las horas se recorría a diario de nuevo la ruta pasionaria (se moría en vida, se cargaba la cruz). La dominante presencia de la imagen de Pedro cargando las llaves recibidas de Jesús presidía el coro y –esporádicamente- era encarnada por los obispos que, al sentarse en su silla, recordaban su papel conductor al reino de los cielos y su poder de atar y desatar en cielo y tierra. (Mt. 16,19). El coro ha de ser entendido en su íntima vinculación con el altar mayor y, por lo tanto, la mitad más importante en la cual se divide la iglesia. Aquella en que para San Ambrosio, San Agustín o Santo Tomás se simbolizaba (prefiguraba o anticipaba) el paraíso triunfante, en donde Cristo aparecería sentado en su trono y rodeado por su corte celestial.⁸² He mencionado que dentro del discurso ornamental del coro una gran multiplicidad de diseños de nudos tradicionalmente asociados con la jardinería renacentista, han sido manipulados con la finalidad de producir cruces que debieron promover en los sacerdotes orantes una reflexión

⁸² Nieuwbarn, M. C., *Church symbolism; a treatise on the general symbolism and iconography of the Roman Catholic Church edifice*, Londres, Sands, 1910.

en torno al tema de la redención. De ser posible llevar a la decoración del coro la idea de la recreación de un jardín dentro del otro jardín, que representa la iglesia, y promover eventualmente un sentido de trascendencia ligado a este jardín. ¿Qué clase(s) de jardín(es) puede(n) ser y por qué? Para resolver esta pregunta resultará especialmente interesante preguntarse por aquellas imágenes con las que contemporáneamente el coro fue parangonado de manera específica. De particular interés ha sido encontrar no sólo que fue asociado con el huerto de Getsemaní. Sin embargo, lo más importante es atender a las razones que permitieron relacionarlo con el sitio en que Cristo inició la odisea de la pasión para liberar al hombre de sus pecados.

c) Los coros como jardines novohispanos.

El 29 de octubre de 1727, Bartolomé Felipe de Ytta y Parra predicó un sermón en el último día del novenario que, con la finalidad de rogar el cese de la epidemia que padecía la ciudad, tuvo lugar en la catedral de México. El año siguiente, dicho sermón apareció impreso con una dedicatoria al deán y cabildo catedral metropolitano debido a que el promotor de la visita de la Virgen de Loreto del colegio de san Gregorio a la catedral había sido su canónigo doctoral, el señor don Carlos Bermúdez de Castro. Para entonces dicho capitular ya había sido nombrado arzobispo de Manila. Por lo tanto, la dedicatoria alude a dicho ascenso y compara al cabildo con un “frondoso árbol” cuyas hojas representaban a cada miembro del “cuerpo”. El “sagrado báculo” (es decir, Bermúdez), es retratado como una noble “rama del árbol de las ciencias del coro mexicano” que había sido arrancada para ser trasplantada a una región distante.⁸³ Habiendo sido parte del cabildo que –según afirmaba el sermón- iba todo “trenzado” en un solo cuerpo, el orador abogaba por que la tutela del sermón no se separase de este lazo. Aún siendo fruto de otra rama, se deseaba que el árbol en su conjunto prestara su sombra. Así, sugiriendo una imagen que trae a la memoria la manera como, hacia 1498, Leonardo da Vinci decoró la Salla delle Asse (de los tablones) del castillo Sforza con nudos hechos a partir de una cuerda dorada que entrelazaba las ramas de los árboles que cubren parte de los muros y la bóveda, el cabildo fue dibujado como un árbol cuyas ramas se trenzaban en un solo cuerpo. La metáfora es sumamente sugerente cuando se piensa no sólo en el sentido final del coro sino en la abundante flora que fue tan frecuente utilizar para decorar las columnas de sus sillas.

⁸³ Como me fue sugerido por Clara Bargellini y es posible constatar en la imagen 6b del capítulo I los báculos, de hecho, portaron ornamentación vegetal muy frecuentemente.

Como hemos visto desde el inicio de este trabajo, el uso de una similar metáfora natural para aludir a los eclesiásticos aparece en la *Americana Thebaida* de Matías de Escobar (1729). En este texto el cronista comparó el templo del convento de Charo, en Michoacán con un jardín o “pensil de virtudes” cuyas “plantas virtuosas” eran los venerables padres que habían habitado el convento. Eso explicaba la fragancia del espacio que el autor comparaba con odoríferas rosas y azucenas pues eran fragancias de santidad.

Si bien estos dos textos establecen un claro vínculo entre el conjunto de eclesiásticos virtuosos y su participación en la construcción de un pensil en el templo, hay sermones que indican una lectura simbólico-litúrgica más claramente asociada al coro y en la que se destaca el papel del clero en la historia redentora, estableciendo su relación con sus santos modelos, entre ellos, Pedro. En 1659 salió a la luz el sermón panegírico que Mathías de Santillán predicó en la fiesta que al príncipe de los apóstoles, san Pedro, hizo su congregación eclesiástica, fundada en la iglesia de la Santísima Trinidad de la ciudad de México.⁸⁴ Ese día no sólo estuvo expuesto el Santísimo Sacramento y había jubileo de cuarenta horas⁸⁵ sino que se dedicaba un nuevo coro que había sido patrocinado por dicha congregación. Para la celebración, el orador empezó con una tradicional analogía entre el claustro de su convento y el paraíso, indicando que fue en ese paraíso terrenal en el que, buscando inspiración para saber donde colocar a Pedro, encontró que Pedro era un nuevo Adán. El primer Adán había sido un débil hombre hecho de barro, creado de la nada por

⁸⁴ Mathías de Santillán, *Sermón panegírico en la fiesta que al Príncipe de los Apóstoles san Pedro hizo su Congregación Eclesiástica fundada en la iglesia de la Santísima Trinidad de esta ciudad teniendo patente el Santísimo Sacramento, y con jubileo de cuarenta horas, y dedicación del nuevo coro... asistió el Ilmo. Sr. Dr. don Matheo Saga de Burgueiro, arzobispo de México, México, viuda de Bernardo Calderón, 1659.*

⁸⁵ Costumbre piadosa de exponer y adorar a Cristo presente en la eucaristía durante 40 horas, consecutivas o no. Fue iniciada y promovida por los Barnabitas en la iglesia del Santo Sepulcro de Milán (1547), instituto fundado por san Antonio María Zacarías (1502-37), permitida por el Papa Clemente VIII en Roma (1592-1605), extendida por Urbano VIII a toda la Iglesia (1623-44) y reglamentada por Clemente XII (1736).

Dios, convertido en monarca y colocado en un “delicioso paraíso” que contaba con una fuente en su centro del cual surgían cuatro caudalosos ríos. Pedro, por su parte, también había sido convertido en príncipe por Dios a partir “de la nada” pues se trataba de un pobre y humilde pescador. Sin embargo, el paraíso de Pedro era la Iglesia, la fuente central era Cristo y los cuatro ríos los evangelistas pues, a través de ellos, Cristo era explicado y conocido. Como se dijo con anterioridad, esta idea aparece en san Agustín y parecería sugerirse en el coro de México. Esta Iglesia o paraíso terrenal tenía jazmines (es decir, confesores), claveles (mártires), azucenas (vírgenes), rosas (viudas), lirios (penitentes) y pebetes olorosos (sacerdotes) de modo que con la analogía se incluía la historia reciente y fundadora de la Iglesia. La exégesis de Santillán continuaba indicando que Pedro era un Adán mejorado. El primer hombre era la figura, un árbol de muerte que no había creado las aguas del paraíso, al cual un querubín con espada había mostrado su nueva residencia y a quien Eva había perdido. Pedro, en cambio, era el original, un árbol de vida que había criado algunas de las aguas de la Iglesia y a quien el querubín (del obispo) celebraba, es decir, el Ilmo. Sr. Dr. don Matheo Saga de Burgueiro, arzobispo de México. Además, en el caso de Pedro, Dios había enviado a otra Eva “llena de gracia” (es decir, a la Virgen) para que, en lugar de perderlo, lo ganase. Además de retomar a Adán para indicar el papel redentor de Pedro el orador recogió un pasaje del evangelio de Mateo⁸⁶ para establecer una analogía entre el cuerpo de discípulos y los hermanos y madre de Cristo. Santillán explicaba que el primer parangón no era difícil de entender pues la fe hermanaba a Jesús con sus discípulos. Respecto al segundo (la no tan evidente comparación entre los

⁸⁶ Mateo 12, 46-50: “Mientras El hablaba a la muchedumbre, su madre y sus hermanos estaban fuera y pretendían hablarle. Alguien le dijo: Tu madre y tus hermanos están fuera y desean hablarte. El, respondiendo, dijo al que le hablaba: ¿Quién es mi madre y quiénes son mis hermanos? Y extendiendo su mano sobre sus discípulos, dijo: He aquí mi madre y mis hermanos. Porque quienquiera que hiciere la voluntad de mi Padre, que está en los cielos, ése es mi hermano, y mi hermana, y mi madre. (en hebreo y arameo vocablo que se ha traducido como hermano designa a pariente)

discípulos y su madre) Santillán recordaba que, en una de sus homilias, san Gregorio había expresado que quien era hermano de Cristo por la fe, lo engendra con la predicación. Así, los discípulos eran “hermanos” y “madre” de Cristo. Sin embargo, Pedro estaba a la cabeza. Podía decirse incluso que Pedro, individualmente, había engendrado a Cristo por haber ser el primero en predicar que era hijo de Dios: *Tu es Christus filius Dei vivi*.⁸⁷ Por lo tanto, el orador concluía que Pedro hacía oficio de padre y que tenía el nombre de oriente y de sol como lo tuvo Cristo. A pesar de reconocer que todos los apóstoles edificaron y plantaron la Iglesia con su sangre y que todos eran basas y fundamentos de ella, el orador decía que Pedro había sido particularmente elegido para edificar el templo del Señor porque al preguntar Cristo a sus apóstoles lo que sentían de él, de ellos y del mundo, sólo Pedro había respondido. Por lo tanto, no había más fundamento o piedra en la iglesia que Cristo. Sin embargo, Cristo quiso que Pedro fuera fundamento, cabeza y piedra y así, juntos, Cristo y Pedro edificaron la Iglesia. De este modo, a diferencia de Ytta y Parra y de Escobar, las metáforas vegetales de Santillán aplicadas a la iglesia y a su clero aludían más concretamente a un jardín histórico y místico, vinculando a Pedro con su papel redentor de segundo Adán y a los apóstoles como hermanos y madre del Salvador por su labor predicadora. Además, añadía la tradicional dimensión cósmica aplicada a la cabeza del colegio apostólico. Me parece que es posible ver el coro de Puebla como un jardín místico de este tipo.

De distintas maneras se ha venido diciendo a lo largo de este capítulo que la esposa, bien amada o virgen del Cantar de los Cantares, que se encuentra con su esposo en un jardín “de amor”, tuvo -desde muy temprano- una interpretación eclesial. Fue interpretada

⁸⁷ Santillán, *op. cit.*

como una alegoría de la Iglesia en donde “la clausura misma fue adquiriendo un papel fundamental”. La cerradura devino “un signo profético de la perfecta pureza de María, de la Iglesia, de la Madre y la Esposa de Cristo”.⁸⁸ Si, como hemos visto, el coro era el sitio dentro de la catedral en donde más claramente se veía a la “asamblea” reunida, si se trata de una iglesia dentro de una iglesia, de una nueva Jerusalén o de la ciudad de Dios agustiniana, la condición cerrada de los coros novohispanos no sólo debió facilitar la analogía con la Iglesia sino con la Virgen como imagen de la Iglesia.⁸⁹ De hecho, también el jardín del Edén fue entendido como un ámbito cerrado a pesar de que el recuento bíblico no lo dice explícitamente. Por lo tanto, más que ante una realidad histórica habría que asociar la clausura con la pureza. El *hortus conclusus* fue un tema popular en la Edad Media tardía en que se representó a la Virgen con el niño en un jardín amurallado con un pozo o fuente. Si bien la aplicación de la metáfora del jardín o del paraíso al templo fue ampliamente utilizada citemos el caso de una conocida iglesia poblana del siglo 17 para evidenciar su larga vigencia. Los textos escritos en 1690 para la dedicación de la capilla del Rosario de Puebla en el templo de santo Domingo parangonaron dicho templo y altar con el Arca Santa que fue colocada en medio del templo de Jerusalén así como con el paraíso: “Y aquí (en la capilla del Rosario) vemos ese trono en medio de ese paraíso en que campea la hermosura de esta celestial Princesa.”⁹⁰ El sermón insiste en que se ha colocado a María en

⁸⁸ Bourgain, Pascale, "Le jardin de l'ame" en *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident a la fin du Moyen Age*, Paris, éditions de la Reunion des musees nationaux, 2002, pp. 18-27.

⁸⁹ En la introducción que el arzobispo de Santiago de Compostela (Julián Barrio Barrio) hizo a un libro publicado sobre la reconstrucción del coro pétreo que hacia 1211 fuera construido por el Maestro Mateo recordaba que el coro era un símbolo de la Nueva Jerusalén del Cielo, cercada por altas torres, cuyos fundamentos eran los profetas y los apóstoles. En el interior de esta “ciudad de Dios” o “templo dentro del templo” (según el sentir de san Agustín), se celebraba la liturgia eterna del oficio divino junto al altar en el que se inmola el cordero de Dios. Yzquierdo Perrín, Ramón, *Reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo*, s.l., Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999, p. 7.

⁹⁰ Zepeda, Pedro de, "Sermón quinto que dijo el M. R. P. M. Fr. Pedro de Zepeda. Prior del convento de N. P. Santo Domingo de Izúcar a veinte de abril día de Santa Inés de Monte Policiano" en *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran capilla del Rosario. Dedicada y aplaudida en el Convento de N.P.S. Domingo de la*

un pensil hermoso”⁹¹, en un “ameno paraíso”, en un “jardín florido”, en un “pensil vistoso” así como en un “erario” o un “flamante cielo”.⁹² Entre otras muchas comparaciones se alude también al lugar en que ardió la zarza que -sin consumirse- vio Moisés. Al ser esta (la zarza) símbolo de la Iglesia, también se le vio como figura de María. He ahí la facilidad con que del paraíso se pasa al desierto al apuntar que, en la capilla del Rosario, se hizo del lugar de la zarza, que era templo de María, “un jardín el más florido, haciendo aquel desierto la hermosa agradable primavera de la variedad de rosas, que brotaron rozagantes alrededor del espino”.⁹³ La capilla también fue descrita como “huerto de la esposa” o como “copia del paraíso”⁹⁴ indicando claramente que aún a finales del siglo 17 continuaba muy bien establecida la comparación entre Iglesia, Virgen y Jardín del paraíso u *Hortus Conclusus*. También en este templo, como se apuntó en el capítulo anterior, los entrelazos jugaron un papel importante por la dimensión misteriosa y armónica que entregaron al espacio. (IMAGEN 12)

Como se ha dicho, la asociación de María con un jardín cerrado que contiene una fuente de agua deriva del *Cantar de los Cantares* cuyas citas fueron interpretadas como referentes a la virginidad de María pues tanto la clausura como la fuente de vida, fuente de agua de vida o fuente sellada, fueron tomadas como prefiguraciones de la virginidad de la

ciudad de los Ángeles. El día 16 del mes de abril de 1690. Al illus.mo. y rev.mo. señor d. d. Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de la Puebla del Consejo de su Majestad, Puebla, Diego Fernández de León, 1690, Puebla, Junta de Mejoramiento moral, cívico y material del Municipio de Puebla, 1985, pp. 133-4.

⁹¹ *Idem.*, p. 135.

⁹² *Idem.*, p. 138.

⁹³ *Idem.*, p. 143-4.

⁹⁴ Gorospe, Diego de, "Sermón séptimo, que dijo el M. R. P. M. Fr. Diego de Gorospe, calificador de el Santo Oficio, Prior que fue de el convento de san Pablo de la Puebla, procurador y definidor general de su provincia para las curias de Madrid, y de Roma, y actual prior del convento de N. P. Santo Domingo de la ciudad de los Ángeles" en *Octava maravilla..op. cit.*, p. 176.

Virgen. Al ser vista como símbolo de la Iglesia, la Virgen también fue considerada como el eslabón de la cadena que al otorgar la naturaleza humana a Cristo estableció un vínculo indisoluble entre cielo y tierra. Esta mirada fue largamente aplicada y totalmente vigente en la Puebla del siglo 18 como deja ver un sermón predicado en Puebla en presencia del obispo Nogales durante la sabatina cuaresmal del año de 1720. El predicador lo elaboró en torno a una antifona de la *Salve* con la finalidad de construir una de las siete columnas del templo de la sabiduría. En él, la Virgen es presentada como Iglesia y Reina del paraíso:

...siendo la Gracia, capital extrínseca para el gobierno, con que como cedro hermoso casi tan elaborado como Cristo, sois la tierra Reina del Paraíso, que por su altura no se vio inundada, con las aguas del diluvio, para que de ella saliera aquella perenne fuente de la doctrina a toda la Iglesia, con que la ilumináis soberana Reina, por ser el oficio de los más elevados espíritus iluminar los inferiores, teniendo también la gracia capital influxiva por ser el cuello hermoso de la Iglesia por donde le comunica la gracia a todo el cuerpo, siendo instrumento unido a la Divinidad, como la humanidad de Cristo; causando hasta en vuestro Hijo la santidad que de vos recibe, por ser causa eficiente de la unión entre las dos naturalezas

Causad ¡oh Reina soberana! en nuestro ilustrísimo Prelado,⁹⁵ como hermoso cedro una vida incorruptible; enseñad, Reina sabia, a este noble y benemérito cabildo el mejor camino de serviros, iluminando sus entendimientos con el agua de vuestro celeste paraíso, transfundid Señora, en estas doctas, y religiosísimas Comunidades la gracia, que como cuello de la Cabeza Cristo recibisteis; y pues unisteis en la Encarnación, dos naturalezas, tan distintas, y distantes, unid esta nobilísima Ciudad, este piadoso concurso, y todo el cuerpo místico de la iglesia, a su Cabeza Cristo; para que recibiendo todos por el cuello de la iglesia, los raudales copiosos de la gracia, afiancemos en vuestro patrocinio, segura nuestra gloria.⁹⁶

La catedral de Puebla fue dedicada a la Inmaculada Concepción por lo que su emblema consistía en un jarrón, símbolo del vientre de María, del cual brotaban azucenas, símbolo de su pureza. La representaciones pictóricas de este dogma traen frecuentemente la alusión al huerto cerrado y con él, la alusión de María como segunda Eva. (IMAGEN 13-16) Desde el

⁹⁵ Se refiere a Nogales Dávila.

⁹⁶ Nogales Dávila, Joseph de, *Mística casa de la mejor sabiduría*, op. cit., fs.11 y 11v.

siglo 16, en que, para S. Stratton, las representaciones de la *Tota Pulcra* eran un invento reciente, es posible apreciar la utilización del jardín cerrado y otras metáforas florales o arbóreas asociadas a la Virgen. Para Stratton, aunque la iconografía de la *Tota Pulcra* se divisó hacia 1500 y posteriormente estuvo basada en la prescripción que hiciera Molanus (vocero iconográfico en Trento) al recomendar rodear a la virgen con símbolos de su inmaculez tomadas del *Cantar de los Cantares*, fue después del Concilio de Trento cuando pudo establecerse una iconografía definitiva. A principios 17, la Virgen y sus atributos fueron fusionados con las características de la Apocalíptica. (es decir, con la mandorla de rayos solares, la corona de 12 estrellas y la luna creciente en pies) y fue ésta la que se volvió imagen canónica. (IMAGEN 17-18)

Las aproximaciones tipológicas de exégesis bíblica siguieron teniendo gran vigencia en la Nueva España del siglo 18. En su estudio de cinco sermones guadalupanos, David Brading ha hecho énfasis en el uso de este método -tan desarrollado por san Agustín- en el que personajes del antiguo testamento son vistos como símbolos proféticos de personas o acontecimientos del nuevo. Así, Brading otorga a san Pablo la paternidad de la imagen de María, como segunda Eva, o de Cristo, como segundo Adán.⁹⁷ Así, es posible que la presencia de san Pablo en el coro de la catedral de Puebla tenga otro sentido más vinculado a las enseñanzas paulinas, además de los expuestos con anterioridad. Ante la comparación entre el vientre puro e inmaculado de la Virgen y el arca de Dios (el tabernáculo), tal como aparece en el sermón de la capilla del Rosario de Puebla, Brading dirige la atención hacia Juan Damasceno (m. ca. 749). Este doctor de la Iglesia griega consideró que el vientre de

⁹⁷ Stratton dirá que ya en las Cantigas de santa María del siglo 13 de Alfonso X, el sabio, el palíndromo Ave/eva se ve en los versos. (*op. cit.*, p. 11)

María era un Edén espiritual más sagrado que el Edén antiguo pues mientras en aquel habitó el mortal Adán, en el de María moró Dios después de bajar del cielo. María fue vista como el arca predestinada para llevar la semilla de un nuevo mundo, como la que engendró a Cristo, el Salvador del mundo, cuya función era destruir el pecado. La zarza ardiente, los 10 mandamientos y el arca de la alianza eran figuras de María, la urna de oro, los candelabros, las tablas y la vara de Aarón sus tipos.⁹⁸ Así la Virgen aparece desde el siglo octavo claramente asociada con el paraíso y la Iglesia militante, con el tabernáculo (trono en un bello jardín) y la nueva Jerusalén (Iglesia triunfante).⁹⁹ No hay duda de que el énfasis está puesto en la carnalidad del hijo, en su naturaleza corporal y divina.

Si bien en términos generales la utilización de una iconografía paradisiaca (tomada de los padres o doctores de la Iglesia) resulta del todo apropiada para una iglesia dedicada a la Inmaculada Concepción o para un espacio como el coro que formalmente resulta tan parecido a un *Hortus conclusus*, tan sólo mirando hacia la función misma del espacio se puede pasar de la ambigüedad de una iconografía ampliamente utilizada hacia las razones que permiten entender su uso específico en un coro catedral novohispano.

⁹⁸ "Eres un Edén espiritual, más sagrada y más divina que el antiguo Edén. Ese Edén era la morada del mortal Adán, mientras que el señor vino del cielo para morar en tí. El arca te predestino, a tí que has guardado la semilla del nuevo mundo. Tú engendraste a Cristo, la salvación del mundo, que destruyó al pecado y a sus olas furiosas. La zarza, los 10 mandamientos y el arca de la alianza son figuras de tí. La urna dorada y los candelabros, la mesa y la vara de Aarón eran tipos significativos de tí" (Damascene, John, "Three sermons on the Assumption" en *On Holy Images*, , Londres, 1898. La cita esta tomada de David Brading, *Siete sermones Guadalupanos 1709-65*, México, Condumex, 1994, p. 20.)

⁹⁹ Véase también: Rubial García, Antonio, "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* num. 72, 1998.

d) Tres jardines en el coro: Eden, Getsemaní y la Nueva Jerusalen. Tres figuras: Pedro, Cristo y la Inmaculada Concepción.

Según escribió el obispo criollo Francisco Núñez de la Vega en sus *Constituciones diocesanas del obispado de Chiapa* (1692),¹⁰⁰ en la *dominica in passione*, a primeras vísperas, las catedrales novohispanas celebraban una ceremonia denominada de la “seña” siguiendo una costumbre inmemorial de la catedral de Sevilla. En dicha ceremonia, que se llevaba a cabo cinco veces antes del jueves santo, la Iglesia sacaba en público y enarbolaba el pendón de la Cruz Santísima, estandarte que salía de la capilla del sagrario y entraba al coro de donde se conducía al altar mayor.¹⁰¹ Es decir, según Núñez, la “primera seña” se llevaba a cabo al caer la tarde del segundo domingo anterior a la semana santa, aquel en que iniciaba la última fase de la cuaresma. Una vez terminada la jornada y antes del descanso coincidiendo con la hora del *Breviario* (las *Vísperas*) en que se recuerda la pasión y muerte de Cristo o que la luz verdadera -que es Cristo- supera las tinieblas,¹⁰² la insignia de la cruz se mostraba públicamente en lo alto de un estandarte.

¹⁰⁰ Los editores explican que Núñez era originario de la portuaria Cartagena de Indias en el Nuevo Reino de Granada, que en 1682 se le otorgó la real cedula con su presentación oficial a la mitra y que dado que obispos Indias tenían la prohibición de ser consagrados en España, su consagración fue a su paso por la ciudad de Puebla en 1683, recibiendo el crisma de manos del obispo don Manuel Fernández de Santa Cruz de donde continuó a su diócesis. Definen la obra como “un verdadero compendio de la doctrina cristiana, que se intenta hacer mas accesible a los fieles [...] es un puntual recordatorio a los ministros sobre las obligaciones ineludibles a que les somete su estado” Fueron escritas en 1692 y publicadas en 1702. León Cázares, María del Carmen y Mario Humberto Ruz (eds.), *Constituciones diocesanas del obispado de Chiapa. Hechas y ordenadas por su Señoría Ilustrísima, el señor maestro don fray Francisco Núñez de la Vega, de la orden de predicadores, obispo de ciudad real de Chiapa y Soconusco*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988, pp. 25, 29, 32, 111, 112.

¹⁰¹ *Idem.*, p. 98. Los editores informan que el texto en su conjunto –corpus último- se terminó de escribir en 1698 y se publicó en Roma en 1702, 10 años después de la fecha que porta la introducción y cuatro meses antes de su muerte. Mi cita proviene del primer apéndice (p. 489) Agradezco a Erik Velásquez la sugerencia que me hizo de revisar este texto.

¹⁰² Según informa José Aldazábal, tanto la hora de *Vísperas* como la de *Laudes* han sido siempre consideradas de las más importantes para la comunidad cristiana, mientras que las otras son más propias de los ministros ordenados y de los religiosos. El espíritu con el que la comunidad cristiana reza vísperas es: 1. De acción de gracias por la jornada, 2. De petición de perdón por los fallos que haya podido haber, 3. De ofrenda sacrificial de todo el día (siguiendo la ofrenda de Cristo en la cruz. Mientras que *Laudes* recuerda la resurrección de Cristo, *Vísperas* su pasión y muerte), 4. Con mirada escatológica hacia la muerte y el final de la historia, 5. Teniendo presente la idea de que la luz que es Cristo supera a la tiniebla que entra; es decir, la luz cósmica del

Esta ceremonia, que aún se celebra anualmente en Quito (aunque ya no cinco veces), fue presenciada en la catedral de México por J. F. Gemelli Carreri el domingo de Ramos que coincidió con el 31 de marzo de 1697. Tal debió ser su sorpresa ante el acontecimiento que consideró digno de mención describir esta “curiosa ceremonia llamada la seña” que se llevaba a cabo después de las vísperas. Según dicho viajero:

“trece canónigos¹⁰³ vestidos con largos mantos negros y con capuces¹⁰⁴, pasaron por en medio de una larga crujía de hierro, del coro al presbiterio. Arrodillados allí, tomó el deán un estandarte negro que tenía una cruz roja en el centro, y al tiempo que cantaban algunas preces y versos de la Pasión, estando él en medio de los canónigos, comenzó a volverlo ya al lado diestro para tocar con su extremidad al último de ellos, ya hacia el altar, ya al lado izquierdo para tocar al último de los que estaban en aquella parte y, finalmente, habiéndolo agitado en el aire un poco de tiempo y echándolo sobre su espalda, paseó por el presbiterio, en memoria de haber paseado Cristo Nuestro señor por el atrio de Pilatos. Puestos luego en fila, con las espaldas vueltas al altar mayor, hicieron de uno en uno profunda reverencia y se volvieron al coro, arrastrando su larguísima cauda. El último era el deán que llevando en sus manos el estandarte, iba entre dos canónigos”.¹⁰⁵

México o Chiapas no fueron una excepción en cuanto a la celebración de dicha ceremonia.¹⁰⁶ De hecho, la celebración debió ser sumamente popular en todas las catedrales

sol se retira pero la verdadera que es Cristo no deja de iluminar, 6. La de la Eucaristía por la hora de la última cena, y finalmente, 7. De la Virgen por la inclusión diaria del cántico del *Magnificat*. (*Vocabulario básico de liturgia*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1994, p. 416.)

¹⁰³ Seguramente utiliza la palabra “canónigo” como sinónimo de señor prebendado pues a no ser que vinieran canónigos de otras catedrales, el cabildo catedral de México no podía contar con más de 10 canónigos.

¹⁰⁴ Capuz: Prenda puntiaguda de la cabeza. Vestidura larga y holgada, con capucha y una cola que arrastraba: se ponía encima de la ropa, y servía en los lutos. (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo segundo (letra C)*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729.)

¹⁰⁵ Gemelli Carreri, J. F., *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*. México, Ediciones Xochitl, 1946, p. 82 Alberto Carrillo Cázares se refiere a dicha ceremonia acertadamente como “imponente” aunque – a diferencia de la información que yo he localizado- la ubica durante la semana santa, después del oficio de tinieblas. (comentario al texto de Oscar Mazin en: Zavala, Agustín Jacinto y Álvaro Ochoa (coords.), *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, Colegio de Michoacán/CONACYT, 1995, p. 353.)

¹⁰⁶ En Puebla, la ceremonia tuvo algunas variantes como confirman los escritos que dejó el difunto Deán de dicha catedral después de 28 años de experiencia como prebendado. También se hacía 5 veces pero la primera era en la segunda semana anterior a la santa, en las vísperas del sábado. Martínez de Trillanes, G. I., *Directorio que para las ceremonias del altar y del coro en todos los días del año debe observarse en esta santa Iglesia catedral de la ciudad de los Ángeles, dispuesto por el Sr. Dr. D. Gaspar Isidro Martínez del Trillanes, deán que fue de dicha santa Iglesia*, Puebla, Viuda de Miguel de Ortega, 1728.

americanas. En su *Breve explicación de las sagradas ceremonias de que usa nuestra santa madre Iglesia desde el domingo de pasión hasta el sábado santo*, su autor -Carlos Ruíz Morales- omitía esta celebración con la justificación de “ser muy común su explicación”.¹⁰⁷ He encontrado, además, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional exactamente la misma descripción de la ceremonia de la seña que aparece en el texto de Núñez de la Vega así como su explicación simbólica (aunque abreviada) en un libro impreso en México. Su muy pequeño formato y humilde presentación sugiere quizá una distribución masiva. En este librito devocional de nuevo se repite el parangón que durante esta celebración se hacía del coro con el huerto de Getsemaní:

se previene el estandarte en la santísima cruz en la capilla del sagrario para denotar la institución que hizo su Majestad del Santísimo Sacramento del altar antes de entrar en el huerto a orar, que eso significa el coro, donde se lleva el estandarte, acompañado de los capellanes y acólitos.¹⁰⁸

Los inventarios de la catedral de Puebla registran este estandarte del cual tantas fuentes hablan. Durante el siglo 17 fue fabricado de tafetán negro de la tierra con una cruz carmesí también de tafetán y con un fleco de seda negra y carmesí. Para 1712 se había mandado hacer uno nuevo con las mismas características del anterior (que aún se conservaba pero que estaba muy maltratado) aunque especificando que éste tenía cordones y borlas de seda negra y carmesí.¹⁰⁹ Finalmente, el *Directorio, que para las ceremonias de el altar, y del*

En Puebla, la primera seña se hacía en las vísperas del sábado anterior. Y durante las vísperas del *dominica passionis*, la segunda. La tercera, el sábado siguiente. La cuarta, el domingo de ramos y finalmente, la quita durante las visperas del miércoles. (*Directorio*, pp.78-80.)

¹⁰⁷ Ruíz Morales, Carlos, *Breve explicación de las sagradas ceremonias de que usa nuestra Santa Madre Iglesia desde el domingo de pasión hasta el sábado santo inclusivo. Dedicada al Sr. Lic. Dn. Antonio Joseph de Lecca y Guzmán, abogado de la Real Audiencia y actual rector del Real e Ilustre colegio de abogados, regidor honorario perpetuo por S. M. de esta nobilísima ciudad de México y tesorero mayordomo de sus propios y rentas*, México, Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1780, p. 66 nota 1.

¹⁰⁸ *Succinta explicación de las tiernas y santas ceremonias de la seña sacada de lo que latamente han escrito autores clásicos*, México, Joseph de Jauregui, 1778.

¹⁰⁹ ACCP, *Inventarios 1656*, f. 27; *Inventarios 1712*, f. 42.

coro en todos los días de el año, debe observarse en esta santa iglesia catedral, de la ciudad de los Ángeles evidencian que en Puebla (al igual que en Chiapas) la ceremonia de la seña se llevaba a cabo anualmente y con gran boato cinco veces durante las dos semanas anteriores al triduo sacro. Dicho *Directorio* fue publicado en 1728 con los escritos que dejó el difunto deán de la catedral después de 28 años de experiencia como prebendado. Efectivamente, las actas de cabildo de la catedral comprueban que después de ser cura del sagrario, Trillanes obtuvo una media ración en 1698. Para 1720 en que fue nombrado deán, ya había sido racionero, canónigo doctoral, chantre y arcediano. Además fue uno de los capitulares que presenciaron la consagración de don Pedro Nogales Dávila en la catedral de Puebla. No hay duda de que su texto registra la tradición de la iglesia poblana en torno a ceremonias en el altar y coro. La tercera parte de su *Directorio* contiene las “Noticias” de lo que se observaba en los días movibles del año y permite entender que la ceremonia de la seña desembocaba en la Adoración de la cruz.¹¹⁰ Si bien puede resultar largo, la total descripción que presento a partir del *Directorio* poblano permitirá una mejor comprensión de la interpretación simbólica dada por Núñez y difundida a través de textos de más fácil acceso. Con ello pretendo sobre todo mostrar los mecanismos y condiciones que permitieron la transformación del coro en un huerto. No es mi intención emplear este material para proponer una única interpretación simbólica del coro sino para rescatar lo que dicha metáfora enseña con respecto a la función del espacio y, por ende, su potencial para abrir una nueva dimensión en la interpretación del peculiar discurso ornamental de la sillería poblana.

¹¹⁰Martínez de Trillanes, G. I., *Directorio*, op. cit.

e) La ceremonia de la seña en el *Directorio* de Trillanes.

Un día antes del domingo de pasión, durante las vísperas del sábado anterior, se llevaba a cabo la “primera seña” en la catedral de Puebla. El *Directorio* especifica que antes de empezar las vísperas se cubría el altar mayor y que al quinto salmo los capellanes iban por el estandarte de la santa Cruz. Mientras tanto, el señor canónigo menos antiguo bajaba de su silla y hacía una venia a todos los señores prebendados, empezando por el coro del presidente. Inmediatamente después, a todos los señores les ponían las mucetas¹¹¹ sobre las cabezas, menos al que había de cantar el capítulo¹¹² pues a éste se le ponía después de haber cantado. Al llegar al coro el estandarte de la santa Cruz, lo recibía el señor canónigo menos antiguo de rodillas, estando también de rodillas el capellán de coro que le había traído y ambos besaban el estandarte. Una vez dicho el Capítulo, el que había de hacer la seña bajaba de su silla y recibía de rodillas el estandarte de mano del señor canónigo menos antiguo, estando también este de rodillas y, nuevamente, ambos besaban el estandarte. Después, el señor que hacía la seña, puesto en pie entonaba el himno¹¹³ *Vexilla Regis pro...* a lo que seguían otros actos acostumbrados que no se registraron en el impreso por “lo dilatado” que sería hacerlo. Sin embargo, sí se anotó que mientras los señores volvían del

¹¹¹ Tomas Parra Sánchez la define como un distintivo de autoridad que consistía en un pequeña esclavina que cubría la espalda y el pecho de su portadores y se cerraba con botones y que era llevada por obispos, canónigos, rectores de basílicas y otros preladados. El texto poblano sugiere que se le colocaba a todos los capitulares y no sólo a capitulares y dignidades.

¹¹² El capítulo era el nombre común y corriente que se daba a las lecturas bíblicas que se hacían durante la recitación o canto del oficio divino. (Tomas Parra, *op. cit.*)

¹¹³ Del griego “canto”, el himno era “una alabanza a rítmica a Dios utilizada en la liturgia y que, con frecuencia, sigue alusiones, lenguaje y temas bíblicos. Además de los propiamente bíblicos (salmos) del A.T. y del Nuevo (*Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis*: Lc 1, 46-55 y 68-79; 2, 29-32 y otros más) utilizados en la liturgia, ésta (liturgia romana) ha creado numerosos otros para todas sus fiestas y celebraciones desde los siglos 11 y 12 en que los aceptó oficialmente. Entre los más tradicionales y conocidos están: *Pange lingua, Veni Creator Spiritus, Adoro Te devote, Victimae paschali laudes, Lauda Sion, Gloria laus et honor, Stabat Mater* y también algunas composiciones himnicas en prosa (*Exsultet, Gloria in excelsis*)” (Parra, *op. cit.*) En el tratado de Bustamante se definen como: “versos o cánticos de alabanzas a Dios se dicen siempre a todas las horas exceptos los tres [p.125] días antes de Pascua hasta las vísperas del sábado *in albis* exclusive y fuera del oficio de difuntos.”

altar mayor al coro (después de la seña), en el coro se repetía la antífona¹¹⁴ de la conmemoración de la *dominica*. También se explica que los señores dignidades y canónigos hacían las cinco señas por su orden empezando con el señor presidente y que si el obispo quería hacer la seña del domingo de Ramos u otra, no por eso se pervertía el orden de los señores en las otras señas. Es decir, la ceremonia de la seña era celebrada por turno y los protagonistas principales eran el obispo, los dignidades (deán, arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero) y los canónigos.

En la tarde del día siguiente, en la hora de vísperas, es decir, en la *dominica passionis* –tal como lo indicaba Núñez- en Puebla se hacía la “segunda seña”. El texto poblano especifica que los capellanes iban por el estandarte en el quinto salmo y que lo mismo sucedía el siguiente domingo (es decir, el de Ramos). El sábado anterior al domingo de Ramos, tenía lugar la “tercera seña”, el domingo de Ramos (*Dominica Palmarum*) a vísperas, la “cuarta seña” y, finalmente, el miércoles siguiente la quinta y última seña.

El jueves santo¹¹⁵, a las ocho treinta de la mañana se entraba en el coro, sin capas negras, y estando los señores en las sillas bajas¹¹⁶ se decía prima, tercia, sexta y nona con

¹¹⁴ Del griego “canto opuesto, respuesta coral o dialogada” (Parra, *op. cit.*) Para Bustamante, significa una cosa que se canta a coros, diciendo uno y respondiendo otro y aunque se pudiera acomodar este nombre a otras partes del rezo y por ventura con más propiedad a los responsos breves de las horas

¹¹⁵ Es decir, el quinto día de la semana santa, el último de la cuaresma y el primero del triduo pascual (iniciado este con la eucaristía vespertina). En este día se hace memoria de la institución de la eucaristía y, por ampliación, del sacerdocio y de la unidad. Los tres grandes momentos de este día son: la “misa crismal” matutina en cada catedral en que el obispo concelebra y en donde bendice y reparte los santos oleos (óleos de los catecúmenos y enfermos y crisma que es un compuesto líquido de aceite, bálsamo y otros aroma perfumados bendecido por el obispo que sirve para unciones rituales como el bautismo, confirmación y orden sacerdotal) a los sacerdotes de su diócesis; la eucaristía centrada en la última cena con el lavatorio de los pies y procesión y deposición del Santísimo en el “monumento”. Finalmente, como gesto que adelanta lo que seguirá al día siguiente, el celebrante preside la denudación del altar, aludiendo a la soledad de Jesús y a la comunidad sin celebraciones. Con la denudación (quitar los manteles que cubren el altar) permite que la atención de la asamblea se dirija al monumento que conserva la eucaristía y la cruz lugar y símbolo de la

voz *submissa*. Para la misa, subían los señores a sus sillas (se entiende que pasaban a tomar su lugar en la sillería alta y, por lo tanto, que ese día toda la sillería era empleada por ellos) habiendo seis capas. Los señores que hubieren de comulgar debían tomar capas blancas y, acabada la comunión, los señores se quedaban en el presbiterio hasta que se acabara la misa. Durante la procesión, todos llevaban capas blancas, menos el señor canónigo menos antiguo que llevaba en la procesión el estandarte de la seña con cauda arrastrando, como en la seña. En la procesión no iban incensando los señores sino dos acólitos. Lo mismo sucedía al día siguiente. Una vez encerrado el Santísimo se iba a la capilla del Santo Sudario, donde se descubría el lienzo cantando un motete sin verso y una oración *submissa voce*. Desde allí todos iban al coro sin capas negras y los ministros del altar se dirigían hacia el altar mayor, donde se quitaban las vestiduras blancas. El preste y el diacono se vestían con estolas moradas y los tres permanecían sentados en sus sillas mientras en el coro se rezaban las vísperas, permaneciendo los señores en las sillas bajas. Hecha señal con las tablillas se hincaban en la grada del altar al salmo *Miserere* y, hecha otra vez señal, el preste decía una oración. Después, subían a desnudar el altar diciendo alternativamente el salmo *Deus Deus meus respice in me*. Por último, hacían genuflexión hacia el monumento y regresaban a la sacristía. En la tarde (a las tres y media) era el Mandato¹¹⁷ al cual asistían los señores con capas negras en las bancas “donde acostumbraban oír los sermones”.¹¹⁸

muerte del Señor. Con su vacío de ornamentación o soledad, el altar refleja la suspensión del culto eclesial por la partida del esposo. (Mc 2, 20.) (Parra, *op. cit.*)

¹¹⁶ Es importante porque muestra la ocupación de todas las sillas.

¹¹⁷ Cristo, en la Última Cena con los discípulos, después de haberles lavado los pies, les encomendó que hicieron ello otro tanto. El mandamiento del amor servicial era su testamento, junto con la Eucaristía (Jn. 13, 34). Se llama “mandato” al lavatorio de los pies del Jueves Santo. (Aldazábal, *op. cit.*)

¹¹⁸ Respecto a la pedagogía de los colores puede decirse que en general el blanco expresaba alegría, pureza y fiesta por lo que se usaba en Pascua. En la cuaresma en cambio se empleaban los vestidos morados y el viernes santo el rojo por el primer mártir, Cristo, al igual que en Pentecostés, día del Espíritu que es fuego y amor. En los días de las fiestas de los santos y de la virgen se emplea el blanco excepto para los mártires. (Aldazabal, *op. cit.*) Parra, por su parte, indica que son seis los colores empleados: Blanco para Pascua y Navidad, para fiestas del Señor, María, de los ángeles y de los Santos no mártires; rojo, para el domingo de

Acabado el Mandato, en las sillas bajas se rezaban las Completas. Es decir, en estas ceremonias tan centrales de la liturgia todas las sillas eran empleadas por los capitulares, tanto las altas como las bajas.

Si el obispo no celebraba solemnemente la consagración de óleos, todo se hacía como se ha dicho y el sermón se decía por la mañana en la misa y en la tarde en el Mandato ya no había sermón. Sin embargo, si se celebraba solemnemente la consagración de óleos, después de decir las cuatro horas, todo el cabildo iba a buscar al obispo a su casa y todos regresaban al ochavo donde se revestían con los ornamentos pontificales y después salían procesionalmente al altar mayor donde se empezaba la misa. Los seis caperos se sentaban en una banca enfrente del sitial del obispo y para la *Gloria*, antes de que el prelado la entonara, iban los seis a entonarla cerca del sitial. Al regresar del altar del Sudario al altar mayor todos los prebendados dejaban a su ilustrísima, el obispo, quien en compañía sólo del diácono y del subdiácono iba al altar mayor y hacía lo demás que se ha dicho de las vísperas y descubrimiento del altar. Acabados los oficios, todo el cabildo iba a dejar al obispo a su casa lo cual se hacía siempre que celebraba de pontifical. No había sermón por la mañana, el Mandato era a las tres y dichas las *completas* se hacía señal para que el señor obispo se hincara en el salmo *Miserere* y después para que dijera la oración. Luego había sermón sin pedir bendición y el obispo hacía el Mandato y todo el cabildo lo llevaba a su casa. El *Directorio* también apunta que siempre que asistieran al obispo diácono y subdiácono, el señor tesorero debía vestirse de diácono y en caso de que estuviere ausente,

palmas, las fiestas del Espíritu Santo, de los apóstoles (excepto Juan) y de los mártires y evangelistas; verde para el tiempo durante el año (periodos después de epifanía y Pentecostés); morado para la cuaresma, el adviento, días penitenciales y difuntos; negro para las exequias y misas de difuntos y rosa para algunos domingos. Así, el simbolismo del blanco viene a ser de luz, de lo divino, de gozo y de pureza, del rojo martirio y amor, del verde, esperanza, del violeta penitencia y del negro luto.

el señor más antiguo mientras que el canónigo semanero era quien se vestía de subdiácono. También se informa que el racionero semanero servía el báculo mientras que a la mitra la servía el señor medio racionero semanero. Es interesante reparar en la complejidad de las ceremonias. Al mostrarse que no había un solo semanero sino un semanero por cada orden viene a la mente la repetición de motivos ornamentales en zonas de la sillería que corresponden a diferentes escalafones.

Desde la noche del jueves a las 11 horas hasta la siguiente mañana, a las 9, un señor prebendado y un capellán de coro velaban el Santísimo Sacramento. El viernes santo se entraba en el coro a las 9 y se decían en voz *submissa* las cuatro horas en las sillas bajas. Este día tenía lugar la Adoración de la cruz en que iban los señores arrastrando caudas pero sin las mucetas¹¹⁹ en las cabezas y habiendo adorado la cruz hacían otras tres genuflexiones volviendo hacia atrás, aunque esto fuera sólo costumbre y no lo mandara el Ceremonial. En la procesión iba el señor canónigo menos antiguo, como el día anterior. Acabados los oficios se iban los señores al coro, a las sillas bajas, a rezar las vísperas y en el ínter el preste y los ministros del altar se mantenían sentados en las banquitas y, hecha señal, se hincaban en la grada del altar al salmo *Miserere* y, hecha otra vez señal, el preste decía la oración *Respice* después de lo cual se volvía a la sacristía. Las completas eran a las tres treinta *submissa voce* en las sillas bajas.

¹¹⁹ Esclavina (es decir, cuello postizo y suelto, con una falda de tela de seis u ocho dedos de ancho pegada alrededor, usado por los eclesiásticos) que cubre el pecho y la espalda, y que, abotonada por delante, usan como señal de su dignidad los prelados, doctores, licenciados y ciertos eclesiásticos. Suele ser de seda, pero se hacen algunas de pieles. (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo tercero (letras D-F)*, Madrid, Imprenta de la real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro, 1732.)

Si el obispo hacía los mencionados oficios, después de las cuatro horas iba el cabildo por él a su casa y todos se dirigían al presbiterio y el asiento del obispo se ponía en el lado de la epístola, en donde se vestía. El diácono y subdiácono debían de estar ya revestidos para vestir al obispo (al igual que había sucedido el día anterior si es que había celebrado de Pontifical). Un señor canónigo cantaba la profecía *Hae dicit dominus* en el ambón de la epístola (cuando no hacía los oficios el obispo la cantaba un capellán de coro). Hecha la Adoración de la cruz no llevaba el diácono la cruz al altar sino el sacristán. Acabados los oficios, el obispo se quitaba las vestiduras en su asiento del lado del evangelio y se ponía la capa magna morada y el diácono y subdiácono se iban a desnudar a la sacristía. Dichas las vísperas y, hecha señal, el obispo se hincaba de rodillas fuera de su asiento al salmo *Miserere* y, haciendo de nuevo señal, decía una oración. Después, lo dejaba el cabildo en su casa. De nuevo se ve la ausencia del prelado en el coro.

Finalmente, en la noche (del viernes santo) después de las tinieblas iba el cabildo a la capilla del Santo Sudario y se cubría cantando un motete sin verso y oración como el día anterior. Después se iba a la capilla de la señora de la Soledad y se cantaban algunos versos y una oración *submissa voce*. En ambas oraciones, el Presidente del coro tomaba capa pluvial negra.

Teniendo presente el discurso formal del coro y la descripción de la ceremonia de la cruz, regresemos al texto de Núñez de la Vega para ver cómo, a pesar de que la Última Cena o el Lavatorio de los pies se celebraba el jueves santo, la ceremonia de la seña ya anunciaba elementos de la pasión que habría de celebrarse en el triduo sacro o pascual. De este modo los misterios de Cristo se escenificaban una y otra vez en distintos espacios y

momentos continuos. Núñez describió el estandarte en cuestión como un pendón negro con una cruz roja, indicando que era una bandera bajo la cual militan aquellos que, con el bautismo, habían entrado en la milicia cristiana como leales vasallos de un rey supremo o como soldados valerosos del capital general que era Cristo. El estandarte, como se ha dicho, se encontraba en el sagrario. ¿Por qué en el sagrario? Núñez explica que “el árbol soberano de la cruz, con que había de repararse la caída del primer hombre por haber comido del árbol vedado y prohibido”, ya estaba prevenido en la sabiduría divina, representada en el sagrario. Dios ya había contemplado que un nuevo árbol sería el instrumento de salvación así como el edénico había sido el de perdición. Una idea afín aparece en la *Alegoría de la sangre de Cristo*, pintura anónima probablemente realizada a principios del siglo 18, hoy en el Museo de Santa Mónica de Puebla. La pintura, seguramente poblana, sigue literalmente un grabado de la *Psalmodia Eucarística* (1622) de Melchor Prieto.¹²⁰ (IMAGEN 19) Santiago Sebastián describe como Cristo aparece en el centro de un jardín místico, sobre la taza de una fuente que recoge su sangre y la distribuye por 4 canales (los cuatro ríos del paraíso) que la llevan a los ángulos del jardín cerrado (imagen del nuevo paraíso) cuya puerta resguarda Cristo vestido de sacerdote. A los lados de la fuente central están los árboles emblemáticos del mal, con Adán y Eva en el momento de la tentación, y del bien, o árbol de la cruz, con un cáliz y una hostia y, otra vez, Adán y Eva pero ya perdonados. La pintura muestra, como explica Santiago Sebastián, la obra redentora de Cristo que ha dejado como prenda la Eucaristía. Sirve de puente en la interpretación inagotable del coro como jardín metafórico.

¹²⁰ Véase Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981. y la ficha de esta pintura en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, CNCA, 1994.

Como era tan común en el exégesis medieval, también durante el barroco los objetos no tuvieron un significado simbólico único sino que funcionaron como lugares para la creación de diversas metáforas o alegorías que permitían avanzar hacia diferentes niveles interpretativos que impartían una catequesis o enseñanza (de literal, al moral, anagógico o alegórico). Así, Núñez explica que la sacristía no sólo simboliza la sabiduría divina sino también hace alusión al cenáculo, por lo cual el obispo explicaba que la presencia de la cruz en dicho espacio “también” significaba que estando a punto de ir a la cruz, Cristo dio de comer y de beber su cuerpo y sangre, como prenda de la gloria que tendrían aquellos que lo ayudaran a llevar la cruz de esta vida. Continúa explicando que al sacarse la cruz de la capilla del sagrario y llevarse en procesión al coro, que es un lugar de oración en donde se cantan las divinas alabanzas, se recordaba que acercándose la hora en que el Salvador había de ofrecerse en sacrificio, salió del cenáculo al monte de los olivos, en donde estaba el huerto de Getsemaní, a hacer oración en compañía de sus discípulos. Esto iba significado en el acompañamiento de capellanes y acólitos que llevaban el pendón en procesión al coro.¹²¹ Para el prelado chiapaneco, lo que esta analogía enseñaba era que para entrar en batalla con nuestro enemigo, habíamos primero de armarnos con el escudo fuerte de la oración.

La escena en el Huerto de los Olivos es fundamental en todo ciclo pasionario pues simboliza el momento de en que inicia la historia de la redención. Así estaba figurado en la primera estación, según un impreso poblano de 1733 inspirado en los ejercicios devotos de Palafox:

¹²¹ Mateo, 26:30: “Y dichos los himnos, salieron camino del monte de los Olivos.”

acompaña a su Majestad imaginando que la primera iglesia o monumento donde vas es el huerto y que caminas con Cristo y sus discípulos a él. Entrando en la iglesia hinca entre ambas rodillas en tierra y medita brevemente como habiéndose recogido el Señor a lo interior del huerto con Pedro, Diego y Juan dejado a los demás a la entrada, despidiéndose de ellos con abrazos y lágrimas para no verse ya más en carne passible oró tres veces a su Padre allí.¹²²

La misma escena acompaña el retablo pasionario del siglo 15 de Gil de Siloé en la Cartuja de Miraflores de Burgos¹²³ y –más interesante aún- la silla episcopal de la catedral de Burgos realizada en 1583 por el escultor García de Arredondo y el ensamblador Luis Galeo para el arzobispo Vela. Este asiento que en un primer momento quedó en el primer sitio del coro del deán fue en 1610 trasladado, por el obispo Zapata, al centro del coro.¹²⁴ Por si fuera poco, también es esta temática la que se escogió para el relieve en mármol del trasaltar de la catedral de Burgos, realizado entre 1681 y 1683 por Pedro Alonso de los Ríos (Valladolid 1641-Madrid 1702).

Con la historia de la oración en el huerto es que se da inicio la pasión de Cristo. Así como la historia de la caída del hombre inició en un jardín también lo fue la obra redentora. Jesús se retiró al monte de los olivos sólo con sus discípulos y ahí seleccionó únicamente a 3 de ellos (Santiago, Pedro y Juan) para que lo acompañaran más lejos (y el se alejó aún más). A ellos les encarga orar mientras él se aleja todavía más a hacer lo mismo. Ésta es la misma jerarquía del espacio que encontramos al interior de los recintos eclesiásticos. Si con

¹²² *Modo de ofrecer, y visitar con fruto de devoción la semana santa, las estaciones de los monumentos sacados de los ejercicios devotos que compuso el Illmo. Sr. Dn Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Osmá, Puebla, viuda de Miguel de Ortega, 1733.*

¹²³ Checa Cremades, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 40.

¹²⁴ Fue tallado en nogal y roble junto con el rapto de Europa y el blasón del Prelado. El tema del respaldo principal que sí podemos fechar es justamente la Oración en el huerto. En 1583 lo hizo García de Arredondo -en nogal y roble- para el arzobispo Vela. Le ayudó el ensamblador Luis Galeo y -entre ambos- cobraron 1200 ducados. En 1587 se colocó la silla en el primer sitio del coro del deán ya que el fondo del coro estaba abierto pero se trasladó a su lugar actual en 1610 cuando el arzobispo Zapata cerró el coro. Mateo Gómez, Isabel, *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, Madrid, Caja de Burgos/Asociación de amigos de la catedral de Burgos, 1997.

la oración se combate o aleja al demonio, el hecho de que los discípulos se durmieran no hace sino recordarnos que la tarea es difícil o que la carne es débil. Es decir, que el mensaje cristiano va dirigido a los pecadores y a su capacidad de santificarse como lo hicieron los apóstoles. Curiosamente, si hay algo que muestran las ordenanzas para el coro de las catedrales novohispanas que se conocen es precisamente las faltas que solían cometerse en este espacio ceremonial en lugar del rezo constante y armónico.

Para finalizar con la ceremonia (al cantarse el verso primero del himno *Vexilla regis prodeunt*) los capitulares (como observó Gemelli Carreri) salían del coro a la iglesia cubiertos con mantos negros desde la cabeza. Así se significaba la oscuridad tenebrosa del pecado con que estaba cubierto todo el mundo desde Adán, cabeza del linaje humano (Col. 1:13). La salida del coro a la iglesia aludía a que el

misterio sagrado de la cruz había estado oculto y escondido y sólo en enigmas figurado hasta que el verbo humanado fue crucificado en el madero santo de la cruz, y le manifestó a su Iglesia con toda claridad, de cuyo fruto no participaran aquellos que no fueren del cuerpo de la Iglesia, por la fe que este profesa y recibe en el sacramento santo del bautismo. (Ef. 3:5 y 9)

Al salir el pendón sagrado, todos los fieles se ponían de rodillas y le adoraban como verdadera representación de Nuestro Dios crucificado. Núñez no se limita a explicar la ceremonia sino que ahonda en la señal que, explica, ya había dicho Isaías sería levantada por Dios para congregar las remotas, dispersas y apartadas naciones de las cuatro partes del mundo, con lo cual había puesto ante nuestros ojos los misterios profundos de Nuestra Redención. Con la cruz también se recordaban las “virtudes excelentes que nuestro soberano Salvador ejerció para enseñanza nuestra en la sagrada cátedra de la santísima cruz”. Así, la cruz era simultáneamente instrumento de redención y de enseñanza y para el

obispo, el cristiano debía acudir al cuerpo de guardia que es la iglesia a meditar los misterios que encerraba la divisa. Y citando a Durandus entendía que “La bandera o pendón representa el triunfo y victoria que alcanzó Cristo Señor Nuestro con su pasión y muerte, quitando al Infierno y al Demonio la presa, que tenían usurpada del linaje humano.” Su color negro significaba la oscuridad que hubo en el mundo, cuando murió en la cruz. La cruz roja que estaba en medio del estandarte negro daba a entender que cuando el mundo estaba más lleno de obscuridades y hombres en tinieblas del pecado, amaneció la luz de la gracia por medio de la redención que se obró en el santo madero de la cruz en donde se derramó la sangre preciosa del Salvador.

Más allá de la ceremonia en sí, lo que resulta más interesante para los fines de este trabajo, es su explicación simbólica. Para transmitir su sentido profundo, el obispo chiapaneco parangonó al coro de la catedral con el huerto de Getsemaní. Curiosamente, también fue el tema de la Oración en el huerto la que a fines del siglo 16 eligió el obispo de Burgos para decorar su silla del coro y desde el testero presidir el espacio. Como he dicho, no es mi interés limitar el simbolismo de los coros catedrales, o del coro poblano o burgalés, a esta historia bíblica sino profundizar –como lo hizo Núñez- en el sentido del espacio (que a su vez explica la propiedad del tema seleccionado). Sólo a partir de ahí es posible trazar los límites de su capacidad metafórica. La metaforización puede ser infinita pero no todas las metáforas son posibles. Algunas son especialmente pertinentes, a pesar de la dificultad de aplicarlas ante falta de evidencia colateral. Más allá de pretender atribuir una iconografía demasiado acotada al coro, me parece que la importancia de esta comparación radica en la enseñanza que se deduce en torno a la función y funcionamiento del espacio. Es evidente que los espacios interiores de una iglesia (y sobre todo durante los

siglos 17 y 18) recibieron múltiples interpretaciones simbólicas. Aún dentro de una misma descripción a veces resulta inútil pretender fijar una iconografía como tan bien lo evidencia la crónica dieciochesca de Matías de Escobar o la propia descripción de Núñez.¹²⁵ O bien, la relación que en 1690, el año de su inauguración, describió a la capilla del Rosario. Lo interesante, por lo tanto, no es la comparación en sí sino los elementos que posibilitan dicho parangón y el hecho de que éste nunca se fije demasiado estrictamente. En este sentido, es posible aplicar lo que Fernando de la Flor dijera respecto a la fiesta barroca, pues al encontrarnos igualmente frente a un “discurso metafórico continuado” es posible también encontrar que la “pluralidad significativa de lo festivo supone que en ella se celebran y ritualizan los dogmas que sustentan el imponente edificio de la fe.”¹²⁶ Se trata de decir lo mismo a partir de una variedad formal prácticamente infinita. Se trata de hacer lo mismo que hace la liturgia. Es posible que la mayor enseñanza se encuentre en la función misma de la metáfora, que como diría Fernando de la Flor, era un “instrumento” de conocimiento, y no tanto en el aspecto exclusivamente iconográfico.¹²⁷ Para la sacristía, por ejemplo, sitio en el cual los sacerdotes se revisten de ornamentos litúrgicos, Elena Estrada de Gerlero, rescató (entre “otras” posibles asociaciones simbólicas) aquella del liturgista medieval Guillermo Durandus quien la hacía corresponder simbólicamente con “las entrañas virginales de María”. De este modo, “al revestirse de dichos indumentos, (el sacerdote) conmemora[ba] la encarnación de Jesús”. Este es un claro ejemplo en que el juego metafórico permite recrear un acontecimiento histórico que a su vez visualiza un misterio o dogma que se actuaba a diario. Esta fue una constante en el culto de las catedrales, como

¹²⁵ Véase, por ejemplo, la descripción del convento de Charo en Michoacán.

¹²⁶ Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 162.

¹²⁷ *Idem.*

podrá igualmente apreciarse en la ceremonia de la seña. Esta práctica no resulta extraña si se piensa que uno de los aspectos más propios del cristianismo es el carácter histórico de la revelación; es decir, la historicidad del Hijo de Dios y, por lo tanto, su humanidad.¹²⁸ Pensar -como dice Kantorowicz- que la liturgia es una acción sagrada que es en sí misma imagen y realidad a un mismo tiempo permite entender esta dinámica polisémica que en el fondo plantea el imposible e infinito intento de visualizar lo invisible a partir del ritual.¹²⁹

Mi interés en rescatar la interpretación de Núñez responde, por un lado, al objetivo de plantear la posibilidad de que la selección del obispo poblano pudiera haber estado condicionada por el interés de parangonar el coro poblano con algún tipo de jardín, o con varios jardines simultáneamente. De ser así, la razón radicaría en la estrecha vinculación entre el tema del jardín y el de la redención. Como se verá a continuación, muchos de los elementos que se manejan en la historia del huerto de Getsemaní no son exclusivos de esta etapa de la pasión, sino complementarios de una historia redentora. Para el obispo Palafox, por ejemplo, el coro lejos de aludir al huerto de Getsemaní parangonaba el momento de la Transfiguración de Cristo frente a sus discípulos. Estos fueron los mismos que tiempo después, tendrían de nuevo acceso a la dimensión humano-celestial del Señor en el huerto de los olivos. El mismo Palafox parangonó la transfiguración con la historia de la oración en el huerto en su tratado espiritual *Excelencias de san Pedro, príncipe de los apóstoles y*

¹²⁸ Para Juan Plazaola es justo el carácter esencialmente histórico de la revelación el que da sentido y razón al arte cristiano. Así, es la historia de la Salvación la que exige dar expresión a acontecimientos de la vida terrenal del Hombre-Dios. Plazaola, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 13.

¹²⁹ Para Kantorowicz, la liturgia es una acción sagrada que es en sí misma imagen y realidad a un tiempo. Kantorowicz, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985, p. 68.

La sacristía para san Gregorio Magno significaba "los corazones de los doctores, llenos de riquezas de la sabiduría y la ciencia". Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "sacristía" en *Catedral de México. Patrimonio histórico y cultural*, México, SEDUE, 1986, p. 278.

vicario universal de Jesucristo, nuestro bien (publicada en 1762).¹³⁰ En este texto explica que en ambas escenas Cristo eligió a los mismos tres discípulos que en las dos ocasiones (la gozosa y la penosa) se quedaron dormidos. Ambas escenas tenían un papel fundamental en la historia de la redención pues, según Palafox, Moisés le dijo a Cristo que era el cordero pascual mientras que Elías le explicó que si no moría no podría resucitar. Cristo llevó a sus tres discípulos con él a orar pero se quedaron dormidos y al despertar vieron a Cristo transfigurado con Moisés y Elías. De hecho, la importancia de la metáfora del jardín dentro del coro pudiera muy bien no haber sido una idea original de Nogales Dávila a pesar de la originalidad de su programa. Como se ha mencionado en un capítulo anterior, los inventarios de la catedral de Puebla registran que en la sillería que Nogales sustituyó había “diez países, los dos grandes y ocho medianos” sobre las sillas del coro y que sobre la silla episcopal se ubicaba un lienzo con una imagen del Santo Sepulcro.¹³¹ Es decir, aparentemente el coro anterior era un espacio rodeado de lienzos con paisajes asociados con el tema de la redención pues el mismo inventario indica que la silla episcopal estaba coronada por un “lienzo del santo sepulcro”¹³² lo cual sugiere que las pinturas de mayores dimensiones podrían haber flanqueado al Santo Sepulcro y coronado las sillas de las dignidades. Los otros ocho pudieron haberse dividido en dos conjuntos de cuatro lienzos y rematar el resto de las sillas, tanto las del coro del deán como las del arcediano. En aquella

¹³⁰ Este tratado está dentro de sus escritos espirituales y teológicos. Joseph Ignasi Saranyana dice que sus tratados teológicos no son una reflexión sobre las circunstancias temporales a la luz de la fe sino una meditación directa de los misterios divinos al hilo de su trayectoria personal de sus particulares devociones y de las necesidades pastorales de sus fieles. En especulación teológica fue autodidacta y se le ve muy dependientes de las opiniones de escuela es poco crítico al respecto. Saranyana, Josep Ignasi, "Palafox teólogo" en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Palafox. Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII. Congreso Internacional. IV Centenario del Nacimiento de Don Juan de Pañafox y Mendoza*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, pp. 249-261.

¹³¹ ACCP, *Inventario 1712*, f. 51.

¹³² ACCP, *Inventario 1712*. 50v.

sillería que precedió a la actual y que –aparentemente- pasó al templo de san Felipe Neri¹³³, la silla del prelado tenía una representación de san Pedro de medio relieve que también era la puerta de un nicho embutido de tapincerán y naranjo en el que se resguardaban algunas reliquias. Por lo menos se tiene registrado una cera de *Agnus*¹³⁴ y un *Lignum Crucis*.¹³⁵ Estas piezas fueron heredadas por la nueva obra en donde también Pedro fue elegido como guardián.¹³⁶ Finalmente, mencionamos que sobre la silla antigua había un tabernáculo dorado con una estatua de san Miguel y cuatro angelitos por remate. De especial interés – para esta investigación- es que el inventario de 1712 recupere, por un lado, un espacio inserto en la naturaleza y, por el otro, la imagen de un Cristo muerto, de un san Pedro que resguarda un fragmento del instrumento pasionario de la cruz que, a su vez, constituye el respaldo de la silla del obispo poblano. Asimismo, resulta interesante que sea Miguel, el arcángel de las milicias celestiales, a quien se eligiera para coronar la silla del prelado. La elección debió responder a su patrocinio de la ciudad pero también aludir a la necesidad protectora o defensiva del espacio y a la función misma del lugar. Si efectivamente la iconografía del coro anterior hacía alusión al tema de la redención a partir de la presencia del sepulcro de Cristo en medio de una serie de paisajes, la diferencia entre aquel y el coro actual radicaría en que mientras uno tuvo una visión pasionaria el otro optó por una

¹³³ ACCP, AC, sesión del 10 de marzo de 1722. f. 331: “Que se remite al señor doctoral para que se sirva de informar sobre la pretensión que hace el oratorio de san Felipe Neri de esta ciudad sobre la sillería vieja del coro de esta santa iglesia que tienen pedida a Su Excelencia”.

¹³⁴ En sentido sacramental, se trata de una medalla de cera pequeña con la impresión del cordero de Dios, hecho con la cera del cirio pascual del año previo y bendecido por el papa en el primer año de su pontificado y cada 7 años después. La costumbre se conocía en Roma en el siglo 9 pero puede ser más antigua.

¹³⁵ En 1656 ya se menciona la presencia de una cera de *Agnus* de san Pío V (1504-1572) en la silla episcopal del coro que fue donada por Joseph Gómez, un músico de la iglesia. (ACCP, *Inventario 1656*, f. 42v) El pontificado de Pío V tuvo lugar de 1566 a 1572.

¹³⁶ En el inventario de 1656 las pinturas son descritas como: “Un santo Cristo con los demás cuadros que están sobre la silla episcopal en el coro” (ACCP, *Inventario 1656*, f. 35v) Respecto a las reliquias se menciona una cera de *Agnus* (*Idem.*, f. 42v). En el de 1712 se menciona un santo *Lignum Crucis* colocado en una cruz de Huatulco y un fragmento de la cruz de Pedro (ACCP, *Inventario 1712*, f. 4.)

trionfante. Es decir, limitó la imagen del crucificado y amplió la presencia del signo de la cruz.

Rescatar la historia de Nuñez de la Vega, plantea la posibilidad de trazar un nuevo acercamiento a los coros y de sus sillerías. Me parece que aún cuando es posible recuperar documentalmente la referencia de una intención simbólica o programa iconográfico original, las obras -sobre todo en el barroco- fueron pensadas como espacios abiertos a la construcción metafórica. De modo que difícilmente una temática como la del jardín de Getsemaní agotaría los posibles sentidos simbólicos originales que pudieron escenificarse. Es decir, no veo razón para que un prelado se acercara a las obras de arte de una manera del todo distinta a aquella en que los oradores construían sus sermones contemporáneamente. No hay duda que no todo era posible y que -por lo tanto- el significado no ha de deslizarse infinitamente, sin embargo, también es necesario evitar una lectura unívoca.

Para el obispo de Chiapas resultó necesario explicar -en el primer apéndice de una obra que se ha definido como “un verdadero compendio de la doctrina cristiana”- los significados misteriosos de las ceremonias exteriores usados por la iglesia, para que “teniendo noticia de los misterios que en ella estaban comprendidos se estimaran y veneraran”. Así, a diferencia de muchas fuentes sobre ceremonias que tan sólo proporcionan la descripción de los actos (como el *Directorio*), el texto de Núñez permite y estimula acercarse a los objetos utilizados, espacios participantes y actos celebrados con una pluralidad de significados y con el uso de la metáfora como instrumento de un conocimiento teológico o místico. En ellos, resulta evidente que en la historia de la redención hubo una confrontación entre las dimensiones divinas y humanas.

El estandarte era tanto “una insignia militar” de afiliación celestial como “un instrumento de meditación” en los misterios de la cruz que debía de fomentar el uso de las armas de las virtudes. Finalmente, se trataba de “un símbolo triunfal” que recordaba el lugar que la pasión y muerte del redentor había tenido en la historia. El estandarte representaba tanto al “instrumento de salvación” (necesario a partir de la perdición) como al “sujeto” que había posibilitado la redención del género humano, es decir, Cristo. El estandarte había de partir de la capilla del sagrario que simbolizaba la “sabiduría divina”¹³⁷, significando que ya “estaba prevenido en la mente divina de Dios que el árbol soberano de la cruz habría de reparar la caída del primer hombre que había comido del árbol vedado y prohibido del paraíso”. La presencia del estandarte, que no sólo era la cruz, un instrumento pasionario o una conmemoración triunfal -pues carecía de la figura- sino Cristo mismo, también significaba un hecho bíblico, la reunión de Cristo con sus apóstoles en la última cena, “alimento anticipado de la gloria que recibirían aquellos que le ayudaran a llevar la cruz de los trabajos y persecuciones de la vida terrena”. La salida del sagrario recordaba que estando a punto de ir hacia el sacrificio y después de dar de comer y beber a sus discípulos, Cristo había salido del cenáculo. El estandarte se llevaba en procesión al coro porque era el lugar de oración por excelencia, en donde se cantaban las divinas alabanzas. De este modo el acto parangonaba el momento en que acercándose la hora en que el Salvador había de ofrecerse en sacrificio, se dirigió al monte de los olivos en donde se localizaba el huerto de Getsemaní a hacer oración en compañía de sus discípulos, que en la

¹³⁷ Respecto al sagrario, Rogelio Ruiz Gomar dice que una de las acepciones es el “sitio interior de un templo donde se guardan las cosas sagradas, como el tabernáculo” La otra posibilidad es la acepción de la palabra como capilla o templo que en algunas catedrales sirve de parroquia. Ruiz Gomar, Rogelio, “Sagrario Metropolitano” en *Catedral de México. Patrimonio histórico y cultural*, México, Sedue, p. 530.

ceremonia quedaban significados en el acompañamiento de capellanes y acólitos que llevan el pendón en procesión al coro (Mateo 26:30). Para Núñez de la Vega esta ceremonia nos enseñaba que para entrar con nuestro enemigo en batalla, hemos de armarnos primero con el escudo fuerte de la oración. Así, como el acto de perdición había dado inicio en un Jardín, Cristo iniciaba su odisea de redención acogéndose al poder apotropáico de la oración en aquel jardín, a las afueras de Jerusalén, al cual se dirigió Judas después de su traición.

¿Qué sabemos de la historia del huerto de Getsemaní? Este huerto ha de ser entendido tanto como un lugar de pena y tristeza como de alegría al tratarse de un sitio frecuentado por Jesús y sus discípulos (Juan 18, 1,2). Asimismo, llama la atención que tanto el sitio de la crucifixión como el del entierro fueron igualmente jardines: “Y en aquel lugar donde había sido crucificado, había un huerto; y en el huerto un sepulcro nuevo, en el cual aún no había sido puesto ninguno”. (Juan 19, 41, 42) Como indica san Mateo (Mt. 27, 57), el sepulcro de Cristo se ubicó en el jardín de José de Arimatea y Juan narra que María Magdalena lloraba al pie de la tumba de Jesús cuando este se le apareció y ella lo confundió con el jardinero del lugar (Juan 20, 11-16). Esto no es una mera casualidad, para el padre Bernabé Meistermann, los evangelistas en general proporcionan poca información topográfica pero cuando se trata del lugar en donde Jesús se retiró a rezar en la víspera de su pasión o del lugar en donde expiró sobre la cruz, la información abunda. Por lo tanto le parece que de una manera muy clara, los evangelistas atrajeron la atención de los fieles al “teatro de la agonía moral del maestro”, invitándolos a hacer de él un objeto de veneración,

un lugar de rezo.¹³⁸ La historia bíblica indica que después de la última cena que Jesús tuvo con sus discípulos, este se retiró con 11 de ellos a rezar en la soledad. Mientras san Juan dice que “entró” a un “hortus”,¹³⁹ Mateo y Marcos se refieren a “Getsemani”, un término conformado por palabras hebreas que aluden a un sitio en el cual era posible obtener aceite a partir de una prensa y del cual se deduce la existencia de los olivos.¹⁴⁰ Mateo y Marcos cuentan que Jesús dividió el cuerpo apostólico en dos grupos y que dejó a 8 reposando mientras que invitó a los otros 3 a asistirlo.¹⁴¹ A estos 3 privilegiados, les dio la orden de velar y rezar. Fue tan solo a estos tres que Jesús reveló su alma en conflicto y fue en este contexto que todavía se alejó más para encontrarse a solas con su padre. Estos fueron los mismos tres que vieron la resurrección de la hija de Jaire (marcos 5, 37) y -según Orígenes (152-254)- Jesús los llevó para que vieran y escucharan donde se encuentra la fuerza del hombre y cómo se obtiene.¹⁴² El huerto de Getsemaní es el sitio en el cual también se reconoce la tumba de la virgen y el sitio del cual ascendió el Señor.¹⁴³ Es decir, es un sitio de comunicación terrenal-celestial por excelencia y también un espacio en el que tuvieron lugar acontecimientos del todo opuestos (de profunda lucha y tristeza como de extraordinaria alegría y triunfo). No deja de ser una estructura dialéctica que

¹³⁸ Meistermann, Bernabé, *Gethsémani. Notices Historiques et descriptives*, Paris, Auguste Picard, 1920. p. 22.

¹³⁹ Hortus era el término latino para decir jardín, huerto, campo abierto de árboles y un monte de olivos. No es claro si el huerto era cerrado aunque Juan dice que “entra” en el jardín. Sin embargo el autor explica que en oriente todo campo que ofrecía un agradable abrigo en contra de los rayos del sol a través de sus árboles podía pasar por jardín y no forzosamente tenía que estar cerrado. *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Idem.* p. 32.

¹⁴² *Idem.*, p. 35.

¹⁴³ *Idem.*, p. 26. Por ello fue también el sitio en que se construyó la basílica de la Asunción. A fines del siglo 4 había una iglesia consagrada a la agonía de Jesús cerca de la cual había una gruta de la agonía. Fue cedida a los franciscanos en 1392. Al norte de Getsemaní, hacia la primera mitad del siglo 5, había una iglesia octagonal dedicada a la Virgen en la cripta en la que se veneraba su tumba. Se destruyó hacia 1009 y luego se fundó ahí el monasterio de santa María. Hacia 1130 los cruzados reconstruyeron la iglesia con su cripta y tumba y cerca de ella fue costumbre inhumar a las reinas francas de Jerusalén. Los sarracenos destruyeron el monasterio peor no la iglesia. Y los franciscanos la adquirieron en el siglo 14 hasta el s. 17. Piccirillo, Michele OFM (ed.), *In Terrasanta: dalla crociata alla custodia dei luoghi santi*, Florencia/Milan, Artificio Skira, 2000, p. 94.

constantemente caracteriza al mensaje cristiano y las prácticas del coro catedral. (IMAGEN 20)

Para André Feuillet, quien analiza los problemas históricos y literarios que presentan las narraciones evangélicas de la oración en el huerto de Getsemaní,¹⁴⁴ la importancia capital de la historia de la agonía radica en que abre una llave del misterio de nuestra redención, pues en el fondo es una exposición del misterio de la redención. El autor recupera la importancia que Jesús pone en que sus discípulos recen con él y no desfallezcan con la finalidad de no caer en la tentación e indica que en los tres evangelios sinópticos (Marcos, Mateo y Lucas), la agonía de Getsemaní se relaciona con la transfiguración. Las dos escenas se oponen violentamente pues en un caso se trata de la glorificación de Jesús y en el otro de su humillación y ansiedad, pero cada evangelista tiene su propia manera de hacer esta conexión misteriosa entre las historias de la transfiguración y de la oración en Getsemaní. Marcos subraya que ambos misterios son incomprensibles, tal como fueron percibido los nudos en Puebla, para los apóstoles (empezando por Pedro).

Si la odisea de la perdición del género humano tuvo su origen en un jardín, no resulta extraño que fueran también jardines los que estructuraran distintas facetas del camino redentor. Fue como jardinero que Cristo se presentó a María Magdalena en el momento de su resurrección y son múltiples los casos en que la Jerusalén celeste aparece representada como jardín, aludiendo a una vuelta al paraíso, pero ahora un paraíso

¹⁴⁴ Feuillet, André, *L'agonie de Gethsémani, enque(sombrero)te exégétique et théologique suivie d'une étude du "myste(acent)re de Jésus" de Pascal*, Paris, Gabalda, 1977.

celestial.¹⁴⁵ El otro episodio bíblico emblemático lo constituye aquel que tuvo lugar en el Huerto de Getsemaní, un jardín “histórico” (material, terrenal) que constituyó el punto de partida de la pasión del Señor y en el que Cristo convocó a un selecto grupo de discípulos y se confrontó con su condición humana-divina. No deja de ser una curiosa coincidencia que una guía de viaje a Tierra santa del siglo 17 represente dicho huerto de la manera como aparecería representado siguiendo la misma planta de un típico coro catedral. (IMAGEN 21)

Recojamos los elementos de la agonía en el Huerto que ayudan a reflexionar sobre el sentido del coro. El jardín de Getsemaní era un espacio de oración, de alabanza, de pasión que permitiría la redención, de tentación y de teofanía. Asimismo, fue un lugar al cual sólo tuvo acceso un selecto grupo de apóstoles cuya santidad no garantizó el éxito de su misión. Esta no impidió que los apóstoles pecaran y desacataran el mandato de Cristo de mantenerse despiertos.¹⁴⁶ Así, no sólo la santidad sino el pecado parece ser un elemento fundamental para entender el espacio del coro y su función como espacio de oración. De hecho, pensar que el fundamento de la Iglesia sea Pedro revela una gran enseñanza. Cristo encomendó la tarea a un “pecador” que no sólo se quedó dormido sino que lo negó al inicio de su pasión. Sin embargo, esta condición “humana” no le impidió “santificarse” al grado de que Pedro, al igual que Cristo, moriría en la cruz, con la diferencia de solicitar una cruz inversa. Fragmentos de ambas cruces se guardaban en la silla episcopal de Puebla. No es esto extraño. El verdadero mensaje cristiano va dirigido a esos pecadores que pueden

¹⁴⁵ Véase: Rubial García, Antonio, "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* num. 72, 1998.

¹⁴⁶ Plazaola explica esta selección de discípulos pecadores como un llamado que la iglesia hace no solo a los santos sino también a los pecadores. De ese modo explica la elección de Pedro.

convertirse, que pueden limpiar sus culpas, que pueden combatir el pecado, como lo deja ver un sermón sevillano en el que sobre la fundación de la Iglesia dice que el Redentor dijo a Pedro: “no sobre tí Pedro, no, que eres piedra quebradiza sino sobre mí que soy la piedra angular fuerte por naturaleza”. El orador entonces pregunta por el favor que le hizo Cristo a Pedro por haberlo reconocido Dios pues ¿no le había prometido fundar sobre él la iglesia? El favor en realidad fue desengañarle y decirle una verdad pues piedra no fuerte fácilmente se quebró. Sin embargo, bañando la piedra en agua se aprieta y fortifica. Así, concluye que Pedro a los primeros golpes de la tentación, se quebró pero al “bañarse en arroyo de sus lágrimas quedo consolidado y fuerte” de modo que aquello que temió de la muerte del Señor no lo temió en la suya propia. Para Diego de Cea, Cristo no había edificado la Iglesia sobre Pedro, sino sobre sí mismo.¹⁴⁷

Finalmente, el huerto de Getsemaní también fue un espacio en el que se confrontó la humanidad-divinidad de Cristo. Jesús selecciono tan solo a 3 de sus discípulos para que lo acompañaran en el inicio de su pasión, los mismos que habían presenciado su Transfiguración. Es decir, los que también en un monte elevado (el Tabor) vieron su divinidad, fueron después invitados a un momento en el que se evidenciaría su humanidad. A ellos les pidió que oraran con él y a ellos hubo de despertar al ser vencidos por el sueño del pecado. Resulta revelador que Jaime Cuadriello encontrara en el archivo de la colegiata de Guadalupe la referencia de que para el obispo poblano de mediados del siglo 17 don Juan de Palafox, el coro podía parangonarse con el momento en que los apóstoles elegidos presenciaron la teofanía o transfiguración de Cristo en el monte Tabor. Estas dos historias

¹⁴⁷ Cea, Diego de, *Sermón del Santísimo Sacramento del altar, predicado entre los dos coros de la Santa Iglesia de Sevilla en la solemnisima octava, que hizo a este divino misterio su muy noble cabildo eclesiástico*, Sevilla: Juan Serrano de Vargas y Ureña, 1620, f. 8v.

que se unen en la Biblia también parecen unirse en la interpretación del coro. La asociación con la historia de la Transfiguración, lleva a Jaime Cuadriello a ver en el oficio de las catedrales una alabanza a la divinidad de Cristo. El caso específico de la Colegiata de Guadalupe resulta sumamente interesante, pues como afirma Jaime Cuadriello, mientras el coro de capitulares funcionaba como remedo simbólico de los apóstoles elegidos, el coro de monjas capuchinas anexo desplegaba sus oficios corales en memoria de las mujeres que acompañaron a Jesús al pie del calvario. Así, para Cuadriello ambos coros alababan respectivamente la divinidad y humanidad del Hijo de Dios.¹⁴⁸ Esto que en Guadalupe quedaba confinado a dos coros, en la catedral de Puebla fue responsabilidad de uno solo siendo también posible asociar las historias con el oficio espiritual y terrenal del coro.

La historia de la Transfiguración de Cristo tuvo lugar al norte de Jerusalén, junto a Nazareth en Galilea, junto a su mar y aparece en Mateo 17, 1-13, Marcos 9, 2-13 y Lucas 9, 28-36. Jesús fue a un monte a orar. Mientras oraba, su rostro se transformó. Pedro y sus compañeros estaban dormidos y al despertar vieron su gloria. Esta fue la ocasión en que Cristo manifestó su naturaleza divina a sus discípulos Pedro, Santiago y Juan. Los llevó a un monte alto y, en su presencia, se transfiguró. Su rostro brilló como sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz mientras que Moisés y Elías aparecieron a sus lados y conversaron con él. Una nube resplandeciente los cubrió y una voz del cielo dijo “este es mi hijo amado”. Los apóstoles se postraron ante la visión. Al bajar les dijo “no deis a

¹⁴⁸ Cuadriello, Jaime, "El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia" en *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, p. 92. Jaime afirma que -según Palafox- el coro de canónigos era un remedo simbólico de los apóstoles elegidos que acompañaron a Jesús al monte Tabor para presenciar su teofanía o transfiguración. El oficio de las catedrales era justamente alabar la divinidad de Cristo. Mientras el coro de monjas, como el de las capuchinas que quedó anexo, desplegaba allí sus oficios corales en memoria de las mujeres que acompañaron a Jesús al pie del Calvario (alabando respectivamente la humanidad del Hijo.

conocer a nadie esta visión hasta que el hijo del hombre resucite de entre los muertos”. Los discípulos dijeron que los escribas decían que Elías había de venir primero y Jesús respondió que éste ya había venido pero que no le habían reconocido. Los discípulos entendieron que hablaba de Juan el Bautista.

La ceremonia de la seña evidencia que el coro ha de verse como un campo de combate. Me parece que esta idea no sólo muestra un aspecto fundamental de los coros en general, sino que permite una mejor comprensión de la problemática que ha apasionado a Isabel Mateo: la presencia de temática profana y francamente grotesca en las sillerías de coro tardas góticas españolas. Pensemos, sobre todo, que entonces había un acceso mucho más amplio al coro. No fue tan restringido como en la iglesia postridentina novohispana. Es decir, el espacio del coro, sitio de oración por excelencia, no era un espacio dentro del cual no pudiera entrar el pecado sino un espacio de incesante lucha cuyo éxito producía una absoluta armonía. Así, el clero, defensores o protectores de la salud del pueblo cristiano, a partir de la oración y alabanza a Dios encapsulaban el mal a diario. Es posible que en este espacio, precedido por la figura de Pedro, el vicario de Cristo, un segundo Adán, aquel a quien se le dio el poder de atar y desatar en cielo y tierra, el obispo poblano dejara un orden estricto que no sólo correspondiera con la jerarquía del cabildo y su función eclesial sino que recordara al clero su papel en la conducción de los fieles a la obtención del paraíso celestial, a partir de la meditación en los significados de la cruz. Sin pretender explicar el tan complejo tema del uso de temática profana en las sillerías góticas españolas me parece que resulta interesante poder relacionar el aspecto de lucha y de la jerarquizada presencia de la temática. No sería un acto del todo distinto al que Durandus dio a las alfombras o carpetas que habían de colarse en el coro “bajo los pies” y sobre todo “bajo los pies de los

obispos” porque estos debían “pisotear todo lo mundano”.¹⁴⁹ Es claro que la función de los objetos dentro del coro no se limita al honorífico sino que abarca una esfera simbólica a la que suele aludirse esporádicamente y no siempre en la misma dirección. Es decir, suele hacerse de forma polisémica o polivalente, incluso contraria. Así, el hecho de que las alfombras pudieran simbolizar la vida mundana no invalida su referencia al estatus privilegiado. Así lo deja ver el pleito con el alcalde mayor de Puebla y la sección sobre precedencia de la *Recopilación de Leyes de Indias*. El uso de silla, tapete y cojín fue siempre un privilegio que debía corresponder con el rango o con una concesión excepcional. Las alfombras en los altares y coro, en última instancia, muy bien pudieron ser uno de los elementos que ayudaran a la transformación del espacio en un paraíso terrenal. En su estudio sobre el jardín en la isla de Cítara en que Polifilo se encuentra con Polia, Ada Segre explica que los modelos que inspiraron la imaginería y trazo de los jardines indicado en el texto fueron los tapetes pues se afirma que los jardines parecían alfombras del Cairo o de Turquía. La autora considera que no es sino una continuación entre la vieja asociación entre tapices de mil flores y los jardines pradera o de las alfombras orientales que representaban jardines. Segre informa que a mediados del siglo 16, un cronista del Escorial también describió los jardines como ricos tapetes traídos de Turquía, el Cairo y Damasco. También Ferrari comparó el efecto de las plantaciones en compartimentos de flores a tapices, tapetes o a un textil bordado. Así, la autora considera que la original asociación entre los tapices de mil flores y los jardines de prados se transfirió en el *Sueño de Polifilo* a tapetes orientales y jardines, ambos decorados con patrones coloridos geométricos.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *The Symbolism of Churches and Church Ornaments: a translation of the First Book of the Rationale Divinorum Officiorum*, John Mason y Benjamin Webb (trad.), Londres/Cambridge, 1843, p. 68.

¹⁵⁰ Segre, *op. cit.*, p. 88.

En el marco de esta iconografía, que aparentemente se opone en el interior del recinto religioso, habría que unir al estudio de Isabel Mateo la reflexión que Michel Camille hiciera en torno a las misericordias de las sillerías de coro. Para M. Camille “fragmentos desordenados de las personalidades humanas, anormalidad, fealdad, irrumpieron en los márgenes de la Jerusalén celeste” al entrar en las catedrales o “Biblias de piedra”.¹⁵¹ Mientras, Emile Male, intentó ver en estas imágenes góticas un pensamiento “inocente y libre”, Camille no hizo a un lado su indecencia e ironía y su importante rol en los rituales de la catedral. En esta línea también incorporó a las sillerías de coro y su “fértil producción de géneros marginales también denominados “el estrato más bajo del cuerpo”¹⁵² Así, en su interpretación de las tallas “ocultas a nuestros ojos pero no para los canónigos” que se sentaron sobre las misericordias, Camille consideró necesario entender la manera en que esta temática se relacionaba con aquella que se localiza por encima, es decir, en la manera como aparece a su servicio.¹⁵³ A conclusiones similares llegó John Ottoway al analizar la decoración del coro de la catedral de Saint-Lizier. Para el autor, la composición misma de los frisos articulaban la significación del programa permitiendo una doble lectura tanto horizontal como vertical. Así, le parecía que se pasaba de la representaciones de los apóstoles al mar de cristal que dividía el mundo terrenal del celestial de modo que en el coro el alma subía simbólicamente después de la vida terrestre por la iglesia apostólica hasta los confines del cielo divino. La plenitud vendría con la unión de las dos ciudades la cual tendría como raíz a la Virgen María.¹⁵⁴ Este es un aspecto que valdría la pena

¹⁵¹ Camille, Michael, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Books, 1992, p. 84.

¹⁵² *Idem.*, p. 93.

¹⁵³ Camille, Michael. *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books, 1992. , (p. 94)

¹⁵⁴ Citado en : Mentré, Mireille; Marie-Laure Regnault, "Chronique du colloque" en *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age: actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers: Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1997.

considerar cuando en las sillerías de coro españolas aparece la temática profana (en las zonas inferiores) junto a un complejo programa ornamental no-figurativo (en los espacios superiores).

f) El sentido redentor del jardín cristiano.

En el *Génesis* se relata que Dios plantó un huerto terrenal en Edén (un sitio ubicado al oriente del mundo) para colocar en él al primer hombre modelado con arcilla (Gen. 2, 7-8). Además de un río que se partía en cuatro brazos, este paraíso tenía todo tipo de árboles “hermosos a la vista y sabrosos al paladar” pero en su centro se ubicaban los dos más importantes: “el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal”. Este último habría de traer la muerte de Adán y -con ella- la del género humano que, a partir de la desobediencia de los primeros padres, tuvieron la necesidad de un acto redentor que le devolviera la vida eterna (es decir, que los condujera al paraíso). Al reconocer su origen en este jardín “histórico”, el cristianismo imprimió una profunda huella de la metáfora paradisiaca en los grandes dilemas del hombre cristiano: el libre albedrío, el acceso al conocimiento, el origen de la muerte o la promesa del cielo.

Con la expulsión del hombre del paraíso, Dios creó un segundo jardín en el cielo con la finalidad de preparar un mejor hogar para el hombre. Así, el primero se convirtió en una prefiguración del segundo e incluso llegó pensarse -entre los primeros cristianos- que los fieles muertos aguardaban en este paraíso terrenal el juicio final que les daría acceso al paraíso celestial.¹⁵⁵ Se ha mencionado también que el término paraíso fue empleado por Santo Tomás para referirse tanto a la iglesia militante como a la triunfante y que san Agustín aplicó los elementos del jardín del Edén a Cristo, los santos y los evangelistas. De modo que el término no sólo fue aplicado a una realidad inalcanzable en la vida sino también al templo material. En el marco del arte de evangelización de la Nueva España, Elena Estrada de Gerlero ha estudiado la simbología paradisiaca tanto en el atrio de los

¹⁵⁵ Prest, *op. cit.*, 1981, p. 18.

proyectos conventuales masculinos novohispanos como en sus claustros.¹⁵⁶ Bajo la óptica de que tanto el atrio como el claustro simbolizaron el paraíso –y en el marco de este estudio- resulta especialmente inquietante constatar que en el convento de Tzintzuntzán, en Michoacán no sólo las techumbres del claustro fueron decorados con bandas entrelazadas sino que los árboles plantados en el atrio fueron olivos. (IMAGEN 22)

En el marco de una cultura que siguió empleando la exégesis medieval en que todo objeto de meditación podía ir más allá del sentido literal y proponer otro alegórico (la Virgen como Iglesia, por ejemplo), moral (aplicándolo la analogía al alma particular) y anagógico (relacionándolo a fines posteriores como la promesa de un paraíso futuro), el *Génesis* y el *Cantar de los Cantares* constituyeron textos fundadores para el tema del jardín. Elisabeth Antoine afirma que proporcionaron la base religiosa del jardín medieval: un ámbito cerrado que simbolizará al alma cristiana, a la Iglesia y a la Virgen. “El alma devota aspirará regresar al paraíso, a la armonía reencontrada con el mundo, pues el paraíso es la presencia de Dios”.¹⁵⁷ Pascale Bourgain encuentra que si bien el Edén (con sus alusiones a la inocencia, al placer, al resguardo de un ángel, a su ubicación en el oriente y a su apertura al final de los tiempos), es el arquetipo de todos los jardines; entre el Edén primitivo y la resurrección final hay otros dos jardines bíblicos fundamentales: el huerto de Getsemaní y el de la mañana de la resurrección. En el primero -contrario al arquetipo edénico- hay sufrimiento y Cristo se encuentra pasajera y divididamente entre sus dos

¹⁵⁶ Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "El sentido simbólico-litúrgico en los murales del claustro del convento agustino de la purificación y san Simón de Malinalco" en *Homenaje a Marco Dorta, Anuario de estudios americanos, XXXVIII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, --; Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana" en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat, 1982.

¹⁵⁷ Antoine, Elisabeth, "Entre choux et roses: que sont ces jardins devenus" en *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident a la fin du Moyen Age*, Paris, Editions de la Reunion des musees nationaux, 2002.

naturalezas, la humana y la divina mientras que el segundo es un cementerio, pues fue el sitio en el que al salir de la tumba Cristo se encontró con María Magdalena. En este último caso se trata de un lugar de renovación, de triunfo sobre la muerte y de cumplimiento de la promesa de que al final de los tiempos se reabrirá el jardín del Edén. Finalmente, Bourgain contempla el *Cantar de los Cantares* en el que encuentra una simbología mariana y eclesial del jardín pues este jardín “de amor” fue -desde muy temprano- interpretado como una alegoría de la Iglesia y de la Virgen María.

Esta tradicional y tan común lectura simbólica que vincula estrechamente a la Iglesia, a la Virgen y a Cristo a través de distintos tipos de jardines bíblicos que remiten de una u otra forma a la historia de la redención nunca ha sido utilizada para entender los coros catedrales novohispanos, aún cuando se ha afirmado que así como la catedral puede verse como una ciudad dentro de la ciudad¹⁵⁸, el coro representa una iglesia dentro de la iglesia. De especial interés resulta esta reflexión en el caso poblano en que los patrones geométricos utilizados son tan afines a los diseños que caracterizaron a los jardines de nudos europeos renacentistas y manieristas.

Si la primera odisea del género humano, aquella en la que perdió su inmortalidad, tuvo su origen en un jardín, no resulta extraño que fueran también jardines los que estructuraran distintas facetas del camino redentor. En el huerto de Getsemaní Cristo inició la odisea de su pasión que habría de llevarlo a la muerte en la Cruz, único camino posible para redimir el pecado de Adán. Fue nuevamente en un jardín que Cristo evidenció su

¹⁵⁸ Bonet Correa, Antonio, "La catedral y la ciudad histórica" en Miguel Ángel Castillo Oreja (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, Fundación BBVA/Antonio Machado Libros, 2001.

promesa al presentarse como jardinero a María Magdalena en el momento de su resurrección. Asimismo, son múltiples los casos en que la Jerusalén celeste aparece representada como jardín, aludiendo a una vuelta al paraíso, pero ahora a un paraíso celestial. Como contraparte a esta iconografía fundamentalmente crística habría que añadir la interpretación alegórica del *Cantar de los Cantares* que, como he mencionado, ha guiado la imagen de la Virgen como figura de la Iglesia así como de su Inmaculada Concepción, advocación a la cual fue dedicada la catedral de Puebla.

Lejos de pretender agotar la metáfora del jardín en el presente texto (que es una de otras posibles metáforas al interior del coro), me interesa mostrar el sentido que la ornamentación de la sillería puede adquirir cuando es vista desde la perspectiva de aquellos jardines que tuvieron mensajes redentores. La información de varias fuentes escritas a fines del siglo 17 y principios del 18 en torno a la ceremonia de la seña ha permitido profundizar en el sentido que pudo tener el hecho de que en Puebla se optara por una ornamentación que no sólo remite a la ordenación geométrica de la naturaleza con arriates de entrelazos sino que transita ambigualmente entre la imagen del jardín y del símbolo de la cruz. Se ha mencionado que en sus *Etimologías*, san Isidoro de Sevilla (560-636) afirmó que el término de “huerto” (*hortus*) aludía a que “ahí siempre (...) nace algo, pues mientras que los demás terrenos producen una vez al año, el huerto nunca está sin frutos”.¹⁵⁹ También era un renacer perenne lo que se lograba con la oración en el coro que, siguiendo el ejemplo de Cristo, era dirigida por el obispo y su cabildo catedral al momento de cumplir con su función de intermediarios entre las esferas terrenal y celestial. Hemos mencionado el

¹⁵⁹ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, BAC, 1951, p. 436 (libro 17. De la agricultura, capítulo X. De las hortalizas)

sermón de la fiesta de san Pedro celebrada por la Congregación de san Pedro en la iglesia de la Santísima Trinidad de México en 1659, para mostrar lo común que fue asociar a Pedro con Adán y al coro con el paraíso no sólo a partir de la figura de Cristo o de la Virgen sino también de Pedro. Se ha mencionado la constante presencia del número ocho en la sillería que junto como las conchas, la cruz, el jardín y las columnas eucarísticas que flanquean a la figura de Pedro y que, en unión con las reliquias, podría estar haciendo énfasis en la idea del renacer perenne, de la resurrección. Si atendemos a lo escrito por el obispo Núñez de la Vega a finales del siglo 17, el coro puede ser interpretado como un huerto lleno de árboles-cruces o de cruces que –literalmente- fueron hechas de variados árboles.

El empleo de lacería en la obra poblana no es un fenómeno absolutamente aislado y si bien la forma precisa que estos lazos adquirieron en la sillería poblana son únicos, algunas descripciones de la capilla del Rosario han servido para aproximarse a la interpretación de este discurso ornamental, virtuosamente ambiguo. Lo que me ha llamado la atención es encontrar que la dificultad que plantea el conocimiento del significado (de las ceremonias) también fue aplicado al motivo de los entrelaces. El efecto de la lacería de la capilla del Rosario fue descrita como de una “armonía incomprensible”, sostenedora de una serie de misterios, compañera de laberintos y valorada por la variedad que proporcionó al conjunto:

Entre las pilastras de valientes cartones, y soberbias bichas con incomprensible armonía de lazos, que forman sus repisas se levantan seis lienzos de a seis varas y media de alto y cuatro de ancho de la infancia y niñez de nuestro redentor, desde el misterio de la encarnación inefable, hasta el de su misteriosa perdida, y feliz hallazgo en el templo... del pincel... maestro Joseph Rodríguez Carnero. El centro, y corazón de las bóvedas ocupan la fe, la esperanza, y la caridad de dos varas de largo relevadas tres cuartas muy al natural con sus insignias, y marcos de cartones, y hojas de grande perfección. Lo más gallardo es la variedad: pues siendo todas en el primor iguales no lo son ni en los símbolos, ni en los laberintos, ni en la lacería, ni

en los florones, y en cada una parece que se agotaron las ideas: porque no quedó a deber el estudio al deseo, la curiosidad en las tarjas, y las cartelas, lo gracioso en los mascarones y bichas; lo ingenioso en las cifras, y emblemas; la propiedad en los jeroglíficos, y motes, y todo el adjunto de perfecciones en la correspondencia de tantas cosas, y tan distintas. (Imagen 1 del capítulo IV)

Me parece que la ornamentación geométrica poblana muy bien pudo servir para estimular el rezo y la meditación en la redención del hombre a partir de la pasión y triunfo de Jesús en la cruz. Por un lado, al limitar el uso de figuras a tan solo Cristo, Pedro y la Virgen de la Inmaculada Concepción y rodearlas de cruces triunfales dentro de un jardín cerrado (un jardín al interior del jardín de la iglesia) se hizo énfasis en el tema de la redención. Por otro lado, la localización de la ornamentación hizo que sobresaliera el papel del clero poblano. Desde la primera mitad del siglo 17, si no es que antes, los obispos de la segunda diócesis más importante del virreinato formaron parte de una activa tradición postridentina. Prelados como Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) lucharon para hacer del clero diocesano los líderes de la Iglesia novohispana. La ubicación de elementos de la cruz-jardín en aquellos asientos destinados para los capitulares pueden leerse como muestra de su papel en el milagro de la redención como los legítimos representantes de Pedro y de sus apóstoles.

En conclusión, todo historiador del arte virreinal conoce con cuanta dificultad y lentitud se ha ido nutriendo el panorama de las fuentes formales que inspiraron este periodo artístico. La localización de estas, constituye un invaluable instrumento para la comprensión de la obra, sin embargo, no siempre se analiza el rico y complejo proceso de apropiación, más allá del acceso a la fuente. Es decir, los análisis suelen mantenerse fuera de la obra, explicando problemas de circulación o comercio y evitando penetrar en la

dinámica de la selección de ese recurso en particular en el contexto de la interacción objeto (de uso)-sujeto (usuario). Es por ello que más allá de la presentación del tipo de fuentes que fueron empleadas para la decoración de la sillería poblana, es necesario discutir sus implicaciones. No cabe duda que las fuentes del diseño de la sillería de Puebla fueron obras de jardinería nórdico-europeas. Esto plantea al estudioso del arte virreinal el problema de explicar por qué una gran cantidad de los patrones “ornamentales” empleados en un objeto litúrgico de principios del siglo 18 coincidan con una tradición de la jardinería formal europea y que, paralela, o simultáneamente, estos motivos figuren el signo de la cruz de tal modo que no se puede decidir cual motivo es más importante. Es decir, hemos de explicar este claro interés por la creación de un diseño cargado de ambigüedad.

A pesar de la insistencia en la geometría y en la abstracción en la ornamentación de la sillería, la absoluta economía de la figura al interior del coro no hizo sino resaltar las pocas imágenes figurativas existentes: la Virgen, Pedro, sus llaves y su tiara. Con ello, al tiempo de reforzar el carácter eclesial del espacio, el obispo poblano dejó un instrumento litúrgico de gran vitalidad que funcionó visualmente con los mismos mecanismos que empleaba el culto, con su misma apertura hacia la polisemia de los hechos de la vida de Cristo. Aunque el obispo don Pedro Nogales Dávila pudo nutrirse de un material gráfico que estuviera en manos del constructor de la obra, no habría dejado la selección ornamental de una obra de esta envergadura en manos de dicho artífice, pues ha sido posible probar que el obispo invirtió un buen número de años en retirar la dirección de la fabricación del coro de manos del cabildo eclesiástico. Es muy probable que Nogales Dávila conociera el devenir europeo del tipo de patrones seleccionado por él. Eran fuentes que a principios del siglo 18 todavía se reeditaban en libros de jardinería y que desde el siglo 16 habían sido

sistemáticamente asociadas con, o empleadas en, jardines por su belleza, su dificultad en el trazo, su fantasía y su abstracción matemático-cosmológica. Por lo tanto, no tiene tanta importancia el aislamiento de la forma sino el estudio de su empleo en dos contextos precisos y distintos. Primero, hubo de rastrear la incorporación de este tipo de motivos en la jardinería renacentista, y segundo, su reutilización en un coro catedral de principios del siglo 18. El obispo poblano pudo basar su selección formal en el deseo de parangonar el coro con varios jardines bíblicos (el jardín del Edén, de Getsemaní, del Gólgota, de la Jerusalén Celeste) por sus estrechas vinculaciones con la historia de la redención. Así, la selección ornamental de Nogales, lejos de ser un capricho estético o un mero juego formal, nos obliga a cuestionar el vínculo de estas peculiares imágenes abstractas con la función y funcionamiento del espacio y a incorporar a la polémica de los programas iconográficos de las sillerías corales el tema del jardín (como principio fundador de la Iglesia) y el de la intrincación de los diseños escogidos (como principio fundador de la dinámica cultural). Se ha mostrado que la asociación de este tipo de patrones con virtuosismo o complejidad antecede las fuentes gráficas de jardines de nudos conservadas, de modo que la adopción de estas formas en el jardín renacentista ha de verse menos como un juego formal y más como un claro interés en desenredar el oscuro orden del mundo. Ha sido evidente que las metáforas basadas en referencias a la naturaleza o al jardín, eran extremadamente comunes en el ámbito religioso novohispano por su importancia en la historia del cristianismo y su rol en la fundación de una Iglesia terrenal que antecedió a la prometida Iglesia celestial, siempre asociada con el regreso al paraíso perdido. El análisis del papel que pudo haber jugado el tema del jardín y de la intrincación al interior del coro evidencia la necesidad de evitar lecturas iconográficas unidireccionales a espacios que funcionaron como escenarios litúrgicos. Los misterios de la fe (íntimamente ligados a la historia de la Redención) eran

permanentemente recreados en la iglesia y coro. Al tiempo de recordar las causas de la perdición del género humano se anticipaba el paraíso triunfante que no era sino la presencia de Dios, la visibilidad de lo invisible. Si bien se ha mostrado que en términos litúrgicos y místicos la temática del jardín es sumamente apropiada para la decoración de la iglesia catedral (y de esa “iglesia dentro de la iglesia” denominada coro), también se ha expresado que este tema no agota la polisemia de las formas dejadas por Nogales Dávila. Esta temática ha de verse inserta dentro del más amplio campo de la liturgia. Así, se ha explicado que el deseo de presentar un bello, virtuoso y ambiguo juego formal y mental a los usuarios del espacio ha de ser vinculado con la función y el funcionamiento del espacio, sin por ello deslizar el significado al infinito. Las temáticas litúrgicas (pocas, pero infinitamente variadas) delimitaban temporalmente lo que habría de escenificarse al interior de la iglesia. Vemos en Puebla algo característico del arte anicónico para Elbern: un reforzamiento tautológico del misterio de la redención a partir de la multiplicación de las cruces. Es decir, a partir de la repetición de un signo que al mismo tiempo es siempre el mismo pero siempre presentado de manera desigual y que alude a un único misterio con una multiplicidad de facetas, se ha proporcionado un elemento de meditación con la finalidad de revelar un misterio que, en la tierra, no puede ser del todo visible. Así, ante el posible peligro de intentar ver signos o símbolos en donde sólo haya diseño se han planteado varias estrategias. Por un lado, el seguimiento del estudio individual de los diseños poblanos y, con ello, de la sistemática transformación del patrón en distintos tipos de cruces. Esta misma lectura se ha empleado en la descripción de la transformación de los motivos a nivel espacial encontrando un cambio constante en el grado de visibilidad del signo de la cruz. Al llegar a las fronteras del coro (los accesos principal y lateral) ha

resultado imposible negar su presencia elevadamente triunfal. Por otro, se han estudiado las razones que pudieran explicar esta dinámica visual desde el punto de vista del culto.

Puebla posee un programa ornamental que con toda claridad muestra el sentido y funcionamiento de las ceremonias que tenían lugar dentro del coro, fundamentalmente centradas alrededor del misterio de la redención. Sin embargo, me he concentrado en el estudio de la ceremonia de la seña que tenía lugar anualmente a lo largo de cinco días previos al triduo sacro por su valor especialmente didáctico y por ser pertinente para el estudio de la presencia de la cruz al interior del coro como de la metáfora del jardín. La mayor utilidad radica en la posibilidad de estudiar los mecanismos y condiciones que permitieron la transformación del coro en un huerto. La detallada descripción y explicación de la ceremonia de la seña tanto en la obra pastoral del obispo de Chiapas de finales del siglo 17, Francisco Núñez de la Vega, como la presencia de su versión abreviada en un pequeño y humilde libro de bolsillo, sugiere una amplia circulación y, por lo tanto, que esta comparación simbólica no estuvo reservada a un selecto grupo de clérigos. Esta ceremonia en la que un estandarte de la cruz personificaba el recorrido pasionario de Cristo, aparece perfectamente descrita y codificada en ceremoniales de las catedrales de Puebla y México e incluso testimoniada por un viajero italiano del siglo 17. En ella, el coro se transformaba temporalmente en el huerto de Getsemaní y al tiempo de recrear una historia pasada reforzaba una realidad presente. Actualizaba el orden jerarquizado de la iglesia, el carácter apotropaico de la oración así como el hecho de que la oración era un momento de lucha y tentación y no sólo de armónica alabanza. Por lo tanto, este capítulo muestra no “exclusivamente” la historia de Getsemaní sino también de otros jardines o momentos bíblicos con los que el coro ha sido también parangonado (por ejemplo, la historia de la

Transfiguración) que pudieron hacer uso del mismo material visual seleccionado por el obispo. Es decir, la experiencia de ambigüedad visual tiene una contraparte en los mecanismos de simbolización litúrgica que no sólo la vuelven explicable sino necesaria. Estamos frente a un codificado programa ornamental. Este no puede ser puesto en duda a pesar de la dificultad en su interpretación. Por lo tanto, es un ejemplo que ha de ser considerado en el contexto de los estudios de las sillerías de coro españolas en general, en el que una y otra vez los investigadores terminan por encontrarse con inconsistencias que los han llevado a plantear la ausencia de programas. A pesar de que una de las razones puede radicar en los traslados y destrucciones que estas obras han sufrido en España, es mi opinión que otro de los problemas radica en esta intención original que conscientemente aboga por la apertura y que en consecuencia vuelve imposible la recreación de un programa una vez que éste se ha perdido. Esto se debe a que en la actualidad buscamos una lectura única mientras que al momento en que estas obras fueron construidas se procuró otorgarles un programa con una variedad de lecturas. Saber que el coro fue comparado con el Huerto de Getsemaní durante el periodo virreinal es en especial importante por el entendimiento de su carácter didáctico y no por su posibilidad de fijar una iconografía. Las posibilidades simbólicas de las horas del Oficio Divino, por sí solas, muestran que el coro podía igualmente transformarse en cada uno de los momentos de la pasión de Cristo. Visto desde el punto de vista de su uso, la historia de la iconografía de la silla episcopal, que según han mostrado los inventarios estuvo coronada por un Santo Sepulcro, adquiere otra dimensión así como el hecho de que el obispo Nogales conservara la tradición poblana de guardar reliquias.

Así pasamos de la tradicional lectura iconográfica basada en el aislamiento del objeto o en su relación con otros objetos a una lectura que contemple su interacción con el sujeto y las prácticas que le dan sentido y vida al objeto artístico. El estudio de la dinámica que la historia del huerto de Getsemaní experimentó en el coro nos presenta un espacio que no es de exclusiva alabanza sino cargado de momentos de combate. Este factor posiblemente permita tener una mejor comprensión del papel que la temática profana tuvo en los coros tardo-góticos españoles más allá de su carácter moralizador. Mientras que a través del rezo de las horas se llevaba a cabo un recorrido completo de la pasión dentro del coro, en la ceremonia de la seña el recordatorio abarcaba otros espacios y el coro quedaba vinculado específicamente con el Huerto de Getsemani, un sitio de tentación y pecado. Igualmente representaba la primera etapa en la historia de la salvación del género humano y, por lo tanto, era un espacio igualmente de triunfo. Así, el capítulo se ha centrado en intentar entender esta alternativa estética en el marco de una dinámica que plantea la necesidad de ambigüedad, de la interpretación de una misma historia en sentidos opuestos o de su análisis detallado a partir de sus múltiples facetas.

La decoración de la sillería poblana muestra el sentido mismo de la liturgia definida como una forma ideal para entablar una comunicación con la divinidad. Si atendemos a la explicación de Matías Augé, la liturgia no es la memoria del pasado sino la actualización del pasado y, por lo tanto, un “acto vivo de conmemoración”. De igual forma que el culto, la decoración estaría intentando suprimir, sin olvidar, la distancia cronológica y espacial. Así, a través de este programa ornamental el usuario del espacio quedaba confrontado con una serie de cruces así como por un grupo de nudos característicos de la jardinería formal con la finalidad de dejarles imágenes abiertas a múltiples posibilidades metafóricas

alrededor del tema de la redención; y a través de la imposibilidad de descubrir como el diseñador logró producir las formas visibles estaba invitado a profundizar en los misterios de la redención.

Conclusiones. Una reactivación histórica y mística en el espacio y tiempo del coro poblano.

La sillería del coro de la catedral de Puebla había sido estudiada a partir de conceptos y empleando métodos que muy poco explicaban su propuesta estética. Sin embargo, éste es tan sólo el síntoma del problema, mucho más amplio, de las aproximaciones al tema de lo ornamental, y al estudio del mobiliario litúrgico, en la historia del arte novohispano. Esta tesis, más allá de la aportación de datos nuevos sobre el coro y la sillería de la catedral de Puebla, plantea una propuesta metodológica a partir de un estudio monográfico.

Una ornamentación ambigua apropiada para la liturgia.

Este estudio ha partido de la convicción de que a pesar de la fascinación que parece producir la idea de conservar una obra de arte en Puebla en que siga vivo el “espíritu hispano-musulmán”, la errónea atribución al concepto estilístico de “arte mudéjar” ha borrado las virtudes del sofisticado programa ornamental poblano. Dicho programa, caracterizado por un grupo de complejos entrelazos geométricos producidos en un contexto histórico preciso se ha reducido a una pasiva apropiación de una idea preconcebida y ahistórica de lo que deben ser, o parecer, los patrones hispanomusulmanes. Por ende, no ha habido siquiera interés en otorgarles significados específicos pues se ha tenido siempre la creencia que este tipo de formas sólo puede cumplir una función honorífica. Esta aproximación taxonómica, empleada por tantos historiadores del arte para clasificar el arte novohispano en el contexto del arte internacional, ha oscurecido de tal manera la comprensión de la obra que ni siquiera se había percibido la presencia del símbolo de la cruz en ella. Sin embargo, la localización de varias de las fuentes formales que inspiraron el trabajo poblano en libros de jardinería nórdico-europeos ha abierto nuevas dimensiones. El



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

hecho de que durante los siglos 16, 17 y 18 se reprodujeran jardines formales totalmente en tono con la decoración poblana evidencia que además de las cruces triunfales había algo más que es posible ver y explicar. Este nuevo elemento trasladó la investigación hacia uno de los problemas que más ha obsesionado a los estudiosos de las artes ornamentales: la dificultad de establecer con claridad el límite del significado. Para mi sorpresa, esta problemática solía generar miradas del todo contrarias. Por lo tanto, resultó que quizá la ambigüedad fuera intencional. Se ha mostrado como, claramente, la obra poblana juega con grados distintos de visibilidad. Aún así era necesario saber a que podía responder dicha ambigüedad.

A diferencia del concepto decimonónico del ornamento como una categoría dependiente, el historiador del arte celta medieval, Jean Claude Bonne, apela al concepto medieval de ornamento como un aspecto necesario para inscribir un objeto en el orden del cosmos. Visto desde este ángulo, la presencia del mismo tipo de patrones poblanos en la jardinería formal renacentista puede verse como consecuencia de un interés común de ordenar los elementos del mundo de una forma bella y variada sin perder su perfecta unidad. Los entrelazos suelen otorgar a los jardines profanos un sentido de pertenencia al orden del cosmos. Es posible que la sillería, al igual que los jardines formales, siguiera un sentido astronómico-bíblico pues ya en el libro de la Sabiduría se menciona que el mundo fue creado en términos de número, peso y medida. Sin embargo, al seleccionar para la decoración de la sillería poblana el mismo tipo de elementos abstractos a partir de los cuales se ordenaron los jardines formales renacentistas, el coro tuvo un objetivo distinto: producir un instrumento para meditar en los misterios de la redención cristiana, en todos los momentos de la vida de la Iglesia. De modo que no solamente ha sido ligado el ornamento

al concepto de cosmos sino de investidura. Por razones vinculadas tanto a las faltas de disciplina del cabildo como a su concepción mística de la fe, el obispo Nogales dejó a su cabildo un problema visual paralelo a la meditación en el misterio de la redención a través de la colocación de una serie de cruces dentro de intrincadas geometrías. Alfred Gell ha argumentado que los patrones complejos, de los cuales es difícil entender su base matemática o geométrica a través de una mera inspección, generan relaciones duraderas entre las personas y los objetos porque lo que presentan, cognitivamente hablando, es un trabajo inconcluso. En otras palabras, presentan al ojo un patrón que no es posible agotar pero imponen a quien los mira esforzarse a hacerlo. La ornamentación hace que los objetos influyan sobre sus usuarios. Es decir, la ornamentación los activa en direcciones determinadas. Esta falta de correspondencia en el intercambio que garantiza la anexión y que también caracteriza el funcionamiento de los objetos apotropaicos, coinciden con las necesidades de la liturgia de hacer presente misterios más allá de la razón humana, como el misterio de la transubstanciación. Este desequilibrio aparece en todos los rituales litúrgicos pues si, por un lado, el sentido final de los misterios que constantemente se recreaban en el coro eran imposibles de poseer con toda claridad siempre se estaba en vías de una mejor comprensión de ellos.

Lejos de intentar encontrar un significado simbólico único, la gran virtud del programa de Nogales fue su ambigüedad, pues al colocar a cada uno de los miembros del cabildo en su lugar preciso dentro del coro, les impuso un gran instrumento de meditación. A través de estas ambiguas cruces permitió que el espacio fuera temporal, como un jardín, pero en constante transformación metafórica en diferentes escenarios, de modo que pudieran recrear mentalmente varias historias que a su vez descubrieran misterios. De

especial importancia debió ser el ciclo de la pasión, pues el más importante rezo que tenía lugar en el coro era el Oficio Divino en que el coro era transformado en una especie de vía crucis.

La sillería del coro se relacionó con los miembros del cabildo, a quienes la obra iba dirigida fundamentalmente a través de su ambigüedad. En la sillería poblana el ornamento trabaja de tal forma que nunca esconde por completo pero tampoco muestra. Dicha ambigüedad debió permitir que sus observadores meditaran en una gran variedad de temas alrededor del misterio de la redención del género humano. De modo que Nogales Dávila hizo que los capitulares quedaran ligados a la obra de la misma manera en que debían estar ligados a la liturgia: como con un trabajo inconcluso. La dinámica polisémica del programa ornamental es un paralelo visual del principal objetivo del ritual: visualizar lo invisible y usar la metáfora como un instrumento de conocimiento. Observando la permutación del bien conocido signo de la cruz, los capitulares tomarían conciencia de la imposibilidad de conocer sus verdades últimas, en otras palabras, estarían confrontados con un acto de humildad al verse en la necesidad de reconocer su limitada capacidad frente a las verdades divinas.

Una metodología para el estudio de objetos en actividad.

La tesis en su conjunto se ha interesado en descubrir, a partir de una multiplicidad de fuentes, lo que sucedía al interior del coro en términos literales y alegóricos. Se han descrito tanto las prácticas más cotidianas como la desobediencia y el orden que cada ministro tuvo en el coro, hasta las prácticas metafóricas que justificaba la liturgia. Resulta obvio que para la interpretación de la sillería poblana, lejos de interesarme en una historia

de la vida de las formas mudéjares, me han preocupado las prácticas simbólicas al interior del coro y el papel que juega la sillería en su desarrollo. Así, en lugar de una historia del origen o significado de las formas aisladas, me ha parecido importante entender la dinámica de la polisemia a través de la cual se trazaron distintos niveles de significado. Es sólo a partir de la apertura de la obra que pueden surgir distintos niveles de interpretación que han de estar siempre listos para su “activación”, a partir de la variedad de rituales y ceremonias que tenían lugar en la catedral. Además, esta aproximación de los rituales abarcando el coro lleva a entender la obra en su dimensión arquitectónica o espacial en el marco de su sentido litúrgico. En sentido inverso, el ornamento viene a ser un importante componente, o marco de referencia, para la comprensión de una historia de la arquitectura que no se limite a describir las estructuras, sino la manera en que los acontecimientos al interior de los espacios moldearon la forma que adquirieron dichos espacios. El estudio del ornamento no debe desligarse del estudio de la arquitectura y viceversa.

A lo largo de esta tesis no sólo se ha propuesto un método distinto para el estudio del mobiliario litúrgico sino una comprensión distinta de la obra de arte religioso en sí. Esta ya no es concebida como la plataforma de un mensaje sino caracterizada por su existencia poética en el sentido de que resulta imposible reducirla a una definición concreta, porque sus sentidos se desenvuelven dentro del ámbito de las prácticas litúrgicas, tan variadas como todas las aproximaciones humanas hacia el misterio de la fe. Así, se ha visto que la silla episcopal es menos el objeto sobre el cual se sienta el obispo y más un instrumento de investidura, la simbolización de su presencia, la presencia de su ausencia o la comunicación con lo trascendental. Al trasladar la idea al resto de las sillas, vemos aparecer el cuerpo místico de Cristo o la antesala de la Jerusalén celeste, del paraíso recuperado. Es decir, el

significado de la sillería no puede definirse, sino tan solo sugerirse a partir de su complejo funcionamiento visual y ritual. Esto obliga a que la imaginación y el conocimiento dictaminen a cada momento lo que la obra es y lo que no es, lo que contiene o lo que simboliza, ya sea a partir de lo que presenta claramente como de lo revela ocultando. La “artisticidad”, en este sentido, está en función de su capacidad de evocar lo ausente dentro de la cultura mística de sus usuarios. Afuera de esta cultura las formas no tienen este sentido ni ambigüedad. La sillería así entendida viene a ser una obra cargada de una diversidad de significados que obliga y es obligada a funcionar en una compleja relación con los sujetos que interactúan con ella. Las sillas altas que presentan la ornamentación más sofisticada y en donde aparece el signo de la cruz son solamente poseídas por el cabildo. De modo que al tiempo de ser instrumentos en el rito de paso que los lleva a ocupar un lugar en el coro, funcionan como atributos de autoridad y de ineludible responsabilidad. Esto no se logra a partir sólo de la creación del asiento sino de su participación en un ancestral ritual que liga al coro de Puebla con realidades de muy distinta naturaleza. Si, por un lado, son actos jurídicos, por el otro, son prácticas místicas que armonizan el rezo de toda la Iglesia terrenal con el de los cielos.

Así, no sólo otras obras de arte religioso sino incluso objetos de arte “popular” o “primitivo” que influyen sobre las acciones o el pensamiento de quienes los usan o se les aproxima, tendrían que ser entendidos a partir del conocimiento de sus usos rituales y del contexto material y cultural de dichos rituales. Eso quiere decir que el estudio de cualquier tipo de objeto de arte que ejerza una acción sobre sus usuarios no puede aislarse arbitrariamente. Por el contrario, impone una ampliación de la mirada hacia los demás objetos (y lugares) en donde se desempeñan los rituales que los emplea. El estudio no tiene

claramente que abarcar igualmente todos los objetos sino seleccionar vínculos significativos entre ellos, tales como aquellos que hemos visto entre el cabildo catedral, el coro y el altar mayor.

Lejos de buscar los límites de la significación en los motivos ornamentales, he propuesto trasladarse al estudio de los contextos. Se ha mostrado cómo en este caso en particular, el significado puede intentar definirse a partir de la interacción de una obra determinada con un contexto preciso, que activa las posibilidades evocadoras de las formas abstractas. Así, se ha evitado cualquier tipo de generalización y se ha mirado hacia el contexto histórico específico en el cual los motivos fueron re-significados. El dilema quedaba claro: era posible seguir ciegamente creyendo en la problemática idea modernista de la autonomía de la forma o había de intentar entender este ornamento en el marco de la cultura simbólica extremadamente regulada que caracterizó al siglo 18 en Puebla. Aún más, era posible tomar como tema de investigación la ambigüedad misma, y preguntarse sobre su pertinencia en un espacio donde los rituales recreaban constantemente los diferentes episodios de la historia de la Redención del género humano. Obviamente, la tesis sigue e ilustra el segundo camino. Por lo tanto, se plantea el problema de la utilidad de la selección de este tipo de lenguaje no figurativo y del conocimiento de estas capacidades del lenguaje ornamental de parte del diseñador. Además, hemos entendido lo ornamental en el mismo sentido que Jean Claude Bonne, como una categoría que incluye formas con la capacidad de sobrepasar sus funciones tanto decorativas como simbólicas. La función decorativa puede ser subordinada, dependiente y limitada a honrar el objeto que decora. Lo ornamental, en cambio, no se limita a su simbolismo y ornando lo rebasa. La misma pregunta que Jean Claude Bonne ha hecho al arte medieval puede plantearse a muchas

investigaciones sobre el ornamento: ¿por qué es que la figura hace uso de la ornamentación corriendo el riesgo de perderse en el proceso? En otras palabras, ¿por qué necesita un objeto decorarse si la decoración puede hacer que el objeto en sí desaparezca? Hay objetos (como múltiples de las cruces que aparecen en Puebla) en que resulta imposible distinguir la decoración de la forma ornamentada. De hecho, Bonne ha mostrado que la forma en sí adquiere una nueva dimensión de significación a partir de la ornamentación. Inspirada por esta forma de exégesis formal, he buscado aquello que el ornamento de la cruz dice sobre el signo pasionario sin que éste mismo lo diga, y he planteado la posibilidad de que atrás de los entrelazos se evoque el principio fundador de la cruz, es decir, la doble naturaleza de Cristo humano y al mismo tiempo divino. Al quitar la mirada puesta sobre una sola cruz y dirigirla hacia la ornamentación del coro en general, se comprueba que la proliferación de ornamento ha ocultado el signo (ni siquiera los estudiosos de la sillería la habían visto cruces). Aquello que tenía el objetivo de exaltar ha adquirido tal preponderancia que ha vuelto a lo exaltado difícil de percibir. Lo cierto es que, de forma eficaz, ha contribuido a su misterio.

Anexos



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Introducción. Anexo 1. Las sillerías de coro de las catedrales novohispanas.

Hacer referencia a las dos únicas sillerías de coro catedralicias novohispanas que se conservan en su sitio original (Puebla y México) obliga a recordar que otras fueron destruidas (Guadalajara, Mérida y Valladolid) y que los restos de otras más fueron trasladados de lugar (Durango y Chiapas). Mientras Morelia al igual que Guadalajara reformaron sus coros y los italianizaron en el siglo XIX, el “modo español” permaneció en Puebla y México. Queda pendiente una investigación más profunda que muestre la manera en que cada catedral novohispana fue conservando o destruyendo sus respectivos coros y relacionarla con los cambios de gusto, el afán modernizador o objetivo litúrgico así como el papel los cabildos eclesiásticos y sus obispos. Mientras tanto se apuntarán algunos datos para una futura investigación.

En el caso de la catedral de San Cristóbal de las Casas, en Chiapas, tan sólo se conserva el trono episcopal del siglo XVII (en madera tallada y policroma). Xavier Moyssén explica que el coro y la sillería desaparecieron con las restauraciones que se llevaron a cabo entre 1920 y 1922 y que la sillería se arrumbó en la sala del cabildo catedralicio junto con un magnífico facistol pintado y dorado. Esta pieza, según Moyssén, parecía pertenecer a la segunda mitad del s. XVIII y actualmente se desconoce su paradero. La sillería de Durango, del siglo XVIII, también fue desmontada pero no se destruyó. Consta de un reducido número de sitiales originalmente ubicados en un coro de un solo tramo que, posteriormente, fue trasladado al ábside de la catedral, sitio en que hoy se encuentra.¹ Se considera que la mayoría de los sitiales fueron fabricados en la ciudad de

¹ A partir del inventario de la catedral de Durango de 1762, Ma. Angélica Martínez informa que el coro ocupó “un espacio prácticamente cuadrado” y consistió en una “sillería alta de treinta y cinco sillas de madera de

México², quizá en el taller de Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo.³ En el caso de Michoacán no sobrevivió sillería antigua pero se tienen documentadas varias. La catedral actual se empezó alrededor de 1660 y terminó en 1744 y al destruirse la vieja catedral (en 1713) un ensamblador de México talló una sillería de dos niveles con 73 sillas "muy laboradas de madera de cedro muy lucida, con sus tribunas y facistol" (esto tuvo lugar entre 1703 y 1705). En 1738 "se hicieron 24 tarjas y un nicho" y en 1747 los inventarios de la catedral mencionan un "coro nuevo" que tampoco se conservó.⁴ Una pintura de Mariano de Jesús Torres (1838-1921) con la representación de una procesión del Santísimo Sacramento en el interior de la catedral de Morelia muestra que, hacia el último cuarto del siglo 19, el templo si bien ya contaba con retablos neoclásicos conservaba todavía su coro central.⁵ En relación al coro de la catedral de Oaxaca, se tiene documentado que para 1597 el coro ya ocupaba el segundo y tercer tramo de la nave central, partiendo del extremo oriente.⁶ Al parecer esta localización nunca se modificó, a pesar de que en 1682 se cambió la localización de las puertas laterales y que, al moverse el crucero, el altar mayor se recorrió un tramo hacia el poniente.⁷

nogal pintada de negro", y otra baja "de veintidós sillas de la misma madera". Afirma que para 1719 todavía no había sillería y que entre 1719 y 1722 Francisco de Ugarte, apoderado en México, se encargaba de las diligencias para llevar la sillería del coro a Durango. La sillería vino a reemplazar unas sillas traídas desde México que se habían colocado en 1658. Atribuye al carpintero Francisco Nores el montaje del mobiliario importado. (Martínez, *op.cit.*, 1996, pp. 129, 212, 227, 229 y 419.)

² Clara Bargellini, "Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 59, 1988, pp. 154 y 161. Explica que no toda la sillería fue traída de México.

³ Guillermo Tovar de Teresa, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724)*, México, Azabache, 1990, p. 54 y 131.

⁴Estrada de Gerlero, Elena, "El tesoro perdido de la catedral michoacana" en *La catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1991, p. 141.

⁵ Véase una reproducción en: Velázquez, Angélica, "Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad" en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex/CONACULTA, 1999, p. 167. Mientras en el texto se proporciona la fecha de 1882, en el catálogo de obra se indica que pintura fue realizada en 1876.

⁶ Mullen, Robert J., *La arquitectura y escultura de Oaxaca 1530s-1980s*, México, CODEX editores, 1992, p. 10.

⁷ *Idem.*, pp. 12-15.

Capítulo II. Anexo 1. La controversia de 1668 en la catedral de México.

En 1668 Luis Gómez de Trasmonte, Rodrigo Díaz de Aguilera y Miguel de Aguilera propusieron colocar el altar mayor de la catedral de México abajo del cimborrio, despejando la nave central. Con ello pretendieron seguir una tradición “italiana” que permitiera admirar:

...la grandeza del templo la cual se impide con el coro en la forma que hoy está pues entrando por la puerta principal a la segunda bóveda corta el cañón de en medio impidiendo su hermosura y estrechando los concursos sin que sea posible por esta parte dar mayor capacidad al altar del perdón por impedirlo la pared del coro que ocupa dos naves...¹

Nunca se propuso desaparecer el altar de los reyes, de tradición “española”. Por lo tanto, fue una solicitud muy distinta a lo que sucedió a finales del siglo 19 en la catedral de Morelia en donde el decorador italiano Claudio de Molina sí sustituyó el altar de los Reyes por el coro.² Esto respondió a un afán modernizador y reformador de parte del cabildo que, siguiendo la tradición italiana, se apegó más a la forma en que los coros se colocaron en los primeros templos cristianos.

La influencia italiana a la cual se refieren los reformadores de 1668 consistía básicamente en despejar la nave central y colocar el altar bajo el cimborrio, como tenían entendido estaba en San Pedro de Roma.

...sólo mudando el coro a la parte donde hoy está el altar y éste debajo del cimborrio se conseguirá un sumo desembarazo al todo de la Iglesia lográndose por entero su mayor lucimiento que consisten en el cañón principal con independenciam y superioridad de todo lo eclesiástico y en la forma que tenemos entendido se estila en todas las iglesias

¹Toussaint, Manuel, *La catedral de México y el sagrario metropolitano*, tercera ed., México, Porrúa, 1992, pp. 279-280.

²Estrada de Gerlero, I. E., "El tesoro perdido de la catedral michoacana", en *La Catedral de Morelia*, México, Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, p.167.

de Italia (como V. Exa. sabrá mejor) y se percibe de algunos diseños del mayor templo del mundo que es San Pedro de Roma.³

Esta propuesta fue distinta a lo que a fines del siglo 19 se llevó a cabo en Morelia en donde la influencia italiana llegó al grado de que el coro desplazó el Altar de los Reyes, que - como bien apunta la Maestra Gerlero- conllevaba un rechazo al Real Patronazgo.⁴

La medida por la que optó Morelia a fines del siglo 19 coincide aproximadamente con la descripción que -en 1668- hizo el maestro de ceremonias (de la catedral de México) de un coro colocado siguiendo un modelo italiano.⁵ En cambio esta descripción no coincide del todo con la propuesta de los reformadores de 1668, a pesar de que el maestro de ceremonias afirmó que eso era lo que ellos solicitaban. En realidad, estos últimos abogaban por una postura “intermedia”, que permitiera un mayor lucimiento del recinto sin quitar su lugar privilegiado a la corona española. Sin embargo, mientras ellos se preocupaban por el “lucimiento de la catedral” al maestro de ceremonias le preocupaba el “lucimiento de las ceremonias” (por lo tanto del obispo, Deán y cabildo) y las confusiones que traería a todo el virreinato la modificación del ritual acostumbrado. Estas fueron las razones por las cuales la propuesta de 1668 no fue aceptada.

La descripción que el maestro de ceremonias de la catedral de México hizo de un coro de tradición “italiana” -basada en el ceremonial de los Obispos del Señor Clemente VIII (Libro 1, cap. 13)- fue la siguiente:

³ Toussaint, *op. cit.*, 1992, p. 280.

⁴ Estrada de Gerlero, *op. cit.*, 1991, p. 167.

⁵ En el caso de Morelia, el altar mayor no quedó bajo el cimborrio.

...el altar esta colocado en medio separado de la pared (del ábside), y el coro puesto en aquel mismo espacio (del altar), y es unido con el altar; y manda que entonces esté la silla del prelado línea recta enfrente del mismo altar arrimada la silla a la misma pared (del ábside). Y juzgo que según esta forma deben ser las iglesias de Italia, y las demás que traen por ejemplar.⁶

El segundo modo que permitía el ceremonial era el que se seguía en España y Nueva España:

cuando el coro está en medio de la iglesia y el altar está enfrente arrimado a la pared o apartado con tránsito por tras el mismo altar, que manda que entonces se ponga la silla del prelado en el lado del evangelio, y ésta es la forma que tienen las iglesia de España, y la que tuvo la iglesia vieja de esta ciudad que se derribó, y la que tienen todas las de esta Nueva España, y tiene aunque no perfectamente acabada esta que hoy gozamos; imitando en esto a las más graves de España, Toledo, y Sevilla; a quien principalmente ésta de México ha tenido, y tiene por ejemplar en sus ritos, y ceremonias etc.”⁷

Es decir que en la tradición española (de coro central) la silla del Prelado debía colocarse en el lado del Evangelio. Así, el obispo tenía su “sitio” en el presbiterio y su “trono” en el coro de la nave.⁸

Al colocar el coro frente al altar se generaba un espacio (flanqueando la crujía) para los representantes de la ciudad. El hecho de que este espacio fuese reducido fue otra de las razones por las cuales los reformadores solicitaron que el coro se colocara a la “italiana”. Ellos explicaban que el cañón de la catedral se cortaba desde la segunda bóveda (como actualmente sucede con el altar del perdón) y que el coro ocupaba dos tramos. Para dar un mayor espacio al asiento de los Tribunales y el resto del pueblo consideraban que se

⁶Toussaint, *op. cit.*, 1992, p. 282. La “pared” debe referirse a la pared del ábside de la iglesia ya que al describir la segunda forma dice: “El segundo modo que pone el ceremonial es cuando el coro está en medio de la iglesia y el altar está enfrente arrimado a la pared o apartado con tránsito por tras el mismo altar... y esta es la forma que tienen las iglesia de España” (*Ibid.*) Un ejemplo de altar “arrimado a la pared” sería el de la catedral de León, mientras que Sevilla ejemplificaría el caso de altar “apartado con tránsito tras el mismo altar”.

⁷*Idem.* p. 282.

⁸ Manrique, J.A., *Historia General de México*, México, Colegio de México, 1976, p. 685.

deberían desalojar cinco bóvedas de la nave central. México no dejó estos cinco tramos libres, pero seguramente este aspecto había sido contemplado con anterioridad ya que -a diferencia de Sevilla- dejó dos tramos y medio de la nave central para la crujía. La misma medida fue adoptada en Oaxaca en donde la crujía ocupó tres tramos de la nave. En cambio, Puebla se mantuvo fiel a la tradición sevillana y tan solo dejó poco más de un tramo.

Para Ceballos el razonamiento práctico del maestro fue el más concluyente. Si el coro quedaba atrás, cuando el sacerdote oficiase hacia la nave no podría ser visto por el obispo y los capitulares. Si se hacían ceremonias hacia el obispo no sería percibido por las autoridades y la ciudad de Puebla. No le parece apropiado que se argumentara que no podrían oír a quien estuviera en el púlpito pues argumenta que, en 1729, la *Gaceta de México* recogía que en la última consagración de catedral la distancia era tan grande entre los capitulares y el púlpito que tuvieron que avanzar hacia la reja para oír.⁹ Por lo tanto, piensa que la razón decisiva fue de índole ceremonial y protocolaria. Desaparecerían las ceremonias lucidas, el boato eclesiástico. Era una iglesia prácticamente hecha para el lucimiento de sus ceremonias y, según el autor, la cuestión del protocolo era espinosa en Nueva España, pues los virreyes y altos tribunales de la administración reclamaban precedencia de las autoridades civiles por delante de eclesiásticas aún dentro de catedral, tal vez -sugiere Ceballos- por el Patronato Regio. Por ello concluye que también debió

⁹ En realidad esta siempre fue la costumbre. Por eso se colocaban dos bancas sobre las tribunas localizadas a la salida del coro.

molestar que este cambio colocaría a la autoridad secular a la misma altura que la eclesiástica.¹⁰

Los coros españoles y novohispanos pudieron escoger entre colocar el coro frente al altar mayor (en el centro de la iglesia) o atrás del mismo (ya fuera en el ábside o más adelante) dejando libre la nave central. Nueva España se apegó a la tradición sevillana que en un primer momento tuvo la obligación de retomar y que, al convertirse en tradición novohispana, el cabildo metropolitano no quiso modificar. El ceremonial de los eclesiásticos prevaleció por encima del gusto estético en torno a la arquitectura; sin embargo, más allá de estos argumentos la discusión de 1668 deja entrever no sólo pugnas de poder, sino posiblemente el deseo de adherirse a la gran novedad que implicó el modelo contrarreformista de Valladolid. De modo que en realidad el criterio que prevaleció fue el de la costumbre. Apelando a la tradición, México no confirió un mayor espacio a la ciudad, dando prioridad al ritual ya establecido por los eclesiásticos. Para Oscar Mazín, no podía ser de otra manera, en vista de la supremacía de facto de la catedral de México sobre el virrey entre 1674 y 1740.

Los mismos elementos estéticos, funcionales, litúrgicos y de rivalidad debieron condicionar la localización de los coros españoles -o por lo menos las peticiones de modificación- como lo deja el caso de la Catedral de León. Este ejemplo no sólo ejemplifica la relación entre los eclesiásticos y el poder real sino entre el propio obispo y su cabildo después de que el Concilio de Trento decretara otorgar supremacía al primero.

¹⁰ Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* no. 48-49 (1992): 287-305.

Aparentemente la sillería de León se terminó en 1480 y se colocó en el ábside de la catedral gótica, lo cual –según la bibliografía consultada- impidió la visibilidad a los fieles del altar y del oficiante. Es decir, aparentemente, no fue como en algunos coros valencianos que, a pesar de colocarse en frente, sí permitieron la visibilidad. En 1560 los canónigos y el obispo se quejaban de las bajas temperaturas a las que estaban expuestos durante el invierno dentro del coro y de que el trajín exterior les molestaba durante sus rezos, lo cual de nuevo refuerza la idea de poco aislamiento. Propusieron cambiar el coro a la nave central pero el rey Felipe II no estuvo de acuerdo pues consideró que "se perdería la buena gracia y ornato que tenía la dicha iglesia". Es decir que prevaleció el criterio estético en torno al edificio así como la opinión real. Así pues, tan sólo se impulsó la construcción del trascoro de piedra que (ahora sí) aisló el lugar del exterior. En 1584, nuevamente se solicitó el cambio del coro a la nave central, pero en esta ocasión fue solamente el obispo quien lo pidió. El cabildo catedral, por su parte, escribió al Papa que el cambio dañaría al conjunto de la iglesia (criterio estético), que sería un gasto excesivo (criterio económico) y que al obispo tan sólo lo impulsaban sus ansias de protagonismo (más allá de la pugna de poder entre el obispo y su cabildo hay que ver la preeminencia que el primero obtuvo después de Trento en este sentido). El problema se mantuvo en el ámbito eclesiástico, pareciendo ser un conflicto interno en el cual venció el cabildo ya que el coro no se trasladó. Finalmente el coro y el trascoro cambiaron de sitio en 1746 con la intervención activa de los canónigos. En esta ocasión se argumentaron razones climáticas y que los mismos fieles habían solicitado el traslado. Lo cual pudo ser cierto ya que el coro se localizaba enfrente del altar sin dejar ningún espacio para los fieles. La nueva localización, en cambio, permitiría una mayor participación. Así fue como se rompió con el espacio del templo gótico, las ceremonias eclesiásticas abarcaron un mayor espacio y quedaron a la vista del público. Sin

embargo, la historia no terminó ahí ya que en 1891 el obispo y el arquitecto director de las obras de restauración pidió regresarlo al sitio original, apoyados en 1902 por algunos intelectuales y artistas. Las fechas coinciden con el cambio efectuado en Morelia para seguir el modelo del Vaticano. Sin embargo, en el caso leonés la propuesta no fue aceptada ya que se opuso tajantemente el cabildo, a quien apoyó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para solucionar parcialmente el problema de que el coro cortaba con el espacio gótico, en 1913 se colocó una puerta de cristal en el hueco central del trascoro.¹¹ Así se evitó la destrucción que habría implicado un nuevo traslado y el que el cabildo perdiera su localización central.

Como explica Navascués, lo cierto es que a lo largo del siglo 15 los cabildos fueron perdiendo sus prerrogativas conforme se fue centralizando el poder en Roma al tiempo que el rey de España protegía sus intereses; sin embargo, después de Trento el poder de los obispos se volvió indiscutible. En este sentido es posible entender la demanda que en 1601 hizo el obispo de Burgos Antonio Zapata de que se le hiciera una nueva silla y que ésta fuera colocada en el centro del coro (lo cual se hizo en 1610). Isabel Mateo ha explicado cómo también el arzobispo Vela tuvo el deseo de tener un lugar preeminente en el coro “quitando la costumbre de que los preladados habían de ocupar la primera silla del coro del deán” pero tan solo pudo colocar su silla (inspirada en la de Granada y fabricada por el escultor García de Arredondo y el ensamblador Luis Gabeo en 1583) en el primer sitio del coro del deán. No tuvo el éxito de Zapata quien pudo cerrar el coro y colocar su silla en el

¹¹Teijeira, Ma. Dolores, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, Universidad de León, 1993, pp. 23-25.

centro.¹² Como es posible observar, en los coros novohispanos los obispos no tuvieron este problema, pues desde su primera configuración el trascoro estuvo cerrado. De este modo, a diferencia de España en que los obispos debieron de luchar para hacer que su silla pasara del lado de la epístola al centro del coro, en Nueva España, desde un principio quedó bien establecido su lugar preeminente.

La petición leonesa a finales del siglo 19 de regresar el coro al ábside no puede sino recordar el momento en que en Nueva España se perdieron los coros de Morelia y Guadalajara.¹³ En el caso de Michoacán se tiene registrado que para 1841 todavía conservaba su coro en el centro de la nave, pues así lo vio Mme. Calderón de la Barca. Sin embargo, así como en 1845 se renovaron los altares -sustituyendo el barroco por el neoclásico- a fines de 1897 el arzobispo de Michoacán, Don Ignacio Arciga y su cabildo decidieron trasladar el coro al lugar en que estaba el altar de los Reyes.¹⁴ Las fechas de esta renovación estilística coinciden con las del caso leonés, con la diferencia de que en León se pretendía regresar a la solución original, mientras que acá fue precisamente lo contrario pues se rompía con la tradición y con la referencia al patronazgo real. Es decir que el cambio en Morelia no debe entenderse como meramente estilístico pues -como apunta Elena Estrada de Gerlero- pudo deberse a una mayor adhesión a la Santa sede y a un

¹² La sillería nueva estuvo a cargo de Felipe Vigarni y aparentemente se terminó a principios del siglo 16 lo cual coincidió aproximadamente con el traslado del coro a la nave central (1536). Lo único que no se fabricó fue el testero que quedó abierto hasta que en el siglo 17 por el arzobispo Zapata lo cerrara. La silla hecha por el arzobispo Vela tenía la representación del rapto de Europa, de la oración en el huerto, de Abraham y su descendencia, de la Asunción y del Padre Eterno. Mateo Gómez, Isabel, *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, Madrid, Caja de Burgos/Asociación de amigos de la catedral de Burgos, 1997.

¹³Estrada de Gerlero, *op. cit.*, 1991, p. 167. En el caso de Guadalajara, Hector Antonio Martínez escribe que en 1827 se le encomendó al arquitecto peninsular José Gutiérrez la supresión del antiguo coro de crujía y la reedificación del nuevo en el lugar del altar de los Reyes. La fabricación de las sillería del coro se llevó a cabo en 1847 por Luis Moncivaiz, en madera de cocobulo de Amatlán de cañas, con 22 sitiales bajos y 31 altos. (Martínez, H.A., *La catedral de Guadalajara*, Guadalajara, H.A. Martínez, 1992, p. 37 y 143.)

¹⁴Estrada de Gerlero, *op. cit.*, 1991, p. 162 y 166.

rechazo al Real Patronazgo (pues se eliminaba la función político religiosa del altar de los reyes de la catedral). En lugar de seguir a Sevilla y sobre todo a la costumbre local, se siguió la tradición paleocristiana que fue la forma adoptada en Italia y que existía en San Pedro, en el vaticano.¹⁵ En el caso de León resulta claro que se da una solución para el problema estilístico al colocar un vidrio en el trascoro que permite la visibilidad al tiempo que el cabildo se niega a romper con su tradición. El cambio habría implicado un cambio de ritual como debió suceder en el caso de Morelia.

¹⁵ Tanto Morelia como Guadalajara modificaron sus coros, lo cual no habría sido posible si hubieran permanecido sufragáneas de México. *Idem.* p. 167.

Capítulo III. Anexo 1. Las cartas de examen de Pedro Muñoz para obtener los títulos de maestro carpintero de lo blanco y ebanista.¹ (IMAGEN 18)

El 6 de agosto de 1721, un hombre de mediano cuerpo, ojos pardos, cabello corto negro con entradas de calva y un lunar sobre la ceja izquierda obtuvo el título de maestro carpintero en el ramo de ebanistería. Su carta de examen indica que dos días antes se le había otorgado otro título en el ramo de carpintería de lo blanco.² Después de evaluar su capacidad e indicar que el aspirante había pasado satisfactoriamente las pruebas, las autoridades de los gremios de carpintería y albañilería así como las del ayuntamiento de Puebla le autorizaron la contratación tanto de estructuras arquitectónicas (“carpintería de fuera”) como de mobiliario (“carpintería de tienda”).³ La evaluación en ambos ramos se llevó a cabo en presencia del alcalde del gremio y de tres veedores examinadores, peritos

¹ Agradezco a la directora del Archivo Municipal de Puebla –Lic. Lucero Álvarez Castro– así como a la Lic. Aurelia Hernández la gran ayuda y atenciones que me brindaron durante mis consultas del acervo así como el permiso otorgado para fotografiar y reproducir las imágenes que aquí se presentan. Este texto fue publicado en: Díaz Cayeros, Patricia, “Una carta de examen para obtener el título de maestro del carpintero poblano Pedro Muñoz” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 81 (2002), pp. 151-160.

² A diferencia del examen para ebanista, en el examen para carpintero de lo blanco se le pidió que hiciera y trazara una puerta de chaflán y una prensa y que examinara los cartabones. (Archivo Municipal de Puebla, Expedientes (serie 3), volumen 220, f. 153.) Agradezco a la Dra. Montserrat Gali el que me hiciera notar que la carta del examen en carpintería de lo blanco también se ha conservado.

³ Tanto en las ordenanzas para los carpinteros de Sevilla (editadas por primera vez en 1527 y por segunda en 1632) como en las de Puebla (de 1570), se distingue a los carpinteros “de tienda” (básicamente orientados hacia la fabricación de mobiliario) de aquellos capaces de realizar obras “de fuera de la tienda” (como lo era la carpintería de armar). Este segundo grupo tenía subdivisiones y todas ellas incluían actividades que demandaban un mayor grado de complejidad que la fabricación de obras de ebanistería. En el lugar más elevado se encontraban aquellos carpinteros capaces de examinarse en “cosas que tocan a la geometría”. Así, el “geométrico”, era un carpintero capaz de trazar y decorar armaduras de gran complejidad como lo era “una cuadra de media naranja de lazo lefe”. Es decir, una cubierta para una bóveda semiesférica decorada con una rueda de lazo de diez. En un nivel que requería una inferior habilidad estaban aquellos carpinteros capaces de hacer y decorar armaduras con lazos. Finalmente estaban aquellos que sólo conocían el arte de la fabricación de techumbres o armaduras. Cf. *Ordenanzas de Sevilla, que por su original, son aora nuevamente impressas*, Sevilla, Andrés Grande, 1632 (ed. Facsímil con introducción de V. Pérez Escolano y F. Villanueva Sandino, Sevilla, Oficina técnica de arquitectura e ingeniería, 1975.) y Patricia Díaz Cayeros, “Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla” en Montserrat Gali (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, ICSH-BUAP, 2002.

en las áreas de carpintería de lo blanco, ebanistería, carrocería, albañilería y cantería.⁴ La firma de cada uno de ellos aparece en una de las pruebas encomendadas al aspirante y que todavía se conserva: un trazo de una “puerta de capilla de escritorio” que se anexó a la carta de examen. Es decir, la representación de una decoración de tipo arquitectónico para la zona frontal y central de un hipotético escritorio.⁵ En el documento escrito se hace un recuento del examen que -como era costumbre- fue tanto práctico como teórico. La carta de examen explica que además de responder bien a las preguntas y de trazar la puerta de capilla de escritorio antes mencionada, trazó un bufete, una basa y una cornisa así como un lazo en un ochavo.⁶ Por la escasez de este tipo de material gráfico, el hecho de que la carta conserve una de las trazas realizadas durante el examen, proporciona un gran valor al documento que resguarda el Archivo Municipal de Puebla y que hasta ahora había permanecido inédito. La importancia, sin embargo, aumenta al constatar que el nuevo maestro respondía al nombre de Pedro Muñoz.

¿Quién era Pedro Muñoz?

De espaldas al altar mayor de la catedral de Puebla, de frente a la reja que impide el acceso al coro, la vista acaso penetra el espacio hasta detenerse sobre las dos cartelas localizadas en ambos extremos de la sillería. Al centro de ellas, una inscripción casi del

⁴ Dado que en Puebla –a diferencia de lo que sucedía en la ciudad de México- el gremio de carpinteros compartía ordenanzas con el de albañiles, no resulta extraño que uno de los veedores perteneciera al oficio de albañilería.

⁵ Véase lo referente a “escritorios arquitectónicos” en Ma. Paz Aguiló, *El mueble en España XVI-XVII*, Madrid, CSIC/Ediciones Antiquaria, 1993, pp. 105-107.

⁶ Bufete: Mesa grande o mediana y portátil. Por lo regular se hacía de madera o piedra, más o menos preciosa y constaba de una tabla o dos juntas sostenidas en pies de la misma u otra materia. Se usaba para estudiar, escribir o comer. Basa: El asiento que guarnece y en que estriba y afirma una columna, estatua, etc. O bien el cuerpo inferior de la columna y el pedestal. (Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.)

Respecto al “lazo en un ochavo”, no se dan detalles del tipo de lazo que Pedro Muñoz trazó circunscribiéndose a una forma ochavada. Probablemente se trató del tipo de diseños utilizados para decorar armaduras en la carpintería de armar.

todo invisible desde el interior del coro se le revela al visitante que se detiene en el umbral del espacio. Del lado de la epístola, se lee el mismo nombre de quien en agosto de 1721 era examinado en la ciudad de Puebla con la finalidad de obtener el título de maestro carpintero: “Comenzó esta obra el maestro Pedro Muñoz el año de 1719”, mientras que del lado del evangelio la frase culmina proporcionando las fechas exactas en que la obra fue realizada: “a 24 de agosto y la acabó a 24 de junio de 1722”. Si este Pedro Muñoz es el mismo de la carta de examen, ¿cómo explicar la coincidencia de fechas?

Desde 1570, las ordenanzas que reglamentaban el trabajo de carpintería y albañilería de la ciudad de Puebla prohibió a los oficiales la realización de obra antes de ser examinados como maestros, independientemente de tener un patrocinador que los quisiera admitir. Con la finalidad de proteger a los agremiados todo carpintero poblano que deseara contratar obra debía mostrar su carta de examen al alcalde y a los veedores del gremio así como al escribano del cabildo del ayuntamiento para que ellos comprobaran su validez.⁷ El caso de Pedro Muñoz podría ejemplificar la relativa observancia de dichas reglas, haciendo que el documento encontrado en el ayuntamiento no sólo resulte extraordinario por anexas el dibujo de examen sino por proporcionar información de un gran artista del cual –más allá de su participación en la sillería coral– se tiene muy escaso conocimiento. Sin embargo, también es necesario evaluar la

⁷ La ordenanza número ocho poblana obligaba a que “ningún oficial así de carpintería como de albañilería en tanto que no fuere examinado en esta tierra o en los reinos de Castilla, no pueda hacer ninguna obra hasta en tanto que sea examinado y vista su habilidad si basta para poder usar cualquiera de los dichos oficios y hablar en las dichas obras, y que aunque los señores de las dichas obras le quieran admitir, al que así no fuere examinado en los reinos de Castilla o en esta tierra y quisiere hablar de la dicha obra a poner la dicha tienda, no la pueda hacer hasta tanto que haya mostrado su carta de examen, en cualquiera de las dichas facultades y mostrada al dicho alcalde y veedores y examinadores junto con el escribano de cabildo, para que se vea y compruebe si la dicha carta que así mostrare es valida para poder usar de ella”. (Díaz Cayeros, “Las ordenanzas...”, *Op. Cit.*, pp. 108-109.)

posibilidad de que se trate de un homónimo, posiblemente de un hijo del maestro de la sillería. A continuación presento evidencia que inclina la balanza hacia la primera posibilidad.

La presencia de oficiales no examinados ejerciendo el oficio de maestros no era del todo infrecuente en Puebla. En 1692, por ejemplo, Antonio Rodríguez Guzmán (maestro del arte de carpintero de lo blanco, de lo negro y ebanista) y Diego de la Sierra (maestro mayor del arte de arquitectura, albañilería y cantería) denunciaron a tres oficiales. Como veedores de dos gremios que se encontraban unidos por sus ordenanzas, Antonio Rodríguez y Diego de la Sierra denunciaron criminalmente al oficial albañil Cristóbal de Ortigosa y a los oficiales carpinteros Antonio de Moya y Juan de la Parra. Probablemente este Cristóbal de Ortigosa fuera el Cristóbal de Herrera Camacho y Ortigosa que aparece como veedor del oficio de albañilería en el examen de Pedro Muñoz. En ese mismo año de 1692, los veedores acusaron a Ortigosa de encontrarse “trabajando y maestreado” unas casas altas y bajas de Nicolás Godines en la calle que iba del Colegio del Espíritu Santo a los molinos; a Antonio de Moya por trabajar en tienda pública en la calle de Santo Domingo y a Juan de la Parra por oficiar adelante del convento de religiosas de Santa Teresa, pues ambos oficiales de carpinteros trabajaban en tienda pública sin ser examinados ni haber presentado en su juzgado sus cartas de examen. Los veedores pidieron que el escribano, en compañía del ministro de ese juzgado, fuera a las casas en donde los susodichos trabajaban y los aprehendiera para ser llevados a la cárcel pública. En lo que respecta a Cristóbal de Ortigosa, al día siguiente estaba preso. Este suplicó ser puesto en libertad por no contar con buena salud y explicó

que hacía dos meses más o menos estaba por ir a la ciudad de México a examinarse de maestro del dicho arte de arquitectura y albañilería. Dijo haber hecho las informaciones necesarias pero que Diego de la Sierra -quien ahora lo acusaba- consideró que el examen no era necesario y que los gastos eran “muy crecidos”. Afirmó que el maestro le había propuesto y dado permiso de trabajar uno o dos años y ofrecido examinarlo una vez que transcurriera ese tiempo. Con esta historia, Ortigosa solicitaba un plazo de tres meses para examinarse.⁸

Es posible que la muerte del patrocinador de Pedro Muñoz fuera el acontecimiento que promoviera su examen e impidiera que este corriera una suerte similar a la de Ortigosa. El cronista poblano Diego Antonio Bermúdez de Castro (1692/3-1746) narra en su historia de la ciudad de Puebla que la sillería fue realizada dentro del palacio episcopal bajo la dirección y el influjo del obispo don Pedro Nogales Dávila.⁹ El 9 de julio de 1721 fallecía el Prelado y con él se vulneraba la situación en la que el artesano había estado trabajando en los últimos dos años: bajo la protección de un patrocinador poderoso y dentro de un espacio que no era público. Es mi opinión que este factor explica el que menos de un mes después, el artesano recibiera de las autoridades del gremio de carpinteros de Puebla y del ayuntamiento el título de maestro en los ramos de ebanistería y carpintería de lo blanco pero es necesario hacer ciertas puntualizaciones. En los inventarios y avalúos que se realizaron de los bienes del difunto obispo durante el mes de julio, Pedro Muñoz aparece como maestro carpintero y los trazos de su firma

⁸ Archivo Municipal de Puebla, Expedientes (serie 3), volumen 222, fs. 432-439. Sigo la paginación moderna del volumen.

⁹ Bermúdez de Castro, Diego Antonio, *Theatro Angelopolitano*, Puebla, Junta de mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, 1985, p. 206.

coinciden con los de las firmas que posteriormente aparecen en los exámenes.¹⁰ De especial interés es un documento de los expolios con fecha del 21 de julio de 1721. En este Pedro Muñoz acepta ser nombrado valuador y jura hacerlo sin cometer fraude. Después de la firma del maestro se registra la firma de un hombre que fungió como testigo y que también respondía al nombre de Pedro Muñoz. Al confrontar ambas firmas con las que aparecen en los exámenes pude constatar que la que coincide con los exámenes es la que corresponde al maestro carpintero y no la del testigo.¹¹ Si el carpintero de la sillería de coro, el maestro que realizó el avalúo de los bienes del obispo y quien se examinó en los ramos de carpintería de lo blanco y ebanistería son la misma persona ¿Cómo explicar el interés de Pedro Muñoz en examinarse de nuevo?

Las ordenanzas del gremio explican que los carpinteros podían examinarse en varios niveles y aún pudiendo tener tienda se les prohibía usar el oficio o tomar obras que sobrepasaran o excedieran la facultad para la cual habían sido examinados¹² Como hemos visto, Pedro Muñoz ya era un maestro examinado al tiempo que trabajaba en la sillería del coro; sin embargo, es posible que se encontrara realizando una obra que sobrepasaba las facultades que avalaba su examen de maestro. Así, es posible acercarse a los exámenes realizados en agosto de 1721 dentro del marco de las ordenanzas 14 y 15 que obligaba a volverse a examinar cuando el maestro se encontrara en esta situación.¹³ A

¹⁰ A.G.N., *Expolios*, tomo 15, exp. 1, 1721, fs. 1-169.

¹¹ Queda para un estudio posterior investigar si este testigo está o no relacionado con el constructor de la sillería. El trazo de la letras “M” y “ñ” curiosamente corresponden a la manera en que el nombre fue escrito por el escribano dentro del texto que antecede. Sirva esta pista para una futura solución del problema.

¹² Ver ordenanza 6 en Díaz Cayeros, *Op. Cit.*, p. 108.

¹³ La ordenanza 14 indicaba a los que ya estuvieran examinados de tenderos que “si en algún tiempo supiere hacer alguna obra fuera e se quisiere examinar de ello, que el dicho alcalde e examinadores le examinen” La ordenanza 15 indicaba que: “si en algún tiempo el tal oficial que se hubiere examinado hubiere deprendido más de lo que la primera vez se examinó o quisiere tornarse a examinar de lo demás

partir de la lectura exclusiva de las ordenanzas se pudiera pensar que el nivel más bajo al cual podía aspirar un carpintero era el de ebanista (el tipo de trabajo que Pedro Muñoz se encontraría realizando en el Palacio episcopal); sin embargo, como deja ver la carta de examen que el 15 de enero de 1721 se le otorgó a Miguel García era posible examinarse tan solo de “maestro carpintero”. Los veedores del oficio de carpinteros declararon que habían examinado a Miguel García, de veintidós años, después de lo cual le dieron poder y facultad para que pudiera usar y ejercer el oficio de carpintero con tienda y obrador publico.¹⁴

La evidencia presentado me inclina a pensar que la carta de examen que ahora se da a conocer corresponde al artista que realizó el extraordinario trabajo de marquetería de la sillería del coro de la catedral de Puebla. Por lo tanto, el documento permite conocer el tipo de formación que para entonces había alcanzado el artista. Además, informa que se trató de un originario de la ciudad de Puebla (“español, vecino y natural”). Así, el documento ayuda a contextualizar la utilización tan *sui generis* que en la sillería poblana se hizo de modelos europeos y a una afortunada coincidencia de la dirección intelectual de un obispo peninsular y la habilidad y tradición formal de un artista local.

que supiere y hubiere deprendido los dicho examinadores, sean obligados a lo tornar a examinar y le dar su carta de examen de todo aquello que diere razón”. (Díaz Cayeros, *Op. Cit.*, p. 110.)

¹⁴ Archivo Municipal de Puebla, Expedientes (serie 3), volumen 220, fs. 142v.-143. He seguido la numeración moderna que abarca el volumen completo y fue realizada a lápiz.

EL DOCUMENTO.¹⁵

[f. 153v.]

Al margen: "Examen en 6 de agosto de 1721 años."

En la muy noble y muy leal ciudad de los Ángeles a seis días del mes de agosto de mil setecientos veinte y un años ante los capitanes y regidores don Ignacio Javier de Victoria Salazar y Frías, alférez mayor y alcalde ordinario por preeminencia de su oficio y ausencia del general don Joseph Núñez de Villavicencio que lo es en ella y don Joseph de Urosa y Barsena, alcalde provincial de la santa [f. 155] hermandad de esta ciudad y su obispado y don Lucas Sáenz de Enciso, Justicia y Diputados Fieles Ejecutores en esta ciudad por su Majestad y por ante mí, el escribano. Parecieron Miguel Ruiz de Narváez, alcalde, y Nicolás de Selis, veedor del oficio de carpinteros de lo blanco y ebanista, Francisco de Eraso, veedor de dicho oficio por lo que mira a la carrocería y Cristóbal de Herrera Camacho y Ortigosa, también veedor por lo que mira a la albañilería y cantería, a quienes yo el escribano doy fe que conozco, y dijeron que en conformidad de las reales ordenanzas de dicho su oficio han examinado en él por lo que mira a el ramo de ebanista a Pedro Muñoz, español, vecino y natural de esta ciudad, a el cual el día cuatro de este presente mes y año de la fecha juraron ante sus mercedes haber examinado asimismo en el dicho oficio de carpintero por lo que mira a lo blanco y se le despachó título en forma para su uso y ejercicio, el cual es un hombre de mediano cuerpo, ojos pardos el color, adusto pelo negro corto y con entradas de calva y un lunar sobre la ceja izquierda y le mandaron trazar una puerta de capilla de escritorio que es la que está cosida en el original

¹⁵ Archivo Municipal de Puebla, Expedientes (serie 3), volumen 220, fs. 153v. y 155. He seguido la numeración moderna que abarca el volumen completo y fue realizada a lápiz. Se ha modernizado la ortografía y la puntuación.

de esta carta y asimismo ~~trazó~~ un bufete, sobrepuesto una basa, una cornisa y un lazo en un ochavo y lo ejecutó ~~por~~ sus propias manos bien y cumplidamente y que a todas las preguntas y repreguntas ~~que~~ le hicieron a el caso tocantes, a todas satisfizo de obra y de palabra como hábil, ~~capaz~~ y suficiente oficial mediante lo cual declararon que se le puede mandar dar y librar ~~carta~~ de examen en forma para que le pueda usar y ejercer con tienda pública, oficiales y ~~aprendices~~ y así lo juraron por Dios Nuestro Señor y la señal de la Santa Cruz según ~~derecho~~ y por sus mercedes vista la dicha declaración y juramento hubieron por [f. 155v] examinado a el dicho Pedro Muñoz en el referido oficio de carpintero por lo que ~~mira~~ a el ramo de ebanista y en todo lo que le toca y pertenece y le dieron poder y facultad ~~para~~ que lo pueda usar y ejercer con tienda pública oficiales y aprendices así en esta ~~ciudad~~ como en todas las demás del Rey Nuestro Señor donde viviere y residiere y de ~~parte~~ de Su Majestad -que Dios guarde- exhortan y requieren y de la suya piden y ruegan ~~de~~ merced a todos sus jueces y justicias no consientan que en el uso y ejercicio de dicho ~~oficio~~ se le ponga embarazo ni impedimento alguno antes le manden dar y den todo ~~el~~ favor y ayuda que hubiere menester para que goce de todos los honores, gracias, ~~privilegios~~ e inmunidades de que gozan y deben gozar los demás maestros examinados ~~de~~ dicho oficio a los cuales mandamos hayan y tengan al dicho Pedro Muñoz por maestro examinado y como a tal le citen y llamen a todas sus juntas, cabildos y elecciones y ~~que~~ para título se le de un tanto de esta carta sellado su traslado con el sello de esta Nobilísima Ciudad y refrendado de mí el escribano en el cual sus mercedes dijeron interponían e interpusieron su autoridad y judicial decreto tanto cuanto pueden y ha lugar en derecho y le firmaron con dichos maestros examinadores y el

examinado que asimismo juró guardar el tenor de las reales ordenanzas, siendo testigos Gregorio de Mendizábal, Joseph de León y Martín de Herrera, vecinos de esta ciudad.

[Firman] Joseph de Urosa Barsena Laynes, Miguel Ruiz de Narváez, Lucas Sáenz de Enciso, Nicolás de Selis Jiménez, Cristóbal de Herrera Camacho y Ortigosa, Francisco de Eraso, Pedro Muñoz, ante mí, Pedro Ibáñez Cabellos, escribano real de cabildo.

Capítulo III.	Anexo 2.	Las reliquias del	coro		
1656	1712	Ca. 1723	1771	Crónica de Veytia m. 1780	1792
1) Cera de <i>Agnus</i> de san Pío V. Donada por el músico José Gómez	1) Cera de <i>Agnus</i>				
2) Cruz de plata sobredorada de una sesma con un Santo Cristo dentro de la cual había una cruz de palo de la cruz de san Pedro. (no se especifica su ubicación)		1) Cruz sobredorada de una sesma con un Santo Cristo y dentro una cruz de palo de la cruz de san Pedro. Se indica su ubicación en el coro.			
	2) <i>Lignum</i> guarnecido en oro dentro de una cruz de Huatulco guarnecida de plata sobredorada con una peana de piedra negra de la Mixteca. Donación del maestrescuela Juan Sánchez Navarro	2) Cruz de Huatulco guarnecida de plata sobredorada con un <i>Lignum</i> con una peana de piedra negra de la Mixteca.			1) Cruz de Huatulco con piedra cuadrada negra de Chinapo (obsidiana) de la Mixteca guarnecida de plata dorada. Por pies tiene calaveras. Adentro se puso el relicario con el <i>Lignum</i> con su vidriera.
				1) Un <i>Lignum</i> en cruz de plata con su pie en plata. 2) Espina de la corona de Cristo en un relicario de plata.	2) Custodia de plata de cuarta con un relicario dorado con vidriera con la espina de un lado y del otro un <i>Lignum</i> sobre la cera de <i>Agnus</i> .
				3) Relicario de plata con una piedra de mina de plata con las vetas con la figura de la Virgen de los Dolores, donada por el arcediano Juan de Bracamonte.	3) Relicario de plata cincelado grande con una cera de <i>Agnus</i> y al reverso el bautismo del Señor y una piedra de mina con la figura de la Virgen que donó el Lic. Bracamonte.
				4) Hueso de san Pedro traído de Roma por el jesuita Nicolás de Segura, donado al arcediano Juan Francisco de Vergalla quien lo donó a catedral.	4) Relicario de oro con una cera de <i>Agnus</i> y encima un hueso de san Pedro. Traída por Segura y donada por Vergalla.

					Además se mencionan: +Cera de Agnus con vidrieras +Cruz de bronce con figura de Cristo +Campanilla de metal consagrada +Lámina con el Santísimo Sacramento y los papas Pío V y Paulo IV en un marco de ébano con sobrepuestos de plata.
Se menciona la presencia de un lienzo del Santo Sepulcro sobre la silla del prelado. Se indica que en el altar mayor (rematando el tabernáculo) había un <i>Lignum</i> en un relicario de plata sobredorado con 3 óvalos alrededor con 6 reliquias.	Se menciona la presencia de la figura de Pedro de medio relieve y la escultura de san Miguel sobre la silla episcopal. Asimismo se indica que había una Inmaculada en el facistol	Se describe la sillería dirigida por Nogales así como una serie de elementos que complementaron el discurso iconográfico: las imágenes de José, Pablo, Gabriel, Rafael, las armas de la Iglesia, una Inmaculada de marfil, una talla de la Fe, las armas de la Iglesia y las armas del Rey.	Aparece mencionada por primera vez la figura de santa Bárbara (en lugar de la figura de la Fe) y la presencia de las armas reales en un lienzo (en lugar de taraceadas).		Se vuelve a mencionar la figura de santa Bárbara y las armas reales en un lienzo.

Capítulo IV. Anexo 1. Los familiares del obispo don Pedro Nogales Dávila.

A la cabeza de la lista de pasajeros que acompañaron a Nogales figuraban sus dos sobrinos: Miguel, de rostro abultado, contaba con 15 años y el castaño Juan Agustín de Nogales quien se caracterizaba por su verruga en el ojo izquierdo, tenía tan solo 12. El Provisor del obispo, don Hermenegildo Prieto Giraldo, un presbítero de 42 años, fue descrito como pequeño y de pelo crespo, mientras que el secretario de 32 años, Don Antonio Navarro, de buen cuerpo y barba cerrada. El mayordomo, Don Juan Antonio Blazquez, era un hombre alto y moreno de 28 años mientras que un sujeto de 34, originario de Madrid y con ojos saltados y mediana estatura, don Antonio Bermúdez, viajó como su caballerizo. El fiscal, don Mathías Navarro, contaba con 18 años, era originario del obispado de Burgos y fue descrito como un hombre de cabello negro y rostro redondo. El obispo también llevó consigo a su notario mayor, don Juan Guillen de Rojas Camacho, sujeto mediano de cara aguileña y que contaba con 34 años de edad. Finalmente, iban 4 capellanes, un maestro de pajes (Melchor Álvarez Caravallo), un cirujano (Francisco Ximénez) y 12 criados. Entre los capellanes estaba Juan Godoy y Murillo de 20 años que a decir por sus apellidos es posible que estuviera emparentado con la cuñada del obispo. También iba como capellán un joven mediano, Antonio Nogales, de menores órdenes quien a sus 22 años ya contaba con una raja en el ojo derecho.

Los otros dos capellanes que viajaron con Nogales a Puebla fueron el presbítero don Isidro Santaren¹, de 27 años y don Favián González Calderón, de menores órdenes y 21

¹ En 1710 aparece como mayordomo el obispo en el marco de una relación con salarios para todos los miembros del palacio episcopal. (ACCP, *De salarios de ministros y lacayos de el palacio episcopal de esta ciudad de los Ángeles de cargo de mí, el licenciado Isidro Santaren de san Pedro, su mayordomo. Desde el día 19 de enero del año de 1710*)

años. Entre los pajes figura otro posible pariente lejano del obispo, un niño moreno de 11 años con pelo rojo y cejas rubias llamado don Juan Hidalgo de Nogales, también natural del partido de la Serena. Los otros pajes eran: Don Vidal Mazin del Campo, de 10 años; Don Balthasar Vidal Marin, de 8; Don Manuel de Escobar, de 27; don Joseph de Bearte, de 26; don Francisco Ximenez Cavezas, de 15; Don Pedro Manuel Gutierrez del Solar, de 22; don Manuel de Ylarregui, de 15; Don Francisco Alonso de Salazar, de 16 y Don Juan Pérez de Zalgo, de 28. Finalmente, como criados menores llegaron a Puebla Antonio García el Real, de 36 años y Juan Antonio de Soto, un año menor.

AGI, *Contratación* 5464, n. 2, r. 32. 11 fojas.

f. 1

El presbítero don Antonio Navarro, secretario del ilustrísimo señor doctor don Pedro de Nogales Dávila del Consejo de su majestad en el de la Suprema Inquisición, electo obispo de la iglesia catedral de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, dijo que como aparece en la real cédula de su majestad (Dios le guarde) que presenta, que se le ha dado licencia de embarcarse y pasar al obispado con la familia en la capitana de Barlovento o en cualquier otro navío de los que con nombre de flota están para hacer viaje a Nueva España, previniéndose que los criados seglares presenten informaciones hechas en sus tierras ante las justicias de ellas que verifiquen no ser casados ni de los prohibidos con las señas de sus personas. Sin embargo, la aceleración con que han ido al puerto impidió cumplir con este requisito. Por lo tanto, a vuestra señoría pide y suplica que certificando su señoría ilustrísima (como ministro de Dios y del rey) todas las circunstancias que su majestad manda en cuanto a los criados (a que está pronto) se libre el despacho de embarcación que sea necesario para su ilustrísima y familia en cualquiera de dichos navíos de flota.

[...]

f. 5

Pedro de Nogales Dávila certifica que las personas de su familia que ha de llevar en su compañía y servicio, en virtud de la facultad que por real cedula de su majestad le fue concedida. Estas son:

Don Miguel de Nogales, de edad de 15 años, abultado de rostro y don Juan Agustín de Nogales, su hermano de 12 años, pelo castaño, verruga en el ojo izquierdo, ambos mis sobrinos.

Provisor. Don Hermenegildo Prieto Giraldo, presbítero, 42 años, pequeño, pelo crespo.

Secretario. Don Antonio Navarro, 32 años, buen cuerpo, cerrado de barba.

Mayordomo. Don Juan Antonio Blázquez, 28 años, alto, moreno.

Caballerizo. Don Antonio Bermúdez, natural de Madrid, hijo de don Jacinto Bermúdez de Cuellar y doña Catalina Teresa de Toro, 34 años, ojos saltados, mediana estatura.

Fiscal. Don Mathías Navarro, natural de Villacielos, arzobispado de Burgos, hijo de don Pedro Navarro y doña María García, 18 años, pelinegro redondo de rostro.

Notario Mayor. Don Juan Guillen de Rojas y Camacho, natural de Jerez de la Frontera, hijo de don Blas Guillen y doña Ana Camacho, 34 años, mediana, cari aguileña

Capellanes:

Don Isidro Santaren, presbítero, 27 años, mediano, cari aguileño

Don Juan Godoy y Murillo, 20 años, cicatriz sobre la ceja izquierda.

Don Favián González Calderón, de menores ordenes, 21 años, cicatriz en la frente sobre el ojo derecho

Don Antonio Nogales, de menores, 22 años, mediano, una raja en el ojo derecho

Maestro de pajes. Don Melchor Álvarez Caravallo, de menores, 21 años, alto, grueso.

Pajes:

Don Juan Hidalgo de Nogales, natural de Esparragoza, Priorato de Magarcia?, partido de la Serena. Hijo de don Thomas Hidalgo y de doña Catalina de Nogales, 11 años, pelo rojo, cejas rubias, moreno de rostro.

Don Vidal Marín del Campo, natural de la villa de Mora, arzobispado de Toledo, hijo de don Cristóbal Marín del Campo y de doña Maria Marín 10 años, trigueño, nariz pequeña y tendida.

Don Balthasar Vidal Marín, natural de la dicha villa de Mora. Hijo de don Alonso Marín y doña Isabel. Rubio, 8 años, cari aguileño y trigueño

Don Manuel de Escobar, natural de Madrid, hijo de don Sebastián de escobar y doña Gernónima Domingo, 27 años. Mediano, pelo rubio, nariz larga.

Don Joseph de Bearte, natural de Madrid hijo de Bartolomé de Bearte y doña Antonia Escribano, 26 años, cicatriz en el cuello.

Don Juan Pérez de Zalgo. Natural de la villa de Poza en las montañas? de Burgos hijo de don Pedro Pérez y de doña Maria de Zalgo. 28 años. Cicatriz en la nariz.

Don Francisco Ximénez Cavezas natural de la Puebla del maestre obispado de Badajoz, hijo de don Juan Cavezas y doña Asev.na Ximénez. 15 años, chato viroleveto?

Don Pedro Manuel Gutiérrez del Solar, natural del lugar de Haro arzobispado de Burgos, hijo de don Juan Gutiérrez del Solar y doña Petronila del Solar. 22 años. Pelo crespo y rubio.

Don Manuel de Ylarregui natural de Pamplona hijo de don Antonio de Ylarregui y doña Juana de Otalora. 15 años pelinegro, trigüeño, delgado.

Don Francisco Alonso de Salazar, natural de Fuente de Ureba, obispado de Calahorra hijo de don Francisco Alonso de Salazar y doña María González 16 años, pelo castaño, blanco rehecho.

Cirujano: Don Francisco Ximénez, natural de Sevilla hijo de don Francisco Ximénez y doña Casilda Ximénez de 34 años, alto, grueso, moreno.

Criados menores:

Antonio García el Real. Natural de la villa de Navia. Hijo de Juan García y doña María Ferz. el Real. 36 años. Mediano, rehecho, moreno, carirredondo.

Juan Antonio de soto, Natural de Santo Tomás del Ainzó, arzobispado de Santiago, hijo de Andrés de Soto y doña María de Parada. 35 años. Alto carilargo, pelo castaño.

De las cuales dichas 26 personas las eclesiásticas son de la buena vida y costumbres, correspondiente a su estado y los seglares solteros, cristianos viejos, limpios de toda mala raza de moros, moriscos, judíos ni penitenciados por el santo oficio. Y todos no de los prohibidos a pasar a las Indias cuyas circunstancias me constan, y en esta [...] las certifico en Cádiz a 29 de abril de 1708 años.

Firma Pedro Obispo de la Puebla de los Ángeles.

Capítulo IV. Anexo 2. Expolios de Pedro Nogales Dávila.

El Archivo General de la Nación conserva un legajo con el proceso que se siguió durante los expolios del recién fallecido obispo de Puebla, Pedro Nogales Dávila.¹ El estudio del documento involucra no solamente diversos temas a tratar (ajuares y biografías de eclesiásticos, noticias sobre los artistas más importantes del momento, las razones que explican la gran desaparición de bienes eclesiásticos) sino también distintas disciplinas (historia, derecho, economía, historia del arte). A grandes rasgos, los asuntos que se tratan son los siguientes: 1. Proceso preparatorio para poder inventariar los bienes del obispo, 2. Los inventarios, 3. Preparativos para proseguir con el avalúo de los bienes que pertenecen a los expolios, 4. Los avalúos de bienes, relación de las pertenencias del obispo en activos y pasivos así como la relativa a su cuarta episcopal, 5. Autos preparatorios para comenzar las almonedas públicas y por último, 6. Las almonedas y los remates de granos en las distintas localidades que debían entregar diezmo en el obispado. Este proceso abarca 169 hojas. Lo más interesante son aquellos documentos en donde se interrumpe, altera o modifica el curso normal del mismo o en donde éste genera una discusión. Es precisamente en aquellas peleas o aclaraciones relativas a los bienes que pertenecen a los expolios en donde uno encuentra los escritos más detallados sobre los bienes como lo fueron los relativos a las donaciones del obispo. En ellas es en donde se encuentran las descripciones más minuciosas de los mismos y dan claves para conocer su origen y destino final. De la gran gama de posibilidades de investigación que se desprenden de este legajo del Archivo General de la Nación, el presente ensayo tiene como objetivo fundamental presentar aquellos documentos que en mayor medida permitan recrear el mobiliario que rodeó a

¹A.G.N., *Expolios*, tomo 15, exp. 1, 1721, fs. 1-169. De aquí en adelante, *Expolios*.

Nogales Dávila y el destino del mismo después de su muerte. Si bien las listas de objetos no pueden considerarse definitivas, las discusiones que surgen sobre el derecho de propiedad de los mismos después de la muerte del obispo traen a la luz una serie de documentos, como lo son la carta de donación de bienes a la catedral, al beaterio de santa Rosa, al colegio de san Pablo y al santuario del arcángel san Miguel, de una extrema riqueza descriptiva.

En 1721, año de la muerte del obispo, se tienen noticias del devenir de algunos de los “familiares” que viajaron a América con el prelado. Algunos de ellos fueron llamados a declarar en torno a los bienes reclamados por Juan Agustín Nogales Dávila, uno de los hijos del hermano del prelado que llegó en 1708 con su tío a la Nueva España como familiar del santo Oficio. Después de realizarse los autos preparatorios, el día 15 de julio de 1721 se pasó a inventariar los bienes del difunto obispo. Se hicieron cinco inventarios que finalizaron el día 19 y en ellos se anotaron los reclamos que sobre algunos bienes inventariados hicieron tanto sujetos como instituciones. Así, las primeras listas (que no contienen el valor de los objetos) proporcionan la información de una gran cantidad y variedad de objetos que el obispo poseía en préstamo o que donó en vida. Pueden funcionar como un primer acceso a sus necesidades, gustos o intereses y a la tradición episcopal que se establecía a partir de la herencia “temporal” de bienes entre obispos, o bien a la tradición familiar a partir de una herencia permanente que no siempre resultó fácil de probar. No es extraño que uno de los primeros actos que se llevaban a cabo cuando un obispo estaba próximo a morir era la custodia de sus cuartos lo cual no impidió la antiquísima tradición de que sus familiares se apropiaran de bienes sin poder comprobar la herencia. Además de las ideas que será posible sugerir a partir de las temáticas, de especial interés a todo lo largo

de estas descripciones será percibir la gran variedad de materiales que constituyeron los bienes del prelado: piedras semi-preciosas, metales, cristales, cocos, marfil, etc.

Francisco Xavier de Vasconcelos, marqués de Montserrat, y Joseph Calvo Visuales, prebendados de la catedral, fueron elegidos como comisarios para llevar a cabo los inventarios. Sin embargo, resulta lógico que fuera José de la Fuente, el sacristán de la catedral, quien se encargara de indicar cuáles de los bienes inventariados pertenecían a la Iglesia. Estos fueron: una sotana, dos capas magnas, varios manteletes e infinidad de mucetas, dos sestones vacíos con cerraduras y llaves, un lienzo con la representación de *Sansón* de más de una vara, descrito como "pintura fina", un sitial de terciopelo carmesí con guarnición de sevillaneta de oro y flanqueado, el baldaquín de lo mismo, un colateral que estaba en la capilla del palacio episcopal que según afirmación de Joseph de la Fuente había mandado fabricar Manuel Fernández de Santa Cruz y había sido donado a la Mitra para que sirviera a sus sucesores, una escultura tallada "de un santo" de media vara con su peana dorada, un amito y un alba, "154 platina y media de Vizcaya" que el obispo compró para una reja en la catedral, ocho reposteros con las armas de don Diego Osorio, antiguo obispo de Puebla y 12 *Sibilas* de dos varas que según Joseph de la Fuente pertenecían a la archicofradía del Santísimo Sacramento de la catedral. Lo más interesante de todo el listado es la presencia de una escultura de marfil de la Inmaculada Concepción pues según informó la familia del obispo, ésta fue donada al prelado por Joseph de Osaeta con la finalidad de que se colocara en la silla episcopal de la nueva sillería. Todavía se conserva en el sitio que destinó el donante.

Por otro lado, la familia del obispo coincidió en que desde 1711 Nogales había donado a su sobrino Juan Agustín de Nogales tanto un velón como unas tijeras de espabilar de plata. Si bien este familiar reclamó otros bienes solamente se le otorgaron estos dos.² En relación a una mesa de tecali, ésta resultó ser una donación que el obispo había hecho al colegio de san Pablo y para probarlo se presentó la escritura que paraba en poder de Joseph de la Fuente.

Desde la primera etapa del proceso de inventariado empezaron los reclamos de bienes con la finalidad de evitar que estos, no siendo propiedad del obispo, fueran vendidos en almoneda pública. Lo cierto es que no era suficiente reclamarlos sino probar el derecho de propiedad. En sentido inverso también era posible insertar “denuncias” en el proceso cuando, por ejemplo, se tenía conocimiento de la existencia de bienes que debiendo entrar en el proceso de expolios no lo habían hecho. Es decir, fue común que se extrajeran bienes de las habitaciones del prelado o que, por alguna otra razón, el patrimonio del obispo se encontrara en posesión de alguna otra persona. Tal es el caso del platero Juan María de Ariza cuya declaración interrumpe el cuarto inventario. En este se registra la devolución que hace de algunos objetos y se inserta su avalúo y lista con los bienes devueltos así como la petición del artesano de recibir el pago que el difunto obispo le había quedado debiendo.³ Los objetos que paraban en su poder constituyen, por lo tanto, un fragmento de las últimas

² El 31 de julio de 1721, Juan Agustín declaró que el mayordomo del prelado, Francisco Alonso de Salazar, le había entregado unas alhajas de su tío, mismas que exhibió para que se cotejaran con una memoria y el recibo que había dado. También mostró seis bretañas (contenidas en la memoria), una colcha (color musgo) con su rodapié, seis pañuelos de polvos de seda, unas vainillas y un cajón. (AGN, *Expolios*, f. 46-46v.) Por vainillas se entendían por lo menos dos cosas distintas. Los “menudos y sutiles deshilados que se hacen a la orilla junto a los dobladillos”. O bien, el “fruto de Indias, especie de algarroba de su mismo color, y forma, aunque más angosta... sumamente olorosa... que se suele servir... como ingrediente para el chocolate”. Supongo que se trataría de lo segundo. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo sexto (letras S-Z)*, Madrid, Imprenta de la real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1739.

³ A.G.N., *Expolios*, fs. 20-20v.

necesidades del Prelado: 12 cocos de Guatemala negros que le había dado su ilustrísima para guarnecerlos, Un vaso de unicornio⁴ para lo mismo, Un anillo de oro con peso de tres castellanos y medio que vale 8 pesos y 6 reales, Una piedra topacio quebrada por las esquinas que dicho señor ilustrísimo se la había mandado componer. El artesano indicó que no había hecho ni el dicho anillo, ni lo demás por haber estado ocupado, pero que lo exhibía tal como lo había recibido. De cualquier forma indicaba que Nogales le había quedado debiendo 1007 pesos y 6 reales "como constaba de la cuenta de cargo y data que presentaba ajustada, liquidada, aprobada y firmada por dicho señor ilustrísimo ante don Juan de Godoy Morillo y Velarde, su secretario de gobierno". Por lo tanto, suplicaba que se le pagara lo más pronto posible. El mismo Juan María de Ariza, presentó el 29 de julio una "memoria" en la que se registraban algunas alhajas de plata y oro que él había fabricado para el obispo y que no habían aparecido. Por lo tanto, no habían sido inventariadas. En un primer momento nadie reconoció conocer su paradero.⁵ El maestrescuela de la catedral y vicario general, don Antonio de Jauregui, solicitó noticias sobre el paradero de las alhajas y fue entonces cuando se empezó a desentrañar el misterio que involucró al mencionado sobrino del prelado. Entre los declarantes se encontró Juan de Godoy Morillo y Velarde, clérigo de órdenes menores y secretario de Nogales Dávila, quien manifestó que en relación a la memoria se remitía a la declaración de Francisco de Salazar, mayordomo y depositario del obispo. Consideró que Francisco de Salazar debía dar razón del hecho de que no se inventarían.⁶ Francisco de Salazar, por su parte, dijo que todas las alhajas que se mencionaban en la memoria, a excepción del orinal (en posesión de

⁴ Se llamaba unicornio a una piedra mineral amarilla, cenicienta o parda que en lo liso y muchas veces en la figura se parecía a un cuerno. Se le dio este nombre porque se le atribuyeron virtudes de las que tenía el cuerno del unicornio. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, tomo sexto (letras S-Z)*, Madrid, Imprenta de la real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1739.

⁵ *Idem.*, f. 43.

⁶ *Idem.*, f. 44v.

Juan Agustín Nogales) se habían enviado en vida del obispo a España. Dijo que el mismo platero que las hizo las había encajonado mientras que otras alhajas -que habían estado en su poder- las entregó a Juan Agustín Nogales ya que otros familiares del obispo le informaron que era el deseo del obispo que se las entregara. Consideró que esto había sido un acto de lealtad, amor y cariño hacia el obispo fallecido.⁷ En su declaración Juan Agustín dijo que, en efecto, las alhajas le habían sido entregadas por el licenciado don Francisco de Salazar, ex-mayordomo de su tío difunto don Pedro de Nogales Dávila. Así se vio en la necesidad de hacer exhibición de todas ellas para que se cotejaran con la memoria y recibo que él mismo había dado a Francisco de Salazar. El declarante exhibió todo lo que aparecía en la memoria y afirmó que había tomado en su poder las alhajas porque esa había sido la voluntad de su tío. ¿Qué objetos eran?

Los objetos en disputa eran: un “recado de escribir” de plata cincelada (compuesto de tintero, salvadera⁸, y plumero⁹), dos azafates¹⁰ de plata medianos y cincelados, una pileta de plata sobredorada con una tablilla en las espaldas, otro azafate de plata cincelado (algo mayor que los antecedentes), otro azafate con pie de plata cincelado con un pichelito, un bernegal¹¹ de plata con su salvilla dorado a trechos, otro bernegal con su salvilla de plata blanca, una fuente grande de plata cincelada, un cajoncito de ébano guarnecido de hojas de

⁷ *Idem.*, f. 45v.

⁸ Vaso cerrado, que se hace de diversas hechuras y materias con unos pequeños agujeros por la parte de arriba, en que se tienen los polvos para echar sobre lo que se escribe, a fin de que se seque y no se borre lo escrito. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo sexto (letras S-Z)*, Madrid, Imprenta de la real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1739.

⁹ Era un cajón colocado en medio para poner las plumas. Véase “recado de escribir” en el glosario.

¹⁰ Un género de canastillo llano tejido de mimbres, levantados en la circunferencia en forma de enrejado cuatro dedos de la misma labor. También se hacen de paja, oro, plata y charol. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, tomo primero (letras a-b)*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.

¹¹ Vaso tendido y no alto para beber agua o vino. Se hacían de varias figuras y por lo regular eran de plata.

plata muy delgadas y doradas a trechos dentro del cual había una imagen de san Miguel de plata. También se enlistaron dos cajas de polvos “inglesas” de plata doradas por dentro y fuera, una de las cuales tenía una pintura y, finalmente, un tejo¹² de plata en bruto que pesaba tres marcos y tres ochavos.

Según informaba Juan Agustín, la voluntad de su tío era que se repartiesen entre sus hermanos por lo que deseaba se enviasen a los reinos de Castilla a don Diego, y “doña Francisca Antonia de Nogales”.¹³ Fue en esta ocasión que declaró que desde 1711 se le había donado un velón de plata decorado con sus armas y unas tijeras de espabilar también de plata, mismos que también le habían sido entregados por Alonso de Salazar. Explicaba que se había llevado al proceso de expolios un Santo Cristo de marfil con su peana negra y dichos velón de plata y espabiladeras por haberse hallado el Santo Cristo en el dormitorio de su tío y el velón en la despensa.

Con la finalidad de decidir el futuro de estos bienes, varios individuos que habían llegado como familiares del obispo a Nueva España fueron llamados a declarar. El licenciado don Isidro de Santaren de san Pedro quien había llegado como capellán y ahora era cura interino de la parroquia de san José declaró que le constaba que todas las alhajas las había donado el obispo a Juan Agustín para que algunas de ellas fueran remitidas a España para ser repartidas entre sus hermanos. Su prueba tan solo era que lo había dicho el

¹² Plancha gruesa circular que se hace de varios tamaños y metales. Se le llamaba también al pedazo de oro en pasta para distinguirlo de la plata a la que se llamaba barra. En este caso parece referirse a la primera acepción pues se indica que era un “tejo de plata”. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, tomo sexto (letras S-Z)*, Madrid, Imprenta de la real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1739.

¹³ Lo cual muestra que Pedro pudo tener también una sobrina que no se menciona antes de 1708 año en que partió hacia América.

obispo durante su enfermedad. Además, afirmaba que todo lo referido lo sabían los que habían sido familiares del Prelado. El mayordomo de Nogales, el presbítero lic. don Francisco de Salazar, (quien había llegado a los 16 años a Puebla como paje) declaró que la imagen de un señor crucificado de marfil y un velón de plata eran del sobrino pues había oído decirlo al obispo. Respecto a las otras alhajas dijo que el obispo estaba a punto de dárselas a Juan Agustín para que las repartiera con sus hermanos. El general don Fabián González Calderón -quien había llegado a Puebla como capellán- ahora era alcalde mayor del pueblo de Orizaba y declaró que por haber sido familiar del obispo sabía que el Cristo de marfil y el velón de plata eran de Juan Agustín porque se los había dado hacía mucho tiempo y que esto lo sabían todos los familiares del prelado pero que respecto a las demás alhajas no sabía nada pues había estado fuera de la ciudad de Puebla. Por último, el repostero del obispo -Miguel de Castilla- dijo que le constaba (por haberlo oído muchas veces por boca del obispo) que el velón pertenecía a Juan Agustín pues su tío se lo dio con otros 6 platillos de plata que este testigo tenía en su poder pero respecto a las demás alhajas no pudo dar información. A partir de estas declaraciones se concluyó que todas las alhajas se hallaron en poder y entre los bienes del Prelado después de su fallecimiento y que no las había donado ni transferido a Juan Agustín ni a ninguna otra persona sino que constaba que había sido el mayordomo Francisco de Salazar quien las había sacado y que, por lo mismo, había sido denunciado. De modo que se decidió que las alhajas sí tocarían a los expolios por lo que se procedería a la almoneda. Finalmente, los únicos objetos que se le concedieron al sobrino fueron el velón y la figura de Cristo. Sin embargo, para entonces este último ya había sido rematado en una almoneda pública por lo que los comisarios del proceso consintieron en recompensarlo con 32 pesos. Con respecto al orinal, Juan Agustín Nogales dio noticia a los señores comisarios de la catedral de que este paraba en su poder

pues se le había entregado como suyo. Sin embargo, constándose que se había comprado con dinero del obispo y no de su sobrino se hizo exhibición de él para que se pusiera en el inventario de expolios de dicho señor ilustrísimo.¹⁴ Finalmente, otra interrupción en el proceso de expolios tuvo lugar cuando Francisco de Silva, procurador de la santa iglesia catedral, hizo el reclamo de una reja:

digo que tengo noticia de que entre dichos bienes se halla inventariada una reja de fierro en bruto que dicho señor ilustrísimo había mandado fabricar para la capilla del señor san Pedro de dicha santa iglesia, como también otra porción de fierro para otra de las capillas, de dicha santa iglesia, de la cual hizo donación dicho sr ilustrísimo a esta santa iglesia para las obras referidas y para que conste se ha de servir V m de mandar se me reciba información que ofrezco de ser como es cierto que dicho sr obispo difunto destinó y aplicó en su vida toda la porción íntegra del referido fierro para las puertas de dichas capillas, y que poniendo en efecto su intención mandó fabricar la referida reja de que se evidencia el que sólo fue su voluntad se consumiese dicho fierro en que se fabricasen dichas rejas para dichas capillas, y dada en la parte que baste se ha de servir V md asimismo demandar se me entregue dicha reja, y porción de fierro para que se prosigan y acaben conforme a la voluntad de dicho sr illmo. suspendiendo ínterin que le justifico.¹⁵

¹⁴ A.G.N., *Expolios*, fs. 46-48. (esto tuvo lugar el 31 de julio de 1721)

¹⁵ *Idem.*, f. 97.

Capítulo IV. Anexo 3. La biblioteca del obispo don Pedro Nogales Dávila.

A.G.N., *Expolios*, tomo 15, exp. 1, 1721.

De los 38 libros que se mencionan a todo lo largo de los inventarios, 14 títulos estaban rotulados y no hubo duda de que pertenecían a los colegios de san Pedro y san Juan. Por lo tanto, ninguno de ellos fue llevado a los listados de avalúos. Los colegios también solicitaron otros 20 libros; sin embargo, estos fueron considerados de “dudosa” pertenencia. De los listados con los avalúos se deduce que de esos 20, solamente tres no entraron en los avalúos (el de “Ugolino”¹, el *Perfecto Prelado* y el *Misal*) que posiblemente también fueron entregados a los colegios que los habían demandado. Nadie reclamó cuatro libros que se mencionan en los primeros inventarios (uno de “edictos de curatos vacos”, dos relacionados con el *Pontifical Romano* y uno con la historia de Argel²). Sólo el de la historia del Argel pasó a los avalúos. Dado el carácter de los otros tres, es posible que se quedaran en la catedral. Por lo tanto, en resumen: 18 libros fueron considerados dentro de los expolios de Nogales, 17 quizá regresaron a las manos de los colegios y 3 tal vez quedaron en la catedral (el que contenía edictos y los dos relacionados con el *Pontifical Romano*).

Dentro de los primeros inventarios se mencionan:

¹¿se trata del conde Ugolino (1220-1289) cuya legendaria historia aparece en la *Divina Comedia* de Dante? Es decir, ¿se trataría de algún texto vinculado con aquel noble italiano que fue injustamente castigado cuyos hijos y nietos sacrificaron sus cuerpos para que no muriera de inanición?

²Dejemos este problema para pasar al interés que Nogales debió tener en la historia de Argel. Es necesario recordar las implicaciones que esta ciudad tenía con respecto al mundo cristiano y a la “amenaza” turca. Argel, capital de la actual república del norte de África localizada entre Marruecos y Túnez fue entre el siglo 15 y el 18 un importante punto de defensa contra la expansión española. Albert Hourani explica que durante los siglos 15 y 16 la mayor parte del mundo musulmán estuvo integrada por tres grandes imperios: los otomanos, los safávidas y los mongoles. Fuera de algunas regiones de Arabia, Sudán y Marruecos, todos los países de habla árabe eran parte del imperio otomano, cuya capital estaba en Estambul. Así, si bien el turco era la lengua de la familia gobernante y de la élite militar y administrativa, el imperio incluía Anatolia y Europa suroriental. Es decir, entre el siglo 16 y 18 se trató de un poder europeo, asiático y africano, “la última gran expresión de la universalidad del mundo islámico” y al mismo tiempo un estado “multireligioso que confería un estatus reconocido a las comunidades cristianas y judías”. Hourani explica también que en el Magreb, el área dominada por lo otomanos fue controlada inicialmente por el gobernador de Argel pero a partir de década de 1570 hubo tres provincias con sus capitales en Trípoli, Túnez y Argel. De los tres centros de poder, Argel era el más importante pues para el sultán otomano fue fundamental mantener un sólido puesto contra la expansión española aún después de que este Imperio puso su atención en América. Siempre estuvo latente el peligro de que España se adueñase de los puertos sobre la costa y de hecho Wahran (Orán) fue dominada por los españoles durante gran parte del periodo que comprendió los años intermedios entre 1509 y 1792. (Hourani, Albert, *La historia de los árabes*, Aníbal Leal (trad.), Buenos Aires, Javier Vergara, 1992, pp. 221, 239, 242 y 243.)

-Un libro forrado en pergamino de a folio en que están proveídos diferentes autos sobre edictos de curatos vacos.

-Tres libros de Aquarteron³ de la historia de Argel. Estos fueron de los que pasaron al avalúo en el que se les dio un valor de 30 reales. Se trataba de un libro de poco menos de 4 pesos que mediría una cuarta y constaría de 3 tomos. Quizá sea posible relacionarlo con un título que actualmente se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (RFO 93-29644): Haedo, Diego de, (m. 1608), *Topographia e historia general de Argel, repartida en cinco tratados, no se veran casos extraños, i mvertes espantosas, y tormentos exquisitos, que conviene se entiendan en la christiandad, con mucha doctrina, y elegancia curiosa / Por el maestro Fray Diego de Haedo Abad de Fromesta, Valladolid, De Fernandez de Cordova y Oviedo, 1612.* (DESC. FIS. [3], 210, [5] p. ; 27 cm.)

-Un libro en que están las oraciones que dicen los señores obispos cuando se visten de Pontifical

-La primera, segunda y tercera parte del *Pontifical Romano* forrado en felpa verde y sus manillas de plata.

Dentro del quinto inventario que tuvo lugar en la ciudad de Puebla el 19 de julio de 1721:

Dentro del quinto inventario se mencionan los libros localizados en un estante de madera ordinaria. Los primeros 14 títulos no reaparecen en el avalúo pues, como se afirma en el texto, eran los que estaban rotulados y se consideró pertenecientes a los Colegios.

-7 tomos de Castro Palao.⁴

-17 tomos de Barbosa.⁵

-de Fraso, dos tomos.⁶

-Laiman, 4 tomos.

-Salgado, un tomo.⁷

³Difícil lectura. Tal vez se refiera a la medida, "libros de a cuarta con la historia de Argel".

⁴ Podría tratarse de: Castro Palao, Fernando de (1581?-1633). *Opera moralis*. Lugduni (Lyón), Guillielm Barbier, 1682 (se trataba de una nueva edición en 3 volúmenes (y 7 tomos). En Lyón fue publicada en 1669 y 1700 y en Venecia en 1721. Tema: ética cristiana

⁵ Seguramente se trata de las obras de derecho eclesiástico y canónico del obispo Agostino Barbosa (1589-1649) Véase: Barbosa, Agustín. *Opera*. Lugduni (Lyón), 1713. Temas: derecho eclesiástico, derecho canónico, Concilio de Trento, derecho romano, retórica, oratoria, jurisprudencia.

⁶ Seguramente se trata del libro sobre política eclesiástica o patronato real de: Frasso, Pedro. *De Regio Patonatu*. Matriti (Madrid): Josephum Fernandez Buendia, 1677-79. El Fondo Reservado de la UNAM conserva otra edición madrileña de 1775.

- Farinacil, un tomo.
- dos de Vela.⁸
- Uno de Gutiérrez.⁹
- Dos de Villareal.
- Zerola *Praxis episcopalis* un tomo.¹⁰
- Otro, *Definitiones de la orden de Alcántara*.¹¹
- Piaseco, un tomo.
- Praxis episcopalis* un tomo. (posiblemente forme parte del título anterior)
- Thorresillas, un tomo.¹²

Que los referidos libros están conocidos y rotulados por de los reales colegios de San Pedro y San Juan y así lo declaran los capellanes y familiares y dudosos los

- 8 tomos de González. Posteriormente se valoraron en 5 pesos.
- los 3 de Paz Jordán. Posteriormente se valoraron en 5 pesos.
- Un tomo de Montenegro. Posteriormente se valoró en 12 reales.
- Otro, Escobar de *Ratiosinis*. Posteriormente se valoró en 12 reales.
- Otro, de la *Vida del Señor don Juan de Palafox*. Posteriormente se valoró en 2 pesos¹³
- Otro, de Turlot. Posteriormente se valoró en 12 reales.¹⁴
- Otro, de Ugolino.
- Scrutinium Sacerdotum*, Posteriormente se valoró en 4 reales.

⁷ Probablemente: Salgado de Somoza, Francisco. *Tractatus de supplicatione ad sanctissimum a literis et bullis apostolicis in perniaem ripublicae, regni, ...* Matriti (Madrid): Mariam de Quiñones, 1639. Tema: Iglesia y Estado.

⁸ Quizá: Vela, José (1588-1643). *Dissertationum iuris controversi*. 2 vols. Lugdini: Guilielm Barbier, 1675. O bien, Vela, José. *De potestate episcoporum...* Granatae: Vincetium Alvarez, 1635.

⁹ Quizá alguna de Juan Gutiérrez (m. 1618) quien tiene obras de derecho canónico.

¹⁰ Zerola, Tommaso (1549-1603). *Praxis episcopalis...* Lugdini: Horatij Cardon, 1606-15. Temas: Derecho canónico. Obispos.

¹¹ *Definitiones y establecimientos de la orden y caballeria de Alcántara*. Madrid: Luis Sánchez, 1609.

¹² Posiblemente habría que relacionarlo con: Herrera de Tordesillas, Manuel de. *Ceremonial Romano General, en el cual se ponen las ceremonias del coro, decretos de la Sacra Congregación de Ritos, rúbricas de D. Bartolomé de Gavanto, oficio de semana santa, oficio de Pontifical, y procesiones y otras cosas muy importantes tocantes al Oficio Divino, para toda la Iglesia y en particular para nuestra religión premonstratense, sacado del Ceremonial de Obispos de don Andrés de Piscara Castaldo, de don Bartolomé de Gavanto y del Ordinario Romano*. Madrid: Imprenta Real, 1638.

¹³ Posiblemente se tratara de una versión manuscrita de la biografía que le escribió Gregorio Argaiz. Véase: Argaiz, Gregorio OSB, *Vida de don Juan de Palafox*, introducción, transcripción y notas de Ricardo Fernández Gracia, ed. Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000.

¹⁴ Turlot, Nicolás (ca. 1590-1651), *Thesarus doctrinae christianae*, Bruselas, 1668. De nuevo se trata de una obra que pasó por múltiples reimpresiones en Amberes, Venecia, Bruselas y Colonia hasta bien entrado el siglo 18. Temas: teología doctrinal, ética cristiana, catequesis.

que, asimismo, dicen pertenecer a dichos reales colegios:

-4 de la *Recopilación*. Se valoraron posteriormente en 15 pesos.¹⁵

-Dos de *Perfecto prelado*.

-Un *Misal* pequeño viejo.

-Un *Ceremonial Romano*. Se valoró posteriormente en 4 reales

-Otro de *Práctica criminal* de Salcedo. Se valoró posteriormente en 1 peso.

-Dos duplicados de la *Madre María de Jesús* de esta ciudad. Uno fue valorado posteriormente en 12 reales y el otro en 4 reales.¹⁶

-Una "Carta pastoral". Se valoró en 4 reales.

-*Vida del señor don Manuel Fernández de Santa Cruz*. Se valoró en 1 peso.

-Otro, *Práctica de la teología mística*. Se valoró en 4 reales.¹⁷

-Un *Ceremonial de la misa*. Seguramente se trataba del de Olalla (de la misa rezada) que posteriormente aparece en avalúo con un valor de 1 peso. Era una obra bastante empleada pues existen múltiples impresiones. Para 1721 ya se había impreso y corregido en por lo menos cuatro ocasiones.¹⁸

-Otro *Catecismo*. Se le dio un valor de 4 reales.

Séptimo avalúo (de el maestro librero) llevado a cabo en la ciudad de Puebla en julio de 1721.

Escutrinio de Sacerdotes	4 r.
El de Olaya	1 p.

¹⁵ Véase: *Recopilación de leyes de los reinos de las indias mandadas imprimir y publicar por la majestad católica del rey don Carlos II nuestro señor va dividida en 4 tomos con el índice general y al principio de cada tomo el índice especial de los títulos que contiene*, Madrid, Cultura Hispánica, 1973. (facsimil)

¹⁶ Seguramente se trató de dos de las siete biografías que se escribieron de la madre concepcionista poblana María de Jesús Tomellín en el marco del interés en su beatificación. Las primeras noticias fueron escritas por su compañera de celda, sor Agustina de Santa Teresa, y por su confesor, el jesuita irlandés Miguel Godínez (nombre españolizado de Michael Wadding). El Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional conserva dos: Jesús María, Félix de. *Vida, virtudes... sor María de Jesús (1579-1637)*. Roma, 1756 y Lemus, Diego de. *Vida, virtudes... sor María de Jesús (1579-1637)*. Lyon, 1683. En 1683 se publicó en Puebla otra biografía escrita por Andrés Sáenz de la Peña. Es posible que los ejemplares en posesión de Nogales fueran los dos publicados en 1683 –solicitadas por el obispo Santa Cruz– aunque también se tiene noticia de la existencia de otras biografías publicadas con anterioridad: una por Francisco Acosta en 1648 y otra por el canónigo de la catedral de Puebla Francisco Pardo en 1676. Para la historia hagiográfica véase: Rubial, Santidad Controvertida, México, FCE, 1999.

¹⁷ Podría tratarse de: Godínez, Miguel. *Práctica de la teología mística*. Sevilla, 1682.

¹⁸ Olalla y Aragón, Frutos Bartolomé de. *Ceremonial romano de la misa rezada conforme al misal más moderno, con las advertencias de todo lo que se opone a las rúbricas... cuarta impresión corregida y enmendado de erratas por su autor*. Madrid: Juan Sanz, 1721.

El de Teología Mística	4 r.
La Vida de la madre María de Jesús en	12 r.
Otro libro de la madre María de Jesús en	4 r.
Los de la Recopilación en	15 p.
Los tres tomos de Jordani en	5 p.
Los de González en	5 p.
Escobar en	12 r.
Señor Palafox en	2 p.
Turlot en	12 r.
Montenegro en	12 r.
Salcedo en	1 p.
Un Ceremonial en	4 r.
Carta pastoral en	4 r.
Un Catecismo en	4 r.
La Vida de señor Santa Cruz en	1 p.
(Total:)	84 p.
(f. 37v.)	
Ángel, tres tomos en	30 r.
(Total:)	87 p. 6 r.

[...]

Firma Miguel Ferris de León.

Capítulo V. Anexo 1. Legajo de *Papeles varios*.

Archivo del cabildo de la catedral de Puebla.

Por el acceso limitado al archivo tan solo se ha resumido el contenido del documento dejando para un trabajo futuro su transcripción literal.

Documento #4

1631

El documento contiene una “Copia simple de la certificación que se dio al tribunal de la Inquisición del día en que empezó a correr la canonjía que se le aplicó en virtud de breve de su Santidad y cédula de su Majestad” así como otra “copia simple de la certificación que se dio al mismo tribunal del estilo con que se ha de cobrar y pagar la renta que corresponde a dicha canonjía”. Respecto al primer asunto se explica que la canonjía otorgada fue la que vacó por muerte del señor don Pedro Manrique de Lara. Asimismo se informa que el 5 de noviembre de 1630 se leyó un breve de Urbano VIII y una cédula del Rey quien mandaba suprimir en la Iglesia de Puebla una de las canonjías “de número” que estuviere vacante y que sus frutos se aplicaran a la paga de los salarios de los Inquisidores de la Nueva España y de sus ministros.

Documento #6

1668

“Sobre el lugar y asiento que el comisario del Santo Oficio debe tener en esta Santa Iglesia en la ejecución que en ella se ha de hacer de una sentencia en causa de fe”.

El documento incluye una carta firmada el 28 de noviembre 1668 por el canónigo doctoral y comisario del Santo Oficio el doctor don Juan García de Palacios en que expresa que el Tribunal le ha ordenado asistir a la catedral para la ejecución de una sentencia en causa de fe dada por dicho Tribunal indicando que el sitio en el cual han de asistir los comisarios en las catedrales es sentándose en el presbiterio de la iglesia, teniendo silla, almohada y tapete. Afirma también que así lo han hecho los comisarios de los obispados de Michoacán, Guadalajara, Oaxaca y Guatemala. El 28 de noviembre de 1668, el cabildo contestó que la Iglesia de Puebla no tenía ejemplar alguno de que el asiento fuera en el presbiterio. Por lo tanto remite a la Recopilación de Leyes indicando que su lugar ha de ser en la capilla mayor de la iglesia con silla de terciopelo, almohada y alfombra. Asimismo indica que es un sitio sumamente honorífico por ser en donde se pone sitial a los virreyes.

Capítulo V. Anexo 2. Legajo de *Obras materiales de la santa iglesia catedral de Puebla. 1704-1775.*

Archivo del cabildo de la catedral de Puebla.
Se ha resumido el contenido del documento.

Documento 4.
Año de 1683.

El documento expresa la solicitud que el cabildo hizo al virrey de emplear fondos de la fábrica material para hacer barandas de fiero y colocar vidrieras en la iglesia por haberse experimentado poca duración en los encerados y maltratarse los retablos por el agua que dejan entrar los petates que tienen otras ventanas:

“Juan Félix de Gálvez en nombre del venerable deán y Cabildo dice que las barandas que vienen del altar mayor al coro, las de la circunferencia de dicho altar, las de la entrada a dicho coro, balcones altos donde se oficia la música, balconcetes bajos donde dicho cabildo asiste a los sermones están todos tan maltratados que no sólo están indecentes sino imposibles de que sirvan, cayéndose mucha parte cada día, haciendo daño a los que asisten y prometiéndole su ruina gravísimo daño y peligro y asimismo las ventanas de catedral tapadas las más de ellas con petates y en tiempo de aguas entra por ellas con que maltrata y desdora todos los colaterales con notable indecencia [...]”

“El venerable deán y cabildo de Puebla representa a Vuestra Excelencia la necesidad en que se halla la crujía fecha de tránsito del coro al altar mayor, de los balcones altos y bajos donde con la música se oficia la misa y asiento de dicho cabildo para los sermones amenazando ruina. Pide se le despache mandamiento para que dicha crujía y balcones se hagan de fierro [...]”

NO HAY TEXTO

Capítulo V. Anexo 3. El ayuntamiento de Puebla.

El ayuntamiento de Puebla reunía a dos partes jurídicamente distintas: el cabildo o “cuerpo” constituido por el “cabildo y regimiento” (es decir, por los regidores) y la justicia mayor (que en Puebla en lugar de “corregidor” fue el alcalde mayor, un representante directo del monarca y “cabeza” de la corporación).¹ Los regidores conformaban a la “Nobilísima Ciudad” y eran funcionarios que representaban el gobierno emanado directamente del pueblo aunque -a partir del reinado de Felipe II- compraron sus puestos y también pudieron renunciar a ellos en favor de otro.² En las reuniones de cabildo, la silla del alcalde mayor se colocaba sobre un estrado y, a un nivel más bajo, se colocaron las de los regidores. La antigüedad determinaba el orden del asiento, de hablar y de votar. El alférez mayor era el primer regidor y quien más honores y privilegios recibía, pues tenía la calidad de regidor decano. También el alguacil era un regidor y le seguía en importancia. Cuando había votaciones, el alcalde mayor emitía su voto sólo en caso de empate.³ Los alcaldes ordinarios -por su parte- no eran miembros del cabildo sino que eran elegidos por el cabildo y, en principio, no tenían derecho a voto. Los regidores elegían a dos personas para alcaldes ordinarios -descartando a los oficiales reales- cuya función era impartir justicia dentro de los límites de la ciudad y sus barrios (excepto Amozoc y Totimehuacán en que el alcalde nombraba tenientes).⁴ Mientras el alcalde mayor sí asistía a las sesiones, los ordinarios generalmente no lo hicieron. Los alcaldes ordinarios sólo entraban a cabildo

¹ Alfaro, Gustavo, "El reclutamiento oligárquico en el cabildo de la Puebla de los Ángeles, 1665-1765", tesis de licenciatura, UAP, 1994, pp. 8, 54 y 96.

² *Idem.*, p. 94 y Alfaro, Gustavo, "La lucha por el control del gobierno urbano en la época colonial. El cabildo de la Puebla de los Ángeles, 1670-1723", tesis de maestría, UNAM, 1998, p. 40.

³ Alfaro, Gustavo, "El reclutamiento..." *Op. cit.*, pp. 70-73.

⁴ *Idem.*, pp. 82-3 y 101.

cuando faltaba el alcalde mayor o si, por alguna razón, eran llamados.⁵ Cada uno era juez durante seis meses y para distinguirlos, se les denominó alcalde ordinario de primer voto o de segundo voto, indicando quien había obtenido más votos en la elección y a quien le tocaría empezar a juzgar el primer mes de año. Estos podían ser reelectos a los dos años siempre y cuando hubieran presentado su juicio de residencia.⁶ El presidente del cabildo era el alcalde mayor (o en su ausencia, el alcalde ordinario) quien se encargaba de elegir a su “teniente de alcalde mayor”. De modo que el orden jerárquico seguido en actos públicos era: alcalde mayor, alcalde ordinario (es decir, teniente de alcalde mayor)⁷, alférez⁸ (regidor de primer voto, es decir el que vota primero por ser el más antiguo) y alguacil (quien estaba relacionado con la aplicación de la justicia y persecución de delincuentes. Era el responsable de poner cuadrillas de hombres armados para vigilar las calles por la noche o de arrestaba, hablaba y votaba después del alférez).⁹

⁵ *Idem.* p. 100.

⁶ *Idem.* pp. 100 y 102.

⁷ Este orden se seguía en procesiones aunque como hemos visto no antecedió jurídicamente al alférez..

⁸ Por alférez se entiende el cabo u oficial que tiene a su cargo llevar la bandera de su compañía ya sea de infantería o de caballería y marcha en el centro de ella con la distinción que en la caballería se llama estandarte y no bandera. El alférez mayor era el que tenía esta dignidad en algún reino o ciudad. Si bien antiguamente mandaba todo lo militar y llevaba el pendón real ahora era el que alzaba el pendón real en las aclamaciones de los reyes y tenía voto en los cabildos y ayuntamientos con asiento preferente a los regidores y el privilegio de entrar con espada en el cabildo. El alférez mayor tenía voz y voto en el cabildo.

⁹ Alfaro, Gustavo, “El reclutamiento...”, *op. cit.*, p. 107.

Capítulo V. Anexo 4. Selección documental del *Libro de Patronatos*.

Archivo General Municipal de Puebla, *Libros varios*, volumen 20.

Libro que contiene los patronatos que esta muy noble, muy fiel, y leal ciudad de la Puebla de los Ángeles, de esta Nueva España tiene acordados, sacados de los Libros de Cabildos con expresión de sus acuerdos, escrituras de obligación y juramento, y las que son asistencias simples sin que de ellas se encuentre noticia, acuerdo ni determinación ni otro origen mas de la costumbre. Sacados registrados y con toda prolijidad vistos y reconocidos por don Antonio Basilio de Arteaga y Solórzano, Regidor más antiguo y depositario general por su Majestad de esta Nobilísima ciudad siendo su Procurador General en este presente año de 1769 que ofrece y dedica a su N. ayuntamiento para su gobierno. 1769-1774.

f. 1v.

Patronato del santísimo patriarca señor san José asiste la nobilísima a la santa iglesia catedral y festividad que celebra el día último de su novenario que hace a su costa la nobilísima.

En el cabildo a 13 de agosto de **1611**.

Este día la dicha ciudad dijo: que por causa de los muchos rayos y tempestades que de ordinario había en esta ciudad habrá tiempo de más de 30 años pretendiendo elegir por patrón y abogado ante la presencia de Dios nuestro señor (f. 2) uno de sus santos que intercediese por esta ciudad y la defendiese de los dichos rayos y tempestades se tiene entera noticia que habiendo encomendado este negocio muy de veras a Dios nuestro señor se echaron suertes entre algunos santos y le cupo al gloriosísimo patriarca señor san José, esposo dulcísimo de la sacratísima Virgen nuestra señora, al cual esta nobilísima Ciudad ha tenido por su especial patrón, protector y abogado y en el dicho tiempo se ha visto evidentemente las grandes misericordias que Dios nuestro señor ha usado con esta república defendiéndola de los muchos rayos que solían caer antes y primero que se escogiera por abogado al dicho santo y en el año presente por nuestros grandes pecados o por haberse resfriado la devoción del pueblo cosa digna de lamentar o por otros secretos juicios de Dios nuestro señor queriéndonos despertar ha permitido su divina majestad hayan caído algunos rayos así de nuestro de esta ciudad como en su contorno, y cercanía de que han peligrado y muerto algunas personas causando grande sentimiento a todo género de personas grandes y pequeñas, eclesiásticos y seculares. Por tanto, para mayor honra y gloria de Dios nuestro señor deseando la dicha ciudad que la devoción vaya en aumento y que el glorioso patriarca su patrón sea honrado y su festividad celebrada con la pompa y solemnidad que tan gran santo merece y que por su ruego e intercesión esta república esté guardada y amparada de las dichas tempestades aprobando y ratificando de nuevo el dicho juramento y patronato acordó y (2v.) estableció y promete que de aquí adelante perpetuamente por siempre jamás el día de la octava de la fiesta principal del mismo santo se celebre por esta ciudad su fiesta en la iglesia parroquial de su mismo título y advocación asistiendo a ella el Cabildo, Justicia y Regimiento en cuerpo de ciudad en cada un año diciéndole sus vísperas solemnes y misa cantada por los curas de dicha parroquia y que haya sermón y para que la dicha fiesta se celebre con mayor autoridad se lleve la música y

cantores de la capilla de la catedral y que lo demás que sea necesario para la solemnidad de la fiesta y que haya cada semana una misa rezada en la citada iglesia del gloriosísimo señor san Joseph perpetuamente en el día mismo que hubiere de caer la fiesta principal del mismo santo la cual misa ha de ser de su misma festividad con conmemoración contra las tempestades y para que esto como dicho es sea con perpetuidad y permanencia desde luego la referida ciudad hace dotación de la dicha memoria a costa de sus propios en esta manera: al capellán que dirige la misa rezada en cada semana, se señala por la limosna de cada una un peso de oro común, y a los curas 20 pesos en cada un año por la limosna de la misa vísperas solemnes que se han de decir y por la cera, vino y ornamentos que ha de dar para las misas rezadas que se han de decir por el capellán en la citada iglesia todo lo cual se ha de pagar a costa de los propios de la dicha ciudad con mas de lo que hubieren de llevar por su trabajo los cantores y músicos de la capilla de la dicha catedral (f. 3) según que con ellos se concertare y desde luego se nombran por patronos de esta memoria a los regidores capitulares de este cabildo que ahora son y en adelante fueren para que por su antigüedad lo sea cada uno un año comenzando desde luego el primero que es el alférez Juan García Barranco el cual lo ha de ser desde luego por lo que resta de este año y luego sucesivamente los demás regidores por su antigüedad y esta orden se ha de guardar para siempre jamás. Y el dicho patrón y patronos cada uno en su tiempo han de tener cargo y cuidado de hacer que la dicha fiesta se celebre con toda solemnidad y que se digan las dichas misas y convidar al predicador que hubiere de predicar el sermón el dicho día de las fiesta y a los cantores y músicos de la dicha catedral y concertar lo que se les hubiere de pagar y para que se libre y pague de los dichos propios de esta ciudad y por el tiempo que resta de este presente año hasta fin del que son 4 meses y medio se nombra por capellán para que diga la dicha misa rezada de cada semana a Fernando de Villanueva Guzmán, presbítero, y al principio de cada un año se tendrá particular cuidado por esta ciudad de nombrar capellán para el dicho efecto y para la paga de todo lo susodicho se obligan los propios y rentas de esta ciudad [...]

f. 374v.

Al margen: **Entrada pública**

Considerándose ya pronto todo lo necesario y habiendo noticia del día en que ha de llegar el virrey teniendo todos los señores capitulares dispuestos sus caballos que enviarán a la plazuela de san Antonio se juntarán en la casa de su ayuntamiento con sus forlones de 6 mulas y debajo de sus mazas saldrán a encontrar a Su Excelencia hasta Barranca honda, camino de Tlaxcala en cuyo paraje le cumplimentarán y corrida esta caravana volverán a tomar sus coches y vendrán a su continuación hasta dicha plazuela y a las puertas del atrio (f. 375) de la iglesia de ella que es de religiosos descalzos de san Francisco, se apearán esperando a que lleguen dicho Señor Excelentísimo quien hace lo mismo y estando a este tiempo prevenida con el palio con él le recibe, que no he visto, lo admita ninguno, y hecha oración en aquella iglesia se sale y monta Su Excelencia a caballo, el cabildo eclesiástico, todos en mulas llegan todos, y le saludan y luego vuelve a esperarle para el recibimiento de su iglesia, y la ciudad, que puesta por su orden, con sus maceros a caballo, delante sale, a la alameda, en donde se halla tendida una compañía enfrente de la iglesia del señor san Joseph

y de ella entra por (f. 375v.) su calle derecha, hasta la portada a donde la ciudad se desmonta teniéndola cerrada y luego que llega se dice una loa explicando el pensamiento de la portada y el gobernador y alférez mayor le hacen entrega de las llaves, puestas en un azafate de plata y hecha la demostración de su entrega manda abrir las puertas por donde entra con la ciudad a pie, el gobernador y alférez mayores llevan las bandas del caballo que hasta la portada habían traído los capitanes más antiguos del batallón y en esta conformidad se camina la esquina de la plaza en donde están formadas las compañías que luego que descubre la persona (f. 376) de Su Excelencia empiezan a hacer su descarga conforme va pasando, hasta la mitad de ella que encuentra a el venerable deán y cabildo eclesiástico debajo de cruz alta, donde desmonta y sigue a pie hasta el atrio donde se le tiene prevenido el sitial y asientos para ambos cabildos y luego que toma asiento sube sobre una mesa, uno de los infantes y explica el arco triunfal que esta a la puerta, y fenecida, entra adentro de la iglesia y al lado del evangelio se halla otro sitial y puesto en él se canta el *Te Deum Laudamus* con toda la música y voces de órganos que concludido sale inmediatamente toma el coche y se retira a las casas (f. 376v) reales que están prevenidas, y si hay virreina esta entra en derechura a el palacio donde le reciben los comisarios y algunas de las señoras de los señores capitulares o particulares por razón de convite.

(al margen: misa de gracias)

A el cabildo eclesiástico, tocan las disposiciones de la misa de gracias en su iglesia y asignan el día, lo que se participa a Su Excelencia quien lo acepta y llegando el caso viene el pertiguero y dos capellanes y avisa a Su Excelencia que ya es hora quien responde que ya irá y lo ejecuta a la hora que le parece saliendo del palacio en su coche y la Nobilísima Ciudad a pie debajo de sus mazas y puesto el sitial al lado (f. 377) del evangelio y en el mismo lugar donde esta situado el asiento de la Ciudad que esté en semejante día se pone al lado de la epístola y quedan con ella los dos alcaldes ordinarios y en esta forma se da principio a la misa estando uno de los maestros de ceremonias con Su Excelencia para advertirle las veces que se ha de tocar y destocar y predicado el sermón y concludida la misa vuelve a salir acompañándolo el cabildo eclesiástico hasta que toma el coche y hace regreso a palacio, y si concurriere virreina al propio lado del evangelio se le arma una jaula en la que asiste a la función con sus damas y en sus coches da vuelta a palacio.

En los días que permanece en esta ciudad, (f. 177v.) visitan los conventos de monjas entrando dentro de ellos (sin embargo de estar prohibido por real escrito de su Majestad) lo que ejecutan por las mañanas, por emplearse las tardes en las fiestas y toros.

(al margen: salida de Su Excelencia de esta ciudad para la de México)

El día que determina su salida de esta ciudad para la de México, se junta la Nobilísima Ciudad, con sus coches, de 6 o 4 mulas para salir acompañándole, hasta el puente que nombran de México, de donde toma el camino para la ciudad de Cholula, donde hace el medio día, y pasa a la tarde a la de Huejotzingo, a hacer noche y este acto es debajo de mazas, con lo cual queda fenecida esta instrucción para que en lo venidero se haga con la mayor formalidad en caso de volver a regresarse (f. 378) dichos señores Excelentísimos por esta ciudad.

Capítulo V. Anexo 5. Músicos, ministros y sirvientes del coro.

¿Cuáles fueron los oficios que, durante el siglo XVIII, formaron parte del acontecer diario del coro catedral poblano, dándole lustre a sus ceremonias? ¿Quiénes los ocuparon? ¿Qué relación tuvieron con la música? Este apartado intentará contribuir a la recreación del funcionamiento del espacio del coro a partir de las actividades de individuos concretos. Para ello, se ha recurrido a las actas de cabildo, los inventarios de los bienes de la catedral y, sobre todo, a algunos documentos provenientes del ramo de contaduría como lo es el registro de las candelas que anualmente -en el día de la Purificación de la Virgen- se distribuían a todos los ministros de la iglesia. Como se verá a continuación, las actas de cabildo -que no proporcionan listados completos de los músicos, ministros y sirvientes que participaban en la celebración del culto- interpretadas en el marco de otras fuentes, permiten obtener una clara imagen del acontecer diario. Al proporcionar información en torno a los problemas experimentados por individuos concretos, permiten, además, aclarar historias en torno al coro que habían permanecido confusas. Tal es el caso del más suntuoso órgano de la catedral que Félix de Izaguirre entregó en 1710 para ser colocado sobre una tribuna del coro del lado de la epístola. Las actas muestran que el fabricante hizo un instrumento con un mayor número de registros (o mixturas) de los solicitados. Al demandar un pago que sobrepasaba lo acordado en una “escritura de obligación” previa, se inició un conflicto que impidió el uso del órgano. En el marco del periodo estudiado, este conflicto entre el cabildo y Félix de Izaguirre muestra una gran carencia de músicos especializados en dicho instrumento. Así, las actas también indican como, paralelamente, el cabildo instruyó a un infante del coro -Miguel Tadeo de Ochoa- en el ejercicio del órgano de modo que, a partir de 1722, aseguró la provisión del oficio sin los conflictos experimentados con los músicos extranjeros. Finalmente se evidenciará que 1722 fue un año clave en la historia

de la catedral pues en él confluyeron varios proyectos que involucraron al coro, el único espacio dentro del recinto que todavía no lograba manifestar la importancia que para entonces ya había adquirido la sede angelopolitana.

La gran cantidad de ministros y sirvientes que, reforzando a los capitulares, producían el esplendor del culto en la catedral poblana se colocaba, o -en el mejor de los casos-, se sentaba en la sillería baja, alrededor del facistol o bien en las amplias tribunas o “coro alto” donde también se localizaban los órganos.¹ De hecho el primer inventario que registra la sillería del coro actual indica que las 48 sillas bajas eran para capellanes, mostrando quizá el mismo criterio de separación expresado en la alta pues, aparentemente, durante el siglo 18 el número de capellanes no excedió de 24.²

Hemos señalado la existencia de un coro arquitectónico que a su vez podía dividirse en diversos coros de modo que existía un coro alto para músicos y otro bajo para eclesiásticos y dentro de éste, los capitulares a su vez se dividían entre el coro del deán y el del arcediano. También hemos aludido a otra división fundamental: aquella entre los caperos (también denominados “cantores”) y el coro del resto de los prebendados. Los inventarios de la catedral de Puebla suelen aludir a dos bancas para estos caperos. Las actas de cabildo sugieren, además, que una banca se colocaba en el coro del deán y la otra en el

¹ “Que el apuntador del coro advierta al pertiguero y a los demás ministros de él que cuando los señores prebendados bajen a la hora de la Tercia para cantar la misa y a la hora de Nona para tomar capas -en los días que las hay-, el pertiguero esté en la puerta del coro y *los demás ministros junto al facistol*” (el énfasis es mío). ACCP, AC, libro 19, sesión del 4 de julio de 1692, f. 189.

² En la primera descripción que se hizo de la nueva sillería del coro de la catedral poblana, se indica que la obra cuenta con “48 sillas de capellanes” que constituyen su sillería baja. ACCP, *Inventarios de 1722*, f. 93.

del arcediano.³ Aunque habría de esperar que los músicos participaran en estos actos uniéndose a la división que establecía la ceremonia, el oficio de “capero” no era propiamente para músicos profesionales. Se trataba de “cantores” (no forzosamente músicos) que se distinguían por el uso de “capas” (de ahí el término de “caperos”) aunque también podían cantar sin ellas haciendo uso tan solo de sobrepellices. Era un oficio que recaía por turno en los capitulares que eran apoyados por los sochantres.

Dejando a un lado la ubicación de los ministros que asistían al coro, continuemos con el asunto de la distinción entre los oficios de los músicos y los del resto de los ministros. No fue extraño que un eclesiástico tuviera una formación al menos en el canto llano. De hecho en *Directorio* de Trillanes muestra la gran responsabilidad que el cabildo tenía en entonar y cantar misas o salves. La instrucción del canto llano era bastante común y podía recibirse desde muy temprana edad. Los colegiales de san Pedro, por ejemplo, aprendían gramática, retórica y canto llano y asistían a la iglesia en los días festivos. Los del colegio de san Juan se ejercitaban en ceremonias y canto llano además de estudiar teología moral.⁴ Aún si un clérigo no conocía el canto llano, parece haber sido un conocimiento que podía adquirir con relativa facilidad. En 1708, por ejemplo, el cabildo

³ ACCP, AC, libro 17, sesión del 6 de julio de 1677, f.108v.: “Habiéndose citado a cabildo y conferidose largamente sobre si faltando señores medios racioneros a tomar capas en las segundas vísperas de fiestas de segunda clase hayan de tomarlas los señores racioneros enteros por los que faltaren. Se decretó por la mayor parte que faltando medios, las tomen los racioneros enteros menos antiguos y faltando canónigos las tomen dichos señores racioneros más antiguos y por defecto de los señores dignidades los señores canónigos más antiguos sin descender nunca los dichos señores dignidades a falta de señores canónigos ni estos a la que hubiere de señores racioneros enteros. Y sucediendo haber en el un coro dos señores medios racioneros y faltar de el otro todos, en tal caso, los dos han de tomar las capas y pasar el uno al coro de los que faltan porque entonces no ha de tomar la capa el señor racionero entero aunque sea de su coro el señor medio racionero que faltare, guardándose en todo la costumbre que se ha tenido.” Además de mostrar la manera en que dignidades y canónigos no bajaban a suplir a nadie mientras que los racioneros si lo hacían queda claro que cada coro tenía su banca.

⁴ Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, Efraín Castro Morales (edición, prólogo y notas), Puebla, Altiplano, 1963, pp. 495-506.

otorgó a Miguel de Peregrina el título de la capellanía fundada por Horacio Levante con la condición de que en seis meses procurara saber el canto llano. En 1720, al clérigo presbítero Antonio Moreno se le condicionó su capellanía a la presentación de un examen de canto llano.⁵ En este sentido, y como lo deja ver el *Directorio* de Trillanes, capitulares y capellanes fueron personajes que participaron activamente en el canto de misas u horas canónicas. Para el periodo bajo estudio, sin embargo, el número de capitulares y capellanes que simultáneamente ejercieron oficios como músicos profesionales fue muy bajo.

La responsabilidad propiamente musical recaía en el maestro de capilla así como en los ministriles y músicos cantores que conformaban la capilla musical. Si bien podía haber capitulares que también tuvieran una responsabilidad en la capilla musical, era sólo a la dignidad de chantre que los estatutos del Tercer Concilio Provincial Mexicano demandaban ser “instruido y perito en la música, a lo menos en el canto llano”. Gracias a los trabajos de Oscar Mazín⁶, David Brading⁷, John Schwaller⁸ y de quienes siguiendo sus pasos han contribuido al estudio de la historia de los cabildos catedrales novohispanos, cada vez se tiene una mayor conciencia de la distancia existente entre el obispo, deán y cabildo de una catedral y el resto de los ministros y sirvientes cuyos oficios eran indispensables para el culto de las catedrales. Por lo mismo, se entiende que cada vez fuera más inusual que un músico formara parte del cabildo.⁹ Algo mucho más común, fue que los capellanes fueran

⁵ ACCP, AC, libro 21, sesión del 16 de octubre de 1708, f. 242v.

⁶ Mazín Gómez, Oscar. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996.

⁷ Brading, David. *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*. México: FCE, 1994.

⁸ Schwaller, John Frederick. "The Cathedral Chapter of Mexico in the Sixteenth Century." *Hispanic American Historical Review*, no. 61(4) (1981): 651-674.

⁹ Aurelio Tello indica que el primero maestro de capilla de la catedral de México, nombrado en 1538, fue el canónigo Juan Xuárez. "Cronología de la música en la Nueva España" (inédito). Asimismo, el proyecto *Musicat* esta mostrando que durante el siglo 16 e incluso 17 fue común que los músicos profesionales

músicos o que los músicos fueran capellanes. El primero de julio de 1692, Francisco de Atienza presentó al cabildo su renuncia a la capellanía que había servido en la catedral¹⁰ y pasó a ocupar el oficio de sochantre a la catedral de México.¹¹ En 1712 regresó a Puebla para oponerse a Manuel de Pereyra y ganar la plaza de maestro de capilla de la catedral de Puebla provocando que este músico ministril que en 1705 se había opuesto a Miguel de Riva perdiera el magisterio por segunda vez.¹²

Las capellanías eran instituidas con una renta que obligaba a sus beneficiados a misas y/o asistencia a las horas canónicas.¹³ Oscar Mazín explica que estas fundaciones piadosas auspiciadas por la Iglesia la ligaron con diferentes grupos sociales. Así el fundador daba dinero en un fideicomiso que solía imponerse sobre fincas urbanas y los réditos

formaran parte del cabildo. Para el periodo que yo contemplo, sin embargo, esto parece ser bastante excepcional. Bermúdez de Castro indica que para la consagración de la catedral de Puebla, en 1649, se encargó el adorno de la capilla quinta del lado diestro "a los músicos de su coro con su maestre insigne el licenciado don Juan de Padilla que después fue prebendado" Bermúdez de Castro, Diego Antonio. *Teatro Angelopolitano*. Facsímil tomado de la "Bibliografía mexicana del siglo XVIII" de Nicolás León ed. Puebla: Junta de mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, 1985, pp. 266-267.

¹⁰ ACCP, AC, f. 188v.

¹¹ Miguel Querol informa que en 1693 al presbítero Francisco de Atienza se le dio título de sochantre de la catedral de México mediante un riguroso examen presidido por los maestros Antonio de Salazar y Joseph de Loaysa y Agurto y que quedó en dicha catedral hasta su nombramiento como maestro de capilla en la catedral de Puebla, el 15 de mayo de 1712. Asimismo, informa que murió en Puebla durante el mes de marzo de 1726. Querol Gavaldá, Miguel. "Notas biobibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla" en *Inter-American Music Review* X/2 spring-summer, 1989, p. 49. Aurelio Tello lo registra también como organista. Eva Tudela, participante en el proyecto Musicat, lo ha encontrado en las actas de cabildo de México como músico, capellán y sochantre. También ha encontrado referencias que parecen indicar que entre 1693 y 1712 llegó a ejercer algún oficio de nuevo en Puebla.

¹² Las actas de cabildo de Puebla registran que en 1710 Francisco de Atienza y Juan Téllez se trasladaron de la catedral de México a la de Puebla para examinar el órgano de Izaguirre. Uno de ellos era el organista mayor, aparentemente, Juan Téllez. Es posible que Atienza fungiera como segundo organista pues Tello informa que Atienza fue organista de la catedral de México antes de ocupar el magisterio de Puebla que duró hasta el año de su muerte, en 1726. También Stevenson informa que Atienza murió siendo maestro de capilla de Puebla e informa que Juan Téllez (Xirón) fue uno de los jóvenes becados para estudiar órgano con Ydiáquez, labor que comenzó el 5 de enero de 1697. Stevenson, Robert. "La música en la catedral de México: 1600-1750." *Revista Musical Chilena*, XIX/92, abril-junio 1965, p. 27.

¹³ El diccionario de la Real Academia Española define la capellanía como una "institución hecha con autoridad del Juez Ordinario Eclesiástico y fundación de renta competente, con la obligación de misas y algunas con asistencia a las horas canónicas"

servían para la celebración de funciones religiosas y para sostener alguna corporación o fin piadoso (un colegio, recogimiento, dotes, etc.). Se trataba sobre todo de fundaciones eclesiásticas y, en especial, del cabildo catedral. Su gestión –explica Mazin- estaba en una dependencia aparte sujeta al cabildo que era la “Administración (o colectaduría) de aniversarios, capellanías y obras pías”. El autor indica que no era lo mismo que el “Juzgado de aniversarios, capellanías y obras pías” que estaba sujeto al obispo. Mientras la primera dependencia era para administrar fundaciones a celebrarse en la catedral y cuyo patronato caía en el cabildo, la segunda (que fungía como tribunal) era para fundaciones fuera del ámbito de jurisdicción del cabildo. Así, si bien en términos generales el capellán era todo aquel que gozaba de una renta eclesiástica por razón o título de capellanía, o bien el sacerdote que asistía a decir misa en la capilla u oratorio de algún señor o particular al cual se le asistía con un emolumento, había de distintos tipos. Al parecer, las capellanías de erección eran las más atractivas pero todavía está pendiente un estudio sistemático de todas las fundaciones de la catedral. Como se verá a continuación varias crónicas y algunos documentos de la catedral de Puebla indican que durante el siglo 18 el número de capellanes osciló entre 14 y 24, de los cuales 10 podían ser de erección; es decir, llegó a haber un mayor número de las estipuladas en la Erección de la catedral metropolitana de México.¹⁴

Para poder cantar misas solemnes en días festivos (los capellanes) debían conocer el canto llano pero no era necesario que fueran músicos de profesión aunque –como se ha

¹⁴ Una historia de la ciudad de Puebla anónima, de mediados del siglo XVIII, indica que la catedral llegó a contar con diez capellanes de erección y doce capellanes supernumerarios. *Puebla en el virreinato, op cit.* El documento registra hechos hasta el año de 1756. En la “Erección de la Iglesia de México” se menciona la erección de seis capellanías. La crónica de Miguel de Alcalá y Mendiola, escrita entre 1696-1746, registra sólo 18 capellanías.

visto con el caso de Atienza- algunos sí lo fueron. Este número de sacerdotes que en las iglesias catedrales y colegiales tenían la obligación de entrar en el coro y asistir a las funciones formando comunidad eran inferiores en grado a los medios racioneros. Como se ha dicho sus asientos estaban en la sillería baja y sus rentas -que no eran recibidas del diezmo- llevaban (junto con las rentas de los aniversarios, obvenciones de entierros, etc.) el nombre de “manuales”.¹⁵ Queda pendiente un estudio detallado en torno a las capellanías del coro de la catedral de Puebla que muestre la historia tanto de las de erección como de aquellas que fueron fundadas posteriormente. Sin embargo, sirva como avance el listado de capellanes de la primera mitad del siglo 18 que presento como anexo así como los datos que a continuación se proporcionan en el contexto de la mención de otros oficios.

Según registra una historia de la ciudad de Puebla anónima de mediados del siglo XVIII, la catedral tenía diez capellanes de erección, doce capellanes supernumerarios, un maestro de capilla, un sochantre, veinte y seis músicos con bajón y otros instrumentos, un pertiguero, tres organistas, un celador, tres sacristanes, y cuatro mozos de coro que entre otras cosas se encargaban de poner y quitar los libros en el coro, de limpiar y sacudir las sillas y de ejercer el oficio de perrero.¹⁶ Según este texto, los capellanes de erección ganaban anualmente 300 pesos mientras que los supernumerarios 150. Es decir, era sólo a partir de una capellanía de erección que el sueldo empezaba a ser atractivo. Respecto a las

¹⁵ Córdoba Durana, Arturo, "Las dignidades eclesiásticas de la catedral angelopolitana" en Montserrat Gali (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, BUAP/ICSH, 2002, p. 236.

¹⁶ *Puebla en el virreinato. Documento anónimo inédito del siglo XVIII, Op. Cit.* En la "Erección de la Iglesia de México" se menciona que los beneficiados estaban obligados a asistir personalmente al facistol durante el Oficio Divino y las misas y a celebrar 20 misas mensuales. Los sacristanes debían encargarse de cerrar y abrir la iglesia, de tocar las campanas, cuidar el incienso o guardar los utensilios necesarios para la celebración. El pertiguero ordenaba y acompañaba las procesiones que circulaban entre altar, sacristía y coro. Además de limpiar el recinto el perrero debía echar fuera de la iglesia a los perros. Cf. *Concilio III Provincial Mexicano, Op. Cit.*, pp. XXIII-XXV.

capellanías, la crónica de Miguel de Alcalá y Mendiola, escrita entre 1696-1746, registra tan solo 18. Fray Agustín de Vetancurt (1697-8), por su parte, menciona los ingresos de muchos de los ministros del culto de la catedral de Puebla que evidencia la enorme distancia entre la posesión de una prebenda del cabildo catedral y el ejercicio de otros oficios espirituales dentro del coro (sochantre, apuntador, maestro de capilla, maestro de ceremonias, sacristán mayor, organista, pertiguero o los 14 capellanes).¹⁷ Afirma que la catedral daba sustento a 18 monaguillos y pagaba a los 28 cantores un salario de 300 pesos o más de acuerdo a la calidad de las voces.¹⁸ Si bien estos datos muestran la diversidad de actividades que tenían lugar dentro del coro,¹⁹ si se desean datos más precisos es necesario acercarse a fuentes de otro tipo. De especial interés ha sido encontrar en un libro que contiene decretos de la contaduría de la catedral de Puebla, una memoria de la distribución de cera que en 1746 se hizo para el día de la Purificación de la Virgen. En los estatutos del Concilio III provincial Mexicano, se prohibió hacer gastos superfluos o vanos en las candelas que se distribuían ese día. Se indicaba que debía hacerse sólo el gasto necesario para la cera del prelado, de los capitulares y de todos los ministros de la iglesia y sus sirvientes.²⁰ Así, este registro documental viene a ser una fuente invaluable para conocer la situación de los oficios en la catedral. La memoria indica que para entonces el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu presidía a un cabildo catedral de 24 miembros, había

¹⁷ Según Vetancurt, el Deán ganaba no menos de 6,000 pesos, las dignidades de 5,000, los canónigos de 4,000, los racioneros de 3,000 y los medios racioneros de 1,500 mientras que la dignidad episcopal no bajaba de 35,000 pero solía llegar a 50,000. El sochantre de coro que también era el apuntador ganaba 600 pesos, el maestro de capilla 800, el maestro de ceremonias 300, el sacristán mayor 300, el organista 400, el pertiguero 300 y los 14 capellanes 125 pesos cada uno. Vetancurt, Fray Agustín de, "Tratado de la ciudad de la Puebla de los Ángeles" en *Teatro Mexicano, Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*. México, Porrúa, 1982, pp. 45-56.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Una prebenda era el derecho de percibir y gozar los frutos temporales, en razón de algún oficio o empleo espiritual. Frecuentemente se denomina prebendado a cualquier beneficiado eclesiástico (dignidad, canónigo, racionero o medio racionero) de las iglesias catedrales y colegiales. Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1963.

²⁰ "Estatutos" en *Concilio III, Op. Cit.*

dos curas del sagrario y un obispo auxiliar. De especial interés resulta el listado para conocer a todos los ministros y sirvientes de la iglesia y, en particular, a aquellos que de una u otra forma se relacionaron con los oficios del coro y de la música. Después de obispos, capitulares y curas se mencionan 24 capellanes de coro. Ocho de ellos, además de cumplir con las obligaciones de su capellanía tenían otros oficios: uno era apuntador, dos eran sochantres (uno de los cuales además era músico), otro era librero del coro, otro era confesor de cabildo y otro más organista, finalmente dos eran los maestros de ceremonias. Es decir, de los veinticuatro, sólo dos eran propiamente músicos. El listado incorpora al celador, su coadjutor y al pertiguero, a un sacristán mayor, un segundo sacristán, un sacristán del sagrario y 3 vicarios del curato. Asimismo aparece una lista de 17 individuos presidido por el nombre de quien fuera entonces el maestro de capilla, el licenciado don Nicolás Ximénes.²¹ Así, es de suponerse que la lista corresponde a los nombres de quienes conformaban la capilla musical: Lic. don Francisco Ximénes, Lic. Don Joseph Gordillo, Don Pedro Santos, Don Joaquín Campos, Don Bartolomé Gerardo, Lic. don Lucas de Guadalajara, Lic. don Francisco Verruecos, Don Joseph Lara, Lic. don Manuel Verruecos, don Domingo Pacheco, Lic. don Manuel Clavero, Lic. don Miguel Mota, Lic. don Manuel Loiza, 3 pretendientes de músicos y don Joseph Plazeres. Por último habría que mencionar que el listado incluye a un canista, 3 sirvientes de sacristía “españoles”, 2 mozos, 2 fuelleros y 2 campaneros así como la presencia de 12 colegiales acólitos y 16 infantes.²²

²¹ Tello informa que su maestrazgo correspondió al periodo de 1726 a 1747.

²² ACCP, “Memoria instructiva de la cera que se da según se observó el año pasado de 1746 día de la Purificación de Nuestra Señora la Santísima Virgen en esta santa Iglesia Catedral de Puebla” en *Libro Decretos de cabildo pertenecientes a contaduría. Libro XI. 1717-48*, f. 122-125.

¿Por qué se establece la distinción entre infantiles y colegiales? Además de establecer la estructura de los cabildos catedrales, la erección de la iglesia metropolitana de México definió otros oficios indispensables para el buen funcionamiento de sus sedes diocesanas. Las catedrales podían contar con 6 acólitos para que ordenadamente ejercieran a diario el oficio del acolitado en el ministerio del altar y 6 capellanes (de coro) que a diferencia de los primeros estaban obligados tanto en las horas diurnas como nocturnas y en las misas (parroquiales) a asistir personalmente al facistol de los que ya hemos hablado. Estos últimos, sacerdotes o presbíteros, estaban además obligados a celebrar 20 misas mensuales. La erección estipulaba que los acólitos y capellanes eran elegidos por el obispo y el cabildo y que no debían ser (o hubieran sido) familiares ni del obispo ni de los capitulares.²³ Sus salarios seguían a los del cabildo pues en ese tiempo se estipuló que si un medio racionero ganaba 35 pesos, los capellanes ganarían 20 y los acólitos 12.²⁴ Tanto el organista como el pertiguero recibirían 16 pesos; es decir, eran oficios superiores al de un acólito pero inferiores a una capellanía. Así, el acolitazgo si bien en primer lugar aludía al ministerio de la iglesia que tenía la responsabilidad de servir en el altar, es decir, una de las tradicionales cuatro órdenes menores²⁵ para 1780 la Real Academia Española lo definía como sinónimo de monaguillo o “monacillo”, es decir, de un niño que servía en las iglesias ayudando en la misa y otros ministerios del altar. Era común vestir a estos niños como clérigos de modo

²³ A reserva de conocer las condiciones de la capellanía de Catalina Flores, las actas de cabildo documentan que en 1713, a causa de la muerte de Francisco Sánchez, dicha capellanía fue otorgada a Tomás López de Humara. Seguramente Tomás era pariente de Francisco López de Humara quien entonces era deán de la catedral.

²⁴ Por lo bajos, estos salarios debieron ser por lo menos mensuales. Lo importante; sin embargo, es que muestran la relación.

²⁵ Tradicionalmente se distinguen 7 órdenes sagradas, grados o estados: 3 mayores y 4 menores. La más alta está representada por el obispo a quien le siguen el presbítero (sacerdote) y el diácono. Las cuatro órdenes menores corresponden al acólito, exorcista, lector y ostiario que pueden verse como etapas hacia el presbiterado. Pike, E. Royston, *Diccionario de Religiones*, México-Buenos Aires, FCE, 1966. Aparentemente, en occidente, los subdiáconos fueron incluidos dentro de las órdenes mayores entre 1207 y 1972. Murray, Peter y Linda, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford/N.Y., Oxford University Press, 1996.

que el servicio en el altar era una especie de pedagogía que les daba el sentido de lo sagrado.²⁶ El Tercer Concilio no erigió el oficio de seise²⁷ (media docena de niños que en las catedrales españolas solían cantar y bailar), pero acólitos y seises constituían dos grupos distintos que en 1694 el obispo Santa Cruz unió al erigir el colegio de infantes y denominarlos infantes del coro.²⁸ Es por ello que los términos se usan poco en las actas de

²⁶ Berthod, Bernard y Elisabeth Hardouin-Fugier, *Dictionnaire des arts liturgiques XIXe-XXe siècle*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1996. Aldazábal afirma que la palabra monaguillo viene de "bonacillo", diminuto de "monago", "monje", del latín "monachus" y que se aplica a niños y jóvenes que ayudan en el servicio del altar en la celebración. Dirá que son "acólitos de hecho" pero que no fueron instituidos en el ministerio de acólitos y lo ejercen más o menos establemente en las celebraciones comunitarias. (Aldazábal, José, *Vocabulario básico de liturgia*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1996 (1994), p. 246.)

²⁷ Covarrubias dice que los seises en la santa Iglesia de Toledo eran seis infantes de coro escogidos que cantan canto de órgano y contrapunto y tienen su casa distinta de los demás del colegio. Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995. Martín Alonso los define como cada uno de los niños de coro, seis por lo común que vestidos lujosamente bailan y cantan tocando las castañuelas en la catedral de Sevilla y en algunas otras en determinadas festividades del año. Alonso, Martín, *Enciclopedia del idioma*, Madrid, Aguilar, 1947.

²⁸ ACCP, *Libro de Reales Cédulas*, f. 495-495v. Echeverría menciona que los reales y pontificios colegios de san Pedro y san Juan estaban unidos bajo de las mismas reglas y constituciones aunque tuvieron orígenes distintos. El de san Juan fue fundado por Juan de Larios, cura de Acatlán, para mantener a 12 colegiales acólitos de la catedral que en sus horas libres estudiaran filosofía, teología y moral. El obispo Diego Romano ordenó la fundación e hizo erección del colegio en 1596 dejando como patronos del colegio a los obispos. Más tarde Palafox erigió un seminario arreglado a lo dispuesto por Trento para educar a la juventud y dándole renta sobre la cuarta episcopal, la mesa capitular, las prebendas, los beneficios de seculares y regulares, los hospitales y las obras pías. Lo colocó entre el palacio episcopal y el colegio de san Juan al que lo unió. Se dotó hasta a 30 colegiales y quedó bajo la advocación de san Pedro. Los colegiales habían de ser naturales del obispado y (de no haber) podían ser del reino de la Nueva España, debía ser hijos legítimos y pobres pero no excluir a los ricos si pagan 120 pesos al año. Debían preferirse a los de lenguas "totonacos, otomíes, chochos y mixtecos y tlapanecos" y debía preferirse a los que supieran la mexicana con respecto a los que no la supieran. Para entrar habían de tener de 11 a 12 años y estar hasta la de 17 o 18 (en san Pedro) aprendiendo gramática, retórica, y canto llano y acudiendo al servicio de la iglesia sólo los días festivos. Luego habían de pasar al colegio de san Juan a estudiar la facultad mayor que eligieran con asistencia a la catedral los mismos días festivos. Estipuló que en el mismo colegio debían estar los infantes o seises de la iglesia que eran 14 quienes debían seguir las mismas constituciones. En el de san Juan habían de ejercitarse en las ceremonias, canto llano y estudiar teología moral. El colegio costearía los grados de bachiller en artes y facultad mayor. A los huéspedes se les haría habitación aparte en el colegio de san Pablo para separar a los sacerdotes. Los pasantes de sacerdotes habían de asistir en hábito y sobrepelliz los días festivos al coro de la catedral. El hábito de los colegiales de san Juan antes de la erección y unión con el de san Pedro sólo era sotanas y manteos de bayeta negra propio de los estudiantes y acomodado al ejercicio de acólitos. Cuando se erigió el de san Pedro los uniformó el fundador dándoles manto o capa parda y becas azules. Palafox donó a san Pedro, Pablo y Juan su librería. La aprobación real se dio en 1647 y en 1648 la papal. El obispo Fabián levantó una nueva pieza más espaciosa y en 1772 trasladó los libros. Se mantuvieron los infantes o seises como lo ordenó Palafox hasta que Santa Cruz los separó. También fue este prelado el que puso en práctica la erección del colegio de san Pablo. Domingo Pantaleón aumento su extensión (el colegio de san Pantaleón en realidad no es un colegio distinto sino un aumento de los otros). En el colegio de san Pablo, el vestuario fue morado y becas con abanico y rosca al estilo de colegiales mayores. El Colegio de infantes, estuvo bajo la advocación de santo Domingo mártir (niño seise de la iglesia de Zaragoza). Así en san Pedro y san Juan estuvieron los infantes o seises de catedral estudiando gramática y asistiendo a la iglesia hasta que en 1694 Santa Cruz los

cabildo del periodo que cae bajo mi estudio y que como hemos visto en la relación de 1746 los colegiales acólitos no pertenecen al colegio de infantes sino a los colegios de san Pedro y san Juan. Incluso la vestimenta era distinta. Mientras los infantes vestían “opas”, después de que Palafox erigiera el colegio de san Pedro y lo uniera al de san Juan, los colegiales que tenían la obligación de asistir a la catedral en días festivos, quedarían uniformados con manto o capa parda y becas azules.²⁹ Es decir, esta circunstancia explica que en la memoria mencionada se aluda por un lado “colegiales acólitos” y por otro a “infantes”. El 4 de enero de 1694, el ilmo. Manuel Fernández de Santa Cruz reconocía que desde que había entrado a servir en la catedral de Puebla se había dado cuenta de la falta de educación tanto de los niños seises como de los acólitos. Explicaba que la mayoría se encontraban “crecidos en la edad” y no estaban aplicados a un oficio por lo que la República peligraba de su ociosidad. Decía que el daño no había podido solucionarse con la providencia del cabildo que había intentado recogerlos en los reales colegios de san Juan y san Pedro (esto había sido por iniciativa de Palafox). Al ser tan desiguales las edades y ocupaciones de estos niños y de los colegiales los niños no conseguían la instrucción, y crianza que se deseaba, y a los colegiales se les perjudicaba en su estudio. La unión había causado una confusión incapaz de gobierno. Fue por ello que Santa Cruz determinó fundar un colegio en que los infantes vivieran bajo la enseñanza de un rector y en donde no sólo aprendieran los rudimentos de la fe, sino que se criaran en buenas costumbres, aprendiendo música. Los que se aplicaren al

separó creando el de infantes. Efraín Castro afirma en una nota al texto de Echeverría que el rector fue nombrado por el cabildo y que el primero fue el lic. Diego Padilla Ocampo (más bien pudo ser el segundo. Este capellán de coro de la catedral falleció en 1734 y fue sustituido por el bachiller Miguel Tadeo de Ochoa. Efraín indica que su vestuario serían ropas (*sic*, debe decir “opas”), bonetes encarnados y becas azules. Debían asistir a la iglesia y en las horas desocupadas de este ministerio y de estudio de música estudiar gramática acudiendo a las aulas de san Juan al cual podrían pasar después los que fueran mejores. Echeverría, *Op. Cit.*, pp.495-506.

²⁹ La beca era un ornamento que colgaba del cuello hasta cerca de los pies (Covarrubias). Son tiras que penden del cuello. Martín Alonso es el único que define opas y solo dice que se usaba en s. XV y que era una capa de pastor hecha de pieles.

estudio podían igualmente estudiar las letras, y el que no tuviere vocación de eclesiástico emplearse en algún oficio. Consideraba que este acto de fundación beneficiaba a la republica, a los niños pobres y a la catedral que tendría ministros virtuosos y modestos. Estableció que el número sería de 16 colegiales pero que esta cantidad podría variar si los patronos (que serían los obispos y cabildos poblanos) lo deseaban.³⁰ De hecho, así sucedió. Aunque para 1746 sólo se mencionan 16, el 28 de abril de 1724, el rector del colegio de infantes de la catedral de Puebla (Diego de Padilla) indicaba que el colegio mantenía a 24 infantes “sin gravamen de la fábrica”. Con el interés de que no se malograrán “los que cumplido el tiempo del colegio salen aprovechados en música y gramática y demás que se advirtió y confirió en este cabildo en mayor beneficencia de los ministros y utilidad de esta santa iglesia” solicitaba que pudieran mantenerse otros 4 o 6 que vistieran hábitos clericales y asistieran al coro de la catedral “para su mayor provecho así en la música como en los estudios”. El cabildo aceptó que el rector eligiera a 4 o 6 alumnos, los más avanzados que todavía se encontraran en el colegio o hubieran salido de él para que dejaran las “opas” y se les costearan los hábitos clericales de la fábrica espiritual para que pudieran asistir en el coro. Incluso se indicó que algunos de ellos podrían asistir al librero de la iglesia (para que aprendiera a escribir y reformara las letras de sus libros).³¹

El rector del colegio de infantes no fue necesariamente el maestro de capilla en turno. En el periodo que nos ocupa se tiene registrado que Miguel de Riva era rector del colegio en 1704 y aún cuando en 1705 obtuvo el maestrazgo de capilla nunca parece haber

³⁰ Tanto Santa Cruz como Lardizabal otorgaron constituciones a este nuevo colegio.

³¹ ACCP, AC, libro 24, sesión del 28 de abril 1724 f. 26. ACCP, AC, libro 22, sesión del 11 de agosto de 1716, f. 344. Este día propuso el chantre que se hicieran 24 sobrepellices para los colegiales de los reales colegios.

dejado la rectoría.³² Esto cambió con el siguiente maestro de capilla, Francisco de Atienza, quien no fungió como rector. Es más, en 1712 -después de su nombramiento- solicitó ser responsable exclusivamente de la enseñanza del canto figurado de los infantes “seises”. Sin embargo, la resolución del cabildo fue que había de enseñar el canto figurado a todos los infantes que estuvieran listos para aprenderlo.³³ De modo que al liberarlo de una de las obligaciones se responsabilizó a Diego de Padilla (quien habría de ser el próximo rector del colegio) de la enseñanza del canto llano de todos los infantes y de canalizar al maestro de capilla a quienes ya estuvieran en condiciones de aprender el figurado.³⁴ Entre 1713 y 1724 Diego de Padilla es repetidamente mencionado como rector del colegio. Al parecer, el siguiente rector fue el organista mayor de la catedral, Miguel Tadeo de Ochoa, quien durante los años de vejez de Padilla ya había asumido responsabilidades en esta línea. La trayectoria de este músico en la catedral fue larga y parece haber resuelto la tan problemática situación del órgano. Para 1747 solicitaba su renuncia como rector después de 13 años de ejercer el oficio. Declaraba haber servido a la iglesia casi 40 años desde su

³² Para el 19 de enero de 1712 ya ha muerto Riva pues se acuerda pagar al músico Francisco Sánchez 50 pesos por fungir en el oficio de maestro de capilla desde la muerte del bachiller don Miguel de la Riva Pastor. ACCP, AC, sesión del 19 de enero de 1712, f. 3v.

³³ ACCP, AC, sesión del 19 de enero de 1712, f. 3v. “Que informe el contador de esta santa iglesia sobre los ministerios de enseñar a los infantes del coro los cantos llano y figurado lo que a cada uno pertenece de oficio y cargos y del salario de los 200 que se han dado a los maestros de capilla por ellos y los demás que convenga y les pertenezcan a dichos a cada canto y se cite a cabildo para resolver sobre la reparación que de ellos pide Francisco Atienza, maestro de capilla, pretendiendo quedar con el de canto figurado para solos los infantes seises y que para el llano se nombre por este cabildo otra persona que lo enseñe”. ACCP, AC, sesión del 22 de enero 1712, f. 4: “Que el lic. Don Francisco de Atienza maestro nombrado de capilla esta Santa Iglesia obtenga y quede con solo el cargo de enseñar canto figurado con el salario de los cien pesos que le tocan a este ministerio y ha de ser la enseñanza de el no solo a los seises sino a todos los infantes que el maestro de canto llano dijere estar para aprender y ser enseñados en el sin limitación ni número determinado”. ACCP, AC, Sesión del 11 de julio de 1713, f. 67v: “a la relevación que pide Francisco de Atienza maestro de capilla de las asistencias de misas *post primam* y asimismo el que se le den 8 días de licencia para la disposición de los villancicos en cada una de las festividades que los han cantados dijeron que constando estar impedido legítimamente de la asistencia a las misas de *post primam* avisara al apuntador y por lo que mira a los 8 días de licencia el deán con su prudencia y santo celo en las festividades que concurrieren inmediatas una a otra le dará los que le pareciese necesarios”.

³⁴ Por lo tanto, no fue Diego de Padilla el primer rector del colegio como indica Efraín Castro en nota de crónica de Echeverría sino en todo caso, posiblemente, Riva.

ingreso al colegio de infantes en el que había estado 7 años. Había servido una capellanía de coro por 33 años y durante 27 había ejercido el oficio de organista mayor. Declaraba que todo ello había postrado su salud y que las misas habían llegado a tal incremento que ya le era imposible físicamente proseguir en la doctrina y asistencia de los niños infantes, que precisamente por ser niños, hacían más prolijo el trabajo. Consideraba que su cabeza y estomago estaban arruinados y que padecía de gran debilidad de vista.³⁵

Otro de los aspectos que Santa Cruz estipuló al fundar el colegio poblano fue que los nuevos infantes debían de ser españoles y no mezcla de indios, mestizos o mulatos “para que pudieran cantar en el coro”. Este deseo de pureza dentro del coro no era exclusivamente para los infantes, también se les demandó a los miembros de la capilla musical pero no siempre se cumplió. El 1ro de julio de 1710 el músico Diego Florentín pretendió ser recibido en la catedral como arpista. Habiendo visto el memorial de Luis de Bomboran³⁶, organista mayor de la catedral quien suplicaba no se le admitiera por ser de “color quebrado y corta suficiencia”, el cabildo solicitó buscar otra persona “más decente” que llenara el hueco del arpa. Por lo visto, o bien la oferta de ministriles no era grande o Florentín no era de tan corta suficiencia. Lo cierto es que las necesidades musicales le ganaron a los prejuicios raciales pues dos meses después, el 26 de septiembre, se admitió a Diego Florentín como ministro del arpa con un salario de 100 pesos anuales, indicando que

³⁵ ACCP, *Libro 5to. de varios edictos, aranceles, decretos de cabildo, cédulas, breves, erección de los reales colegios y fundación del nuevo convento de Santa Rosa*, fs. 80 y ss.

³⁶ En las actas de cabildo de Puebla he encontrado Bombora, Bomboran y Bomboray. Stevenson se refiere a Luis de Bomboron o Bomboran y Efraín Castro a Luis de Bomboron. De aquí en adelante me referiré al organista con el nombre de Luis de Bomboran. (ACCP, AC, f. 315v.

lo sería tan solo “por ahora”. Este “por ahora” seguía vigente 14 años después pues todavía sigue registrado como ministril del arpa en 1724.³⁷

Respecto al oficio del maestro de capilla y de los cantores, los Estatutos del Tercer Concilio (capítulo XVIII) obligaban al maestro a instruir a los “ministros del coro y cantores” y disponer de antemano lo que diariamente había de cantarse con canto figurado. Para ello debía preparar el facistol para que los oficios divinos se celebraran con la solemnidad y honor debido. En todos los días no feriados después de la prima y hasta que se dejara de tocar a la misa el maestro debía tener “escoleta” en un lugar señalado dentro de la iglesia. Asistían incluso los sirvientes de la iglesia para ser instruidos en el canto figurado y contrapunto, si es que el sochantre no estaba dando otra lección en canto firme. En los días festivos y sobre todo en los más solemnes en que el pueblo estaba presente debía prevenir a los cantores lo que habían de cantar en canto figurado en los maitines y que no hubiera disonancia. El maestro designaba cuales eran las misas o demás cosas que habían de cantarse con canto figurado lo cual podía haber sido compuesto por él mismo o por otros músicos insignes. Los cantores, los músicos³⁸ y los ministros del coro³⁹ debían obedecer en su oficio al maestro de capilla, es decir, cantar o tocar lo que se les encomendara. Todos los domingos y en otros días de fiesta en los que se canta con acompañamiento de órgano, el Concilio obligaba a que el maestro de capilla y los cantores entraran al coro al principio de la tercia y de las vísperas para que, tanto a la antífona Asperges, como a los salmos, y también al contrapunto que haya de entonarse sobre los mismos salmos, estuvieran

³⁷ ACCP, AC, f. 329. Aurelio Tello menciona que en 1723 Juan de Florentin fue contratado como arpista para la capilla musical de la catedral de Oaxaca y que en 1725 el arpista en Puebla era el maestro Juan Corchado de quien hay tres obras en la colección Sánchez Garza: un villancico a dúo y dos piezas a solo con bajo continuo que según la tradición del siglo 17 serían realizadas en un arpa.

³⁸ En este contexto parece referirse a ministriles.

³⁹ Se refiere por ejemplo a capellanes o capitulares que también fueran cantores.

prevenidos. Vale la pena detenerse un poco en la terminología empleada: cantores, músicos y ministros. Si bien todos los cantores son músicos no todos los ministros lo son. Los estatutos explican que a veces al faltar un cantor “queda imperfecto el coro de los músicos y que por ello decae el esplendor y ornato que corresponde a las solemnidades, y la experiencia enseña”. En especial llama la atención hacia la ausencia de los prebendados que sean cantores. Por ello manda que ningún prebendado que también tenga el cargo de cantor pueda tomar “reclé” a las vísperas, o por todo el día de cualquier festividad que requiera música. Así todos los prebendados que disfrutaban del salario de cantores, deben cumplir con las mismas obligaciones de los cantores no prebendados, a no ser que fueren hebdomadarios (es decir, semaneros) y que se encuentren en algún ministerio de su semana. Finalmente los estatutos especificaban las fiestas en las que era obligatorio cantar el canto figurado. Si como ha evidenciado Oscar Mazín para la catedral de Morelia, durante el siglo 16 fue común que a un músico se le otorgara una prebenda capitular con la finalidad de retenerlo, para el siglo 18 en Puebla los miembros del cabildo (a pesar de que es posible decir que todos tenían responsabilidades musicales) no parecen haber formado parte de la capilla musical. El número de ministros parece haber sido bastante elevado desde principios del siglo como lo dejan ver las crónicas de Vetancurt y Alcalá aunque la documentación más detallada que he encontrado se ubica desde mediados del siglo. El número continuó en ascenso como se percibe en la crónica anónima y en dos memorias con pagos para dichos ministros.

Entre 1771 y 1772 había por lo menos 20 capellanes de coro en la catedral de Puebla, de los cuales sólo la mitad eran de erección. De estos capellanes uno era el maestro de capilla (que tenía responsabilidades en la composición de chanzonetas y en la educación

de los infantes), cinco eran músicos de la capilla, tres eran sochantres (uno de los cuales también era músico, incluido en los mencionados), uno era el administrador de los aniversarios y dos eran los maestros de ceremonias. Además de los mencionados cinco músicos-capellanes, la capilla musical estaba conformada por 21 individuos que tan solo eran músicos (uno de los cuales era un infante, dos eran organistas y uno era violinista. No se da mayor detalle de las responsabilidades del resto). Dentro de los “ministros del coro” también se incluyeron al celador, el pertiguero, el mayordomo de fábrica, tres sacristanes de la catedral y dos del sagrario, el contador de aniversarios, el vinagerero, el afinador del órgano, el relojero, el platero y el follero, y el ayudante de fábrica. Finalmente se registraron “sirvientes”, “campaneros”, el canista y tres lavanderas (dos para la catedral y una para el sagrario). Además, la relación de 1771 incluye a los dos curas del sagrario. Por lo tanto, había aproximadamente 50 ministros del coro además del cabildo catedral.

Capítulo V. Anexo 6. Las funciones de los miembros de un cabildo catedral novohispano.

Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año de 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes. Ilustrado con muchas notas del R.P. Basilio Arrillaga, de la Compañía de Jesús, y un apéndice con los decretos de la silla apostólica relativos a esta Santa Iglesia, que constan en el FASTI NOVI ORBIS y otros posteriores, y algunos mas documentos interesantes; cuyas adiciones formara un código de Derecho Canonico de la Iglesia Mexicana. Publicado con las licencias necesarias por Mariano Galván Rivera. Primera edición en latín y castellano. 1859. México: Eugenio Maillefert y Compañía.

La información que a continuación se presenta ha sido tomada de la *Erección de la iglesia de México*.

El deanato, es la primera dignidad en la iglesia después de la pontifical.

Debe cuidar y proveer que el oficio divino, y todas las cosas que pertenecen al culto de Dios, tanto en el coro como en el altar, y en las procesiones en la iglesia, y fuera de ella, en capitulo de convento, de iglesia o de cabildo, donde quiera que se congreguen para rezarlo, se haga muy bien y rectamente, con aquel silencio, modestia y honestidad que corresponde; al cual también pertenecerá conceder licencia a aquellos a quienes conviene salir del coro por motivo que tengan, expresada la causa.

El arcedianato

Le corresponde el examen de los clérigos ordenados, celebrando el prelado solemnemente: le pertenecerá ejercer la administración de la ciudad y de la diócesis, si por el prelado se le encargare la visita, y las otras cosas que de derecho común le competen; y el que obtenga esta dignidad debe por lo menos tener el grado de bachiller en derecho, (canónico o civil o en teología) por alguna universidad.

La chantría

Debe ser instruido y perito en la música, a lo menos en el canto llano, cuyo oficio será cantar en el facistol, y enseñar a cantar a los servidores de la iglesia, y ordenar, corregir y enmendar por sí y no por otro, las cosas que pertenecen y miran al canto en el coro y donde quiera.

Maestrescolía

Que sea bachiller en algún derecho o en artes tiene la obligación de enseñar por sí, o por otro la gramática a los clérigos y a los servidores de la iglesia y a todos los de la diócesis que quieran oír las lecciones.

Tesorería

Hace cerrar y abrir la iglesia, tocar las campanas, guardar todos los utensilios de la iglesia, lámparas, candiles, cuidar del incienso, de las luces, del pan y del vino, y de las demás cosas necesarias para celebrar, proveer de los réditos de la fábrica de la iglesia, manifestándolo al cabildo, para que se haga con su acuerdo.

10 canonicatos y prebendas separadas de dignidades, que no puedan obtenerse juntamente con alguna dignidad

Que ya esté promovido al sagrado orden del presbiterado.

Les toca celebrar diario la misa (fuera de las festividades de primera y segunda clase, en las cuales celebrara el prelado o impedido este alguno de las dignidades)

6 raciones integras (que estén promovidos al sagrado orden del diaconado, en el cual orden estén obligados a servir diario en el altar, y a cantar las pasiones)

6 medias raciones (han de estar promovidos al sagrado orden del subdiaconado, tienen que cantar las epístolas en el altar, y profecías, lamentaciones y lecciones en el coro.

Los racioneros tienen voz en cabildo junto con las dignidades y los canónigos, tanto en lo espiritual como en lo temporal, excepto en las elecciones y otros casos prohibidos por el derecho en que sólo a las dignidades y canónigos pertenece.

En los *Estatutos* de la Iglesia se agregan algunos otros elementos:

Como según las constituciones y ordenanzas formadas en la erección de este arzobispado y provincia, debe haber cinco dignidades, a saber: deán, arcedeán, chantre, maestrescuela y tesorero, diez canónigos, y también seis racioneros y otros tantos medios racioneros, por tanto este santo Sínodo decreta y manda, que todos estos en los cabidos se sienten en el orden siguiente: En primer lugar el deán, al lado derecho de la silla destinada par el prelado, y junto al deán el chantre, y en tercer lugar el tesorero, después cinco canónigos; luego tres racioneros, y por último tres medios racioneros, uno después de otro según la prioridad de tiempo en que se les dio la posesión, y al lado izquierdo de la misma silla arzobispal, tenga la primera el arcedeán, la segunda el maestrescuela, después cinco canónigos, y por último los seis racioneros y medios racioneros ocupen sucesivamente las últimas sillas, guardando el orden de su antigüedad.

Del deán y de sus preeminencias.

Debe estar distinguido con el sagrado orden del presbiterado.

Es el responsable de multar a los rebeldes y negligentes que no cumplieron con los oficios o ministerios en el coro o altar.

Cuando esta en la ciudad el debe convocar a capitulares a cabildo extraordinario (en graves negocios que no puedan reservarse para el día ordinario del cabildo) cuando suceda debe dar por escrito breve razón de negocios a tratarse al pertiguero para que los haga saber a capitulares, a menos de que no deban explicarse.

Deán o el que en su ausencia desempeñase el cargo de presidente,

Propone los negocios que han de tratarse en cabildo.

Aunque también pueden los capitulares si el no quiere o difiere pero se debe pedir licencia al cabildo y si lo intenta impedir deán o presidente que se haga lo que delibere la mayoría del cabildo.

Para tener siempre orden en el coro y en los actos capitulares y haya siempre quien presida

y rija ausente el deán. Si falta Deán presida en cualquier parte el arcedean, si falta, chantre, si falta, maestrescuela, si falta, tesorero, si falta, el canónigo o prebendado más antiguo.

Ningún capitular aunque presida en ausencia del deán "use del cargo de la presidencia sino cuando sentado en su silla venga a ser el primero "excepto deán "puede presidir estando en cualquiera lugar del coro, mas fuera de él no tendrá lugar esto aunque esté en la iglesia. Los defectos o excesos del deán, si algunos cometiere en su oficio, adviértansele y corriánsele por los capitulares congregados en cabildo pleno, tendiendo la consideración debida al lugar y a su dignidad"

Del arcedean

Tanto en la metrópoli como en cualquier iglesia catedral de provincia "debe estar graduado a lo menos de bachiller en uno de ambos derechos, o en teología, puede cumplir y ejercer todo lo que le esta concedido y declarado por la sobre inserta erección. Mas el prelado, cuando pudiere ser, haga que se ponga en práctica la exhortación del santo concilio Tridentino"

Chantre

Le toca "escribir o hacer escribir la tabla o matricula de cada semana, que todos han de observar, y lo que se ha de rezar, celebrar o decir en cada día de la semana, y advertir tanto a los dignidades y canónigos las misas que les corresponden, como a los racioneros y medios racioneros los evangelios, pasiones, epístolas, lecciones y lamentaciones, como también encomendar que asistan de capas, teniendo razón de la antigüedad y alternación que debe haben en estos oficios."

"A quien asimismo pertenezca, o a quien tenga su lugar encomendar, según el orden prefijado en la matrícula o tabla de tal distribución, el oficio del sochantre, los versos de los introitos, las aleluyas, responsorios, antífonas, profecías y la bendición del cirio pascual; corregir además a los capellanes y ministros que sirven en el coro, las faltas y negligencias que tangar acerca de la debida decencia y compostura propias del culto divino y los sagrados oficios" si se excede lo corrige el deán en cabildo o fuera de el.

Maestrescuela

Aunque según la precisa forma de la erección prescrita, basta que sea bachiller en artes, o en uno de ambos derechos.

Tiene la obligación de que cuantas veces se le encomendare por el cabildo, note y escriba en nombre del mismo cabildo cualesquiera letras o cartas y las selle con el sello capitular acostumbrado, las que se han de guardar en una arca bajo tres llaves, (deán, maestrescuela, secretario cabildo) a ellos también se les manda que no sellen ni presuman sellas otras cartas, sino aquellas en que no quepa duda, y aprobadas por fe y testimonio de todo el cabildo, o de la mayor y mas sana parte de el, de las cuales ningún daño o perjuicio se crea que pueda venir al prelado o al cabildo. Castigar a transgresores

Tesorero

Guarde y cumpla lo que dice erección como las que están en ceremonial y decretos de este santo sínodo junto con las siguientes:

Para la bendición de las candelas (día de la purificación de María) observe el tanto de la cera y forma de su distribución, que se prescriba por el prelado junto con el deán y cabildo. Reciba por inventario relicarios, reliquias, ornamentos, oro, plata y otros bienes de iglesia que se compren, restauren o construyan, expresando el peso, valor, disposición y cualidad de cada cosa que se le entregue. "Haga dar, a satisfacción del prelado y del cabildo, la caución conveniente a sus coadjutores los sacristanes por aquellas cosas que recibieren."

De los canónigos

Tengan las cualidades prescritas en erección

Los prelados deben intentar donde se pueda que por lo menos la mitad sean doctores o maestros o licenciados en sagrada teología o en derecho canónico

A los cuales incumba decir las misas conventuales, excepto las que pertenecen a dignidades según Breviario y Misal, tabla que ha de formarse y ceremonial del concilio provincial

Capítulo V. Anexo 7. El *Partitur* abierto.

Decreto que el Ilmo. Sr. don Francisco Fabián y Fuero del consejo de su Majestad, obispo de la Puebla de los Ángeles [...] que expidió acerca de las circunstancias y condiciones necesarias para que los señores capitulares y demás individuos del coro de esta santa iglesia puedan gozar del “partitur abierto” Biblioteca Lafragua, CB. 34891. 41080304.

A continuación se resume el contenido del texto.

El impreso explica que se ha abusado del permiso conocido como *partitur abierto*, que no aparece reglamentado en los “Estatutos” de la Iglesia. Por lo tanto, en 1770 el obispo Fabián y Fuero decidió agregar su reglamentación a las ordenanzas de la iglesia para que se leyera junto con ellas al principio de todos los meses tal como fue dispuesto por el obispo Palafox. Además, todos los capitulares tenían la obligación de poseer un ejemplar impreso de las ordenanzas, cuyo costo saldría de los bienes de la fabrica espiritual. El texto del prelado fue escrito el 22 de noviembre de 1770.

Después de indicar que el presbítero celador de la iglesia pidió *partitur abierto*, el texto plantea la siguiente pregunta: ¿Qué se entiende por *partitur abierto*? El canónigo doctoral de la catedral se encargó de responder y el obispo mando publicar su respuesta que es la siguiente:

En la cuarta parte, capítulo 2, en los estatutos 1 y 2 de la Iglesia se dispone que el que caiga enfermo estando fuera de la ciudad usando su *Requie* haga constar su enfermedad, con testimonio jurado que presente a algún juez, sacerdote o notario y goce del derecho de los enfermos que es el que establece el *Concilio Mexicano*. Este permiso en nada se parece al *partitur abierto* pues si dicho individuo regresa a la ciudad y consta que está verdaderamente enfermo, se le otorga el *partitur ordinario*, y no el *abierto*.

El que quiera gozar del beneficio de los enfermos “fuera de la ciudad” debe enviar un comisario o ir personalmente a pedirlo en el cabildo. Si el individuo que solicita el *partitur* está fuera del obispado, ha de jurar que se debe a que tiene que ir a algún “baño saludable” o a “buscar temperamento frío o caliente”, siguiendo el consejo de dos médicos que juren que le conviene hacerlo. De ser así, la primera salida de aquel a quien se le ha otorgado este permiso, debe ser directamente a la iglesia a dar gracias a Dios. Debe tener testigos de que así lo hizo. En caso de ubicarse fuera la ciudad debe conducirse al templo del pueblo en que se encuentre.

Se tiene la costumbre de autorizar el *partitur abierto* sólo para el alivio de los que “padezcan indisposición” y cuya curación obligue a “salir de casa a hacer algún ejercicio” Por lo tanto, se le concede a los capitulares o los ministros del coro con las siguientes limitaciones:

1. Sólo por 15 o 20 días. Al finalizar el plazo se ve si le hizo bien el tratamiento y entonces podrá volver a pedirlo.

2. Debido a que es una indulgencia de la que no hablan los estatutos y con la cual se puede salir de casa y ausentarse del coro ha provocado que se abuse de ella. Por lo tanto, se debe votar secretamente “con habas blancas y negras” antes de concederlo y para ello se necesita la aprobación de dos terceras partes de los presentes.

3. No pueden salir de su casa mientras dura el coro.

4. Se tiene que hacer con cédula *ante diem* y no pueden usarlo hasta que se conceda.

5. Se debe presentar una certificación jurada del médico o cirujano que la recomienda pero ello no garantiza tenerlo pues se ha visto que luego se les ve “paseándose”. Por ello, ha de pasar por votación.

6. Si se le llega a ver, entonces está obligado a presentarse en el coro en la silla para enfermos.

Capítulo V. Anexo 8. La recepción y consagración del obispo Nogales en Puebla.

En una carta del 19 de octubre de 1707, Felipe V privilegió al entonces inquisidor don Pedro Nogales Dávila con el nombramiento de obispo de la diócesis de Puebla. Como fue costumbre a partir de 1639, la carta ejecutorial de Nogales empezaba explicando la especial condición con la cual se debía tomar posesión del obispado. El rey repetía una vez más que desde la muerte del obispo Gutierre Bernardo de Quiros se había convenido la creación de un nuevo obispado. Si bien no se había llevado a cabo, el nuevo obispo estaba obligado a respetar la desmembración de los obispados de Yucatán, Oaxaca y Puebla cuando ésta tuviera efecto. La carta también indicaba que al tomar posesión de su diócesis, el Prelado se responsabilizaba del cobro de los diezmos. El monarca continuaba explicando que ya se habían expedido las bulas de Nogales las cuales se habían presentado en el Consejo de las Indias suplicando que se mandase dar el despacho necesario para que se le diera la posesión de obispado y pudiera recibir sus frutos y rentas así como nombrar a sus vicarios y oficiales. El rey finalmente mandaba que viendo las bulas originales o su auténtico traslado se le diera posesión del obispado y se le tuvieran por obispo y Prelado, dejándolo hacer su oficio pastoral y usar y ejercer la jurisdicción que le competiera por sí y por sus vicarios y oficiales. Recordaba que el obispo había hecho el juramento de guardar y cumplir con el real patronato por lo que no estorbaría ni impediría la cobranza de sus derechos y rentas reales.¹ Es decir, a diferencia de Legazpi, el obispo peninsular había hecho el juramento antes de zarpar y, por lo tanto, no tendría la obligación de ir a la corte de México. La carta y las bulas fueron presentadas en la ciudad de México casi un año después, en el mes de agosto de 1708. El virrey, presidente y oidores de la Audiencia Real de la Nueva España

¹ Ejecutorial dada en Madrid a 19 de octubre de 1707. ACCP, AC, sesión del 1 de septiembre de 1708, libro 21, fs. 234-235.

dijeron que obedecerían y los jueces oficiales de la Real Hacienda, certificaron que Nogales afianzó a su satisfacción que dentro de los 4 meses posteriores a su toma de posesión enteraría en la real caja de esa corte la mesada (es decir, su ingreso equivalente a seis meses de gobierno) que le correspondía al rey.²

Unos meses antes, en el cabildo del 27 de abril de 1708, el deán de la catedral de Puebla, don Pedro de Rezával, recordaba que desde noviembre del año anterior se había recibido una carta del electo obispo de Puebla don Pedro Nogales Dávila en que éste les daba cuenta de su presentación al obispado y expresaba su deseo de pasar a la Nueva España lo más pronto posible. El cabildo también había recibido el mes anterior una carta del agente de la iglesia fechada 13 de septiembre de 1707 en que se les avisaba que el obispo ya tenía las bulas y resolución para hacer el viaje a América en la capitana de Barlovento a cargo del general don Andrés de Pez que se encontraba pronta a zarpar. Dado que se esperaba que en mayo el obispo llegaría al puerto y ciudad de Veracruz, la sesión de cabildo tuvo como resultado el nombramiento de los comisarios encargados del recibimiento de Nogales y del aderezo de las casas episcopales. El doctor don Francisco Díaz de Olivares y Fernando de Salas Valdés resultaron responsables de bajar juntos a Veracruz y disponer el recibimiento y conducción del obispo y de su familia.³ Sin embargo, el 29 de abril de 1708 Pedro de Nogales Dávila todavía se encontraba en Cádiz. Con esta fecha firma una carta en la que certifica a las 26 personas “de su familia” que habrían de acompañarle y servirle en la Nueva España.⁴ No fue hasta el 2 de agosto siguiente, en otra sesión de cabildo, que el deán anunció el arribo de una carta de Juan Miguel de Morueta,

² *Idem.*, fs. 235 y 235v.

³ ACCP, AC, sesión del 27 de abril de 1708, libro 21, fs. 210v y 211.

⁴ AGI, *Contratación*, 5464.

cura de la Nueva Audiencia de la Veracruz, en que por fin se daba la noticia de como en aquel puerto había entrado una balandra que había salido del puerto de la Habana el día 20 de julio de 1708 la cual había anunciado que sobre dicho puerto de la Habana había estado el general don Andrés de Pez con 20 navíos de flota y que en su capitana venía el ilustrísimo señor obispo. Fue entonces cuando bajaron nuevamente los comisarios a Veracruz.⁵

También el cabildo civil nombró comisarios para dar la bienvenida al nuevo Prelado cuando el 6 de agosto de 1708 tuvo noticias de su arribo. Acordaron ir al pueblo de Nopaluca (si el obispo tomaba ese camino) o bien a la ciudad de Tepeaca a recibirlo.⁶ Este primer encuentro o recepción tal vez concluyó con el acompañamiento de ambos cabildos al Palacio episcopal pues aunque no quedó narrado en las respectivas actas capitulares así sucedió con otros obispos.⁷ A diferencia de la primera entrada de Legaspi este primer recibimiento no se unió con la entrada en la catedral y no constituyó su entrada solemne. Antes tuvo lugar la toma de posesión del obispado y la consagración del obispo. A semejanza de Legaspi, este encuentro fuera de la ciudad debió de representar la bienvenida a la diócesis, quedando pendiente la recepción de la ciudad y de la catedral y la toma de posesión de diócesis y catedral.

El 31 de agosto, el deán expuso en el cabildo que el ilustrísimo señor doctor don Pedro Nogales le había entregado las bulas de su santidad Clemente XI y la real cédula de

⁵ ACCP, AC, sesión del 2 de agosto de 1708, libro 21, fs. 227-8.

⁶ AHMAPP, rollo 22, fs. 63 y 63v. (Libro de cabildo del ayuntamiento de Puebla número 36 (1708-1711)).

⁷ Cuando llegaban nuevos obispos a Puebla, la Nobilísima Ciudad debía salir a recibirlos afuera de la ciudad debajo de mazas y en compañía del cabildo eclesiástico debía pasar a dejarlo al Palacio Episcopal. AGMP, *Libro que contiene los patronatos*, f. 291v.

su majestad Felipe V así como una carta poder para recibir la posesión del obispado. Toda la documentación se remitió al canónigo doctoral y al día siguiente, el 1 de septiembre de 1708, congregados en la sala capitular el deán y cabildo catedral, tuvo lugar la toma de posesión. En su carta poder Nogales explicaba que “por justas causas” no podía ir “personalmente” a tomar posesión de dicha dignidad episcopal. Por ello, señalaba como sus procuradores generales a los señores doctores don Pedro de Rezabal (deán) y Juan de Xaurigui Bárcena (arcediano), el licenciado don Francisco López de Humara (chantre), el Dr. don Antonio de Xaurigui (canónigo doctoral) y al licenciado Hermenegildo Prieto Giraldo (provisor del obispo, quien había viajado desde España con él). Nogales les daba el poder para que en su nombre y representación de su persona en virtud de dichas bulas y letras apostólicas de gracia, provisión y ejecutoriales tomaran la posesión real, actual y corporal de dicha dignidad episcopal en la catedral y en todas las demás partes y lugares que se requiriera.⁸ Una vez aprobada la documentación los cuatro comisarios designados por el cabildo (el chantre López de Humara, el maestrescuela Sánchez Peláez, el magistral Gómez de la Parra y el canónigo Pedro de la Hedeza) salieron de la sala de cabildo para recibir al deán. Este entró en la sala con manteo y bonete y fue colocado en medio de la sala delante de un crucifijo en donde hincado y con la mano derecha sobre un misal hizo protestación de fe y el juramento de guardar los estatutos y las costumbres laudables de la santa Iglesia con las formas y maneras que la *Erección* mandaba. Una vez concluido el acto, el chantre y el maestrescuela levantaron al deán y le sentaron en la silla episcopal de dicho cabildo diciendo que lo hacían en señal de la posesión que le daban del obispado y santa Iglesia al ilustrísimo Nogales y que, en su nombre, recibía el deán. Este dijo desde la

⁸ Lo otorgó el 10 de agosto de 1708 en la nueva ciudad de Veracruz. ACCP, AC, sesión del 31 de agosto de 1708, libro 21, fs. 232v-234.

silla que recibía y tomaba posesión del obispado e Iglesia en nombre del obispo quieta y pacíficamente sin contradicción de persona alguna. Luego los comisarios y todos los capitulares le sacaron de la sala y con la compañía del clero con sobrepellices, sagradas religiones, justicias (es decir, alcaldes) y regimiento (es decir, cabildo del ayuntamiento) de la ciudad así como de muchos caballeros y mientras la capilla musical cantaba el *Te Deum Laudamus* con repique general de campanas le llevaron al coro de la iglesia. Los dos comisarios sentaron al deán en la silla episcopal repitiendo que lo hacían en señal de posesión que daban al ilustrísimo señor doctor don Pedro Nogales Dávila de este obispado y santa iglesia y, en su nombre, al deán el cual estando sentado en ella volvió a decir que recibía y tomaba dicha posesión en nombre de Nogales. Finalmente y en señal de la posesión el deán, los comisarios y otros señores capitulares arrojaron y tiraron muchos reales. Acabado el acto con el mismo acompañamiento sacaron al deán del coro y lo despidieron en la puerta de la iglesia. Después, el cabildo con manteo y bonetes pasó junto con los capellanes de coro y el pertiguero al palacio episcopal en donde el obispo los condujo al salón principal. Ahí cada uno pasó a besarle la mano, acto que el obispo recibió sentado en su sitial. En el *Concilio III* este acto se describe al final como parte de la toma de posesión y llevándose a cabo en la sala de cabildo pero como podemos apreciar, en la práctica no sólo se invirtió el orden de la toma de asiento en coro y cabildo sino que el besamanos pudo trasladarse a la residencia del obispo. Fue ahí en donde el señor arcediano representando al cabildo en ausencia del deán (que había fungido como apoderado en el acto de posesión) expresó al obispo el gozo con que era recibido y finalizó la posesión dándole la enhorabuena. Las actas capitulares también narran que los prebendados se quedaron a tomar dulce y agua en el palacio episcopal después de lo cual el obispo salió a dejarlos nuevamente al sitio en que los había recibido, es decir, al inicio de la escalera de su

nueva morada.⁹ Es interesante constatar que aquel (el deán) que había hecho las veces de Nogales en la posesión no se presentó en el palacio, muestra quizá de que se trataba de la conclusión del mismo acto. Un acto que –a diferencia de los actos de capitulares– sólo involucraba la sala de cabildo y el coro y no el altar mayor (así estaba estipulado en los Estatutos de la iglesia). Eran estos dos espacios (coro y sala capitular) los que daban forma visual a la legislación a través del uso de la silla. Ambos eran espacios que el obispo visitaría poco, de modo que la silla sobre todo evidenciaba una presencia del ausente obispo. Con respecto a la recepción de los prelados, el concilio no establecía una reglamentación tan estricta sino tan solo elementos como no ser recibidos con palio (lo cual frecuentemente no fue obedecido). Ello explica que cuando llegó Legaspi, el cabildo no buscara en la reglamentación de la iglesia sino en las actas capitulares. Asimismo, esto puede justificar la relativa variedad de formas con que se recibió a los prelados (en la puerta lateral, en la principal) en contraposición con la cuidada repetición con que los actos de toma de posesión se hacían y registraban. De cualquier forma lo que resulta más importante al confrontar toda esta serie de actos es que los que llegaron a involucrar el espacio del coro fueron exclusivamente la toma de posesión y la consagración y no los recibimientos, reforzando por un lado el sentido institucional del espacio (monárquico y eclesial) y el espiritual (al ser ruta de paso obligado para el sacramento de la consagración).

El domingo 7 de octubre de 1708, tuvo lugar la consagración de Nogales “habiéndose repicado el día antes, sábado, a las 12 del día y al anochecer repique general con esquilas y quemados fuegos y luminarias por esta santa iglesia, adornada la torre de

⁹ ACCA, AC, sesión del 1 de septiembre de 1708, libro 21, fs. 236-236v.

gallardetes¹⁰, atabales¹¹, chirimías¹² y clarines¹³.” Entre las 8 y las 9 de la mañana, se congregaron en la catedral el clero, las sagradas religiones, justicias (es decir, los alcaldes ordinarios) y regimiento de esta ciudad (el cabildo civil) así mucho concurso de caballeros y republicanos. Después de decirse la hora de tercia en el coro empezó un repique general de campanas con esquilas¹⁴ y salieron de él todos los señores capitulares con sus sobrepellices y bonetes. Acompañados del clero, que también vestía de sobrepellices y bonetes, fueron al palacio episcopal donde estaban el obispo don Pedro Nogales Dávila, el franciscano y obispo de Puerto Rico Pedro de Urtiaga, el deán don Pedro de Rezabal y el arcediano don Juan de Xaurigui Bárcena. Llegaron hasta el salón principal en cuya puerta estaban todos parados y en donde le besaron la mano a Nogales para después salir, todos, rumbo a la Catedral con repique general de campanas. Entraron por la puerta de la capilla de la Soledad de nuestra señora. Es decir, por la puerta lateral del lado de la epístola. Se encaminaron al coro entrando por la puerta del costado de él y saliendo por la que va a la crujía.¹⁵ Del espacio del coro pasaron al altar mayor donde había dos cojines que sirvieron para que los dos obispos se hincaran e hicieran oración. Después Urquiaga pasó al sitial del lado del evangelio con sus asistentes, el chantre don Francisco López de Humara y el

¹⁰ Banderola. Tira o faja volante que va disminuyendo hasta rematar en punta, y se pone en lo alto de los mástiles de la embarcación, o en otra parte, como insignia, o para adorno, aviso o señal. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, *op. cit.*

¹¹ Tamborcillo o tamboril que suele tocarse en fiestas públicas. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, *op. cit.*

¹² Instrumento músico de viento, hecho de madera, a modo de clarinete, de unos siete decímetros de largo, con diez agujeros y boquilla con lengüeta de caña. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, *op. cit.*

¹³ Instrumento músico de viento, de metal, semejante a la trompeta, pero más pequeño y de sonidos más agudos. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, *op. cit.*

¹⁴ Campana pequeña para convocar a los actos de comunidad en los conventos y otras casas. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, *op. cit.*

¹⁵ Es posible que su entrada por la puerta lateral, y no principal como lo hizo Santa Cruz en su recepción, tenga que ver con que todavía no había sido consagrado obispo. De cualquier forma no es posible descartar otros factores litúrgicos involucrados. Lo cierto es que en el acto de consagración de Nogales el coro fungió como preámbulo del altar.

maestrescuela don Diego Peláez. Nogales, por su parte, se colocó en una silla del lado de la epístola flanqueada por otras dos en las que se colocó con el deán y el arcediano. Luego salió un capellán de coro, el licenciado don Joseph González Lazo, futuro maestro de capilla, para entonar el *Asperges*¹⁶ y después pasar con Urriaga a darle el hisopo con que su ilustrísima se asperjó. Lo mismo hizo con Nogales y posteriormente con el deán y el arcediano. Hecho esto, el capellán pasó a hacer el *Asperjes* en el coro y después al pueblo. Acabado el acto el señor canónigo doctoral don Gaspar Martínez de Trillanes dijo la oración en el coro. Una vez concluida, los obispos pasaron a tomar las vestiduras pontificales de la consagración en su lugar mientras que el deán y el arcediano se vistieron de sobrepellices, estolas, capas y mitras. Para el evangelio, el canónigo magistral don Joseph Gómez de la Parra hizo oficio de tesorero.¹⁷ Para el oficio de la epístola estuvo el señor canónigo doctoral y semanero don Francisco Díaz de Olivares. Seguramente, lo que permitió a Parra hacer oficio en un orden mayor fue que en ese día fungía como el canónigo más antiguo al interior del coro o el más antiguo que no le tocara tomar capa. Tómese también en cuenta que fue la importancia de la festividad lo que justificó que a una dignidad le tocara la epístola que como dejan ver los actos de toma de posesión era un trabajo que solía ser responsabilidad de los racioneros, que no siempre eran presbíteros.¹⁸ Recuérdese también que en un acta de cabildo de 1677 se estipuló con respecto a las capas que faltando dignidades las tomaran los canónigos más antiguos. Lo que no es muy claro es si el oficio que tendría prioridad sería el oficio de capas o de (cantar) el evangelio o si esto

¹⁶ Rociar. Antífona que comienza con esta palabra y que dice el sacerdote al rociar con agua bendita el altar y la congregación de fieles. Rociadura o aspersión. Hisopo para asperjar.

¹⁷ Véase que sube de escalafón temporalmente por no haber más dignidades. Es posible conocer -a partir de las actas de cabildo- que el tesorero llevaba apenas un mes de fallecido. Era Antonio de Foronda y Zarate quien, según las actas de cabildo, murió el 4 septiembre de 1708.

¹⁸ Las actas de cabildo registran que mientras Parra el tomó posesión de su canongía magistral en 1698, Díaz de Olivares -que para 1708 ya era canónigo- en 1697 apenas entraba al cabildo con una media ración.

dependía del turno en el que cayera la celebración. Lo cierto es que quienes se encargaron de tomar las seis capas y cetros fueron tres canónigos (don Pedro de la Hedeza, don Felipe de Ledesma, don Antonio de Xaurigui Barzena¹⁹) y tres racioneros (don Bartolomé de Vargas Solórzano, don Pedro Rodríguez de Ledesma y don Juan Francisco de Vergalla). Si tomamos en cuenta que todas las dignidades se encontraban en el altar, que cinco canónigos estaban ocupados en los oficios ya sea de capas, evangelio o epístola y que tres racioneros también habían tomado capas, nos quedamos con un muy escueto cabildo dirigieron el culto desde el coro. Estos miembros restantes seguramente debieron cambiar de asiento este día y ser apoyados por los sochantres y la capilla musical; sin embargo, no resulta tan fácil conocer el reacomodo. Aparentemente, las dignidades nunca cambiaban de lugar y el resto de capitulares debía ordenarse por “orden” y “antigüedad” en todos los oficios, tanto en el culto divino como en la celebración de las horas canónicas como en cualquier otro negocio, sin tener en cuenta si en el coro y cabildo estaban sentados del lado derecho o izquierdo. Sin embargo, en las procesiones las dignidades sí respetaban la jerarquía de lado mientras que el resto de capitulares ponía por delante el orden y antigüedad. Los *Estatutos* indican que en las procesiones, el presbítero debía ir en medio de los dos coros y el deán debía estar a su derecha, con el diácono a la izquierda, pero si éste faltaba, el arcediano se colocaba del lado izquierdo dejando al diácono del lado derecho.²⁰

La consagración de Nogales, como era habitual, siguió las ceremonias del *Pontifical*. Una vez terminadas, Urquiaga volvió a su “sitial” y Nogales a su “silla” en donde se quitaron las vestiduras pontificales y se pusieron capas magnas mientras que el

¹⁹ Antonio de Jaurigui Barzena tomó posesión de su canonjía el 5 de diciembre de 1707.

²⁰ *Estatutos, op. cit.*, p. XLIX.

deán y arcediano se vistieron con manto y bonete. Se quedaron sentados en sus lugares mientras que en el coro se dijo la sexta y, acabada, todos los capitulares salieron del coro y se dirigieron al altar mayor para sacar al obispo “por la crujía” en compañía de todos los demás señores, capellanes y clero. Es posible que este clero se les uniera en la crujía pues primero se menciona que se unieron y después se dice que pasaron de nuevo por el coro y que salieron por la puerta del costado (del coro) para volver a pasar por la nave de la capilla de la Soledad por cuya puerta salieron con repique de campanas para llevar a los obispos al salón principal del palacio episcopal en donde se besó la mano de Nogales. Después se quitaron las sobrepellices y tomaron sus manteos y bonetes para quedarse a comer.²¹

Con respecto a las consagraciones el *Libro de Patronatos* indica que la Nobilísima Ciudad debía distinguir al prelado propio del que no lo fuera y, por lo tanto, sólo debía asistir bajo formalidad de mazas cuando el consagrado estuviera en el primer caso. Además, indica las formalidades que pertenecían al deán y cabildo al obispo consagrado y al obispo consagrante. A los primeros les correspondía elegir a los capitulares que debían concurrir en el presbiterio y las dignidades que habían de asistir con mitras. Al señor consagrado, le tocaba elegir e invitar a sus padrinos eclesiásticos y seculares y al señor consagrante el convite que posteriormente se hacía. Así, recordaba que cuando se había consagrado el obispo Francisco Fabián y Fuero en Puebla, la asistencia de la ciudad había sido debajo de mazas²² y que cuando éste fue promovido al arzobispado de Valencia y en su lugar llegó Victoriano López Gonzalo la consagración tuvo lugar en el pueblo de Tacubaya por haberla recibido de mano del arzobispo de México Alonso Núñez de Haro.

²¹ ACCP, AC, f. 240 y siguientes.

²² *Patronatos, op. cit.*, fs. 391-3

Para ello, emprendió el viaje acompañado del arcediano, el canónigo magistral y otro canónigo y después de ser consagrado el domingo 6 de marzo regresó a Puebla a donde llegó por la noche del siguiente sábado, día doce, después de lo cual determinarse que su entrada pública fuera el martes siguiente.²³ Como dejan ver todos estos casos, la consagración si era un requisito necesario para que tuviera lugar la entrada solemne y este no siempre se había llevado a cabo antes de que los obispos electos entraran por primera vez a su ciudad por lo tanto la entrada de alguna manera se dividía en dos momentos: uno cuando el prelado entraba por primera vez y otro cuando después de su toma de posesión y consagración se hacía la entrada pública con todo esplendor.

Así, después de su toma de posesión y consagración, el 28 de octubre de 1708 tuvo lugar el recibimiento solemne de Nogales Dávila. Después de la hora de vísperas, el deán Pedro de Rezabal fue con parte de la clerecía; es decir, capitulares y clero secular, a la capilla del señor san Pedro “que está en el atrio o cementerio de esta santa iglesia”.²⁴ Los demás señores capitulares fueron (también acompañados del resto del clero) a la casa de Nogales, de donde salieron a pie con el prelado y se dirigieron directo a dicho atrio y cementerio (como se verá, no se detuvieron en el atrio frente a la puerta del perdón sino que después de que el clero lo recibió a un costado de la iglesia se fueron directo a la capilla de san Pedro a donde se trasladó el ritual de besar la cruz). La descripción indica que justo frente a la puerta del palacio episcopal se colocaron unas gradas en donde la clerecía recibió al prelado con cruz alta y ciriales para después volver en “vía recta” a la mencionada capilla de san Pedro. Teniendo en mente la recepción de Santa Cruz resulta

²³ *Patronatos, op. cit.*, fs. 501v-2v

²⁴ La capilla de san Pedro esta de ese lado de la iglesia pero por dentro. Es curioso que la descripción parezca indicar que esta tenía una entrada exterior o quizá que había otra construcción hoy desaparecida.

más evidente que capitulares y clero secular eran los principales responsables del recibimiento y que para ello se dividían en dos partes y mientras una lo traía (iba por el) la otra lo recibía y que en ambos casos el revestimiento “en” la capilla de san Pedro fue fundamental. Esta importancia a no dejar sola a la cabeza se percibe desde el recibimiento en las costas de Veracruz a donde el cabildo enviaba comisarios para conducir al prelado hasta la ciudad de Puebla. La relación dice que en la puerta de la capilla (de san Pedro) había una alfombra y un cojín en donde de rodillas el prelado adoró y beso la Santa cruz que le sostuvo el deán que estaba revestido de sobrepelliz y capa pluvial y que, posteriormente, entró en la capilla y en un sitio que se había prevenido “se desnudo de sus vestiduras y se vistió de las pontificales de amito, alba, estola, capa, mitra y báculo” mientras que todos los señores capitulares tomaron capas blancas. De esta forma, salieron de dicha capilla precediendo la cruz con ciriales, la clerecía y las sagradas religiones (cada una con su propia cruz) y el preste y –posteriormente- las justicias, regidores, caballeros y republicanos llevando “debajo de palio” (los regidores) a Nogales pues eran estos quienes llevaban las varas. Mientras tanto, la capilla musical cantó la antífona *Sacerdos et Pontifex* con general repique de campanas y fuegos artificiales. Ahora nos encontramos mirando este recibimiento desde los ojos del cabildo y de sus actas capitulares pero recuérdese que es el mismo episodio que produjo el terrible enojo del alcalde mayor. Las actas de cabildo eclesiástico describen que todos fueron por la lonja y cementerio de dicha santa iglesia (que caía a la plaza pública) hasta la puerta “que salía a ella” en donde se había construido “un arco triunfal de diversas pinturas y jeroglíficos que descifró un niño en una loa” mientras el obispo lo escuchaba sentado en un sitio que se le colocó para ello. Es decir, parece estarse refiriendo a la puerta norte (pues dice que la puerta caía a la plaza pública) que si bien debió estar recubierta era la que aludía a todos los monarcas españoles que habían

contribuido en la construcción de la iglesia y que al igual que la portada principal estaba coronada por las armas reales. Sin embargo, aquí tenemos una inconsistencia con respecto a la narración del cabildo civil que podría dar luz en torno al problema de cual es la capilla de san Pedro. Veytia narró que la portada con la pintura se había puesto en la puerta principal de la iglesia pero no queda muy claro si informa que fueron dejados “junto a la capilla de los indios” que estaba en el patio de la catedral o si la puerta principal de la iglesia estaba junto a la capilla de indios o ambas cosas. Hay quien asocia la capilla de indios con la que actualmente se conoce como la capilla de los aguadores que efectivamente se encuentra junto a la entrada principal de la iglesia. También es posible pensar que esta desaparecida capilla estuviera justo en el lado opuesto haciendo esquina con la lonja que daba hacia la plaza mayor.²⁵ (IMAGEN 15) No hay duda de que la entrada de Santa Cruz fue por esta “puerta principal” pues explícitamente se indica que fue por la puerta del perdón. Sin embargo, en el caso de Nogales, se indica que después de estar en la capilla de san Pedro se pasó por la lonja y cementerio de la iglesia que cae a la plaza pública y se entró por esa puerta; además, no se dice que recorriera la iglesia por la nave de la epístola sino que Nogales pasó directo al altar (lo cual concuerda con la ubicación de la puerta lateral). La única manera de hacer coincidir ambos relatos es entendiendo que Veytia se quejó de haber sido dejado parado tanto en la puerta (“principal”) en donde estaba el arco (que muy bien pudo ser la lateral) como junto a la capilla de indios que quizá fuera la capilla en la cual se revestían los prelados y que tenía la advocación de san Pedro. Esto es muy factible si se

²⁵ En su libro de la catedral de Puebla Merlo, Pavón y Quintana indican que la capilla de los aguadores fue construida en 1781 por dicho gremio, que aparentemente tuvo una función de capilla de indios y que fue desde la primera iglesia catedral una capilla bajo la advocación del “las lagrimas de san Pedro”. (Merlo *et al*, *op. cit.*, p. 372.) Efraín Castro también piensa que esta capilla de indios se convirtió en la capilla de los aguadores. (nota 92 en Echeverría y Veytia, *op. cit.*, p. 139) Sin embargo, Echeverría y Veytia menciona que esta capilla cerraba la catedral por el “noroeste, igualando su fachada principal.” Lo cual sugiere la misma ubicación que la capilla de aguadores pero del lado del evangelio. (*Idem.*, p. 138)

recuerda que cuando Echeverría y Veytia describe la catedral dice que la “puerta del brazo derecho del crucero, que así por salir a la plaza mayor y ser la más frecuentada, como por ser la de mejor arquitectura y mayor adorno, debe reputarse por la principal”.²⁶ Veamos que nos dice la información de las siguientes entradas episcopales. Mientras que la de Lardizabal lo confirma del todo pues es una copia casi exacta de la entrada de Nogales, la del obispo Crespo ya no menciona la capilla de san Pedro aunque es necesario revisar posesiones posteriores para saber si la práctica cesó del todo. Cuando en 1723 el obispo Juan Antonio de Lardizabal y Elorza entró en Puebla, habiendo sido canónigo magistral de la catedral de Salamanca y obispo consagrado llevó a cabo el mismo ritual que Nogales. Habiendo tomado posesión del obispado el deán en poder del obispo y no teniéndose constancia de que el Lardizabal estuviera ese día en la catedral la entrada solemne tuvo lugar el 26 de octubre de 1723. No hay duda de que la capilla se encontraba en el “atrio o cementerio” de la catedral y que después de que el obispo y cabildo se revistieron en su interior, el prelado fue llevado bajo palio pasando por “la lonja y cementerio” que caía “a la plaza pública” hasta llegar a la puerta que salía a la plaza pública en donde estaba el arco triunfal con pinturas y jeroglíficos.²⁷ No es extraño entonces que para el siglo 18, en que -a diferencia de 1677- la puerta lateral ya estaba magníficamente Veytia se refiriera a esta puerta como la “principal” sobre todo si pensamos que la mirada viene del alcalde mayor. Es decir, si se piensa la catedral con respecto a la ciudad y no sólo con respecto a ella misma. Esa era la puerta que daba a la plaza principal en donde se ubicaba el ayuntamiento y esa fue la puerta por la que los prelados entraron por última vez a sus iglesias cuando después de muertos fueron sepultados en el altar mayor (por lo menos durante la primera

²⁶ Echeverría, *op. cit.*, pp. 76-77

²⁷ ACCP, AC, fs. 504-505.

mitad del siglo 18). A diferencia de la consagración, en la entrada solemne de un obispo o en su último adiós, ésta debió ser la puerta más importante de una iglesia que representaba a la ciudad y diócesis entera. Como se ha dicho Echeverría y Veytia menciona esta capilla y aunque se ha asociado su relato con la actual capilla de los aguadores es más probable que estuviera afuera del claustro y justo en la esquina contraria. Veytia registra que la construcción de la torre sur tomó mucho tiempo y que para 1766 sólo llegaba al segundo cuerpo.²⁸ De haber estado la capilla dentro del atrio habría ocupado parte de este espacio. El obispo que le siguió a Lardizabal fue Benito Crespo cuya toma de posesión fue el 24 de octubre de 1734 (de nuevo por poder) y entrada pública el domingo 21 de noviembre. Respecto a la posesión sabemos que el obispo sí estaba en la ciudad y que como a las 10 de la mañana cuando acabó la toma de posesión los capitulares pasaron en forma de cabildo con manteos y bonetes al palacio episcopal para darle la enhorabuena.²⁹ De nuevo se indica que el deán no fungió como presidente sino el chantre. A diferencia de las entradas de Santa Cruz y Nogales, Crespo no fue directo a la catedral. Salio de su palacio “en su estufa” y acompañado de su familia pasó al convento de santa Catarina en donde se había colocado un sitial para que el obispo vestido de pontifical, capa pluvial, mitra y báculo esperara al cabildo “que le había de recibir”. Este salió de la catedral después de la hora de vísperas quedando en el coro sólo 3 señores de semana (semaneros) para los maitines. A esta primera recepción también acudió la Nobilísima Ciudad y el deán le dio a besar la cruz al obispo ahí. Fue desde este punto que los regidores tomaron las varas del palio para que el prelado caminara bajo palio hacia la calle del convento de la Santísima Trinidad que bajaba hasta la esquina de la plaza. Ahí dio vuelta a la derecha y caminó por el portal Borja hasta

²⁸ Echeverría, *op. cit.*, p. 81.

²⁹ ACCP, AC, fs. 178v y sigs.

la esquina de la calle de los Herreros de donde subió hasta la puerta de la iglesia localizada frente a la plaza en donde había una “primorosa portada significativa de los títulos y virtudes” del obispo “dignificados por varias erudiciones las que se explicaron en metro poético por un infante bien adornado de gala y pedrería”. Entró a la iglesia bajo palio y se dirigió a las gradas del altar mayor en las que se hincó sobre un cojín al lado del sitial para hacer oración mientras el deán cantó la oración asignada por el *Ritual Romano* habiendo antes adorado y besado la cruz. Tomó asiento en su sitial y la capilla cantó un villancico, el obispo cantó la oración de la celebración del misterio de la Purísima y dio la bendición al pueblo, recibió el beso de los fieles. Luego dejaron al ilustrísimo obispo en su casa.³⁰

Con estas puntualizaciones finalicemos pues con la descripción de la entrada de Nogales en la iglesia. El prelado entró en la Iglesia atravesando el arco y puerta y recibió del deán el hisopo de agua bendita con que se asperjó a él mismo y al pueblo. Después bendijo el incienso y el deán le incensó 3 veces. Tan pronto como entró en la iglesia, se entonó y prosiguió cantando el *Te Deum Laudamus* mientras el obispo se dirigió directamente al altar mayor por la parte que daba frente a la capilla de Guadalupe. Subió al altar en donde se puso de rodillas “en medio del presbiterio” y el deán cantó la oración que dispone el Ceremonial. Una vez terminada el obispo se sentó (ahora sí) en su “sitial” (por lo tanto, del lado del evangelio) y todos los capitulares pasaron a besarle la mano en orden de sus antigüedades “en señal de la obediencia que se le debía” a los que le siguió el clero en general. Acabado el besamanos Nogales subió al altar mayor y después de cantar una oración dio la bendición al pueblo después de los cual dejó las ropas pontificales para

³⁰ ACCP, AC, fs. 201 y sigs

ponerse capa magna y salir acompañado de capitulares y clerecía, los prebostes de las sagradas religiones y mucho concurso hasta la casa episcopal.³¹

³¹ ACCP, AC, fs. 244v.-245v.

Capítulo V. Anexo 9. Las entradas y posesiones de los obispos poblanos anteriores a Pedro Nogales Dávila.
(IMÁGENES 15 y 16)

El 27 de diciembre de 1639, don Juan de Palafox fue consagrado en la iglesia de san Bernardo de Madrid. El 16 de junio del siguiente año el nuevo obispo de Puebla escribió a su cabildo que se encontraba en la almiranta de la flota en el cabo de san Antón. Así, por encontrarse todavía ocupado en la navegación a la Nueva España y “por otras causas justas” que le impedían asistir en su persona a tomar y aprehender la posesión de su dignidad episcopal en la catedral, daba poder al deán, arcediano y chantre para que lo hicieran “real, actual y corporalmente” tanto en el obispado como en la catedral y en todas las demás partes en donde se requiriera tomar en voz y en nombre de todo el obispado, jurisdicción y dominio espiritual y temporal. Esta ausencia del obispo en su acto de posesión no fue un caso aislado. Si bien la posesión no podía tener lugar antes de que el obispo tocara tierra americana (que hubiera una la presencia física), por alguna razón, fue raro que los obispos tomaran posesión de su iglesia “personalmente” pero veamos uno de los pocos casos en que así fue.

A diferencia de Palafox, en 1677 el obispo Santa Cruz, quien venía de la diócesis de Guadalajara, fue uno de los escasos ejemplos en que el prelado tomó posesión personalmente de su dignidad. Para el 18 de julio de 1677, Santa Cruz ya estaba en la ciudad de Puebla pues ese día, estando en el coro antes de entrar en vísperas, el deán informó al cabildo que su Ilustrísima había recibido las bulas ejecutoriales del Papa por lo que después del rezo de la hora acordaron ir a su palacio a darle la enhorabuena. En la sesión de cabildo del 23 de julio de 1677 se informó que a pesar de que los capitulares no deseaban escatimar en los costos de la entrada de Santa Cruz, éste deseaba que se hiciera

“sin entrar (por las calles) a caballo” y sin que se “pusiese aseo” para evitar “trabajo y gastos”. En cambio, proponía ir directamente a la puerta de la iglesia vestido de pontifical para, desde ahí, iniciar su entrada. Así, se dispuso que durante el día y noche de su “recibimiento” y durante el día siguiente “de su ingreso”, se quemaran fuegos y se pusieran muchas luminarias y hachas y se convidó a la Ciudad y a las religiones para que asistieran a ambos actos. El 9 de agosto, después de leerse la real provisión ejecutorial del rey y el testimonio de las bulas apostólicas así como la aceptación y juramento del obispo de respetar el patronato real, el cabildo aprobó la documentación y se votó a favor del otorgamiento de la posesión. Los capitulares salieron fuera de la sala y acompañados del “cabildo y regimiento secular de [la] ciudad, religiones, justicias, clero, y muchos caballeros particulares” fueron a las casas episcopales de donde trajeron al obispo Santa Cruz. De vuelta en la sala de cabildo el deán y cabildo pusieron al prelado de rodillas sobre un cojín de terciopelo ante la imagen de un crucifijo en donde el deán se encargó de que hiciera protestación de fe y el juramento de obedecer a la Santa Sede y de guardar los derechos de la iglesia poblana, mandato contenido en la última bula papal. El obispo colocó su mano sobre un libro de los santos evangelios, que fue sostenido por el deán, e hizo el juramento, después de lo cual fue sentado en la silla episcopal en señal de posesión del obispado y de la iglesia. El obispo contestó que la “aprehendía quieta y pacíficamente” y pidió se le entregara un testimonio del acto que había tenido efecto. Después, el deán se levantó de su silla para besar la mano del prelado y, según sus antigüedades, todos los demás capitulares también lo hicieron siendo “abrazados” según llegaban. Todos estos actos no hacen sino énfasis en el sentido de corporeidad y corresponsabilidad entre cabildo y obispo y darle preeminencia al aspecto jurídico que era el que en realidad legitimaba todos los actos. Después, se inició una procesión con cruz alta y ciriales en que la capilla

cantó el himno *Te Deum Laudamus* y ordenadamente “el clero, [las] religiones, [el] regimiento y justicias y demás caballeros y republicanos” llevaron al obispo al coro. No es muy claro cuantos de estos personajes entraron al coro aunque los estatutos parecen indicar que solamente el cabildo y que las cruces, el clero y los monjes esperaban en la puerta.¹ La descripción, por su parte indica que el deán y el arcediano volvieron a sentarlo en la silla episcopal repitiendo que lo hacían en señal de posesión del obispado. Nuevamente el prelado la recibió pacíficamente pero en esta ocasión, y a diferencia del acto en la sala capitular, en el coro se arrojaron puños de monedas tanto por los capitulares como “por otras personas” y el prelado volvió a solicitar un testimonio. Posiblemente, las monedas aludieran a la obligación que el nuevo obispo también contraía para con su obispado en la provisión de limosnas. Había concluido la primera parte de su recepción o posesión.

Al día siguiente, el 10 de agosto, tuvo lugar el “recibimiento”. Recuérdese que en la sesión de cabildo en que se empezó a planear la recepción del obispo se menciona que el obispo se negó a entrar a caballo y solicitó ir directamente a la puerta de la iglesia vestido de pontifical. Después de vísperas, el deán, un racionero entero y un medio racionero con el resto del clero se fueron a la capilla de san Pedro ubicada en el “atrio” de la iglesia. Es posible que se refiera al atrio del lado norte de la iglesia frente a la plaza mayor. Sin embargo, nunca se menciona que el acceso a la capilla de san Pedro fuera por dentro de la catedral y no hay indicios de que tuviera un acceso exterior. Por lo tanto, lo más probable es que esta capilla se ubicara junto al acceso poniente de la catedral, en su lado sur.

¹ “Llegados al coro, y detenidos a las puertas de el las cruces, el clero y los monjes dichos, todos los capitulares entre al coro, acompañando en el mismo orden al electo, que siga todavía bajo de palio, y colóquesele por dos de los beneficiados Dignidades más antiguos en señal de posesión, en la silla episcopal, mas al procurador, dos capitulares que han de nombrarse por el presidente ¿omitidas la solemnidad y procesión dichas” “Estatutos”, p. XLIV.

(IMAGEN 15) Los demás capitulares, acompañados de los regidores y alcaldes, fueron al palacio episcopal de donde salieron a pie y dieron vuelta por la calle que iba a la plaza pública. Salió la clerecía con cruz alta y ciriales a recibir al obispo, es decir, el clero secular del obispado, el cual habiendo llegado a las escalerillas o gradas que suben al atrio o patio de la catedral frente de “la puerta del perdón” (es decir, la principal), en la última de ellas encontró un tapete y cojín en donde -de rodillas- adoró y besó una cruz que le trajo el deán (revestido de amito, alba y capa pluvial). Después de este acto a la entrada del atrio frente a la puerta del perdón, el deán se colocó a la mano derecha del obispo y ambos se dirigieron a la capilla de San Pedro dentro de la cual todos los capitulares tomaron capas blancas y el obispo en un “sitial” se desnudó de la capa magna y se revistió de las vestiduras sagradas de su rango (amito, alba, estola, capa, mitra y báculo). Al frente la cruz y los ciriales, las “religiones” (órdenes religiosas), “clerecía” (clero secular), “justicias” (alcaldes), “regidores”, “caballeros y republicanos” llevaron “debajo de palio” al obispo.

A pesar de que la *Recopilación* sólo permitía recibir con palio al rey (en el caso de los virreyes fue usual que dentro del protocolo se le ofreciera y él lo rechazara), los obispos frecuentemente hicieron su entrada a la ciudad de Puebla con palio el cual era llevado por regidores.² Da la impresión de que el cabildo civil cada vez se mostró más flexible con respecto al uso del palio. Para la recepción del obispo don Diego Osorio el 24 de julio de 1656 el uso de palio causó un gran disgusto que no se percibe en entradas posteriores. Como era costumbre, para la recepción de Osorio el ayuntamiento convidó a todos los caballeros y republicanos para que ese día por la mañana fueran a caballo a las casas reales

² A pesar de que la ley 4 del Título 15 de la *Recopilación* mandaba que ni arzobispos ni obispos debían ser recibidos con palio cuando entraban a tomar posesión de sus iglesias pues era un ceremonia que sólo se hacía con el rey.

en donde la Ciudad y sus capitulares los esperarían para ir todos juntos al paraje que se dispusiera para el recibimiento a quien acompañarían hasta la catedral en cuerpo de Ciudad con sus maceros y, después de los oficios eclesiásticos, dejarían en su palacio episcopal.³ Sin embargo, la Ciudad tuvo dudas respecto al palio y por ello escribió al virrey Alburquerque diciéndole que al obispo Quiroz se le había recibido sin palio pero que a Palafox con él. Por lo tanto, preguntaban lo que debían hacer para la entrada de Osorio. En cumplimiento de las reales cédulas (de 1596 y 1608), de los ejemplares que la ciudad de México cuando recibía a sus arzobispos “que se han reconocido en su libro de cabildo” y de la *Política Indiana* de Solórzano Pereira, se indicó que el rey ordenaba que las recepciones fueran sin palio. Si bien se indicaba que estaba permitido para los virreyes porque representaban a la persona del rey, estaba prohibido para los arzobispos, prelado alguno o cualquier otra persona de cualquier estado, preeminencia o calidad.⁴ El día del recibimiento, sin embargo, el cabildo civil hubo de informar al virrey que no se habían acatado las órdenes. Se informó la resolución del virrey al obispo Osorio, quien contestó que “ya lo sabía”, así como a los canónigos comisarios de la catedral. Así, el día de la recepción, la Ciudad se juntó en las casas reales del ayuntamiento con los caballeros y los ciudadanos, que habían sido convidados por la justicia y el regimiento, para hacer el acompañamiento a caballo y salir a encontrarse con el obispo. Este estaba despidiendo a su cabildo, que regresaba a la catedral. Después de eso lo acompañaron hasta el convento de monjas de las Santísima Trinidad⁵ en donde se puso el pontifical. Todo iba a la perfección hasta que llegando de nuevo el cabildo eclesiástico revestido y con cruz alta y en compañía

³ Patronatos, *op. cit.*, fs. 270- 271.

⁴ *Idem.*, fs 272- 276

⁵ Fundado por franciscanas de la limpia o Purísima Concepción. Hay una pintura del siglo 17 en cuya leyenda se menciona que del convento de la Concepción salieron religiosas a fundar el de la Santísima Trinidad el 21 de octubre 1619. La pintura se localiza en el convento de san francisco de Puebla: “Fundación del convento de la Santísima Trinidad por monjas de la Purísima Concepción”.

del clero y habiéndose subido Osorio a una mula vestido de pontifical, los clérigos “sacaron un palio” para colocar por debajo al prelado. La reacción del alcalde fue detenerse con su cuerpo de Ciudad y regresar al ayuntamiento para dar cuenta de todo lo acontecido al virrey.⁶

Es de suponerse que primero tenía lugar una entrada a la ciudad y después la entrada solemne a la catedral. En algunos casos la recepción en la catedral parece haber tenido lugar un día después de la entrada a la ciudad pero hubo casos en que la fecha se aplazó. En el caso de Nogales, por ejemplo, primero tuvo lugar la toma de posesión (por poder) y su consagración. En el caso del obispo Osorio, cuya toma de posesión por poder había tenido lugar el 22 de junio, casi un mes antes de su llegada a la ciudad, pudo procederse directamente a la entrada dentro de la catedral. En el apartado que el *Libro de Patronatos* dedica a la manera en que la nobilísima Ciudad de Puebla habría de recibir a sus obispos se indica que los obispos debían dar aviso del día en que entrarían en la ciudad para que la nobilísima Ciudad “saliera” bajo mazas a recibirlo. El obispo debía esperarlos para que tanto la Ciudad como el cabildo eclesiástico le saludaran. Ambos cabildos estaban obligados de llevarlo hasta su casa episcopal. Se indicaba que había que tener especial cuidado en esto porque en el caso del obispo Fabián y Fuero se le había encontrado casi en los umbrales de la ciudad (lo cual hace suponer que el paraje en donde se hacía el primer recibimiento era definitivamente en las afueras).⁷ Como se verá más adelante, no solamente se siguió usando el palio en la recepción de los obispos poblanos sino que el mismo regimiento lo llevó. También es posible apreciar como antes de la llegada de Santa Cruz la

⁶ Patronatos, *op. cit.*, fs. 278v-281v

⁷ *Idem.*, f. 290v f. 291v.

ciudad de Puebla había tenido la costumbre de recibir a sus prelados en algún paraje en las afueras de la ciudad y después en el convento de santa Trinidad de donde era llevado a las puertas de la catedral. A veces el recorrido empezó en el convento de santa Catalina seguramente porque ambos recintos monacales femeninos caían bajo el cuidado episcopal. A todo esto se opuso Santa Cruz quien fue llevado directamente al atrio de la iglesia, luego a la capilla de san Pedro y después a la puerta del perdón en donde estaba puesto un arco triunfal de pinturas y jeroglíficos que fueron descifradas por un niño en una loa. Para escucharlo, el prelado se sentó en una silla y cojín para después entrar por “la puerta de dicho arco e iglesia”, momento en el cual el deán dio la cruz (que presidía la procesión) al diacono y el agua bendita al prelado con la que asperjó al pueblo. Bendecido el incienso, el deán incensó 3 veces al prelado mientras la capilla cantaba la antífona *Sacerdos et pontifex*, con un repique general de campanas y fuegos. Al entrar en la iglesia se entonó con toda solemnidad el himno *Te deum...* y yendo por la nave que corre de la puerta de la capilla de la Soledad al altar de san Miguel⁸ (el que remata la nave de la epístola) y rodeando por detrás del altar mayor, se subió a él frente de la capilla de Guadalupe. Una vez que el obispo se puso de rodillas en medio del presbiterio, el deán cantó la oración que disponía el ceremonial y una vez acabado el acto se sentó en su sitial en donde recibió a todo su cabildo que, empezando por el deán, fueron besando su mano en señal de la obediencia. Concluido el besamanos, subió el obispo al altar mayor y habiendo cantado una oración dio la bendición al pueblo, con lo cual se desnudo de sus vestiduras sagradas y puesta la capa

⁸ Hoy se le llama altar de los santos Ángeles (Merlo, *et al.*, *op. cit.*, p. 234) pero, como es posible apreciar, se trataba de un altar dedicado a san Miguel.

magna regreso a sus casas en compañía de capitulares, justicias, regidores, religiones, clero y caballeros.⁹

Algunas de las coordenadas de la ruta de entrada del obispo Santa Cruz fueron distintas a las que a principios del siglo 18 recorrió Nogales Dávila. El primero, a diferencia de Nogales, se detuvo en el atrio, frente a la puerta del perdón. Después, al igual que Nogales, como buen “vicario de Pedro” se revistió “de vicario de Cristo” en la capilla de san Pedro. Después de revestirse en esta capilla, el obispo se dirigió a la puerta del perdón en donde fue colocado el arco y en donde se leyó una loa explicativa. Por lo tanto, a diferencia de Nogales -quien entró por la puerta lateral¹⁰-, el obispo Santa Cruz fue recibido por la puerta central del acceso poniente de la catedral¹¹. El gran interés que Santa Cruz tuvo en que este acceso lateral se terminara y el hecho de que -una vez terminado- los obispos siguientes lo emplearan para sus entradas solemnes, permite entender la importancia de esta puerta que -como afirma Echeverría- llegó a “reputarse por la principal”.¹² Por lo tanto, en la selección del acceso para la entrada de Santa Cruz quizá habría que recordar que la puerta norte no se concluyó hasta el año de 1690 durante el gobierno de Santa Cruz quien obtuvo de su Majestad la gracia de la tercia vacante para este

⁹ ACCP, AC, fs. 124v-125v.

¹⁰ Efraín Castro informa que la portada fue costeada por el obispo Santa Cruz y dirigida desde el inicio por el maestro Carlos García Durango pero que en 1684 al discutirse la conveniencia de cerrar la ventana central con un relieve del nacimiento en piedra blanca el arquitecto Diego de la Sierra dio un parecer contrario al del maestro mayor y después de presentar una traza fue elegido para terminarla. Echeverría menciona que esto sucedió en 1690 Véase Echeverría, *op. cit.*, p. 77 y nota 38 de Efraín Castro.

¹¹ En la construcción de esta portada central trabajó tanto el arquitecto Francisco Gutiérrez como el maestro Vicencio Varrochio Escayola que fue comisionado a Puebla con este objetivo en 1658 mientras que las dos laterales de la fachada principal fueron dirigidas por Francisco Martín Pinto el mismo constructor del ciprés de la capilla del Rosario. Nota de Castro en Echeverría, *op. cit.*, p. 76. Echeverría menciona que el obispo Osorio se interesó en que la portada principal se concluyera lo cual sucedió en 1664.

¹² Echeverría, *op. cit.*, p. 77.

efecto.¹³ Una vez adentro, el ilustrísimo Santa Cruz rodeó el altar mayor y caminó de la nave de la epístola a la del evangelio por la que subió finalmente al presbiterio (IMAGEN 16).

El siguiente obispo que sería recibido en Puebla fue García de Legaspi con el que se experimentaron algunas cosas extraordinarias. El 22 de abril de 1704, el canónigo magistral Joseph Gómez de la Parra y el racionero Juan Francisco de Vergalla fueron comisionados para salir al encuentro del ilustrísimo señor doctor don García de Legaspi Velasco y Altamirano. Se les encomendó ir al pueblo de Huehuetoca con una litera para el prelado y avío de camino para su familia.¹⁴ Se les indicó que debían acompañar al nuevo obispo angelopolitano y asistirlo durante su estancia de uno o dos días en Cholula.¹⁵ Hacia 1662 Legaspi había sido alcalde mayor de Puebla. Posteriormente, fue cura de San Luis Potosí así como canónigo, tesorero y arcediano de la catedral metropolitana de México de donde pasó a ocupar la silla episcopal de Durango.¹⁶ En 1700 fue promovido a la del obispado de Michoacán y tres años después el rey le concedió la mitra angelopolitana. El 1 de febrero de 1699 había muerto Manuel Fernández de Santa Cruz por lo que el 5 de mayo de 1700 el rey eligió como nuevo obispo a fray Ignacio de Urbino, de la orden jerónima y arzobispo de Santa Fé (en el Nuevo Reino de Granada en el Perú). Su avanzada edad y los “achaques” que sufría le imposibilitaron trasladarse por lo que, aceptando su renuncia, el 7 de

¹³ Echeverría, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴ El día en que salieron rumbo a Huehuetoca fue el 3 de junio. En la sesión del 2 de junio de 1704 se acordó que los comisarios saldrían al día siguiente. ACCP, AC, libro 21, f. 55v.

¹⁵ ACCP, AC, sesión del 22 de abril de 1704, libro 21, f. 53.

¹⁶ También es conocido por su patrocinio en el programa pictórico de la sacristía de la catedral de México. En el *Triunfo de la Eucaristía* de Cristóbal de Villalpando, quedó registrado que Nicolás Felipe García Legaspi Velasco y Altamirano fue el donante así como la fecha de 1686, año en que Legaspi tomó posesión como arcediano. (cf. Bargellini, Clara, “sacristía de la catedral de México” en *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 202.)

septiembre de 1703 el rey nombró a Legaspi. Para entonces la diócesis llevaba más de 4 años bajo el gobierno del “cuerpo” de capitulares que absorbían las responsabilidades del obispo durante las sedes vacantes. Seguramente con la finalidad de apresurar el restablecimiento del tradicional contrapeso que el prelado daba al poder del cabildo local o de restituir la cabeza a la representación del cuerpo místico de Cristo, el rey otorgó a Legaspi el permiso excepcional: tomar posesión de su nueva diócesis y gozar de sus rentas en ausencia de las bulas papales, de hecho estas bulas llegaron después de la muerte de Legaspi.

A diferencia de la certeza y relativa homogeneidad con la que parecen haberse llevado a cabo las tomas de posesión tanto de obispos como de capitulares, la forma en que había de recibirse por primera vez a los obispos todavía generaba dudas en la Puebla de principios del siglo XVIII. El cabildo se reunió el 19 de septiembre de 1704 para decidir el protocolo en función de la manera en que se había recibido al último obispo angelopolitano, es decir, a Fernández de Santa Cruz. Encontraron que en 1677 el cabildo reconoció que no existía “ejemplar” para la recepción y acordó salir en coches al llano de san Juan. En esta ocasión del año 1704, los capitulares optaron por dividirse en dos grupos para no dejar desolado el coro, ir a Cholula consecutivamente y regresar inmediatamente a Puebla para proceder con la entrada solemne en la catedral. Como se verá a continuación, la entrada involucraba una recepción fuera de la ciudad que también había recibido Santa Cruz (quizá simbolizando la entrada a la diócesis, aunque todavía no la posesión que se simbolizaba en la sala de cabildo), dentro de la ciudad y dentro de la catedral. Es decir, tres aspectos distintos que se relacionaron y visualizaron de distinta forma. El recibimiento que la catedral hacía involucraba la toma de posesión y la recepción propiamente dicha la cual

pudo unirse con la entrada a la ciudad. Aparentemente la bienvenida que se le hacía en las afueras de la ciudad tan solo implicaba conducirlo a su nuevo hogar. En el caso de Santa Cruz aparentemente la entrada se dividió en tres momentos, cuando la ciudad de Puebla fue a recibirlo al llano de san Juan, cuando el cabildo le dio posesión de su prebenda en la catedral y cuando de nuevo la ciudad entera celebró su recibimiento en ciudad y catedral. En el caso de Legaspi, aparentemente después de ser recibido en las afueras de la ciudad y de hacer su entrada solemne en la catedral, el cabildo recibió su documentación para tomar posesión del obispado. A pesar de que este aceptó entregarle el gobierno de la diócesis no se llevó a cabo un ritual de toma de posesión (quizá por la ausencia de las bulas papales). El mismo fenómeno se observará 35 años después cuando -ante la promoción del obispo Pedro González a la diócesis de Ávila en España- el rey le otorgue el gobierno de la diócesis angelopolitana al arzobispo de Santo Domingo, don Pantaleón Álvarez de Abreu.¹⁷ Vemos como hay una relativa flexibilidad en aquellos actos que no estaban codificados, actos que suelen ser difíciles de recrear porque a veces no dejan registro escrito y que el ritual de toma de asientos en sala capitular y coro (perfectamente estipulado en el Tercer Concilio) por lo visto sí dependió de una completa documentación. Así lo expresaba el rey en su real cédula del 15 de febrero de 1743: “respecto de que entretanto que Su Santidad le manda despachar las bulas para ejercer su oficio pastoral, y llegan a su poder, conviene al servicio de Dios y mío (del rey), el que haya persona que tenga a su cargo el gobierno de ese obispado”.¹⁸ Las narraciones de las actas de cabildo parecen resolver problemas prácticos (como la decisión del ritual de recepción), o bien, a modo de registro legal dar testimonio de que efectivamente el acto tuvo lugar siguiendo las reglas. La documentación

¹⁷ ACCP, AC, sesiones del 6 y 13 de agosto de 1743, fs. 57-63v.

¹⁸ *Idem.* f. 57.

legal que se recibe no se menciona sino que se transcribe palabra por palabra una y otra vez. En este sentido, cada vez que un miembro del cabildo tomaba posesión de su prebenda las actas se exponían en describir exactamente el mismo ritual, dejando ver que si bien esta fuente también podía establecer una especie de derecho consuetudinario sobre todo demostraba un apego a las constituciones de su iglesia.

El 7 de octubre de 1704 el cabildo eclesiástico leyó las tres cédulas reales enviadas por Legaspi.¹⁹ En la primera, el rey solicitaba al obispo electo que tan pronto como recibiera la cédula pasara a Puebla y mostrara el despacho en que el rey encargaba se le diera posesión del obispado sin importar la ausencia de las bulas papales pero con la condición de ir en persona. Se le permitía gozar de la renta del obispado desde el día en que entrara a ejercer su gobierno pero para ello debía estar físicamente dentro de la diócesis. La real cédula también especificaba que esto debía ser después de haber hecho el juramento de guardar su real patronato ante el virrey. La segunda cédula explicaba la renuncia de fray Ignacio de Urbino, mientras que la tercera era el despacho en que se solicitaba al cabildo acudir a Legaspi con la renta del obispado desde el día que entrara en posesión de su gobierno. Después de revisar las cédulas y el juramento, el cabildo accedió a “ceder, renunciar y transferir” en la “persona” del obispo el gobierno y administración espiritual y temporal del obispado y las cosas de él y su jurisdicción ordinaria y delegadas. Así, Legaspi pasó a ejercer toda la jurisdicción que había tocado al cabildo durante la sede vacante. Lo curioso es que el acto no finalizó en la sala capitular. En cambio, todos los señores prebendados pasaron al palacio episcopal y una vez sentados en forma capitular en su salón

¹⁹ Las tres con fecha del 7 de septiembre de 1703.

principal, el arcediano -quien fungía como presidente del cabildo- le dio cuenta al obispo de lo contenido en el decreto y le entregó real y efectivamente el gobierno.

Es decir, en el caso de Legaspi, tomar “personalmente” posesión del obispado tan solo parece haber implicado que los trámites legales relacionados con este acto iniciaron cuando el obispo llegó a la ciudad o a la diócesis de Puebla. A diferencia de lo sucedido con otros prelados, la ceremonia de toma de posesión no tuvo lugar antes, sino después de la entrada solemne. En cambio, a semejanza de la mayor parte de los obispos que tomaron posesión “por poder”, Legaspi no asistió a la catedral a pesar de encontrarse en la ciudad. El aspecto que más llama la atención, y que posiblemente se deba a las condiciones particulares en que recibió la diócesis, es que las actas de cabildo no registran el acto de darle posesión de su “silla” episcopal en el coro y sala de cabildo sino tan solo la lectura de toda la documentación y el acuerdo de entregarle el poder. Esto no hace sino sugerir la íntima relación que el acto de toma de posesión de los asientos en el coro y sala de cabildo tenía con la dimensión legal. En este caso, la falta de aprobación papal permitió a Legaspi ejercer el oficio pero, paradójicamente, no se dio posesión física de sus “sillas” aunque se le obligó a estar en persona en el obispado para empezar a gozar de su gobierno y rentas.

En este anexo se han planteado las líneas generales y las excepciones de las tomas de posesión a partir de las entradas de Santa Cruz (1677) y Legaspi (1704). Las entradas de Nogales Dávila (1708) y Benito Crespo (1734) fueron abordadas en el capítulo 5. Veamos brevemente la de Juan Antonio de Lardizabal (1723) tan sólo para mostrar que efectivamente el ritual se repitió con mínimas modificaciones durante el primer tercio del siglo 18.

Lardizabal y Elorsa (1723-33), había sido canónigo magistral de la catedral de Salamanca y ya era un obispo consagrado cuando llegó a Puebla. Su toma de posesión y entrada pública coinciden del todo con las de Nogales. La única diferencia radica en que no se encontraba en la ciudad cuando se hizo la toma de posesión. El 11 de octubre de 1723 el deán Trillanes tomó posesión por poder y su entrada solemne fue el 26 de octubre. De nuevo, cuatro capitulares llevaron al apoderado (Trillanes) vestido de manteo y bonete (es decir, con vestimenta utilizada en actos públicos y no sagrados) a la sala capitular en donde hizo la profesión de fe y los juramentos reglamentarios, lo sentaron en la silla episcopal del cabildo y del coro y lo despidieron en las puertas de la iglesia.²⁰ En cuanto al recibimiento de Lardizabal, éste tuvo lugar el 26 de octubre de 1723 después de vísperas. Acabada esta hora del oficio, el deán y parte del clero de nuevo se dirigió a la capilla de san Pedro que (de nuevo se indica) estaba localizada en el atrio o cementerio de la iglesia.²¹

Finalmente, vale la pena recoger el relato que el *Libro de Patronatos* hace de la entrada del obispo Victoriano López Gonzalo (1773) pues es el único registro que hasta ahora he encontrado en que el coro se emplea dentro de la ruta de entrada. El cabildo, regimiento y justicias se juntaron en la sala capitular de su ayuntamiento como a las 8 de la mañana y bajo la formalidad de mazas se dirigieron a la catedral en donde tomaron sus asientos. El deán y cabildo vestidos con capas pluviales blancas con una cruz y ciriales, guiados por sus capellanes de coro y en la compañía de músicos y ministriles salieron en forma procesional de la catedral y se dirigieron hacia el palacio episcopal regresando

²⁰ ACCP, AC, f. 489-498v.

²¹ ACCP, AC, fs. 504 y sigs.

precedidos por el prelado quien venía vestido de seda color nácar. Desaparece cualquier alusión a la capilla de san Pedro y el texto continúa informando que llegaron a “la puerta del lado de la epístola y al altar del perdón en donde había un altar portátil con 4 candelas y una cruz grande de plata” (es decir, entraron directamente a la catedral por la puerta lateral y se dirigieron al altar del perdón). En esta ocasión fue frente a este altar portátil que el obispo se hincó sobre una almohada de terciopelo carmesí e hizo breve oración a dicha Santa Cruz que se le había dado a besar por un prebendado. En esta entrada la importancia del cabildo aumenta pues se indica que en este mismo sitio fue recibido por parte de los representantes del ayuntamiento y que desde ese lugar le sacaron un palio para conducirlo bajo palio a la puerta del coro. Entró por la puerta lateral del lado de la epístola, pasó por la crujía y se dirigió al altar mayor en donde hincado de rodillas esperó a que terminara el *Te deum Laudamus* para después pasar a sentarse del lado del evangelio del altar mayor bajo dosel y en un sitial. Lo flanqueó el arcediano (a su derecha) y el chantre (a su izquierda) y una vez sentados, el preste (que fue el canónigo magistral) salió a cantar la misa. El evangelio y la epístola fueron cantadas por otros dos prebendados y después de esta solemne misa el obispo dio la bendición a los asistentes con lo que concluyó la función. El libro de Patronatos indica que asistieron las ordenes religiosas con sus prelados, los 6 curas de las parroquiales de la ciudad, los colegios de san Pablo (de teólogos), san Pedro y san Juan (seminaristas), de san Pantaleón, de san Ignacio y san Jerónimo con sus respectivos rectores así como muchos clérigos de manteo y algunos republicanos y personas distinguidas de la ciudad.²² Es posible concluir que las ceremonias de entrada en la catedral de los obispos (sumamente parecidas a las de recepción de los virreyes) a pesar de seguir rutas distintas (que posiblemente matizaran aspectos en torno a la relación entre los

²² AGMP, Patronatos, *op. cit.*, fs. 502v-503v

prelados y su diócesis en los que abría que profundizar) coincidieron en múltiples aspectos regulados en los “Estatutos” de la Iglesia. El acto de entrada en la catedral solía iniciar con la conformación de una serie de “cuerpos” (cabildo civil, eclesiástico, religiones) dirigiéndose hacia la residencia del prelado para pasar a “recogerlo”. Mientras algunos obispos (como Benito Crespo) hicieron un breve recorrido por la ciudad dirigiéndose a los conventos de Santa Catarina (primer convento femenino fundado en Puebla) y de la Santísima Trinidad antes de llegar a la catedral, otros (como Nogales y Lardizábal), pasaron directamente a la catedral para hacer oración primero en la capilla de san Pedro. Otros más, en la segunda mitad del siglo 18 debieron seguir la ruta de Victoriano López. ¿Quizá porque ya habían sido recibidos en el convento con anterioridad? O ¿quizá –en el espíritu de Santa Cruz- para no producir gastos innecesarios? En cualquiera de los casos, los actos estipulados en los “Estatutos” se llevaron a cabo (adoración de la cruz, arrodillamiento en el altar mayor, bendición a los asistentes). Independientemente de la amplitud de la zona geográfica por la que se movieran lo que no podía faltar era la adoración de la cruz y en ambos tipos de entrada, el siguiente paso durante el primer tercio del siglo 18 fue su recepción por la puerta norte de la catedral, aquella que salía directamente a la plaza pública (como hemos visto no fue el caso con Santa Cruz ni con Victoriano López). Sobre la puerta lateral se colocaba un “arco triunfal” con un ingenioso programa iconográfico que solía descifrar un niño en una loa antes de entrar al recinto catedral en donde al obispo se le daba un sitial en el altar mayor (lo mismo sucedía con los virreyes).

Capítulo V. Anexo 10. La muerte y entierro del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu.

Entre las cinco y seis de la mañana del primero de febrero de 1699, el obispo Manuel Fernández de Santa cruz murió fuera de la ciudad de Puebla por lo tanto fue hasta el día siguiente que su cuerpo pudo ser llevado al palacio episcopal declarándose la sede vacante el día 3 de febrero.¹ Su cuerpo difunto, amortajado con sus vestimentas pontificales moradas, y embalsamado, se expuso sobre una cama dorada con colgadura de damasco azul en un alfombrado salón del palacio en donde –en señal de duelo- también se colocaron colgaduras moradas.² Llama la atención el detalle con el cual se narran los rituales de toma de posesión y entierro de prelados en las actas de cabildo poblano mostrando quizá que no estaban en función del gusto del cabildo sino codificados en la “Erección” y costumbres de la iglesia poblana. Es decir, los entierros eran actos jurídicos e institucionales que al igual que las tomas de posesión quedaban perfectamente registrados en las actas de cabildo pero que tenían una visualización que alcanzaba una mayor esfera de la sociedad. La “debida solemnidad” que se le daba al acto de posesión era el reflejo de que el cabildo había aceptado previamente en su sala de cabildo la presentación real y las bulas presentadas por el electo. En el caso de su fallecimiento el cabildo orquestaba una ruta que recorría varios puntos de la ciudad en los que el cuerpo fundía en los diferentes cuerpos sociales. Para mayor lucimiento, con la muerte de Santa Cruz se ordenó que las misas de su novenario se cantaran a las 9 de la mañana pero que en los días de fiesta que se atravesaran se cantarían después de prima y los prebendados irían con capas de coro. Para el día del entierro, se asearon las calles y se colocaron 9 posas con tablados y paños negros con blandones en donde la capilla musical de la catedral cantó los responsos y la oración que dispone el

¹ ACCP, AC, fs. 136 y 136v para fe de muerte y sede vacante.

² *Idem.*, f. 136v.

Pontifical mientras pasaba la procesión. Hacia las 3:30 p.m. del jueves 5 de febrero de 1699 salió el entierro del palacio y se dirigió hacia la esquina de la calle de los herreros y subiendo una cuadra más bajó por la siguiente calle hasta la esquina del convento de santa Catalina. Ahí el cortejo dio vuelta y caminó por la carnicería hasta mercaderes de donde bajó de nuevo a la plaza pública. Caminaron paralelos al portal de las flores hasta llegar al sagrario y de aquí se fueron por la parte de fuera hasta llegar a la catedral. (IMAGEN 17)

Las cofradías encabezaron la procesión, después se colocó la ciudad con sus estandartes y campanillas, luego la Tercera Orden, los colegios de colegiales por su orden, todas las religiones por sus antigüedades con sus cruces y prestes y después una numerosa clerecía seguida del cabildo eclesiástico de la iglesia con el cuerpo, acompañado -más atrás- por el cabildo secular, alcalde mayor y alcaldes ordinarios y todo lo noble e ilustre de la ciudad. Por último, el cuerpo fue enterrado en la bóveda bajo el altar mayor. El 11 de marzo de 1706 en que se enterró a García de Legaspi se siguió exactamente el mismo protocolo con la diferencia de que se colocaron tan solo 8 pozas: en las dos esquinas de la calle de Herreros, en la esquina del convento de la Trinidad, en la del de santa Catarina, en la esquina de la calle que conduce a Santo Domingo, en la que coincide con el callejón que sale de la calle de la carnicería a la plaza y en las dos esquinas de mercaderes. Al igual que en el entierro de Santa Cruz, en 1721 el de Nogales contó con 9 pozas. Lardizabal fue enterrado el 22 de enero de 1733 siguiendo exactamente la misma ruta pero con 10 pozas (se añadió una en la esquina del palacio episcopal) y lo mismo exactamente sucedió el 22 de julio de 1737 con Benito Crespo quien murió a causa de la peste que azotó la ciudad. A diferencia de las más variadas recepciones, los entierros parecen haber sido mucho más homogéneos (era más proclives al control del cabildo). Por ello, destaca por sobre todos ellos el caso del obispo don Pantaleón Álvarez de Abreu.

Según el *Libro de Patronatos*, el Ilustrísimo señor don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu entró en la ciudad de Puebla el 18 de mayo de 1743 (*sic*). Según las *Actas de cabildo*, el 21 de junio el entonces arzobispo en la isla de la Española aún se encontraba en la ciudad de Santo Domingo pues en este día entró a la sala de la Audiencia a hacer el obligado juramento de obedecer el Real Patronazgo. En esta ocasión el rey le permitió tomar posesión de la diócesis angelopolitana sin haber llegado las bulas papales y sin necesidad de prestar el juramento ante el virrey de la Nueva España sino a la Audiencia que correspondía a su arzobispado. Este juramento fue leído por el cabildo eclesiástico poblano en la sesión capitular del 6 de agosto cuando acordaron transferirle el poder. Unos días después, el 13 de agosto de 1743, lo recibieron en la catedral.³ De nuevo, como a principios del siglo había sucedido con Legaspi quien también obtuvo el privilegio de tomar posesión de la diócesis angelopolitana sin presentar las bulas papales, no se registra el acto de tomar asiento en sala capitular ni coro. No hay duda de que al momento de su muerte, Álvarez de Abreu había cultivado una excelente relación con el cabildo civil, sin embargo, es posible que su cercanía hubiera existido desde que tomó posesión de la diócesis. Curiosamente en la narración del recibimiento de Álvarez de Abreu claramente se indica que entró en la catedral acompañado de la Nobilísima Ciudad. Ante esta acta resulta difícil creer que 35 años antes -durante el recibimiento de Nogales Dávila- el cabildo civil se quejara ante el rey por no haber podido siquiera entrar en la catedral y porque no se habían respetado sus lugares en la iglesia. Lo cierto es que Nogales llegó a Puebla en un momento especialmente conflictivo dentro del cual una pieza clave fue el alcalde mayor. Sirva de ejemplo la

³ ACCP, AC., fs. 57-63v.

acusación que el capitular Felipe Rodríguez de Ledesma expresó a Veytia respecto al mal manejo de los recursos del hospital solicitándole la inspección de sus finanzas.⁴

Veinte y dos años de buen gobierno, produjo que en 1763 la agradecida Nobilísima Ciudad de Puebla elaborara una relación de la manera en que la diócesis acompañó al prelado en su muerte, entierro y honras fúnebres.

*La ciudad le lleva el Santísimo Sacramento al obispo Pantaleón.*⁵

Después de 22 años, 3 meses y 8 días un “mal de piedra” y la “supresión de orina” “agobiaron en cama” al obispo Pantaleón Álvarez de Abreu. Habiendo poca esperanza de que sanara, se determinó que recibiera el viático. Para ello, asistieron la ilustre archicofradía del divinísimo Señor Sacramentado, las sacratísimas religiones “revueltas”, el venerable clero de sobrepellices, el muy ilustre cabildo eclesiástico con capas pluviales y todas las cabezas de religiones y colegios. Se indica que el deán de la catedral llevó el viático bajo palio y que al acontecimiento también asistió la muy ilustre Ciudad debajo de mazas con candelas colocándose en el asiento que previamente dispuso en el sagrario de la catedral (al lado del evangelio los regidores y en el de la epístola el asiento de los alcaldes ordinarios. Habiéndosele administrado el Divinísimo Señor Sacramentado “con gran ternura de todo el pueblo”, este volvió de la misma forma a su casa (es decir, el Santísimo Sacramento regresó al sagrario). A las 6 de la tarde, al haberse agraviado “el accidente” del

⁴ Esta información me ha sido proporcionada por el historiador Iván Escamilla.

⁵ Los siguientes apartados que narran la muerte, entierro y honras fúnebres de Pantaleón son prácticamente una transcripción literal de la relación de la Nobilísima ciudad que conserva el archivo del ayuntamiento de Puebla. *Libros varios*, vol. 20, “Libro que contiene los patronatos que esta muy noble, muy fiel, y leal ciudad de la Puebla de los Ángeles”, ms, 1769, fs. 292-361. He modificado la redacción para facilitar la lectura y usado las comillas para hacer énfasis en frases que ya no suelen usarse o en aspectos que más adelante se discutirán.

prelado, se tocó rogativa general y a las 11 de la noche se le administró la extremaunción. A la media noche se le tocó la primera tanda de agonías, dándose en cada una 12 campanadas, lo cual continuó hasta llegar a 7 tandas. A las tres y media de la mañana del día 27 de noviembre de 1763, finalmente, dicho obispo entregó su espíritu al Señor por lo cual desde esa hora se empezó a tocar la vacante. Hasta aquí concuerda perfectamente con el lineamiento a seguir en estos casos estipulado en los “Estatutos” de la Iglesia.

El exterior del cuerpo se muestra al la ciudad y el interior se queda en su iglesia y en los conventos de religiosas de Puebla.

La narración escrita por los miembros del ayuntamiento de Puebla indica que después de su muerte, varios cirujanos se encargaron de embalsamar el cuerpo del obispo y a las dos y media de la tarde se mostró públicamente sobre una cama con colgadura de damasco carmesí, colocando “en su plano” una alfombra de terciopelo morado con guarniciones de oro y bellotas de lo mismo en las esquinas. El cadáver fue revestido con sus pontificales, con su palio de arzobispo y su mitra de santo Domingo. Bajo su cabeza y manos se colocaron 3 cojines de terciopelo carmesí y se puso una guardia de 4 soldados con fusiles y bayonetas caladas (por lo tanto, el “cuerpo ornamentado” fue custodiado). El cuerpo del prelado permaneció de esta manera a la vista de todo el pueblo los siguientes 3 días por lo que se colocaron varios altares en las salas del palacio para que pudieran tener lugar muchas misas rezadas. La relación del acontecimiento también relata la manera en que partes de su cuerpo fueron repartidas entre la catedral y distintas órdenes religiosas femeninas. Así, la iglesia que había quedado sin esposo ideó una forma de mantener su presencia. El cerebro del prelado quedó en la Soledad, la lengua con las Capuchinas, el corazón en Santa Rosa, el bazo en Santa Clara, el riñón diestro en Santa Teresa y el

sinistro en Santa Mónica. Las entrañas (esto es bofe e hígado) se dieron en cuatro botes a la Concepción, la Trinidad, Santa Catarina y Santa Inés. Los intestinos y demás entrañas quedaron en un arca en la capilla del señor san Pedro en la catedral. Fue después de esta repartición del cuerpo interior y muestra pública del exterior que se dispuso su entierro para el día jueves 1 de diciembre de 1763.

Once cofradías engalanan su último recorrido. (IMAGEN 17)

Como era costumbre, varias “pozas” fueron colocadas a todo lo largo del último recorrido que el obispo haría por la ciudad. Las cofradías y sus respectivos mayordomos las distribuyeron de la siguiente manera: en la esquina del palacio la cofradía del señor san José (cita en la parroquial del Santo Ángel Custodio); en la esquina de la plaza, la archicofradía del cordón de nuestro padre San Francisco; en la esquina de los herreros que va para san Agustín, la cofradía de san Nicolás Tolentino; en la esquina del convento de la santísima Trinidad, la cofradía de la preciosísima sangre de Cristo (cita en la parroquial de san Marcos); en la esquina de santa Catarina, la cofradía de Nuestra Señora de Regla (cita en la iglesia de la militar orden de Nuestra Señora de la Merced); en la esquina del caraqueño, la cofradía de Nuestra Señora del Carmen; de frente a la alhóndiga, la cofradía de Nuestra Señora de los Remedios (cita en la iglesia del convento del Carmen); en la esquina de los mercaderes, la archicofradía de san Juan de la Cruz (cita en el convento de Nuestra Señora del Carmen); en la esquina de la imprenta de Ortega, la archicofradía de la venerable milagrosa imagen de Jesús Nazareno (cita en la parroquial del gloriosísimo patriarca señor San José)⁶; en medio de la plaza (junto a la pirámide), la cofradía del

⁶ Echeverría y Veytia menciona la existencia de tres parroquias en Puebla: el sagrario, san José y san Sebastián. De estas solo las dos primeras estaban en el casco de la ciudad, la tercera en el barrio. Fue en 1769

patriarca Sr. san Joseph de los carpinteros (cita en su parroquial) y, finalmente, delante de las gradas de la catedral la cofradía de la expiración del Sr. (cita en la iglesia de san Juan de Letrán, colegio de niñas vírgenes).

El entierro.

Además de estas 11 cofradías que se repartieron en las calles aledañas a la catedral asistieron al entierro todas las sacratísimas religiones y clero que primero se reunió en la casa del obispo. Cantando los responsos en la sala donde estaba el cuerpo (en donde también se encontraba el deán y cabildo y la Nobilísima Ciudad bajo mazas), se inicio el entierro. Todas las cofradías de la ciudad (que eran 108) asistieron con sus estandartes y candelas en las manos. Asimismo, el cuerpo del obispo fue acompañado de un Santo Cristo, llamado de las Indulgencias. También asistieron los 42 indios principales de los barrios con sus capas de luto, 24 pobres con sus loras y capuzes de bayeta llevando hachas de cera, el colegio de san Pedro y san Juan (con dos fámulos y 64 colegiales arrastrando becas y precedidos del rector), el colegio de san Pablo (con 9 colegiales que también arrastraban sus becas y 7 eclesiásticos que habían sido del colegio); los betlehemitas debajo de cruz; los 3 prestes religiosos de la Merced, san Roque, 3 prestes de San Agustín, san Juan de Dios, los 3 prestes de los descalzos franciscanos, los mercedarios, los carmelitas, los religiosos agustinos, los franciscanos y su orden descalza, los ministros de la curia eclesiástica (alguacil mayor, notario y procuradores). Asimismo, asistió el venerable clero con 5 cruces por delante (la de la catedral, la de san José, del ángel, de san Sebastián y la cruz con

que se elevó la de san Marcos dividiendo las existentes. San José fue erigida en 1578 por el obispo Diego Romano (1578-1606). Durante su mandato fue que san José fue electo como patrono contra las calamidades de la ciudad. Aparentemente el ayuntamiento tuvo antes a san José como patrono. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, Puebla: Altiplano, 1963.

ciriales) y luego 4 infantes, con sus capas pluviales de capichola negra, el celador, el pertiguero, con cetro y 453 clérigos y monaguillos con sobrepellices. Finalmente, el muy ilustre y venerable cabildo eclesiástico yendo 12 de sus capitulares con sus mucetas y 4 con capas pluviales. A todo este concurso le siguió el cuerpo de Pantaleón en su ataúd de tela, musga y oro, con galón de lo mismo y la Nobilísima Ciudad que se componía de 50 personas entre capitulares y caballeros particulares debajo de sus mazas así como el duelo que se componía de 52 personas. Cerraba el concurso de gente una compañía del batallón marchando con 53 hombres y su capitán don Manuel de Molina.⁷ A ésta le seguía otra de caballería con espada en mano, que se componía de 30 hombres y que llevaba la estufa enlutada y sus coches de cámara “a cortina cerrada”. Esta narración permite no sólo visualizar como el orden de preeminencia en las procesiones no colocaba a los personales al principio de la procesión, sino al final, pero en algunos casos más específicamente “en medio”; es decir, de la misma manera como sucedía en el coro y sala capitular pero ajustado a un espacio mucho más complejo en el que había que ordenar a la sociedad entera. De especial interés en esta relación es la manera en que el cuerpo del obispo fue pasando “de cuerpo en cuerpo”.

Organizado el entierro en esta forma, cuatro prebendados del cabildo eclesiástico tomaron el cuerpo desde el féretro hasta la primera poza, y en ella lo recibieron 4 capitulares, de la Nobilísima ciudad hasta la segunda y en estaba el clero que lo llevó hasta la tercera y así, en adelante, el cuerpo fue tomado por las sacratísimas religiones ordenadas

⁷ En la relación de méritos que hizo el obispo Nogales en 1720 aparece un don Manuel de Molina como su familiar. Afirma que vino con él en 1708, que es virtuoso y de buenas prendas y natural de la ciudad de Pamplona. Se dice que estudió gramática y artes, que es bachiller de la Universidad de México, que tenía el orden sacerdotal y que era capellán del obispo.

por sus antigüedades hasta llegar a la última poza que estaba colocada junto a las gradas de la lonja (de la catedral). Eran las 6 de la tarde cuando el cuerpo entró en el recinto catedral. En su crujía se había levantado una tumba de 5 cuerpos, con versos fúnebres, castellanos y latinos escritos por Joseph Hurtado de Mendoza, maestro de retórica y sacristán mayor de la iglesia parroquial de san José. Dicha tumba, en donde se colocó el cuerpo, estaba adornada con 100 hachas de cera de Venecia. La Nobilísima Ciudad, en esta ocasión, cedió su lugar (que era del lado del evangelio) a la familia del difunto prelado y a los “demás del duelo” quedando presidiéndola el coronel don Eugenio González Maldonado, alcalde ordinario, de primer voto y gobernador interino político y militar. Del lado de la epístola se colocó la Nobilísima Ciudad estando el alcalde de 2do voto. Habiéndose repartido a todos candelas de a libra, “la capilla y música de la iglesia de instrumentos líricos” inició la función con una solemne vigilia. Una vez terminado el acto, salieron del coro el deán y cabildo y se dirigieron a la tumba. Se distribuyeron las dignidades por su orden y cantaron sus 5 responsos acostumbrados. Después, el cuerpo pasó al altar llamado del perdón (atrás del coro) en donde se encontraba el sepulcro del obispo Palafox. Este fue el sitio que el difunto solicitó o escogió para su sepulcro “por el cordial afecto que profesaba al venerable señor”.

Las honras fúnebres.

Unos días después, el 17 de enero de 1764, se celebraron las honras, oración fúnebre o funerales exequias, en la catedral a las 2 de la tarde y se continuaron al día siguiente por la mañana. De nuevo asistió la Nobilísima Ciudad del lado de la epístola (que es el lugar de los alcaldes) así como las sacratísimas religiones. Se inicio con la vigilia fúnebre lo cual duró hasta las 5 y media de la tarde. Una vez terminada, el cabildo salió del

coro y se dirigió hacia el presbiterio donde tenía prevenidos sus asientos cubiertos con alcatifas⁸ moradas de damasco. Una vez sentados “por su orden”, un colegial de san Pablo, Juan de Dios Olmedo, subió al púlpito con capelo y borlas en el bonete para decir la oración fúnebre la cual acabó como a las 6 de la tarde. Fue entonces cuando el cabildo emprendió su regreso y pasó a “la tumba” que –como se ha dicho- se componía de 5 cuerpos y se encontraba ubicada sobre la crujía teniendo por remate una pirámide que a su vez estaba coronada por una imagen del Señor crucificado.

Se había arreglado un cuarto en el palacio episcopal al cual se dirigirían después de las honras el duelo y la familia de Su Ilustrísima acompañados de la Nobilísima Ciudad. Sin embargo, los señores prebendados tomaron la “frívola disculpa” de que la casa estaba “desbaratada” para que la reunión se hiciera en la sala capitular del cabildo eclesiástico y no en la casa, palacio o residencia del prelado que para el ayuntamiento era el lugar más propio. Por ello, la Ciudad volvió con el duelo a la casa del señor obispo para no alterar las costumbres como se quejaban “sucedió tanto en la repúblicas”.

El siguiente día al cuarto para las nueve de la mañana salió la Nobilísima Ciudad de su casa del ayuntamiento hacia la catedral y tomó los asientos en la misma forma en que lo había hecho la tarde anterior. En presencia de las religiones, las cabezas de los colegios y de otras personas muy distinguidas, se inició la misa cantada por el canónigo más antiguo en que la epístola corrió por cuenta de un medio racionero y el evangelio de un racionero. Una vez terminada, salió el cabildo eclesiástico del coro al presbiterio y tomó sus asientos tomando las 3 sillas presbiterales el señor deán como preste y los mismos diáconos de la

⁸ Tapete o alfombra fina.

misa revestidos de dalmáticas (negras en esta ocasión). Recogidas las candelas que se dieron en el evangelio, subió al púlpito un racionero y colegial de san Pablo vestido de muceta para predicar el sermón. Una vez terminado se volvieron a dar las candelas y pasaron a la tumba los cinco dignidades de capas que se localizaron en los 4 extremos de la tumba en cuatro sillas y en medio, así como dos canónigos y dos racioneros de capas. Y de este modo se cantaron cinco responsos con lo que feneció la función y la ciudad acompañó al duelo a la sala capitular del venerable señor deán y cabildo de donde se retiró a las casas de su ayuntamiento quedando en este modo concluidas estas funciones.

El entierro del corazón.

Finalmente, la iglesia del convento de las religiosas recoletas de santa rosa invitó a las honras y entierro del corazón del arzobispo obispo don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. Estas tuvieron lugar el 23 de enero de 1764 por la tarde y el 24 por la mañana. Habiendo hecho una excepción y accedido asistir a las honras de catedral bajo mazas por haberseles solicitado por el cabildo, la Ciudad determinó que en esta ocasión asistiría a estas otras 2 funciones en santa Rosa en “lo particular y sin mazas”. Así a las 2 y media de la tarde del día planeado empezaron a llegar las religiones sin cruz ni prestes y cantando alrededor de la tumba, el responso acostumbrado. Llegada la ciudad a las 4 y media de la tarde y tomando el asiento que le correspondía se inició la vigilia. Una vez concluida (a las 5 y cuarto) un colegial de san Pablo subió al pulpito para decir la oración fúnebre con capelo y borlas en el bonete y acabada se hizo el entierro del corazón en el coro bajo de la iglesia. Al día siguiente se celebraron en el mismo templo muchas misas rezadas por el alma del prelado y a las 9 con todo el concurso de las comunidades con sus prelados, los curas, la familia del obispo y la Nobilísima Ciudad un racionero dio principio a la misa

cantada cuya epístola la cantó un capellán de coro y el evangelio el sochantre de la iglesia. Después de la misa cantada entró el cabildo eclesiástico y tomó sus asientos en el presbiterio después de lo cual un colegial de san Pablo subió al pulpito para predicar el sermón. Fue entonces que el corazón se bajó de la tumba que se le había preparado. Es decir, del tercer cuerpo de un monumento con 5 cuerpos en el que se había colocado sobre un cojín de terciopelo morado dentro de un cajón de madera, sobre un azafate de plata y todo guarnecido “de rosas tan frescas como si en enero que es invierno hubiera el más florido verano”. El corazón se llevó al coro bajo y fue entregado a las religiosas que lo recibieron y pusieron sobre un altar con cuatro velas que estaba en frente de la reja. Con esto quedó concluida la función.

Capítulo V. Anexo 11. La difícil armonía. Los órganos de la catedral y los organistas mayores. 1710-1722.¹

La catedral de Puebla cuenta actualmente con 3 órganos sobre los balcones altos de su coro: dos antiguos inservibles y uno moderno (estadounidense) que todavía se emplea. Según informa Teresa Suárez, este último fue construido en 1921 por la casa Austin y reconstruido por Rubín Frels en 1973.² Una revisión de la poca bibliografía existente en torno a los órganos antiguos deja ver -entre otras cosas- cierta confusión en los datos. Respecto al órgano del lado de la epístola, Teresa Suárez ya ha apuntado lo inadmisibles que resulta aceptar que dicho órgano barroco (fabricado por don Félix de Izaguirre) fuera un obsequio del emperador Carlos V.³ Basándose en los datos proporcionados por Efraín Castro (quien a la fecha es quien mayor información ha proporcionado en torno a la historia de estos instrumentos) indica que fue terminado en 1710 y que en 1721 fue intervenido por el organero Bernardo Rodríguez posiblemente debido a “fallas en su construcción”.⁴ En su obra sobre la catedral de Puebla, Eduardo Merlo, Miguel Pavón y José Antonio Quintana, parecen atribuir los dos órganos antiguos de la catedral de Puebla a Izaguirre.⁵ Los autores

¹ Una versión abreviada de este texto fue presentada en el año 2004 en el I Coloquio *Musicat*.

² Suárez, María Teresa, *La caja de órgano en Nueva España durante el Barroco*, México, CNCA/INBA/CENIDIM, 1991, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 90. Merlo, Pavón y Quintana indican que ambos órganos antiguos fueron envueltos en la leyenda de que habían sido regalados por los reyes Carlos V y Felipe II. Merlo, Eduardo, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández. *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991.

⁴ Suárez, op. Cit., p. 90. Véase también: Castro, Efraín. “Los órganos de la Nueva España y sus artífices.” México: Sociedad de amigos del Centro Histórico AC, 1983. Castro, Efraín. *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*. Vol. 26, *Lecturas Históricas de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1989. En 1692, Félix de Izaguirre llegó a la Nueva España con su hermano Tiburcio Sanz de Izaguirre y otro asistente para acompañar el órgano español que habría de llevarse a la catedral de México. Fue un órgano construido en Madrid por Jorge de Sesma. El chantre pasó varios meses en España (1689-90) para supervisar el trabajo y se trajo a dichos hermanos y a otro asistente. Stevenson, Robert. *La música en la catedral de México: 1600-1750*. *Revista Musical Chilena*, op. Cit. p. 25. Castro, Efraín. *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*. Vol. 26, *Lecturas Históricas de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1989, p. 28.

⁵ Primero aparece la frase: “La prodigiosa construcción de los órganos antiguos de la catedral se debe al ingenio de Don Félix de Izaguirre, quien llegó a la Nueva España en 1692.” Mas adelante, dice “El órgano del lado del evangelio es mucho más modesto, pero se conserva en mejores condiciones (...) es más antiguo que el grande, ya que se menciona que fue reparado cuando aún no existía el antes mencionado” Según informa Teresa Suárez, este órgano era obra de Florencio Maldonado y había sido importado de España en 1700. Sus

indican que la elaboración de la caja del lado de la epístola se debió al ebanista don Esteban Gutiérrez de Villaseñor y que el instrumento fue construido de 1710 a 1719.⁶ Es decir, proporcionan fechas que no coinciden con las encontradas por Efraín Castro. Gustavo Mauleón y Josué Gastellou, explican que de este órgano (sur) de Izaguirre sólo se conservó la caja y que -a partir de 1921- su interior albergó las piezas del órgano mexicano de Francisco Godínez. Esta fue la fecha en que se colocó el nuevo órgano norteamericano sobre el altar del perdón y para ello fue necesario trasladar el órgano que ahí se localizaba (fabricado en el siglo XX por Francisco Godínez) al interior de la caja del instrumento de Izaguirre, retirando tan solo la fachada.⁷

Con base en el trabajo de John Fesperman, Teresa Suárez atribuye el órgano del lado del evangelio (norte) a un "Maldonado" indicando que fue importado de España en 1700. La obra de Salvador Moreno, la lleva a añadir que el autor era "Florencio Maldonado".⁸ Gustavo Mauleón y Josué Gastellou, en cambio aluden a un "Ynocencio Maldonado" indicando que la información proviene de una inscripción manuscrita localizada en la cornisa de la fachada en que se lee: "Ynocencio Maldonado año de 766 febrero 17".⁹ En un trabajo anterior, Gustavo Mauleón había indicado que el órgano norte solía ser asociado al que en 1660 ofreciera Diego de Ceballos a la catedral, que a decir de

tubos tenían la impresión del nombre "José Chacón" que aludían a Manuel José Chacón Duarte y Dávila que había sido curador de los órganos de Puebla hacia 1786. La autora indica que Susan Tattershall en 1980 aseguró haberlos descubierto entre un conjunto de desperdicio de tubos en el pueblo de Libres Puebla. (*Op. Cit.*, p. 91)

⁶ Merlo, *Op. Cit.*, p. 128. Lo cierto es que el órgano pequeño no tiene tubos en la zona interna mientras que el otro los tiene en muy malas condiciones. Un Esteban Gutiérrez trabajó las figuras de las santas vírgenes del tabernáculo desaparecido. (Gali, Montserrat. "La catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX" en *El mundo de las catedrales novohispanas*, p. 174.)

⁷ Gastellou, Josué y Gustavo Mauleón. *Catálogo de órganos tubulares históricos del Estado de Puebla*. Puebla: Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1997, pp.176-185.

⁸ Véase Suárez, op. cit., Moreno, Salvador. "La imagen de la música en México." *Artes de México* no. 148, no. año XVIII (1960): 5-15. Fesperman, John. *Organs in Mexico*. Raleigh: The Sunbury Press, 1979.

⁹ *Ibid.*, p. 185.

Efraín Castro entró en el recinto nueve años después.¹⁰ Este hecho, quizá permita entender la ambigüedad que se percibe en la obra de Merlo, Pavón y Quintana en donde, por un lado, se sugiere que Izaguirre fabricó los dos órganos que hoy se encuentran en la catedral y, por otro, se indica que el órgano del lado del evangelio es más antiguo que el grande.

Como vemos, la historia de los órganos no coincide entre los diferentes autores. No hay consenso en las fechas de construcción de ninguno de los dos órganos ni en la autoría del ubicado del lado norte. Es por ello que a partir de la información de las actas de cabildo de la catedral de Puebla del primer cuarto del siglo 18, de un legajo de documentos en torno a la fabricación de los órganos que conserva el archivo de cabildo de dicha catedral y de diferentes inventarios de sus bienes, me propongo contribuir -sobre todo- en la reconstrucción de la historia del órgano de Félix de Izaguirre. Será posible aclarar la confusión en torno a las fechas de su construcción y explicar la colaboración de Bernardo Rodríguez. Como se verá a continuación, la participación del organero Bernardo Rodríguez no se debió a fallas en la construcción del instrumento sino a un conflicto entre el fabricante -Félix de Izaguirre- y el cabildo catedral. El organero demandaba que se le pagara un trabajo que había realizado por propia voluntad y ante la negativa del cabildo se resistió a instalar la pieza en su sitio y dejarla funcionando. Esta fue la razón de que el nuevo instrumento se mantuviera inservible durante muchos años pues -como lo muestra las actas de cabildo- sus elementos constitutivos se esparcieron y con el riesgo de estropearse por falta de uso. Al analizar la historia de los órganos del coro en el contexto de la catedral en general, será posible percibir el pleito con Izaguirre en el marco de otros conflictos.

¹⁰ Mauleón, Gustavo. *Música en el virreinato de la Nueva España. siglos XVI y XVII*. Puebla: Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1995. p. 162. Castro, Efraín. *Los órganos de la Nueva España y sus artifices*. Vol. 26, *Lecturas Históricas de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1989, p.20.

Contemporáneamente, el cabildo entabló una relación de amor y odio con Luis de Bombaran, su organista mayor. Las exigencias de Bombaran que el cabildo percibió como injustificadas provocaron el abandono de su puesto; sin embargo, el cabildo no consiguió reemplazarlo y años después las actas de cabildo vuelven a registrar la presencia de Bombaran en la catedral de Puebla. Ya hemos visto, por otro lado, que estos son también los años que empañaron la relación entre el cabildo y el obispo a causa de la construcción de la nueva sillería del coro.

Tanto el pleito que el cabildo entabló con Izaguirre como la relación que dichos capitulares tenían contemporáneamente con su maestro organista (Luis de Bombaran) sugiere que en ese momento la Nueva España carencia de organistas y organeros suficientemente capacitados o, por lo menos, con una cierta formación que quizá fuera más moderna. En una carta de 1710, Bombaran explícitamente manifestó al cabildo su incapacidad de evaluar el tipo de mixturas que Izaguirre había utilizado en su órgano por desconocerlas.¹¹ El artífice del instrumento –por su parte- se quejó con el cabildo porque la ignorancia de dicho organista había detenido la entrega del órgano.¹² Tuvieron que pasar más de 10 años para que el cabildo encontrara a una persona que pudiera retomar el instrumento de Izaguirre y dejarlo funcionando (Bernardo Rodríguez). Fue en este contexto de diez años de conflicto con dos “españoles” (es decir, Bombaran e Izaguirre) que un infante de coro iniciaba su carrera como músico y durante estos mismos 10 años se mantuvo vigente el problema de la construcción de la nueva sillería. El 24 de noviembre de

¹¹ Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante, ACCP), *Legajo con documentación sobre los órganos de la catedral* (en adelante *Legajo Órganos*), documento 2. Actualmente se lleva a cabo el inventario del archivo que en un futuro cercano permitirá otorgar un ramo y signatura topográfica a esta serie de documentos. Por el momento, he numerado los documentos con respecto al orden que tienen dentro del legajo, aunque éste no es cronológico.

¹² ACCP, *Legajo Órganos*, documento 6.

1713 Miguel Tadeo de Ochoa habiendo sido elegido para ser instruido en el órgano informaba que el costo del monacordio necesario para su aprendizaje era de 15 o 20 pesos, cantidad que el cabildo despachó para que el rector del colegio lo comprara.¹³ En 1722 dicho infante se convirtió en el organista mayor de la catedral y para 1750 todavía conservaba el título. De este modo, 1722 viene a ser una fecha clave en la historia y apariencia del recinto catedral. En este año no sólo se inauguró la sillería y el órgano sino que fue posible estabilizar la práctica musical a partir de la contratación de un organista local formado en el colegio de infantes fundado por el obispo Santa Cruz.

Los órganos en los inventarios.

Las actas indican que Izaguirre fue responsable de la fabricación de “dos” órganos para Puebla y que uno de ellos no pudo utilizarse porque el cabildo se negó a pagarle 13 mixturas (o registros) que no habían sido solicitados en la escritura de obligación pero que el organero decidió fabricar.¹⁴ El conflicto se inició en 1710 y nunca parece haber sido resuelto. Es por ello que en 1722 -y no sin reticencia del cabildo- se aceptó la colaboración de Bernardo Rodríguez para impedir la pérdida total del instrumento. Tanto el pleito que el cabildo entabló con Izaguirre como la relación que dichos capitulares tenían contemporáneamente con su maestro organista (Luis de Bomboran) muestra la carencia que entonces se tuvo en Nueva España de organistas y organeros suficientemente capacitados. De hecho, en una carta Bomboran explícitamente manifiesta al cabildo su incapacidad de

¹³ ACCP, *Actas de cabildo* (en adelante, *AC*), libro 22, f. 82. Se anotará la fecha de la sesión de cabildo en la nota sólo cuando no se mencione claramente en el texto.

¹⁴ Efraín Castro define el registro como una serie de tubos dispuestos en escala ascendente por semitonos, del más grave al agudo a través de veinte octavas. Castro, Efraín, *Op. Cit.*, p. 16.

evaluar el tipo de mixturas colocadas por Izaguirre.¹⁵ En una carta del 10 de abril de 1710, Izaguirre se quejaba con el cabildo por haber detenido la entrega del órgano a causa de que el organista no tenía el conocimiento necesario para hacer su reconocimiento.¹⁶ Fue en este contexto de conflicto con dos “españoles” (es decir, Bomboran e Izaguirre) que un infante de coro iniciaba su carrera como músico. El 24 de noviembre de 1713 Miguel Tadeo de Ochoa habiendo sido elegido para ser instruido en el órgano informaba que el costo del monacordio necesario para su aprendizaje era de 15 o 20 pesos, cantidad que el cabildo despachó para que el rector del colegio lo comprara.¹⁷ En 1722 dicho infante se convirtió en el organista mayor de la catedral, un puesto que todavía conservaba en 1750 cuando el cabildo le encargó evaluar los órganos de la catedral. Si embargo, habrá de esperar los resultados del trabajo que Bilhá Calderón se encuentra realizando en las actas de cabildo a partir de 1750 para conocer el final de la larga trayectoria de este músico en la catedral poblana.

A partir de los inventarios de la catedral de Puebla veamos primero una imagen panorámica de la situación de los órganos en la primera mitad del siglo 18. Por lo menos

¹⁵ “por lo que toca a las mixturas y a las demás cosas que tiene el órgano no puedo dar parecer seguro por la falta de experiencia que me asiste por no haber dichas mixturas ni haberlas teñido donde me enseñé; solamente las mixturas de flautado abierto; la de bardon y orlo y otras de lleno por haberlas manejado en este reino.” ACCP, Legajo “Órganos”, documento segundo.

¹⁶ “...digo que para la entrega que pretendo hacer del órgano grande tengo suplicando a V. S. desde 7 de enero mandare buscar sujetos peritos e inteligentes y de la segunda súplica que hice a V. S. por escrito en su determinación nombró V. S. entre otros al organista mayor a quien sin recelo mío empecé a entregar dicha obra y el segundo día mandaron los señores comisarios se suspendiesen por decir el organista no tiene conocimiento para obra tan grande negándose también a el tañer con el arte que debe, atropellando la respetuosa atención que debía a los señores comisario y al ser ministro de la iglesia desluciendo una obra tan grande cuanto acertada que no sólo no la hay en estos reinos pero ni aún en los de España. Por cuya razón a V.Sa. pido y suplico que a este sujeto no sólo por insuficiente sino por intención depravada e inobediente (...) le repruebe nombrando aquellos que con cristiandad y desinterés fueren del agrado de V.S. Y si hubiere artifice en el reino que con entera inteligencia pueda entregarse del órgano y por excusar el costo se omite el llamarlo, suplico a V.S. lo mande llamar que en medio de mis trabajos daré lo que costare por que VS quede satisfecho...” ACCP, Legajo “Órganos”, documento sexto.

¹⁷ ACCP, AC, libro 22, f. 82.

desde 1656 la catedral de Puebla contó con 4 órganos. Los inventarios que en ese año se hicieron mencionan dos órganos más o menos grandes, un realejo¹⁸ en buenas condiciones y finalmente un órgano pequeño en muy malas condiciones. Del segundo de los órganos grandes¹⁹ se dice que es para los días de segunda clase y también que acompaña en los de primera clase al otro órgano grande.²⁰ Si atendemos a la información proporcionada por Efraín Castro y al dato localizado por Ruth Yareth -- en 1648 el cabildo acordó pagar al organista de México Ximeno, la cantidad de 200 pesos por su venida a Puebla a ver el órgano que se había comprado y otro grande que se había “de hacer para la iglesia nueva”.²¹ Esto muestra que para 1656 debía de haber por lo menos dos órganos en buenas condiciones: posiblemente el realejo y uno de los grandes. A decir de Efraín Castro un nuevo órgano entró en catedral en 16---, fabricado por Diego de Ceballos. Para 1705 sin embargo, el arcediano informó al cabildo que el órgano grande si bien servía por el momento a la catedral estaba muy maltratado y sus flautas aboyadas y que estos daños, entre otros, obstaculizaban su uso. Argumentaba que era necesario componerlo porque no había otro para las solemnidades por lo que podría deducirse que se trataba del órgano que en 1656 se asociaba con “las fiestas de primera clase”. En 1705 se acordó que dicho arcediano, el músico Miguel de Rivas y el organista evaluarían su estado.²² Sin embargo como veremos a continuación cinco años después Izaguirre entregaba dos órganos a la catedral. El siguiente inventario realizado en la catedral tuvo lugar en 1712. En él

¹⁸ Realejo. El órgano pequeño y manual. Se inventó para tocar en los palacios de los reyes, de donde tomó el nombre. (1737. RAE.)

¹⁹ A diferencia de los 3 primeros de los cuales se dice están en el coro, de este no se indica ubicación aunque es de esperarse que también fuera el coro.

²⁰ ACCP, *Inventarios de bienes de sacristía 1656*, f. 33.

²¹ Castro proporciona el dato de que en 1648 asistió Ignacio Ximeno del Águila. (Efraín, p. 16.) Ruth al darme a conocer la transcripción de la sesión de cabildo del 5 de febrero de 1648, (libro 12, f. 29) me ha indicado que el organista debió tratarse del maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno.

²² Sesión del 13 de octubre de 1705, f. 124.

nuevamente se registran cuatro órganos pero la descripción es mucho mas detallada y al ser analizada en el contexto de las actas capitulares parece sugerir que los dos órganos grandes de 1656 fueron reemplazados por los fabricados por Izaguirre aunque sin un mayor conocimiento de las características del segundo órgano todavía no es posible descartar otras posibilidades. Dicho inventario indica que el órgano más grande estaba localizado en uno de los lados del coro y sobrepasaba el arco de ese tramo de la catedral. Su caja había sido tallada con cedro y nogal y por remate tenía nueve ángeles también tallados y coronados por una imagen de la Virgen del Pilar. Se especificaba que todas las maderas eran “en blanco” (es decir que la talla no había sido pintada) y que el órgano tenía todo lo necesario como fuelles, flautas y teclas. No hay duda de que se trata del instrumento de Izaguirre y que el inventario no indica –como veremos mas adelante- que si bien era un instrumento que “tenía todo lo necesario” no era posible utilizarlo. Junto a este gran órgano se localizaba el realejo, un órgano pequeño considerado “muy bueno” y que como vimos ya había sido inventariado en 1656. Del otro lado del coro estaban los otros dos órganos. Uno grande (aunque menor que el mencionado con anterioridad) cuya caja también había sido tallada con cedro y nogal y que estaba rematado por un solo ángel. Es posible que este órgano también fuera hecho por Félix de Izaguirre pero esto dejaría pendiente su (posible) relación con los fragmentos que todavía se conservan en el coro de Puebla, discusión en la que se tendría que contemplar la inscripción de 1766 de Ignacio Maldonado. Finalmente, junto a este tercer órgano estaba otro órgano pequeño al cual le faltaban las flautas (por lo que no es posible asociar con el de Maldonado). Se dice que era muy viejo y que la caja estaba muy maltratada (por lo que seguramente se trata del mismo órgano pequeño que desde 1656 ya se describía en malas condiciones). Era en este lado del coro (es decir, el lado del evangelio) que tambien fue colocado un reloj. Más de 30 años después, en 1743,

siguen registrándose 4 órganos. Respecto al órgano grande (es decir, el de Izaguirre) se dice que le faltaban trompetas y que algunas no sonaban. Además se menciona un órgano mediano, un clavicordio²³ y un órgano pequeño que solo tenía caja. De especial interés es el inventario de 1749²⁴ pues en este se registra que el órgano grande había sido compuesto (esto tuvo que suceder entre 1743 y 1749) y que se habían gastado 2,350 pesos en fuelles nuevos y algunas mixturas así como en la fábrica nueva que se había hecho a su reverso en que se habían colocado varios ángeles y trompetas. Finalmente, en el inventario de 1750 se describe el reconocimiento de los órganos hecho por el organista mayor Miguel Tadeo de Ochoa. Subió al coro y tocó las flautas y letras del órgano mayor y dijo estar sólo diminuto en 6 trompetas (es decir, que le faltaban 6 trompetas) y que algunas mixturas no sonaban por estar empolvadas pero no porque faltaran. Del mediano dijo estar al corriente (es decir, “pleno”), templado y sin falta, al igual que el órgano chico y el claviórgano.²⁵ El organista consideró que el único órgano que necesitaba aderezo era el grande (el de Izaguirre) por estar apeada una de las flautas mayores debido a que se había abollado con el peso del metal. A pesar de que el organista no se queja del órgano pequeño, los inventarios de ese mismo año indican que este carecía de flautas y que solo existía el armazón. De cualquier forma, siguiendo el dictamen de Tadeo sólo se mandó aderezar el grande por estar maltratadas las flautas mayores.

Veamos ahora que es lo que nos cuentan las actas capitulares. En 1710 Izaguirre hacía entrega de dos órganos, uno de los cuales –el del lado de la epístola- pasaría por un

²³ Clavicordio. Es un instrumento de cuerdas de alambre que se toca con unos clavetes o plumillas

²⁴ ACCP, *Inventario 1749*, f. 89.

²⁵ El claviórgano, al igual que el clavicordio, es un instrumento de cuerdas de alambre pero –además- tiene flautas o cañones que se tañen con aire.

detallado examen. El 10 de abril de 1710,²⁶ los comisarios para la entrega del órgano nuevo -el chantre Francisco López de Humara y el canónigo Gaspar Martínez de Trillanes- recibían un memorial de don Félix de Izaguirre, el maestro constructor. En el documento, Izaguirre se quejaba de que el organista mayor (que en aquella época era Luis de Bombaran) se había resistido a reconocer el nuevo instrumento.²⁷ Como se ha visto con anterioridad, ambas cartas se conservan.²⁸ Otro documento con una detallada descripción del órgano que empezó a entregarse el 26 de marzo de 1710 permite conocer el tipo de registros que Bombara no debió conocer.²⁹ Un mes después, el 20 de mayo de 1710,³⁰ las actas finalmente registran la entrega de los dos órganos. La presencia de músicos de la catedral de México hace suponer que esta fue la forma en que el cabildo resolvió la incapacidad de Bombaran. Este día se vieron los informes del maestro de capilla de Puebla (Miguel de Riba), del licenciado don Francisco Atienza (quien -se registra- venía de la ciudad de México), de don Manuel Huallarta, de don Juan Téllez, organista mayor de la catedral metropolitana de México, y de Luis de Bombaran, organista mayor de Puebla, quienes habían asistido a la entrega y reconocimiento de los dos órganos que tenía “acabados” don Félix de Izaguirre. Después se hace una relación más detallada de la entrega del órgano grande. Se indica que el constructor del órgano tenía otorgada escritura de obligación y que la obra (en singular) estaba conforme a ella, habiéndose obrado “con todo primor” y “permanencia para su buen uso”. Sin embargo, también se indicó que Izaguirre se había excedido agregando trece mixturas que no habían sido contempladas en dicha escritura. De cualquier forma dijeron que se libraba a Izaguirre de la obligación

²⁶ ACCP, AC, libro 21, f. 308.

²⁷ Este documento se ha conservado es el 6to del legajo.

²⁸ Ver notas 66 y 67.

²⁹ Por ejemplo registro Nazario o tolozano. Véase el la transcripción del documento en sección de anexos. (ACCP, legajo organos, documento 5to.

³⁰ ACCP, AC, libro 21, f. 311.

inserta en la escritura. Tres semanas después, el 13 de junio de 1710³¹ Félix de Izaguirre solicitaba se le dieran quinientos pesos anuales de salario para la afinación, aderezo y cuidado de los dos órganos que tenía la catedral y se obligaba a mantenerlos bien acondicionados. Este documento también se ha conservado.³² El primero de julio,³³ quedó nombrado como afinador y reparador de los órganos “que se le compraron” y de que usaba la iglesia y se acordó darle 500 pesos anuales de salario. Lo cual nuevamente sugiere que Izaguirre había hecho dos instrumentos. Se indicó que de dicho salario debía salir el salario del ayudante o ayudantes que necesitare el alzufuelles (es decir, el fuellero) que ya tenía la iglesia. Y si este moría (el alzufuelles) Izaguirre podría poner a otro, subordinado al organista “en lo que tocara al ministerio”, con el mismo salario que en aquel entonces la iglesia le pagaba al que tenía. Si para reparar los órganos necesitaba metal o cualquier otro material u oficiales que le ayudaran, el organero debía de pagarlo todo y el mismo comprar los materiales. Así, los 500 pesos se le daban por todo esto y para que tuviera los órganos bien templados y compuestos para su conservación y permanencia. Al organista, por su parte, se le advertía que debía tener el cuidado de avisar cuando dichos órganos estuvieren destemplados o necesitaran reparo para que lo ejecutara Félix de Izaguirre.³⁴

³¹ ACCP, AC, libro 21, f. 313 v.

³² El documento es también interesante porque alude al trabajo que realizó en la catedral de México. Informa que allí trabajó 7 años, afinando las trompetas del órgano grande y de la cadereta por 350 pesos. Indica que le solicitaron apear dicho órgano para lo que cobró 1,500 pesos. Después cobró 300 por apear el órgano chico. Todo ello sumado pasaba de 2,100 que repartidos en 7 años daban 300 pesos más 350 que tenía de salario daba 650 que unidos a los 50 pesos que recibía del convento de la Concepción le daban 700 anuales. “no teniendo en dicha catedral que cuidar más que de un órgano y no grande pues en sus costos es grandísimo, pero en su fábrica interior es poco más que mediano”. Respecto a los poblanos dirá que la trompetería tiende a destemplarse y que la cantería no es tan fácil pero también lo hace. Informaba que los órganos nuevos acabados de salir del fuego iban haciendo asiento por lo que van necesitando apeo. Ofrecía hacerse cargo de apeos, y de todos los costos de los aderezos manteniendo los órganos nuevos sin descaecimiento alguno si le daban 500 pesos de salario anual. Asimismo solicitaba dos alzufuelles sujetos a él para que le ayudaran cuando lo necesitara. (ACCP, legajo Órganos, documento cuarto.)

³³ ACCP, AC, libro 21, f. 314.

³⁴ ACCP, AC, libro 21, f. 314 v.

Todo parecía haberse arreglado en paz, sin embargo, dos meses después, el 5 de septiembre de 1710 Izaguirre presentó un memorial junto con la escritura de obligación que había otorgado para la fábrica de los órganos y los informes del maestro de capilla y los otros músicos que habían asistido a su entrega. Dicho memorial se le entregó al canónigo doctoral para que determinara en torno a la petición de Izaguirre. El fabricante de órganos demandaba que se le pagaran las mixturas que había puesto de más a pesar de que no estuvieran estipuladas en la escritura de obligación.³⁵ Dado que la memoria o por lo menos parte de la memoria y la carta de Izaguirre se han conservado es posible saber que para el órgano grande realizó una caja más elaborada de lo estipulado. Dice haber hecho varias esculturas de mas en fachada y costados y haber mejorado el ensamblaje. Además indica que no solo hizo un órgano grande, otro mediano y la cadereta sino que elaboró una nueva caja para el órgano chico y aderezó el realejo. Queda claro que para 1710 –como constara el siguiente inventario- la carta de Izaguirre esta documentando la existencia de cuatro órganos: uno grande, otro mediano y una cadereta fabricados por el así como de un órgano chico al cual le ha dado nueva caja y un realejo. Esta sesión de cabildo marca el principio de un periodo difícil para la catedral no sólo con respecto al instrumento sino –como se verá- también con respecto a los organistas. Tan sólo dos años después de la entrega del órgano de Izaguirre, el organista mayor de Puebla amenazaba con regresar a España a causa del mal trato que –según él- había recibido de parte del cabildo. En la sesión de cabildo del 30 de septiembre de 1712 se hizo mención de dos recados del obispo de Puebla don Pedro Nogales Dávila. Primero se recordó un recado ya viejo en que el obispo de Puebla

³⁵ ACCP, A.C., sesión del 5 de septiembre 1710, f. 324v.: “Que se remite al señor canónigo doctoral el memorial presentado por don Félix de Izaguirre para que con su vista, escritura de obligación que otorgó para la fábrica de los órganos e informe del maestro de capilla y demás músicos que asistieron a su entrega, se sirva de informarnos para determinar sobre lo pedido por el susodicho de que se le paguen las mixturas en que excedió según dicha escritura de obligación.”

informaba al cabildo que cuando el organista Luis Bomboran había ido a la ciudad de México por mandato del prelado y a pedimento del virrey le había dicho a Nogales que ya no regresaría porque había sido tratado “mal de palabra” y se le había quitado el suplemento del arpa y los fuelles

Para entender este reclamo –de arpa y fuelles- hay que hacer un paréntesis. En la misma línea del obispo Santa Cruz quien al fundar el colegio de infantes de Puebla requirió que los nuevos infantes fueran españoles y no mezcla de indios, mestizos o mulatos “para que pudieran cantar en el coro”, en 1710 (dos años antes a la amenaza de abandono de su plaza) Luis de Bomboran se negó a aceptar en la capilla al arpista Diego Florentín argumentando que era de color quebrado y de corta suficiencia. Sin embargo, el cabildo lo contrató y aunque dijo que lo hacía “por ahora”, en 1724 –es decir, 14 años después- seguía siendo el arpista de la catedral. Por lo tanto, desde 1710 Bomboran dejó de recibir este ingreso. Por otro lado, como se ha dicho, también en 1710 Izaguirre fue contratado como afinador y reparador de los órganos y se indicó que su salario incluía el de los ayudantes del fuellero y que el salario del fuellero ya corría por cuenta de la iglesia. No es muy claro pero es posible que nuevamente Bomboran dejara de recibir un salario que fuera otorgado a otra persona.

Volviendo al obispo Nogales y las cartas que envió al cabildo, en su segundo recado el prelado informaba al cabildo que el virrey le había escrito que Luis de Bomboran quería regresar a España pero que si era útil para la iglesia de Puebla lo haría volver.³⁶ De no serlo,

³⁶ Francisco de Vidales tuvo el puesto de organista mayor en Puebla durante 46 años y, por lo visto, murió en 1702. Según Stevenson, en el acta que registra su fallecimiento dice “Francisco Vidales presbítero organista”. El autor registra a Luis de Bomboran (o Bomboran) como el “gachupín” que sucedió a Francisco de Vidales en 1703. Dirá que Bomboran fue menos tratable y cita el alboroto que hizo en 1710 porque el arpista de la catedral (Diego Florentín) era de color quebrado y no muy hábil. Menciona que en 1712 pedía un aumento

tan solo lo retendría hasta despacharlo a España. El obispo recordaba al cabildo que considerase que en esos tiempos era el único con dicho ministerio en el reino. No había otro ni era fácil adquirir otro organista para Puebla. Por lo tanto, les hacía un llamado para que le devolvieran lo que le habían quitado y a que no se le tratara mal. Sobre todo les recordaba que la iglesia contaba con un órgano muy costoso y necesitado de un ministro que lo entendiera.³⁷ La siguiente semana, el 7 de octubre 1712, se discutió el nuevo recado del obispo y el cabildo acordó restituirle uno de los fuellers del órgano para que corriera por su cuenta pues era lo que le había tocado cuando entró. En cuanto a la sustitución del arpista consideraron que no tenía derecho a solicitarlo pues se trataba de una plaza aparte y la iglesia NO carecía de ella. Finalmente abordaron el tema del aumento de salario que Bomboran solicitaba. El cabildo no encontró razón para ello pues consideró que tenía un ingreso lo suficientemente bueno. Indicó además que si perdía algunas obvenciones era por su propia voluntad, a causa de su falta de asistencia.³⁸

excesivo, y al no recibirlo se fue a la catedral de México en donde no encontró una mejor situación. De acuerdo a las Actas de cabildo de México, en 1714 era un organista en la catedral, puesto al cual renunció el 8 de junio de 1714 pues en esa fecha dijo que estaba en la víspera de regresar a España: "Luego se leyó una petición de Luis de Bonboran organista de esta santa iglesia en que hace renuncia de la plaza que obtiene por estar para pasar a los reinos de castilla y habiéndola oído se admitió dicha renuncia". Stevenson dirá que -sin proporcionar fuente- Efrain Castro informa que en 1715 Bomboran regreso a México a escribir una opera. Stevenson, Robert. "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part II." *Inter-American Music Review* VI/1 fall (1984): pp. 119-120.

Es posible encontrar una referencia a la muerte de Bomboran el 18 de junio de 1720 (ACCP, AC, libro 23, f. 130) Don Miguel Thadeo de Ochoa, por su parte, obtuvo el título de organista mayor el 29 de julio de 1722. (ACCP, AC, libro 23, f. 390v.)

³⁷ Sesión del 30 de septiembre de 1712, f. 32v: Habiendo yo, dicho secretario, dado recauda a este cabildo de su señoría Ilma. el señor obispo que cuando Luis Bombora, organista de esta santa iglesia, fue a la ciudad de México de mandato de su señoría Ilma. a pedimento del señor virrey dijo a su Ilma. iba en ánimo de no volver por tratarle mal de palabra y haberle quitado el suplemento del arpa y los fuelles y que ahora escribía el señor virrey a dicho señor Ilmo. que dicho Luis de Bombora estaba en ánimo de volverse a España que si era útil a esta santa iglesia lo haría venir y que de no le tendría allí hasta despacharlo a España que este cabildo considerase y atendiese a estas causas y a que hoy en este reino es único en el ministerio y no haber otro ni facilidad para adquirirlo que se le volviese todo lo que se le había quitado y se le hiciere [siguiente f. no tiene folio] conveniencia y se le tratase conforme a raun? (razon?) y a ministro de la iglesia y sin desaire alguno y mayormente por el órgano que hoy tiene la iglesia tan costoso y necesitado de ministro que lo entienda.

³⁸ [s.f. vuelta] 7 de octubre 1712: Este día en virtud de dicha citación habiendo conferido sobre el recado que yo el secretario traje de su señoría Ilma. el señor obispo cerca de la ausencia de Luis de Bombora, organista de esta santa Iglesia, y la restitución de lo que contiene su expresión en el cabildo antecedente, dijeron que se le

Nueve meses después,³⁹ el 14 de julio 1713 tenemos nuevamente noticias de Izaguirre quien seguía solicitando se le pagaran las mixturas o bien proponía se le diera licencia para quitarlas. Dijeron que por excusar litigios se le dieran mil pesos los cuales sumados a los mil que el deán Pedro de Resaval había aceptado darle por el ajuste del órgano hacían 2 mil. Esta cantidad se le entregaría si dejaba los órganos compuestos en toda perfección. Además, citaron a cabildo para decidir si había de gozar o no los 500 pesos de salario que tenía asignados por la afinación de dichos órganos. Cuatro días después el 18 de julio⁴⁰ se discutió en cabildo el salario de Izaguirre como afinador de los órganos y se determinó que cesase dicho salario y que no le gozara sino sólo por tiempo de dos meses en los cuales había de componer los órganos para que quedaran en toda perfección. Dado que se conserva la carta del 5 de septiembre de 1710 es posible saber que desde entonces Izaguirre solicitaba el permiso de retirar las “mejoras”. La carta tiene al margen la información de estas dos sesiones de cabildo mencionadas. La del 14 de julio de 1713 además sugiere que se le han dado los órganos viejos de la catedral además de los 2,000 pesos para que deje todo al corriente.

Para entonces las relaciones con el organista mayor de Puebla parecen haberse deteriorado de nuevo pues para el 26 de septiembre,⁴¹ la plaza estaba vaca y se mandó despachar un edicto para suplirla. Como queriendo evitar el problema de escasez de

restituya el uno de los folleros del órgano que es lo que le tocaba cuando entró para que corra por su cuenta y que en cuanto a la substitución de arpista ésta no le toca ni ha tocado por ser plaza aparte y no haber de carecer de ella la iglesia y que aumento de salario no halla este cabildo razón para ello ni que tenga lugar por tenerlo bastante y completo y que si pierde algunas obviaciones es por su voluntad y falta a su asistencia y que yo el sec[retario] En n[ombr]e de este cabildo refrenda con lo referido a su sria. Ilma.

³⁹ ACCP, AC, libro 22, f. 68.

⁴⁰ ACCP, AC, libro 22, f. 69.

⁴¹ ACCP, AC, libro 22, f. 75.

organistas en un futuro, el edicto también indicaba que quien saliera nombrado tendría que enseñar a un infante de coro y que dicha esta obligación quedaba incluida en los 500 pesos de salario que se le otorgarían. No parece haber habido una oferta atractiva pues el 7 de noviembre⁴² se suspendió nombrar organista en propiedad por la cortedad de los opuestos y se nombró por interino a Francisco Manuel de Caravantes con 300 pesos de salario anuales y con el cargo de enseñar a un infante que se le señalaría.⁴³ Este infante fue Miguel Tadeo de Ochoa quien –como se ha dicho- en 1722 se convirtió en el organista mayor de la catedral de Puebla.⁴⁴

El pleito con Izaguirre no había sido resuelto para el 10 de enero de 1715⁴⁵ en que el deán informó que las flautas del órgano estaban fuera de sus lugares y que corrían el peligro de perderse o de que se hurtaran. Al racionero Francisco (Bazan) de Sayas se le nombró comisario para que con la asistencia del organista de la Iglesia y uno de los contadores hiciera poner las flautas (por número y cuenta) en uno de los cuartos u oficinas de la sacristía donde no tuviesen peligro de perderse. Debía hacerse una entrega oficial al sacristán mayor quien quedaría a su cuidado otorgando un recibo. Un año después, el 21 de enero 1716, el racionero-comisario informaba que para que las flautas estuvieran con aseo y no se echasen a perder había sido necesario comprar algunas varas de bayeta.

⁴² ACCP, AC, libro 22, f. 79v.

⁴³ El 19 de julio 1709, Francisco Manuel de Carabantes había solicitado ser recibido como segundo ayudante de organista; sin embargo, el maestro de capilla y el organista mayor consideraron que no era necesario y le recomendaron hacer solicitud en cualquier otra vacante y que sería admitido. ACCP, AC, libro 21, f. 273v.

⁴⁴ 1718 las actas dicen que era un capellán pobre. El 21 de junio de 1720 fue nombrado segundo organista con un salario de 200 pesos y el 29 de julio de 1722 se le otorgó el título de organista mayor con un salario de 500 pesos además de los 100 que se le dieron por enseñar a un infante.

⁴⁵ ACCP, AC, libro 22, f. 199v.

Así, por un lado las flautas del órgano grande habían sido retiradas y, por el otro, el pleito con Izaguirre no se había resuelto. Esto no impidió que el cabildo le solicitara a Izaguirre que -independientemente del litigio- arreglara el órgano chico. El 18 de febrero de 1716⁴⁶ se informaba que el aderezo del órgano chico era necesario para el culto divino. Se nombraron por comisarios al chantre Gaspar de Zepeda y Castro y al prebendado don Francisco Bazan y Sayas. Para entonces Bombara estaba de vuelta en Puebla pues se dijo que ambos con asistencia del maestro de capilla y de organista mayor reconocerían el órgano chico. Nombraron a Felix de Izaguirre para ajustar el precio, indicando que el pleito del otro órgano debía mantenerse aparte. Así el 10 de marzo⁴⁷ el chantre informó que el órgano chico había sido compuesto y aderezado por el maestro de hacer órganos Izaguirre y que el costo había sido de 250 pesos. La entrega se había hecho a satisfacción del organista mayor quien había tocado todas las mixturas y con la asistencia del presbítero Diego de Padilla.

El 9 oct 1716⁴⁸ nuevamente se cita a cabildo para tratar el asunto del órgano grande y se declara que ha costado como 17,000 pesos pero que se encuentra apeado y un pleito pendiente con Izaguirre. Se indicaba que hacía más de tres años que dicho litigio se encontraba pendiente lo cual había causado un mayor deterioro del instrumento estando en peligro de venir a total ruina provocando que la iglesia perdiera todo el monto invertido. Nada parece haberse logrado en los siguientes 3 años pues el 16 de junio de 1719⁴⁹ el cabildo mandaba escribir carta a don Félix de Izaguirre para que fuera a continuar con la

⁴⁶ ACCP, AC, libro 22, f. 312.

⁴⁷ ACCP, AC, libro 22, f. 316.

⁴⁸ ACCP, AC, libro 22, f. 350v.

⁴⁹ ACCP, AC, libro 22, f. 42.

compostura del órgano como estaba obligado, insinuándole que de no hacerlo con toda brevedad usaría el cabildo de sus recursos judicialmente pero lo que recibieron el 27 de junio 1719⁵⁰ fue la negativa del artífice. Un año después, el 20 y 23 de agosto de 1720, el cabildo finalmente, optó por recurrir a Bernardo Rodríguez, otro constructor de órganos. En esas fechas se recibió la propuesta de Rodríguez y se encargó a su secretario que le hiciera una relación al obispo de dicho memorial.⁵¹ Sin embargo, el cabildo no parece haber tenido mucha confianza en el artífice pues el 27 de agosto 1720 decidió suspender momentáneamente el arreglo “por ser voluminoso y que se necesita de más conferencia de artífices para su resolución”. Se recomendó esperar a ver si en la flota que estaba próxima a llegar venía algún artífice de hacer órganos que manifestara pleno conocimiento así como un maestro de organista que lo pudiera tocar con perfección y destreza y que lo supiera afinar. Para conseguir a estos operarios se ordenó escribir una carta al cura vicario de la parroquia de la nueva Veracruz para que pusiera un rotulón en parte pública que diera noticia de la resolución de este decreto. Así, tan solo se solicitó a Bernardo Rodríguez que aderezara el realejo.⁵² Casi un año después, el 9 de mayo de 1721⁵³, finalmente se tomó una decisión efectiva. Nuevamente se mencionó que el órgano grande estaba en peligro de caer en total ruina por “el no uso en tocarle, apearlo y afinarlo cuando convenga”. Se indicó que todavía se estaba a tiempo de remediar el deterioro a poco costo pero que de omitirse, su aderezo sería costoso en el futuro y que quizás este instrumento que ahora se valoraba en 26, 000 pesos se perdería por completo. Se informaba que en la última flota no había

⁵⁰ ACCP, AC, f. 45.

⁵¹ ACCP, AC, f. 146.

⁵² El 19 de noviembre 1720 se le pagaba por el memorial, la afinación y ajuste de los órganos y se le otorgaba una ayuda de 25 pesos. ACCP, AC, fs. 145 y 171.

⁵³ ACCP, AC, f. 226v.

llegado persona inteligente de artífice de hacer órganos⁵⁴ ni maestro organista, recordándose que la última resolución del cabildo para tomar una decisión en torno al problema había sido esperar la llegada de dichos especialistas. Se reconocía que en el trabajo con el realejo y en las afinaciones que se le habían encargado, don Bernardo Rodríguez había dado muestras y signos de ser inteligente para fabricar órganos. Se hacía especial mención de la inspección que se había hecho del órgano grande en presencia del señor deán y de los racioneros don Pedro Suárez de Ledesma y don Francisco de Sayas Bazan, en que dicho Rodríguez mostró bastante conocimiento de las mixturas y de los secretos puestos por don Félix de Izaguirre. Lo curioso es que se indica que el trabajo de Izaguirre había respondido al deseo de “exagerar su habilidad” (es decir, la habilidad de organero) y que para el artífice había resultado muy conveniente que no hubiera existido persona inteligente que descubriera que dicho secretos no eran necesarios para los substancial y constitutivo del órgano. Se indicaba que el instrumento era necesario para el mayor lustre y decencia del culto divino, de fiestas de primera clase y demás en que se tocaba y que de omitirse la reparación la situación tan solo empeoraría y el órgano terminaría perdiéndose por completo.⁵⁵ Por lo tanto se acordó que el racionero don Francisco de Sayas Bazan ajustaría con Bernardo Rodríguez el precio y cantidad necesarios para el aderezo de que daría cuenta en el próximo cabildo ya fuera para aprobarla⁵⁶ o moderarla consultando al maestro de capilla por su conocimiento de los instrumentos (musicales). Una vez hecho, el artífice otorgaría una escritura de obligación especificando la forma en que haría el aderezo, el precio acordado y el tiempo que le tomaría realizar el trabajo, comprometiéndose además a entregarlo en toda perfección a satisfacción de las

⁵⁴ ACCP, AC, f. 227.

⁵⁵ ACCP, AC, f. 227v.

⁵⁶ ACCP, AC, f. 228.

personas inteligentes que para ello eligiere el cabildo. Una vez hecha la entrega en la forma referida quedaría libre de la obligación.

El 13 de mayo 1721⁵⁷, el informe del racionero don Francisco de Sayas Bazan indicó una cantidad de 460 pesos, más 200 pesos para plomo, maderas y otros materiales y para hacer una mixtura que faltaba. Dicha cantidad se distribuiría a razón de 20 reales diarios hasta fines de diciembre de 1721, en que el artífice se obligaba a entregar el órgano en toda perfección. También fue informado verbalmente que eran necesarios otros 50 pesos para un alzapuellos porque el artífice deseaba trabajar algunas horas de la noche. También se comprometía a tener al corriente y afinados todo el año los órganos de la iglesia con un salario de 250 pesos anuales. El cabildo aprobó el ajuste y los 660 pesos expresados. Respecto al salario de 250 pesos, se reservó determinar lo conveniente hasta acabado el aderezo.⁵⁸ La fecha no se cumplió, pero el 14 de febrero 1722, las actas registran que don Bernardo Rodríguez estaba pronto a la entrega y se indica que lo recibirían dos capitulares, el maestro de capilla, el sochantre y el organista Miguel Tadeo de Ochoa. El 20 de marzo 1722⁵⁹ se informó que el órgano había sido entregado sin defecto alguno. Se resolvió que el uso del órgano grande estaría al cargo y cuidado de Miguel Tadeo de Ochoa quien tendría la obligación de tocarlo tanto en las fiestas dobles como en las de primera clase aunque no coincidieran con la semana que le correspondiera. Ese mismo día se ordenó librar edictos en las catedrales de Puebla y México convocando⁶⁰ organistas para la plaza de organista mayor de Puebla. El 24 de marzo⁶¹ se canceló la escritura de Bernardo Rodríguez y se le

⁵⁷ ACCP, AC, f. 229.

⁵⁸ ACCP, AC, f. 328v.

⁵⁹ ACCP, AC, f. 333.

⁶⁰ ACCP, AC, sesión del 20 de marzo, f. 333v.

⁶¹ ACCP, AC, f. 334v.

otorgó la plaza de afinador con trescientos pesos de salario anuales corriendo por su cuenta los costos que llegaren a 10 pesos y enseñando a un infante. Respecto a la plaza de organista, el 29 de julio 1722⁶² se le otorgó a Miguel Tadeo de Ochoa y se le ofrecieron 500 pesos de salario anual y otros 100 pesos para que enseñara a dos infantes.

⁶² ACCP, AC, 390v.

Capítulo V. Anexo 12. Decreto del obispo Francisco Fabián y Fuero sobre la observancia de algunos puntos del coro.

Archivo Histórico del venerable cabildo de la S.J. catedral metropolitana de Puebla. Biblioteca INAH. Microfilm. Rollo 12, p. 146 y ss.

Fragmentos del decreto del Ilmo. Señor Fuero sobre la observancia de algunos puntos del coro.

1. los señores prebendados, aun los del coro donde estuviere la tablilla que dice *Hic est Chorus*, no ganan los maitines del día antecedente asistiendo en el inmediato siguiente a prima solamente mientras se canta su himno, y entona su antífona, como se ejecuta por los señores capitulares que tienen que cantar las misas que se dicen *post primam* y mucho menos la ganan los que no hacen mas que presentarse de manteo en la puerta del mismo coro [...] Pues aunque es cierto que el que canta la misa conventual y los que hacen en ella de diácono y subdiácono ganan la hora de tercia asistiendo solamente al himno y mientras se entona la antífona en las sillas bajas esto es no sólo porque precisa tomarse aquel poco tiempo para revestirse en la sacristía y estar después prontos en el altar sino también porque antes no pudo ganarse aquella hora, lo que no sucede con la de prima, que según ordenanza 64? se gana asistiendo a maitines el día antecedente.

3. Y en atención a que estamos informados de que algunos que dicen la misa rezada de prima no asisten a los maitines del día antecedente y de que para ganarlo y la prima del propio día se detiene un poco en el altar para que les coja en él algo de la prima en cuyo tiempo y en el de las demás horas canónicas no se puede decir misa privada o rezada en el altar mayor como se ordena por la sagrada congregación de ritos en el siguiente decreto del día ¿? de mayo de 1720 [...] declaramos que los que así lo hicieren no ganan los maitines del día antecedente a que faltaron ni la prima del presente a que no asisten.

4. Según se previene en la ordenanza 14 pierde la hora el capitular o ministro inferior que entrare en el coro después del *Gloria patri* del primer salmo y así no puede decirse que la ganan sino que es abuso contrario al espíritu y letra de la misma ordenanza. Los que presentándose sólo de manteo al *Gloria Patri* del primer salmo en la puerta del coro o porque el cajón a donde van a vestirse está algo distante o por otra cualquiera causa no vuelven hasta después de acabado el segundo salmo o cuando se empieza el tercero, por lo que declaramos y así mandamos se practique en adelante que para gozar dicho indulto que conforme a la propia ordenanza sólo se extiende a aquellos que vinieren de fuera de la iglesia y que por algún motivo justo no pudieron llegar antes pues los demás deben estar en sus sillas al mismo tiempo que se empieza el oficio divino no basta el que se presenten de mateo en la puertecilla del coro sino que es preciso que al *Gloria Patri* del primer salmo estén ya en el vestidos de ropa coral y de otra suerte aunque antes se hayan presentado pierdan la hora.

5. En los días de vigilia y otros en que antes de la misa conventual se cantan las tres horas menores de tercia, sexta, y nona o las dos primeras, el preste y diáconos que han de cantar la misa no deben irse a la sacristía al principio de la primera hora como se hace al presente sino que deberán estarse en el coro hasta el principio de la hora de sexta cuando no se sigue

inmediatamente la de nona que si se siguiere a continuación no deben salir hasta que esta se haya comenzado pues el tiempo de una sola de estas horas es bastante para prevenirse de modo que puedan estar prontos en el altar según se experimenta en todos los demás días en que a la misa mayor solo precede la tercia.

6. En las misas de nuestra señora y en algunas otras que se cantan *post primam* cuya asistencia por lo que dice a los señores capitulares solo obliga a aquellos a quienes por turno toca cantarlas se ha advertido que quedando solos en el coro los ministros inferiores están sin aquella devoción modestia y religiosidad que corresponde hablando unos con otros siguiéndose de esto además de la irreverencia a dios nuestro Sr. el que muchas veces no respondan con la puntualidad y orden que es debido a lo que se canta en el altar por lo que será del cargo del capellán mas antiguo de los que asistieren a cualquiera de dicha misas a tiempo que en el coro no hay capitular alguno que si lo hubiere, será del cuidado de este el celar que los expresados capellanes y ministros inferiores estén con la devoción, modestia y compostura que son necesarias para cumplir dignamente los sagrados oficios del coro y del altar y del capellán o ministro que avisado una vez no se enmendare se dará cuenta al Sr. dan por aquel a quien según lo que queda dicho toque el cuidado de celar sobre esto para que disponga que irremisiblemente ese le multo en un punto por primera vez por la segunda en dos y por la tercera se nos dará parte por el Sr. deán para proceder contra él por aquellas penas que sean conformes a derecho y conducentes a corregir su contumacia sin que en avisar y cuidar de esto como se lo mandamos sea indulgente en manera alguna el referido capellán o ministro mas antiguo pues sobre que faltará a su conciencia haremos que se este a la vista y al paso que nos servirá de gran consuelo su cuidado y esmero en este asunto nos desagradara mucho y castigaremos cualquiera omisión que tuviere acerca de el.

7. los capellanes que además de la renta que tienen como tales gozan también de la de músicos, deben cantar no solo cuando lo hace la capilla sino también fuera de esta acompañar en todo aquello que es canto llano o semi tono y de otra suerte no cumplen con las dos obligaciones que les incumben una por razón de capellanes y otra por razón de músicos. Por lo que ordenamos se les notifique que canten no solo en la capilla sino que también acompañen a los demás en el canto llano o semi tono siendo de cargo del señor presidente el celar esto y sobre ello le encargamos la conciencia y aquel que avisado una vez, no se enmendare será multado en un punto por la segunda en dos y a la tercera se nos dará cuenta según queda dicho arriba.

8. todo lo cual mandamos se cumpla y ejecute por todos y cada uno de los señores capitulares y ministros de nuestra santa iglesia cada uno en la parte que le toca y para su inteligencia con citación *ante diem* se hará saber este nuestro decreto en el cabildo del día diez y ocho del corriente y el padre apuntador a quien nuestro infrascrito secretario entregara una copia autorizada de esta providencia para que siempre la tenga presente la notificara a los capellanes y ministros de dicha nuestra santa iglesia dado en la puebla de los ángeles a diez y siete de febrero de mil setecientos y setenta y dos años.

El obispo de la puebla de los Ángeles.

Por mandado del obispo mi Sr. e. victoriano López. Secretario de gobierno.

Índice de ilustraciones

Capítulo I.

1. Vista de un fragmento de la sillería baja. Uno de los sitiales fue mutilado con la finalidad de ampliar los escalones laterales que dan acceso a la sillería alta.
2. Vista general de la sillería del coro de la catedral de Puebla. Lado del evangelio. Es posible apreciar los tres tipos de diseños empleados para la decoración de la sillería baja.
3. Izquierda: silla episcopal del coro de la catedral de Puebla. Derecha: esquema realizado en función de las variaciones formales que es posible apreciar en las veneras, los tres tableros de los sitiales altos (superior, medio e inferior) y los respaldos de la sillería baja. En el caso de los respaldos altos el color del número muestra el permanente juego entre fondos claros y formas oscuras y viceversa. Agradezco la elaboración del esquema a la arquitecta Jimena de Gortari.
4. Diseño 2 de la sillería del coro de la catedral de Puebla. Es posible apreciar dos tipos de juegos formales que se experimentan a todo lo largo de la obra: la inversión entre los colores (oscuros o claros) empleados para hacer los fondos y las formas y la inversión especular de los lazos.
5. Sitiales para las dignidades del coro de la catedral de Puebla. Fragmento ubicado del lado de la epístola, a la derecha del obispo. Es posible apreciar el constante juego entre los colores empleados para fondos y formas.
6. Cuatro diseños empleados en la decoración de las veneras que coronan cada uno de los sitiales altos del coro de la catedral de Puebla.
7. Método para hacer “artísticamente” los compartimientos de los arriates. Jan van der Groen, “Modelles de parterres” en *Le Jardinier du Pays-Bas*, Bruselas, Philippe Vleugart, 1672. Biblioteca Nacional de Madrid.
8. Modelos de arriates para jardines. Jan van der Groen, “Modelles de parterres” en *Le Jardinier du Pays-Bas*, Bruselas, Philippe Vleugart, 1672. Biblioteca Nacional de Madrid.
9. y 9a. Diseño 1. Respaldo alto de la sillería del coro de la catedral y esquema que separa los elementos que construyen la ilusión óptica. Agradezco la elaboración de los diez esquemas que a continuación se presentan a Patricia Chávez.
10. y 10a. Diseño 1a. Respaldo alto de la sillería del coro de la catedral y esquema que separa los elementos que construyen la ilusión óptica.
11. y 11a. Diseño 2. Respaldo alto de la sillería del coro de la catedral y esquema que separa los elementos que construyen la ilusión óptica.

12. y 12a. Diseño 3. Respaldo alto de la sillería del coro de la catedral y esquema que separa los elementos que construyen la ilusión óptica.
13. y 13a. Diseño 4. Respaldo alto de la sillería del coro de la catedral y esquema que separa los elementos que construyen la ilusión óptica.
14. y 14a. Diseño 5. Respaldo alto de la sillería del coro de la catedral y esquema que separa los elementos que construyen la ilusión óptica.
15. y 15a. Diseño 6. Respaldo alto de la sillería del coro de la catedral y esquema que separa los elementos que construyen la ilusión óptica.
16. y 16a. Diseño 7. Respaldo alto de la sillería del coro de la catedral y esquema que separa los elementos que construyen la ilusión óptica.
17. y 17a. Diseño 8. Respaldo alto de la sillería del coro de la catedral y esquema que separa los elementos que construyen la ilusión óptica.
18. y 18a. Diseño 9. Respaldo alto de la sillería del coro de la catedral y esquema que separa los elementos que construyen la ilusión óptica.
19. Tableros superiores de los respaldos de la sillería alta del coro de la catedral de Puebla. Diseños 1 y 1a. Para conocer la manera en que se asignaron los números a los diseños, véanse las ilustraciones 12, 12a, 13 y 14 del capítulo 5.
20. Arriba: tableros de la sillería alta del coro de la catedral de Puebla (Diseño empleado en los accesos laterales y diseño 2). Abajo: Hans Vredeman de Vries, decoración de pedestales para los ordenes jónico y dórico, *Variae architecturae formae*, Amberes, Theodoor Galle, 1601. *Kunstbibliothek*, Berlín.
21. Arriba izquierda: decoración arquitectónica en la sala de cabildo de la catedral de Sevilla. Arriba derecha: tableros inferiores de la sillería alta del coro de la catedral de Puebla. Abajo: Hans Vredeman de Vries, decoración de entablamento para el orden jónico, *Variae architecturae formae*, Amberes, Theodoor Galle, 1601. *Kunstbibliothek*, Berlín.
22. Arriba izquierda: detalle de un tablero inferior de la sillería alta del coro de la catedral de Puebla. Abajo izquierda: detalle de la silla episcopal del coro de la catedral de Puebla. Abajo centro y derecha: Hans Vredeman de Vries, entablamentos para los órdenes corintio y compuesto, *Variae architecturae formae*, Amberes, Theodoor Galle, 1601. *Kunstbibliothek*, Berlín.
23. Arriba izquierda: Salomón de Caus, *Hortus Palatinus*, Frankfurt, Theodore de Bry, 1620. Fuente: Caus, Salomon de, *Le Jardin Palatin Hortus Palatinus*, Michel Conan (ed. e introd.), Paris, Editions au Montineur, 1981. Arriba derecha: Jan van der Groen, *Den Nederlandtsen Hovenier*, Ámsterdam, G. De Groot, 1721.

Kunstbibliothek, Berlín. Abajo izquierda: Georg Andreas Böckler, *Architectura curiosa nova, exponens [...] 4. Specus artificiales sumtuosissimas, cum plerisq; Principum Europaeorum Palatiis, hortis, aulis; nec non praecipuis monasteriis atq; arcibus. 5. Cum auctario figurarum elegantissimarum, ad hortorum topiaria vario ductu dividenda, nec non conclavium laquearibus ac pavementis segmentandis, itemq; labyrinthis construendis, adhibendarum. [...]*, Norimbergae, Impensis Pauli Fursten, 1664. *Dumbarton Oaks*, Washington D.C. La imagen que corresponde con la figura 28 del libro es asociada con el Palacio Barberini en Roma (*Palatium Barberini in urbe Roma*). Abajo derecha: tablero superior de la sillería alta del coro de la catedral de Puebla (diseño 6).

24. Arriba izquierda y derecha: tableros superiores de las sillas altas del coro de la catedral de Puebla con una tiara y la inscripción *Hic est chorus* (diseños 7 y 9). Arriba centro: página tomada de Michael Baurenfeind, *Wiederherstellung der Schreibkunst*, Nuremberg, Christoph Weigel, 1716 (el título refiere a una obra sobre el reestablecimiento del arte de escribir). Imagen tomada de: Ernst Lehner, *Alphabets and Ornaments*, New York, Dover, 1952, p. 183. Abajo: Juan Claudio Aznar de Polanco, *Nuevo arte de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas*, Madrid, 1719. *Biblioteca Lafragua*, Puebla.
- 24a. Tableros laterales de la sillería del coro de la catedral de Puebla localizados junto a la reja del acceso principal con el nombre del maestro carpintero Pedro Muñoz y las fechas de inicio y término de la obra.
- 24b. Rafael Ximeno, *Arte de escribir*, México, ms, 1785, folio 4. Fuente: Martínez del Río, Pablo (1892-1963). *Un arte de escribir del siglo XVIII. Apuntes para la historia del rasgado en México*, México, UNAM/Instituto de Historia/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955.
25. Izquierda: silla episcopal del coro de la catedral de Puebla. Derecha: fachada del santuario de Guadalupe en la ciudad de Puebla. Este templo fue construido a extramuros de la ciudad a solicitud de Juan Alonso Martínez Peredo, maestro de Herrero y cohetero. La obra se comenzó en 1694 y el templo fue dedicado en 1722. Toussaint, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954, pp. 190-1. Para el dato de la dedicación véase también la *Gaceta de México* de febrero de 1722.
26. Arriba derecha: azulejos del claustro de Santo Domingo de Lima, Perú (ca. 1604-20) Arriba izquierda y abajo: letras en un *Himnario* de la catedral de México que contiene capitulares de Luis Lagarto (fines del siglo 16). Fuente: Tovar de Teresa, Guillermo, *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, México, Fomento Cultural Banamex, 1988.
27. Izquierda: Alberto Durero, Dos estampas de la serie de 6 grabados en madera representado nudos o diseños para bordados, *Kunstbibliothek*, Berlín. Es posible apreciar el monograma de Durero. Asociándolas con la segunda visita que hizo

Durero a Italia (Venecia), algunos las han fechado hacia 1505-7, otros hacia 1513. Para algunos más, son simplemente anteriores a 1520-21 que fue cuando aparecieron mencionados en su diario. Por lo tanto, se han visto como copias de la serie asociada a Leonardo da Vinci de mediados de la década de 1490. Giorgio Vasari le da a Leonardo el crédito de la invención.

28. Izquierda: Sebastiano Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Toledo, Ivan de Ayala, 1552. Edición facsimilar publicada en la *Serie "Arte y arquitectura"*, 6, Barcelona, Alta Fulla, 1990. Derecha arriba: Azulejos del claustro de Santo Domingo de Lima, Perú (ca. 1604-20). Derecha: pintura mural sobre la bóveda de los corredores del claustro del convento agustino de San Guillermo en Totolapan, Morelos, siglo 16.
29. Arriba izquierda: sillería alta del coro de la Cartuja de Miraflores, Burgos. La obra fue terminada en 1489. Abajo centro: sillería del coro de la iglesia de Santo Tomás en Ávila. La obra fue terminada en 1493. Derecha: respaldo superior de la sillería alta del coro de la catedral de Sevilla. Estos respaldos fueron construidos entre 1470 y 1480.
30. Esquema creado a partir de la ornamentación de los respaldos de la sillería del coro de la catedral de Sevilla. Se muestra que en el asiento 35 del lado de la epístola los dentículos figurados se orientan en direcciones contrarias.
31. Esquema creado a partir de la ornamentación de los respaldos de la sillería del coro de la catedral de Sevilla. Las letras asocian los diseños que se repiten. Cuando aparece la abreviatura "inv" significa que hay una inversión en los colores de las maderas a partir de las cuales se ha creado la forma y el fondo. Cuando se emplea una misma letra en mayúscula y minúscula se desea indicar que hay variaciones mínimas en el diseño entre uno y otro respaldo. Los signos de interrogación son usados para indicar dudas.
32. Ochavos de la sillería del coro de la catedral de Sevilla.
33. Detalles las zonas inferiores de los dos ochavos de la sillería del coro de la catedral de Sevilla.
34. Tableros altos de los dos respaldos de la sillería alta del coro de la catedral de Sevilla más cercanos a la reja o acceso principal.
35. Cuatro tableros de la sillería alta del coro de la catedral de Sevilla.
36. Arriba: detalles de la silla episcopal del coro de la catedral de Puebla. Abajo izquierda: Jan van der Groen, *Den Nederlandtsen Hovenier*, Ámsterdam, G. De Groot, 1721. *Kunstabibliothek*, Berlín. Abajo derecha: Georg Andreas Böckler, *Architectura curiosa nova...*, Norimbergae, Impensis Pauli Fursten, 1664. *Dumbarton Oaks*, Washington D.C. Esta imagen que corresponde con la figura 26 del libro es descrita como una estructura espléndida en Galia.

- 36a. Arriba izquierda: dosel de la silla episcopal del coro de la catedral de Puebla. Arriba derecha: Jan van der Groen, *Den Nederlandtsen Hovenier*, Ámsterdam, G. De Groot, 1721. *Kunstbibliothek*, Berlín. Abajo: Georg Andreas Böckler, *Architectura curiosa nova...*, Norimbergae, Impensis Pauli Fursten, 1664. *Dumbarton Oaks*, Washington D.C. En el libro la imagen corresponde con la figura 7 y es descrita como una casa fuera de la ciudad.
37. Izquierda: pila bautismal localizada en un monasterio bizantino del siglo sexto sobre el valle de Jordán construido sobre la tumba de Moisés. (Fuente: Piccirillo, Michele, *The mosaics of Jordan*, eds. Patricia M. Bikai y Thomas A. Dailey, Amman (Jordania), American Center of Oriental Research, 1993, pp. 146-7.) Derecha abajo: silla episcopal del coro de la catedral de Puebla.
38. Esquema construido a partir de las formas de las misericordias de la sillería del coro del monasterio del Escorial que se muestran al lado. La sillería es obra de Juan de Herrera y fue construida entre 1581 y 1586.
39. Zonas deterioradas de la sillería del coro de la catedral de Puebla en que es posible apreciar la técnica empleada.

Capítulo III.

1. Luis Berrueco (atribución), *El patrocinio de la Virgen Inmaculada sobre el cabildo de Puebla*, siglo 18, óleo sobre tela, sacristía de la catedral de Puebla, detalle.
2. Nicho localizado en el salón que antecede la sala de cabildo de la catedral de Puebla. Es posible que se trate del “tabernáculo” que solía coronar un facistol donado por el deán Diego de Victoria Salazar (m. 1703). Sin embargo, lo remata unos roleos que quizá fueron añadidos hacia 1766 para hacerlo armonizar con un nuevo facistol que seguramente es el que todavía hoy se conserva. Los inventarios poblanos registran la presencia de una Inmaculada Concepción de marfil en el facistol. Por lo tanto, la pieza de madera estofada y policromada que actualmente se resguarda en el nicho pudo haber sido colocada en algún momento difícil de precisar.
3. Izquierda: columna de tecali colocada en 1715 como base del facistol del coro de la catedral de Puebla. Derecha: facistol posiblemente construido hacia 1766.
4. Izquierda: San Juan Nepomuceno, tallada y modelada, siglo 18. Actualmente corona el facistol del coro de la catedral de Puebla. Derecha: Inmaculada Concepción, escultura tallada, estofada y policromada, siglo 17. Ubicada en el salón anterior a la sala de cabildo.
5. Cristo en la cruz, talla en marfil, siglo 17. Ubicada sobre la reja del coro de la catedral de Puebla.

6. Arcángel Rafael y Gabriel, madera tallada, policromada y estofada, siglo 18.
7. Inmaculada Concepción, talla en marfil policromado, primera década del siglo 18.
8. Talla en madera estofada y policromada que ha perdido sus atributos. Actualmente corona la silla episcopal, siglo 18.
9. Acceso principal al coro. Es posible observar parte de la crujía los escalones que conducen al coro y uno de los balcones bajos en donde se colocaron bancas para que los capitulares escucharan los sermones.
10. Fragmentos de la silla episcopal. Izquierda arriba: fragmento del tablero que flanquea la imagen de san Pedro. Izquierda abajo: decoración interior de la silla del obispo. Centro arriba: diseño para la zona baja del dosel. Centro medio: tabla abatible del asiento. Centro bajo: tablero bajo la tabla abatible del sitial. Derecha arriba: tablero de la zona exterior del sitial. Derecha abajo: diseño del tablero que flanquea la silla episcopal.
- 10a. Detalles de la silla episcopal del coro de la catedral de Puebla.
- 10b. Silla episcopal del coro de la catedral de Puebla.
11. Fragmento de uno de los retablos del ochavo de la catedral de Puebla en que es posible apreciar la cruz de Huatulco.
12. Pedro Muñoz, trazo de una puerta de capilla de escritorio que acompaña su examen para obtener el título de maestro carpintero, 1721. Archivo General Municipal de Puebla, *Expedientes* (serie 3), volumen 220, f. 154v.

Capítulo IV.

1. Anónimo, *retrato de don Pedro Nogales Dávila*, sala de cabildo de la catedral de Puebla, siglo 18.
2. Esquema de la sillería del coro de la catedral de Puebla mostrando el tipo de circulación que las escaleras obligan a seguir.

Capítulo V.

1. Localización de la banca de la inquisición y de los miembros del ayuntamiento poblano haciendo uso de un fragmento de la planta de 1749 de Juan Benítez que se localiza en el Archivo General de Indias.

2. Bancas para el tribunal de la Inquisición y balcones bajos del coro de la catedral de Puebla.
3. Balcones altos del coro de la catedral de Puebla.
4. José Manzo, *Interior de la catedral de Puebla*, siglo 19, pinacoteca de la catedral de Puebla.
5. Crujía de la catedral de Puebla.
6. Ubicación de los distintos cuerpos sociales que tuvieron un lugar flanqueando la crujía de la catedral de México. Se ha empleado un fragmento de la planta de la catedral de México que aparece en: *Catedral de México*, México, SEDUE, 1986.
7. Esquema basado en la información contenida en la cartilla del coro del obispo Carlos María de la Colina (1877).
8. Archivo del cabildo de la catedral de Puebla, dibujo contenido en el legajo N, número 90 de *Asuntos varios* (Estante 1, casillero 5, entrepaño 5).
9. Esquema que muestra la primera hipótesis en torno al acomodo de los capitulares al interior del coro de la catedral de Puebla.
10. Esquema que muestra la segunda hipótesis en torno al acomodo de los capitulares al interior del coro de la catedral de Puebla.
11. Esquema que muestra la tercera hipótesis en torno al acomodo de los capitulares al interior del coro de la catedral de Puebla.
12. Esquema que muestra la localización de los diseños 1 y 1a, de la sillería del coro de la catedral de Puebla.
- 12a. Esquema que muestra la localización de los diseños 2 y 2inv, de la sillería del coro de la catedral de Puebla.
13. Esquema que muestra la localización de los diseños 3, 4 y 5 de la sillería del coro de la catedral de Puebla.
14. Esquema que muestra la localización de los diseños 6, 7, 8 y 9 de la sillería del coro de la catedral de Puebla.
15. Rutas de posesión, consagración y recibimiento del obispo don Pedro Nogales Dávila en la catedral de Puebla.
16. Ruta de recibimiento del obispo Santa Cruz en la catedral de Puebla.

17. Rutas que se siguieron alrededor de la catedral de Puebla durante los entierros de los obispos Legaspi, Nogales, Lardizabal y Pantaleón Alvarez de Abreu.

Capítulo VI.

1. Capilla del rosario en el templo de santo Domingo de la ciudad de Puebla.
2. Loris, Daniel, *Le Thrésor des Parterres de l'Univers*, Ginebra, Estienne Gamonet, 1629. Kunstbibliothek, Berlin. La obra contiene una breve introducción en varios idiomas y una gran cantidad de estampas en madera. Según informa Lucia Tongiorgi la obra se publicó por primera vez en 1579.
3. Arriba derecha: La Almunia de Doña Godina (Zaragoza) ca. siglo 5. Esquema considerado único en Hispania pero relacionado con pavimentos de basílicas paleocristianas de Grecia y Palestina, como la de la Natividad de Belén. Fuente: Fernández-Galiano, Dimas, "Influencias orientales en la musivaria hispanica" en *III Colloquio internazionale sul mosaico antico*, p. 424-426. Abajo izquierda: Esquema de pavimento de la basílica paleocristiana de la Natividad de Belén.
- 3a. Izquierda: Dulcitus de la villa de el Ramalete (Navarra) fines siglo 4 o princ 5. Esquema común en el mediterráneo occidental. También hay ejemplos orientales y pavimentos italianos de los siglos 5 y 6. Fuente: Fernández-Galiano, Dimas. "Influencias orientales en la musivaria hispanica" Derecha: tablero inferior de la silla episcopal del coro de la catedral de Puebla.
4. Izquierda: Tapa de una copa con las flechas, lunas crecientes entrelazadas y los monogramas de Enrique II y Catalina de Medicis, ca. 1550-60, esmalte dorado sobre cristal de roca. Florencia. Museo degli Argenti. Fuente: Alain Gruber, "Interlace" en *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York/ London/ Paris, Abbeville Press, 1994, pp. 21-112. La obra ha sido asociada por un lado a los talleres milaneses especializados en el corte de cristal de roca y, por otro, con los estudios en Paris (y Praga) de joyeros que llevaban a cabo los montajes. Asimismo, se considera que el diseño general pudo ser tomado del grabado en madera de Francisque Pellegrin. Derecha: Francisque Pellegrin, *La Fleur de la Science de pourtraicture...*, Paris, 1530. Ilustracion 47 de los 49 grabados en madera. Fue una fuente varias veces publicada y muy empleada por artistas por la fácil adaptabilidad a varios medios. Fuente: Gruber, *op. cit.*
5. Izquierda: Dosel del sitial episcopal del coro de la catedral de Puebla. Derecha: "sello de salomón", ilustración de un manuscrito sirio (evangelio), siglos 12-13. Museo Británico. Fuente: Leroy, Jules, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les biblitheques d'Europe et d'Orient*, Paris, P. Geuthner, 1964.
6. Presbiterio de la iglesia de Al-Dayr, en Ma'in, actual Jordania, siglo 6.

Capítulo VII

1. Vista general de la sillería del coro de la catedral de Puebla. Lado de la epístola. Es posible apreciar los tres distintos tipos de diseños empleados en la sillería.
 - 1a. Detalle de la zona inferior de la sillería alta del coro de la catedral de Puebla.
2. Izquierda: Tablero de la sillería alta del coro de la catedral de Puebla. Diseño 4. Derecha: Rabano Mauro, *De laudibus sanctae crucis*, 810-840. Fuente: Raban Maur, *Louanges de la sainte croix*, Paris/Amiens, Berg International/Trois cailloux, 1988.
3. Izquierda arriba: Thomas Hill, *The Gardener's Labyrinth*, 1586. Dumbarton Oaks. Derecha: G.A. Böckler, *Architectura Curiosa Nova...* 1664. Dumbarton Oaks. La imagen que corresponde con la figura 30 del libro es asociada con la basílica de san Pedro en el Vaticano. Lo que resulta especialmente importante de esta estampa es que es posible apreciar todavía la torre construida en la tercera década del siglo 17 por Bernini y que desapareció en 1646. Esto permite fechar con mayor claridad la producción de la serie de grabados publicados por Böckler. Centro: Jan van der Groen, *Den Nederlandtsen Hovenier*, 1721. Kunstbibliothek, Berlin. Abajo izquierda: Detalle de un tablero de la sillería alta el coro de la catedral de Puebla. Abajo derecha: Diseño que flanquea la silla episcopal del coro de la catedral de Puebla.
4. Arriba izquierda y derecha: Jan van der Groen, *Den Nederlandtsen Hovenier*, 1721. Kunstbibliothek, Berlin. Arriba centro y abajo izquierda: G. A. Böckler, *Architectura Curiosa Nova...* 1664. Dumbarton Oaks. En el libro la descripción de la primera plancha (que corresponde con la figura 5) remite a una edificación campestre muy espléndida. (*Praedium suburbanum splendide aedificatum*). Se menciona también que atrás de la villa hay un jardín muy agradable con cipreses y otro tipo de árboles. En el segundo caso (figura 12) aparece representado san Pedro in Montorio, en Roma. Abajo centro y derecha: tableros superiores de la sillería alta del coro de la catedral de Puebla.
- 4a. Izquierda. Tablero superior de la sillería alta del coro de la catedral de Puebla. Diseño 5. Derecha: Manuscrito sirio, siglos 12-13, Museo Británico, Londres. Evangelio del oficio. Fuente: Jules Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, P. Geuthner, 1964.
5. Arriba izquierda : Daniel Loris, *Le Thrésor des Parterres de l'Univers*, Ginebra, Estienne Gamonet, 1629. Kunstbibliothek, Berlin. Arriba derecha : Stephen Blake, *The Complete Gardeners Practice*, 1664, Biblioteca Británica. Izquierda abajo: Hans Puechfeldner, *Useful Artbook of Gardening*, 1593. Dumbarton Oaks. Derecha abajo: Jacques Androuet du Cerceau (1515-1585), serie suelta de diseños de entrelazos, Kunstbibliothek, Berlin. (la serie de la Biblioteca Nacional de Paris ha sido datada hacia 1570)

6. Izquierda: G. A. Böckler, *Architectura Curiosa Nova...* 1664. Dumbarton Oaks. Esta imagen que corresponde con la figura 26 del libro es descrita como una estructura espléndida de Galia. Derecha: Gedde, Walter. *A booke of sundry draughtes. Principaly serving for glasiers and not impertinent for plasterers, and gardiners, besides sundry other professions, whereunto is annexed, the manner how to anniel in glas and also the true forme of the fornace and the secretes thereof.* London: Walter Dight, 1615. Dumbarton Oaks.
7. Comparación entre un dibujo de Leonardo para una iglesia con planta centralizada y el proyecto que Bramante hizo para san Pedro en 1506. Fuente: Williams, Kim, "Il nodo di Salomone nell'architettura: Verrocchio, Leonardo, Bramante" en *Sansoni, Umberto, Il nodo di Salomone*, Milan, Electa, 1998.
8. Izquierda: Jardín botánico de Pisa (fundado en 1543). La ilustración presenta el tercer jardín que tuvo Pisa y que fuera diseñado por Giuseppe Casabona hacia 1588. Se trata de la ilustración más antigua que se conoce, publicada por Michelangelo Tilli en 1723. Derecha: Proyectos para arriates de flores. Dibujos en pluma y tinta, manuscrito 464, Biblioteca de la Universidad de Pisa. Fuente: Lucia Tongiorgi Tomasi, "Projects for Botanical and Other Gardens: a 16th-Century Manual", *Journal of Garden History*, vol. 3, num. 1, 1983 (enero-marzo): pp. 1-34. Para la información sobre la intervención de Giuseppe Casabona en el jardín de Pisa, véase también la respectiva ficha en: *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI. Catálogo de la exposición en el Palacio del Real Sitio de Aranjuez, 23 de septiembre al 23 de noviembre 1998*. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. Equivocadamente, se atribuye el diseño a Giuseppe Casabona.
9. Izquierda: G. B. Ferrari, *De Florum Cultura*, libro IV, capítulo III (*Hortensis architectura*), Roma, Stephanus Paulinus, 1633. Kunstbibliothek, Berlin. Existe también una traducción al italiano de 1638. Derecha: Girolamo Porro, *L'horto dei semplici di Padova*, Venecia, 1591. Tomada de la edición facsimilar de: Padua, Universidad de Padua/editorial Programma, 1986. La creación de jardines botánicos para las universidades fue una innovación del siglo 16. El de Padua junto con el de Salerno y Pisa es uno de los más antiguos. Se decretó instituirlo en 1545. Esta es la primera guía del jardín en la cual se presenta un estudio sobre él y una planta general y detalles de los arriates indicando minuciosamente las plantaciones. Tenía también casillas en blanco para ser llenadas por los visitantes con los nombres de los vegetales cultivados al momento de su visita (información tomada de la respectiva ficha en: *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI. Catálogo de la exposición en el Palacio del Real Sitio de Aranjuez, 23 de septiembre al 23 de noviembre 1998*. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.)
10. Jean Liebault y Charles Etienne, *Maison rustique*, Londres, 1616. Dumbarton Oaks.
11. Sillería del coro de la catedral de México. Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

12. Capilla del Rosario del templo de santo Domingo, Puebla.
13. Javier Santander, *Virgen Purísima acompañada de la Trinidad*, 1738, óleo sobre tela, Museo de Santa Mónica, Puebla.
14. José Rodríguez Carnero, *Inmaculada Concepción*, ca. 1690, óleo sobre tela, templo de san Antonio de Padua, Puebla. La foto fue tomada en octubre de 2001 en el Museo Poblano de arte virreinal.
15. Juan de Villalobos, *Alegoría de la Inmaculada Concepción de la virgen María*, siglo 17, Museo de la Basílica de Guadalupe. Archivo Fotográfico IIE.
16. Izquierda: Anónimo, *Benedicta de Actopan*, siglo 16, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán. Derecha: "Tota Pulcra" en *Heures de la Vierge a l'usage de Rome*, editado por Thielman Kerver, Biblioteca Nacional de Madrid. Fuente: Stratton, Suzanne, *The Immaculate Conception in Spanish art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
17. Anónimo, *La mística ciudad de Dios*, siglo 18, óleo sobre tela, Museo de Santa Mónica, Puebla.
18. Basilio de Salazar, *Exaltación franciscana a la Inmaculada Concepción*, 1637, Querétaro, Fuente: *Juegos de ingenio y agudeza*.
19. Izquierda: Anónimo, "Alegoría de la sangre de Cristo" o "Cristo dentro del huerto cerrado". Siglo 18. Óleo sobre tela. Museo de santa Mónica, Puebla. Derecha: Melchor Prieto, *Psalmodia Eucharistica*, 1622. Colección: Biblioteca Lafragua, Puebla.
20. Fragmento de un lienzo posiblemente del siglo 18 con la representación del *vía crucis* localizado en el santuario peruano de Cayma en las afueras de la ciudad de Arequipa. Agradezco a Alena Robin el que me diera conocer información sobre la fuente que inspiró la pintura. En el marco de la investigación de su tesis doctoral "Devoción y patrocinio: el vía crucis en la Nueva España" Robin ha encontrado que esta pintura se basa en un mapa de Jerusalén del siglo 16 cuyo autor fue Christianum Adrichom Delphum (1533-1585). Es posible encontrar una reproducción de este mapa titulado "*Jerusalem et suburbia eius, sicut tempore Christi floruit, cum locis...*" en: *Historic Urban Plans*, Nueva York, Ithaca, 1965.
21. El jardín de Getsemaní, Ilustración en una Proskynetarion (término empleado a partir del siglo 16 para referirse a las guías de viaje al Sinai y Jerusalén), siglo 17. Fuente: Pelekanidis, S. M *et al.*, *The Treasures of Mount Athos*, vol I, The Protaton and the Monasterios of Dionysiou, Koutloumousiou, Xerepotamoy y Gregoriou, Atenas, 1973. Al centro se lee la palabra griega "Kepos" que significa jardín.
22. Atrio con olivos y techumbre del claustro del convento de san Francisco de Tzintzuntzan, Michoacán.

Glosario

Acólito: ministro de la iglesia cuyo oficio es servir inmediato al altar. Monaguillo.

Alba: vestidura blanca que los sacerdotes se ponen sobre el hábito y el amito para celebrar la misa. En el *Ceremonial Romano de la misa rezada* de Olaya (1695) se indica que esta prenda alude a la vestidura blanca que el rey Herodes hizo vestir a Cristo burlándose de él y teniéndole por loco y que simboliza la pureza que debe tener el que celebra.

Amito (o humeral): Pieza rectangular de lino que el sacerdote lleva sobre los hombros y se sujeta a la cintura por medio de dos cordones. Originalmente se llevaba en la cabeza a manera de capuchón y todavía hoy el sacerdote lo coloca un momento sobre su cabeza antes de ponérselo en los hombros. En el *Ceremonial Romano de la misa rezada* de Olaya (1695) se indica que remite a los tormentos que Cristo padeció en casa del pontífice Caifás la noche de su pasión cuando aquellos verdugos se burlaban de él como de un profeta falso, le cubrían el rostro y daban bofetadas. El sacerdote ha de tener los suyos cubiertos para no ver las injurias que le hicieren.

Aniversario. Es un tipo de fundación piadosa auspiciada por la catedral. El fundador daba dinero con el que se formaba un fideicomiso que solía imponerse sobre fincas urbanas. Los réditos servían para celebrar funciones religiosas y para sostener alguna corporación o fin piadoso (un colegio, recogimiento, etc). Sobre todo eran fundaciones eclesiásticas, especialmente del cabildo. Su gestión estaba en una dependencia aparte sujeta al cabildo que era la Administración (o colectaduría) de aniversarios, capellanías y obras pías que no era lo mismo que el Juzgado de aniversarios, capellanías y obras pías que estaba sujeto al obispo. Mientras una dependencia era para administrar fundaciones a celebrarse en la catedral y cuyo patronato caía en manos del cabildo, la otra que fungía como tribunal era para fundaciones fuera del ámbito de jurisdicción del cabildo.

Cábala: Tradición, o doctrina recibida por tradición. En los antiguos sabios de los hebreos se tenía (y en realidad era) esta doctrina por muy santa, como ahora se estiman las verdaderas tradiciones de la Iglesia. Los modernos judíos la adulteraron y viciaron por medio de anagramas, transposiciones y mutaciones de las letras hebreas y aun han llegado a mezclarla con supersticiones y adivinaciones astrológicas y mágicas, y con otras cosas vanísimas, y la han hecho facultad indigna de que se ocupe en ella cualquiera hombre de fe, de razón y de juicio. (*Diccionario de la Real Academia Española*, 1729. En adelante DRAE. 1729)

Canonjía: la prebenda que goza un canónigo, en alguna iglesia catedral o colegial con las rentas y emolumentos que le pertenecen por su asistencia y servicio.

Canónigo: la persona eclesiástica nombrada para obtener alguna canonjía en iglesia catedral o colegial.

Canto de órgano. DRAE. 1729. Se llama también música figurada. Es aquel cuyas composiciones, notas o puntos tienen diferente figura y desigual medida de tiempo. “Después se mezcló el canto llano con la música mensurable, que llaman canto de órgano y contrapunto”.

Canto llano. DRAE. 1729. Es aquel cuyas notas o puntos proceden con igual y uniforme figura y medida de tiempo. Se llama también música eclesiástica por ser la comúnmente usada en la Iglesia.

Capa consistorial: se la ponen los arzobispos y obispos para asistir a los coros de las iglesias en los oficios divinos y otros actos capitulares. Tiene la misma hechura que la capa de coro de los canónigos pero la caída es más larga y el capillo no remata ni baja en punta por las espaldas porque termina junto al cuello.

Capa del coro. DRAE. 1729. Manto capitular que visten las dignidades, canónigos y los presbíteros de las iglesias catedrales y colegiadas durante el invierno para asistir al coro durante los oficios divinos, las horas canónicas y otros actos del capítulo. Se hace de algún género de lana delgada de color negro que remata en punta y forma una cauda.

Capa pluvial. Es vestidura eclesiástica no sagrada. No se bendice. Su uso es generalizado, común a todo orden eclesiástico aun no siendo sagrados. Sin embargo, en las procesiones es lo que distingue a las dignidades. En los reinos de España se extendió su uso a todo el cabildo.

Capellán. DRAE. 1729. El que goza de una renta eclesiástica por razón o título de capellanía. O bien, el sacerdote que asiste a decir misa en la capilla u oratorio de algún señor o particular al cual se le asiste con el emolumento que se le señala como doméstico. Capellán de altar es el que canta las misas solemnes en la capilla real en los días festivos y de ordinario la celebra todos los días rezada en ella y aunque no sea músico de profesión precisamente ha de saber canto llano. Capellanes de coro. Cierta número de sacerdotes que hay en las iglesias catedrales y colegiales los cuales entran en el coro y asisten a las funciones, formando comunidad, pero son inferiores en grado a los medios racioneros.

Capellanía. DRAE. 1729. Institución hecha con autoridad del juez ordinario eclesiástico y fundación de renta competente, con obligación de misas y algunas con asistencia a las horas canónicas.

Castellano: DRAE. 1729. El marco de oro se divide en 50 castellanos, cada castellano en 8 tomines y cada tomin en 12 granos.

Casulla: distingue a los presbíteros. Es una vestidura exterior que cubre a las demás. Usualmente lleva una cruz bordada en la espalda que alude a la pasión de Cristo. Simbólicamente esta prenda se relaciona con el manto púrpura que Pilatos ordenó echar sobre la espalda de Jesús dado su carácter de rey de los judíos. También recuerda el manto sin costuras de Cristo con el que los soldados echaron suertes en el calvario. Su significado simbólico es la caridad cristiana y la protección. La caridad es la virtud que supera a todas las demás. El *Ceremonial* de Olalla (1695) la describe como una vestidura colorada que los ministros de Satanás pusieron a Cristo después de haberle coronado de espinas. Se la pusieron en lugar de la vestidura real motejándole de rey falso. También significa la ley de Dios de que han de andar vestidos los fieles, en particular los sacerdotes, que revestidos representan a Cristo sumo sacerdote, ofreciendo sacrificio de sí mismo a su padre eterno.

Ceremonia: DRAE. 1729. Acción o acto exterior arreglado por ley, estatuto o costumbre para dar culto a las cosas divinas y reverencia u honor a las profanas. Latamente se suele tomar por ademán afectado y acción en lo aparente religiosa, devota y compuesta. Guardar ceremonia es frase con que se advierte a alguna persona observe formalidad, compostura y modestia.

Cíngulo: cinturón que simboliza los crueles azotes que los ministros de Pilatos le dieron a Cristo y la castidad que debe tener sacerdote.

Clavería. Dependencia en donde se guardaba bajo llave los caudales en metálico y los documentos que ingresaban y egresaban de la catedral. Se elegían anualmente a dos claveros que eran miembros del cabildo para efectuar los pagos que antes eran gestionados ante otras instancias.

Clavicordio. Instrumento de cuerdas de alambre que se toca con unos clavetes o plumillas.

Claviórgano. Instrumento que además de las cuerdas tiene flautas o cañones que se tañen con aire.

Colores de los ornamentos o vestiduras de la Iglesia. Blanco, rojo, verde, morado y negro. Se usan para la diversidad de los tiempos y para distinguir ministerios y festividades. El blanco simboliza la limpieza y pureza de vida, el rojo la caridad que es la mayor virtud, el verde simboliza la esperanza de los bienes celestiales, el morado la tribulación y aflicción y el negro el llanto, tristeza y mortificación de la carne.

Coro: DRAE. 1729. Multitud de gente que se junta para cantar y regocijarse o aplaudir alabar y celebrar alguna cosa y en este sentido se dice el coro de los ángeles, de los serafines y de los santos. Igualmente, es la parte del templo y lugar separado donde asisten los clérigos o los religiosos para cantar las horas canónicas y celebrar los divinos oficios respondiendo al sacerdote que canta la misa en el altar mayor. También se le llama coro a cualquier banda o lado diestro o siniestro del mismo coro material y así comúnmente se dice el coro del lado diestro o siniestro. En fuerza de lo cual para saber a que banda toca en cada semana entonar y empezar a cantar los oficios divinos se pone una tablita en medio de cada lado en los coros de las catedrales en que está escrito *Hic est chorus*. Y en las iglesias catedrales y colegiadas las dignidades canonicatos y raciones están asignadas tantas a la banda o lado derecho y tantas al izquierdo y se denominan y distinguen diciendo del coro izquierdo o derecho.

Corporal: lienzo que se pone sobre el altar y en el que el sacerdote coloca la hostia y el cáliz.

Damasco: DRAE. 1732. tela de seda entre tafetán y raso, labrado siempre con dibujo. Le hay doble y simple y de diferentes colores. Es tela noble y la usan las señoras y caballeros para vestidos y colgaduras.

Dalmática. Distingue a los diáconos. Es una túnica exterior de largas mangas que el diácono lleva sobre el alba. Los obispos y abades la usan bajo la casulla en las misas solemnes de pontifical. Su forma de cruz se refiere a la pasión de Cristo. Simboliza la alegría, salvación y justicia. Es atributo de san Esteban y san Lorenzo.

Diácono: ministro eclesiástico y grado segundo en dignidad inmediato al sacerdocio. Toca leer, cantar solemnemente el evangelio, servir al presbítero inmediatamente en las cosas que pertenecen al altar y de comisión del presbítero predicar y bautizar. Voz griega que significa "ministro de la mesa"

Diezmo. Décima parte de todos los frutos, semillas, plantas, hierbas, animales, aves, peces, y todo lo que es fruto especial de la tierra y el mar, a cuya paga están obligados todos por derecho divino, canónico y civil en todo el mundo. Los indios naturales de los reinos de las Indias están exentos de pagar el diezmo de los frutos propios de estas tierras, por compensarlo con los tributos y otras pensiones que pagan a su majestad; aunque sí deben pagarlo de las semillas, plantas y ganado que fueron traídos de Castilla. Los caciques, principales y ricos de estos reinos, no deben gozar de este privilegio de la exención por haber sido concedido sólo a los que padecen miseria y pobreza. Córdoba Durana, Arturo, "Algoritmología de las cuentas de las Yglesias cathedrales de las Yndias", por el bachiller

C. de Guadalajara." en Gali, M. (ed.), *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*, Puebla, Secretaría de Cultura/Arzobispado de Puebla/ ICSH-BUAP, 1999. pp. 235-236.

Doxología. Del griego "doxa", gloria, y "logos", palabra: por tanto "palabra de gloria" a la alabanza o bendición, normalmente trinitaria, con que se concluye una oración o un himno. En el Nuevo Testamento encontramos doxologías dirigidas a Cristo o a Dios Padre: "él es origen, camino y meta del universo: a él la gloria por los siglos, amén" (Rm. 11, 36), "a Dios, el único sabio, por medio de Jesucristo, sea la gloria por siempre, amén" (Rm. 16, 27). En la Eucaristía la doxología principal es la que concluye la plegaria eucarística: "por Cristo, con él y en él, a ti, Dios Padre omnipotente, en la unidad del Espíritu Santo, todo honor y toda gloria por los siglos de los siglos". Esta doxología, con que el presidente expresa la glorificación de Dios, la concluye y confirma el pueblo con su aclamación del Amén. En la liturgia de las horas hay varias doxologías: el "gloria al Padre" del final de los salmos, añadido por la tradición cristiana y que da a la oración del Antiguo Testamento un sentido laudatorio cristológico y trinitario. Es también llamada doxología menor y en una de las oraciones mas densas y repetidas del pueblo cristiano. (Aldazábal)

Escabel. DRAE. 1791. Tarima pequeña que se pone delante de la silla para que descansen los pies del que se sienta en ella. Asiento pequeño hecho de tablas sin respaldo.

Escaño. DRAE. 1732. Cierta genero de banco largo, con espaldar de competente anchura y capaz de poderse sentar en él tres, cuatro, cinco o mas personas.

Estola: ornamento litúrgico que el sacerdote se pone en el cuello. Refiere a la soga con que llevaron atado a Jesús por la calle de la amargura echado un lazo al cuello y la cruz que llevaba a cuestas la cual ha de tener el sacerdote presente. Por eso se la cruza al cuello delante del pecho.

Telliz. DRAE. 1739. El paño con que se cubre la silla del caballo después de haberse apeado el caballero o el que llevan los caballos de respeto en cualquier funcion. Telliza es la cubierta que se pone en las camas para la mayor decencia, limpieza y respeto.

Incontinenti. Prontamente, al instante, o al punto.

Insolidum. DRAE. 1734. Modo de hablar puramente latino que vale cada uno de por sí y sobre el todo. Se usa para expresar la obligación que tienen dos o más personas que se obligaron juntas, a pagar cada una de ellas el todo de la deuda o la facultad que se concede a los testamentarios o podatarios para que cualquiera de ellos pueda obrar por sí solo. "Porque todos estos y cada cual de ellos insolidum son obligados a restituir al agraviado"

Lacería. DRAE. 1734. Es un conjunto de lazos dispuestos para algun fin. “los cuatro colaterales son de primorosa laceria pero el quinto de en medio está tan curiosamente labrado que parece a quien lo mira de abajo, un intrincado laberinto”.

Lazo. DRAE. 1734. Es el nudo que se hace con cinta u otra cosa dejando una como presilla y los 2 cabos sueltos y pendientes. En sentido moral es engaño acechaza, tropiezo, ardid. Es tambien unión, vínculo, estrechez.

Libranza: libramiento. DRAE. 1734. Dar libranza es ordenar por escrito que alguno entregue una cierta cantidad de dinero u otra cosa. Librar es despachar, expedir o dar algún orden.

Maestro de ceremonias: el que advierte lo que se debe hacer y ejecutar, tocante a las ceremonias según los ceremoniales.

Manípulo: ornamento que ciñe el brazo izquierdo del sacerdote. Se refiere a los cordeles con que Jesús como manso cordero fue atado cuando se dejó prender en el huerto de Getsemaní y cuando le ataron a la columna. El sacerdote a su vez se ha de ejercitar en penitencias y trabajos.

Manteo: Capa larga con cuello que traen los eclesiásticos sobre la sotana, y en otro tiempo usaron los estudiantes.

Manuales: eran otras rentas (además del diezmo) que tenían las iglesias, como son aniversarios y capellanías que dotan personas particulares y sirven los capitulares de las iglesias asi como obvenciones de los entierros de cabildo, las primicias que tocan a curas, ofrendas, ceras y derechos parroquiales. (Arturo Córdoba)

Marco: un marco de plata equivalía a 8.5 pesos (8 pesos 4 reales), un marco también equivalía a 8 onzas. Es decir que 8.5 pesos equivalían a 8 onzas, o bien una onza equivalía a un poco más de un peso (1.0625 pesos).

Monacordio. DRAE. 1780. Especie de clavicordio pequeño o espineta, con 49 o 50 teclas y 70 cuerdas, colocadas en 5 puentecillas y desde la primera hasta la última va bajando en proporción. Tiene las cuerdas cubiertas con un paño para apagar el sonido, y que se oiga poco, por lo cual algunos le llaman espineta sorda, o muda. Sirve por lo regular para aprender el órgano.

Patitur: Comprende los privilegios de que disfrutaban los enfermos pertenecientes al cabildo. Puede ser cerrado o abierto. En el cerrado el capitular debe recluirse en su casa, mientras que el abierto se le permite salir con ciertas condiciones. Puede salir para ir a misa cuando la enfermedad lo permite aunque no vaya a la catedral por haber otra iglesia más cercana, asistir con santos sacramentos a un enfermo en peligro o, si el médico lo prescribe, ir a algún sanatorio para que se le aplique alguna medicina. En Patitur se tiene derecho a los frutos de la prebenda y de las distribuciones ordinarias.

Pertiguero. DRAE. 1737. Responsable de ordenar las procesiones e ir ante el prelado, presbítero, diácono, subdiácono y demás ministros, cuando van del coro a la sacristía o al altar o del altar a la sacristía o al coro. Viste ropas rozagantes (es decir, vistosa y muy larga.), y en la mano lleva por insignia de este oficio, una vara o pértiga guarnecida de plata, de lo que tomó el nombre.

Prebendado: dignidad, canónigo o racionero de las iglesias catedrales y colegiales.

Prebenda: el derecho de percibir y gozar los frutos temporales, en razón de algún oficio o empleo espiritual. Se llama también cualquier beneficio eclesiástico como dignidad, canonicato o ración.

Presbítero o sacerdote: Ministro encargado de ofrecer el sacrificio.

Realejo. DRAE. 1737. El órgano pequeño y manual. Se inventó para tocar en los palacios de los reyes, de donde tomó el nombre.

Recle. DRAE. 1737. El tiempo que se permite a los prebendados estar ausentes del coro, para su descanso y recreación.

Sacabuche. Instrumento musical de metal a modo de prometa que se alarga y acorta recogiendo en sí mismo.

Semanero: la persona que está ejerciendo algún empleo por el término de una semana, en que entra por turno.

Sobrepelliz: Vestidura blanca de lienzo fino, con mangas perdidas o muy anchas, que llevan sobre la sotana los eclesiásticos y aún los legos que sirven en las funciones de la Iglesia y que llega desde el hombro hasta la cintura más o menos.

Solideo: Soli- Deo, "A solo Dios", alude a que los sacerdotes se lo quitan únicamente ante el sagrario. Es un casquete de seda u otra tela ligera, que usan los eclesiásticos para cubrirse la corona.

Sotana: Vestidura talar, abrochada a veces de arriba a abajo, que usan los eclesiásticos y los legos que sirven en las funciones de la Iglesia. La sotana del papa es blanca, la del cardenal roja, la del obispo púrpura, y la del sacerdote negra. Sin embargo, a veces estos colores varían. Cuando un miembro de una orden religiosa es elevado a la jerarquía abandona su hábito y adopta la sotana pero conservando el color del hábito de su orden.

Subdiácono: clérigo que ha recibido la primera de las ordenes mayores (1. Subdiaconado, 2. diaconado, 3. presbiterado) Sus deberes son preparar los vasos sagrados para la celebración de la misa, ayudar en las misas solemnes vertiendo el agua en el cáliz durante el ofertorio y canta la epístola.

Bibliografía.

Fuentes primarias.

Abreu, fray Juan de. *Ternario y dolorosos ejercicio a las melancólicas horas, sudor de sangre y agonías de nuestro Redentor Jesús, en el huerto de Getsemaní. Dedicados a su majestad soberana en dicho sangriento paso por el más indigno humilde ministro suyo fr. Juan de Abreu religioso de N. P. S. Francisco*. Puebla: Viuda de Miguel de Ortega, 1745.

Alcalá y Mendiola, Miguel de. *Descripción en bosquejo de la imperial Cesárea muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles*. Ramón Sánchez Flores (estudio introductorio), Puebla: BUAP, 1997.

Anónimo. *Puebla en el virreinato (documento anónimo inédito del siglo XVIII)*. Enrique Aguirre (paleografía). Puebla: Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1965.

Balza, Francisco. *Sermón que predicó el doctor Francisco Balza, canónigo penitenciario de la Santa Iglesia de Sevilla, entre los dos coros de ella el día octavo de la solemnidad del Santísimo Sacramento, el año de 1619*. Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1619.

Bermúdez de Castro, Diego Antonio. *Theatro Angelopolitano*. Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1985.

Blake, Stephen. *The Compleat Gardeners Practice, Directing The Exact Way of Gardening. In three parts: The Garden of Pleasure, The Physical Garden, The Kitchen Garden. How they are ordered for their best situation and Improvement, with variety of Artificial Knots for the Beautifying of a Garden (all engraven in copper) the choisest way for the Raising, Governing and Maintaining of all Plants cultivated in Gardens now in England. Being plain discourse how Herbs, Flowers and Trees, according to Art and Nature may be propagated by Sowing, Setting, Planting, Replanting, Pruning; also Experience of Alteration of Sent, Colour and Taste, clearly reconciling as in treatieth of each Herb and Flower in particular. By Stephen Blake Gardener. Search the World, and there's not to be found A Book so good as tis for Garden ground*. Londres: Thomas Pierrepont, 1664.

Böckler, Georg Andreas. *Architectura curiosa nova, exponens [...] 4. Specus artificiales sumtuosissimas, cum plerisq; Principum Europaeorum Palatiis, hortis, aulis; nec non praecipuis monasteriis atq; arcibus. 5. Cum auctario figurarum elegantissimarum, ad hortorum topiaria vario ductu dividenda, nec non conclavium laquearibus ac pavimentis segmentandis, itemq; labyrinthis construendis, adhibendarum. [...]*. Norimbergae: Impensis Pauli Fursten, 1664.

Burrus, Ernest, ed. *Fray Alonso de Montúfar, Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana (1570)*. Madrid: José Porrúa, 1964.

Bustamante, Juan de. *Tratado del oficio divino, y las rúbricas para rezar, conforme al Breviario Romano últimamente reformado por N. muy S.P. Urbano Papa Octavo en que se declaran sus Reglas generales y particulares para usarle, así pública, como privadamente, con las fiestas de España, y otras. Contiene particulares advertencias importantes, y necesarias para los que le deben rezar. Dispuesto por mandado del Ilmo. y Rev. Sr. D. Henrique Pimentel, obispo de Cuenca, del Consejo del Rey N. Sr. en los de Estado y Guerra. Por el Lic. Juan de Bustamante, visitador y examinador general de su obispado, cura de las villas de Cañaueraelas, Alcubuate y Santander, natural de la Imperial Toledo*. Madrid: Imprenta Real, 1649.

Cartilla de la Santa Iglesia Basílica Catedral de Puebla. Puebla: Imprenta Nueva, 1940.

Caus, Salomon de. *Le Jardin Palatin Hortus Palatinus*. Michel Conan (introd.). Paris: Editions au Montineur, 1981.

Cea, Diego de. *Sermón del Santísimo Sacramento del altar, predicado entre los dos coros de la Santa Iglesia de Sevilla en la solemnisima octava, que hizo a este divino misterio su muy noble cabildo eclesiástico, año de*



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

1620. Por el P. F. Diego de Cea de la orden de san Francisco, natural de la villa de Agudo de la encomienda de Calatrava, y lector de teología del convento de san Antonio de Padua de la misma ciudad, de la santa provincia de los Angeles, primera recolección de las de España. Dirigido al licenciado Cristóbal Ibar, canónigo de la colegial de san Salvador de la ciudad de Sevilla y secretario del ilustrísimo arzobispo de ella. Sevilla: Juan Serrano de Vargas y Ureña, 1620.

Colina y Rubio, Carlos María. *Cartilla que comprende el reglamento de coro y demás prácticas de la Santa Iglesia Catedral de Puebla. Reformada, discutida y aprobada por su Illmo. Venerable Cabildo con arreglo a la Erección de la Iglesia, Estatutos del Santo Concilio 3o. Mexicano, Ritos y Ceremonias generales, Decretos de las Sagradas Congregaciones, Antiguas Constituciones y Costumbres laudables de la misma. Confirmada, establecida y mandada observar en 4 de Noviembre de 1877. Por el Illmo. Señor Dr. Don Carlos María Colina y Rubio, dignísimo obispo de esta diócesis.* Puebla: Imprenta de T.F. Neve, 1877.

Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año de 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes. Ilustrado con muchas notas del R.P. Basilio Arrillaga, de la Compañía de Jesús, y un apéndice con los decretos de la silla apostólica relativos a esta Santa Iglesia, que constan en el FASTI NOVI ORBIS y otros posteriores, y algunos mas documentos interesantes; cuyas adiciones formara un código de Derecho Canonico de la Iglesia Mexicana. Publicado con las licencias necesarias por Mariano Galván Rivera. Primera edición en latín y castellano. México: Eugenio Maillefert y Compañía, 1859.

Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México el año de 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales ordenes. Ilustrado con muchas notas del R. P. Basilio Arrillaga, de la compañía de Jesus, y un apéndice con los decretos de la silla apostolica relativos a esta santa Iglesia que constan en el Fasti Novi Orbis y otros posteriores, y algunos mas documentos interesantes, con cuyas adiciones formara un código de derecho canonico de la iglesia mexicana publicado con las licencias necesarias por Mariano Galvan Rivera. segunda edicion en latin y castellano ed. Barcelona: Imprenta de Manuel Miro y D. Marsá, 1870.

Convento de carmelitas descalzos de Puebla. *Sermón en las honras, que celebró, e hizo a su difunto padre el señor Antonio Nogales Dávila Calderón, maestrescuela y arcediano de esta santa iglesia catedral de la Puebla de los Angeles y sobrino del ilustrísimo señor don Pedro Nogales Dávila, obispo de esta diócesis, el religiosísimo convento de carmelitas descalzos, en su iglesia de la Soledad, el día 21 de mayo de 1749, 1749.*

Definiciones y establecimientos de la orden y caballería de Alcántara. Madrid: Luis Sánchez, 1609.

De la Maza, Francisco, "Isidro Sariñana. La catedral de México en 1668" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1968, 9-55.

Elizalde Ita y Parra, José Mariano Gregorio de. *Retrato de la persona en el corazón de el Ilmo. señor dr. don Carlos Bermúdez de Castro, dignísimo arzobispo de la Santa Iglesia de Manila. Oración fúnebre que en las exequias que se celebraron a el entierro de su corazón el día 5 de junio de 1731 en la iglesia del convento de señoras religiosas de san Lorenzo de esta ciudad.* México: Francisco Rodríguez Lupercio, 1731.

Estatutos del cabildo metropolitano de la santa iglesia basilica catedral de la Puebla de los Angeles. Aprobados y puestos en vigor por decreto del excmo. e ilmo. sr dr. dn. Pedro Vera y Zuria, arzobispo de la Puebla de los Angeles, seguidos de algunos documentos y del episcopologio angelopolitano. Puebla: Imp. La enseñanza objetiva, 1925.

Estatutos y constituciones de la santa Iglesia de Sevilla, s.l., s.a.

Erección de la Iglesia Metropolitana de la ciudad de Granada, dignidades y prebendas de ella y de todas las demás iglesias colegiales y parroquiales de su arzobispado, abadías, beneficios y sacristías de él. Granada: Imprenta real de Francisco de Ochoa, 1677.

Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *Baluartes de México: descripción histórica de las cuatro milagrosas imágenes de nuestra señora que se veneran en la muy noble, leal, e imperial ciudad de México, capital de la Nueva España*. México: E. Aviña Levy, 1967.

———. *Baluartes de México: descripción histórica de las cuatro milagrosas imágenes de nuestra señora que se veneran en la muy noble, leal, e imperial ciudad de México, capital de la Nueva España*. México: Imprenta de Alejandro Valdes, 1820.

———. *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*. Efraín Castro Morales (edición, prólogo y notas) Puebla: Altiplano, 1963.

Ferrari, Giovan Battista. *Flora overo cultura di fiori. Riproduzione in facsimile*. Lucia Tongiorgi Tomasi (ed.). Città di Castello (PG): Leo S. Olschki, 2001.

Flores, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco Mariano*. México: CNCA, 1995 (1755).

Fuhring, Peter (comp.). *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Vredeman de Vries*. Vol. 47 Parte I (1555-1571) Parte II (1572-1630). Rotterdam/The Netherlands: Sound and Vision Interactive, 1997.

García Panes, Diego. *Diario particular del camino que sigue un virrey de México*. Madrid: CEHOPU/CEDEX, 1994.

Gedde, Walter. *A booke of sundry draughtes. Principaly serving for glasiars and not impertinent for plasterers, and gardeners, besides sundry other professions, whereunto is annexed, the manner how to anniel in glas and also the true forme of the fornace and the secretes thereof*. London: Walter Dight, 1615.

Gemelli Carreri, Juan Francisco. *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*. México: Ediciones Xochitl, 1946.

Godínez, Miguel. *Práctica de la teología mística*. Sevilla, 1682.

Groen, J van der. *Le Jardinier du Pays-Bas*. Bruselas: Philippe Vleugart, 1672.

Groen, Jan van der. *Den Nederlandtsen Hovenier*. Amsterdam: G. De Groot, 1721.

Hill, Thomas. *The Gardener's Labyrinth*, London, 1577.

Lawson, William. *The Countrie Houwifes Garden*. Illinois: Trovillion Private Press, 1948 (1617).

León Cázares, María del Carmen y Mario Humberto Ruz (eds.). *Constituciones diocesanas del obispado de Chiapa. Hechas y ordenadas por su Señoría Ilustrísima, el señor maestro don fray Francisco Núñez de la Vega, de la orden de predicadores, obispo de ciudad real de Chiapa y Soconusco*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988.

Lobera y Abio, Antonio. *El porque de todas las ceremonias de la iglesia y sus misterios...* Figueras, 1758.

Loris, Daniel. *Le Thrésor des Parterres de l'Univers*. Ginebra: Estienne Gamonet, 1629.

Manzo, José. *La catedral de Puebla, descripción artística de don José Manzo. publicada en "El liceo Mexicano" en el año de 1844*. Puebla: Talleres de Imprenta "El escritorio", 1911.

Martínez de Trillanes, Gaspar Isidro. *Directorio que para las ceremonias del altar y del coro en todos los días del año debe observarse en esta santa Iglesia catedral de la ciudad de los Ángeles, dispuesto por el Sr. Dr. D. Gaspar Isidro Martínez del Trillanes, deán que fue de dicha santa Iglesia*. Puebla: Viuda de Miguel de Ortega, 1728.

———. *Sermón, que en la santa iglesia catedral de la ciudad de Puebla de los Ángeles, el día 21 del mes de junio, dominica 3 post pentecosten del año de 1716. En el recibimiento de el Exmo. Sr. Don Baltasar Manuel de Zúñiga y Guzmán Sotomayor, y Sarmiento, marqués de Valero, y Ayamonte, gentilhombre de la cámara de su Majestad, y de su Consejo, virrey gobernador, y capitán general de esta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia de México. Predicó el dr. D. Gaspar, Isidro, Martínez, de Trillanes, canónigo lectoral de la misma Santa Iglesia, y Examinador sinodal de su obispado, etc. Lo imprime y dedica a su Exa. Don Simón Modesto Venegas de Espinosa, conde de Mejorada, gentilhombre de la cámara de su Majestad, y alcalde ordinario de dicha ciudad de la Puebla.* Puebla: Herederos vda. de Miguel Ribera, 1717.

Muy Venerable Señor Deán y cabildo de México. "Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido hacer en todas y cada uno de los días del año. Arreglado en todo a su Erección, Estatutos, Cartilla, Costumbres, fundaciones y rúbricas para su más puntual e inviolable observancia", ms, 1751.

Nieto de Almirón, Miguel. *Sermón que saca a luz, dedica, y consagra a la divina majestad de Cristo señor n. venerado en su imagen de Salamea, el Lic. d. Antonio Nogales, prebendado de la santa iglesia catedral, y su juez del cofre de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, y predicó en las exequias del ilustrísimo señor D. Pedro Nogales Dávila dignísimo obispo de dicha ciudad de la Puebla en su iglesia catedral el Sr. doctor Dn. Miguel Nieto de Almirón, su canónigo magistral, regente general de la regia, y pontificia academia, catedrático de prima de teología en ella, rector de los reales colegios de s. Pedro, y s. Juan, juez ordinario apostólico, calificador del santo oficio de la inquisición, examinador sinodal de dicho obispado.* Puebla: Viuda de Miguel de Ortega, 1721.

Nogales Dávila, Joseph de. *Mística casa de la mejor sabiduría erigida sobre siete columnas suntuosas, coronadas con siete soberanos principes angélicos quienes con siete diversas ciencias, publican los títulos misteriosos de María Santísima en la antífona de la Salve y Asunción a los cielos en cuerpo y alma gloriosa que levantó y predicó el P. Pdo. Fray Joseph de Nogales Dávila, del real orden de nuestra señora de la merced, redención de cautivos, en la santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles, en seis sermones vespertinos de cuaresma y en el de la Asunción de María Santísima a los cielos. Dalos a la estampa D. Antonio Nogales, prebendado de dicha santa Iglesia y los dedica al Ilmo. Sr. Don Pedro de Nogales Dávila, del orden de Alcántara, del consejo de su Majestad, y dignísimo obispo de la Puebla, de quien es actual limosnero mayor.* Puebla: Viuda de Miguel de Ortega, 1720.

Nogales Dávila, Pedro de. *Nuevas constituciones hechas por el Ilmo. sr. don Pedro de Nogales Dávila del orden de Alcántara, obispo de esta santa iglesia de la Puebla de los Ángeles, del Consejo de su Majestad, tocante a su contaduría, cofre, trojes administraciones de diezmos, semillas y demás rentas que le pertenecen con algunas derogaciones, adiciones y limitaciones de las antiguas que ordenó y dispuso el Ilmo. Sr. don Juan de Palafox y Mendoza su predecesor en los años de 1644 y 1645, y de las ordenanzas de cofre que hizo el Ilmo. Sr. don Manuel Fernández de Santa Cruz asimismo su predecesor en el año de 1689 con consejo y parecer del venerable dean y cabildo de la dicha santa iglesia.* Puebla: Miguel de Ortega, 1713.

Olalla y Aragón, Frutos Bartolomé de. *Ceremonial de las misas solemnes cantadas con diáconos o sin ellos, según las rúbricas del Misal Romano, últimamente recognito por su Santidad Urbano VIII con reparos nuevos y curiosos en que se declaran muchas dudas que acerca de las ceremonias se ofrecen y con las funciones de las velas, cenizas, ramos, de la semana santa, procesiones y rogativas, con otras diferentes advertencias, para que con toda perfección se celebren los Divinos Oficios: útil y provechoso para todos los eclesiásticos, así seculares, como regulares compuesto por don Frutos Bartholomé de Olalla y Aragón, maestro de ceremonias de la capilla real de su Majestad el Rey Nuestro Señor D. Carlos II y Phelipe V (que Dios guarde) nuevamente corregido por su autor y dedicado, como el de la misa rezada por el mismo con afectuosa reverencia y devoción a la Soberana Reina de los Angeles Ma. SS. de la Almudena, venerada en la parroquia de Madrid.* Madrid: Juan García Infanzon, impresor de la Santa Cruzada, 1702.

———. *Ceremonial romano de la misa rezada.* Madrid, 1707.

———. *Ceremonial Romano de la misa rezada conforme al misal más moderno.* Madrid, 1729.

———. *Ceremonial romano de la misa rezada conforme al misal más moderno con las advertencias de todo lo que se opone a las rúbricas para que con toda perfección se ofrezca el Santísimo Sacramento de la misa y después de sus ceremonias se ponen otros documentos y reglas necesarias para todos los sacerdotes, compuesto por don Frutos Bartolomé de Olalla y Aragón, maestro de ceremonias de la capilla real de su Majestad el Rey Nuestro Señor don Carlos II, corregido y enmendado por su autor en esta segunda impresión y dedicado por el mismo con afectuosa reverencia y devoción a la soberana Reina de los Angeles María Santísima de la Almudena, venerada en su parroquia de Madrid.* Madrid: Juan García Infanzón, 1695.

———. *Ceremonial romano de la misa rezada conforme al misal más moderno, con las advertencias de todo lo que se opone a las rúbricas... cuarta impresión corregida y enmendado de erratas por su autor.* Madrid: Juan Sanz, 1721.

———. *Ceremonial romano de la misa rezada...corregido y enmendado de las erratas por su autor en esta cuarta impresión, añadido al fin un capítulo o epitome de lo que se debe observar en el coro en los oficios divinos y dedicado a... Maria Santísima de la Almudena...* Madrid: Antonio González de Reyes, 1708.

———. *Ceremonial de las misas solemnes cantadas, con diáconos o sin ellos, según las rubricas del misal romano, últimamente recognito por su santidad Urbano VIII con reparos nuevos y curiosos, en que se declaran muchas dudas, que acerca de las ceremonias se ofrecen y con las funciones de las velas, ceniza, ramos, de la semana santa, procesiones, rogativa, con otras diferentes advertencias, para que con toda perfección se celebren los Divinos Oficios: útil y provechoso para todos los eclesiásticos, así seculares como regulares compuesto por... corregido y añadido por su autor en esta tercera impresión.* Madrid: Juan García Infanzón, 1707.

Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran capilla del Rosario. Dedicada y aplaudida en el Convento de N.P.S. Domingo de la ciudad de los Angeles. El día 16 del mes de abril de 1690. Al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor D. D. Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de la Puebla del Consejo de su Majestad. Puebla, Diego Fernández de León, 1690. Puebla: Junta de Mejoramiento moral, cívico y material del Municipio de Puebla, 1985.

Oviedo, Juan Antonio (1670-1757). *Relación de los rayos, que el día 22, y 29 de julio de este año de 1747 cayeron en la capilla, que en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles está dedicada al glorioso patriarca san Ignacio de Loyola, sacada de la información jurídica, que se hizo en la misma ciudad de la Puebla, en el mes de septiembre del mismo año.* Puebla: s.e., 1747.

Palafox y Mendoza, Juan de. *Constituciones para la contaduría de la iglesia catedral de la Puebla de los Angeles, hechas por el Excelentísimo Señor D. Juan de Palafox y Mendoza, obispo de dicha ciudad, del consejo de su Majestad, y del Real de Indias, visitador General de esa Nueva España. Con licencia, en Puebla en la imprenta de don Joseph Pérez, año de 1711 y por su original, esta tercera impresión, en dicha ciudad, en la Imprenta de Miguel de Ortega, y Bonilla, año de 1713.* Puebla: Miguel de Ortega, 1713.

———. *Reglas y ordenanzas del coro de esta santa iglesia catedral de la Puebla de los Angeles. Segunda impresión.* Puebla: Joseph Pérez, 1711.

———. *Reglas y ordenanzas del coro de esta santa iglesia catedral de la Puebla de los Angeles.* Puebla: Juan Blanco de Alcázar, 1649.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica.* Madrid: Aguilar, 1947.

Porro, Girolamo. *L'horto dei semplici di Padova.* facsímil de edición veneciana ed. Padua: Universidad de Padua/editorial Programma, 1986 (1591).

Prieto, Melchor. *Psalmodia Eucharistica.* Madrid: Luis Sánchez, 1622.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana*. 6 vols. Madrid: Francisco del Hierro/Real Academia Española, por la viuda de Francisco del Hierro y por los herederos de Francisco del Hierro, 1726-1739.

Recopilación de leyes de los reinos de las indias mandadas imprimir y publicar por la majestad católica del rey don Carlos II nuestro señor va dividida en 4 tomos con el índice general y al principio de cada tomo el índice especial de los títulos que contiene. Madrid: Cultura Hispánica, 1973.

Regla del coro y cabildo de la S. Iglesia Metropolitana de Sevilla y Memoria de las procesiones y manuales que son a cargo de los Señores Deán y Cabildo de ella, 1658.

Reglas, y ordenanzas del coro de esta santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles, Puebla, por Francisco Xavier de Morales y Salazar, ministro impresor de esta Santa Iglesia Catedral, 1736.

Santillán, Mathías de. *Sermón panegírico en la fiesta que al Príncipe de los Apóstoles san Pedro hizo su Congregación Eclesiástica fundada en la iglesia de la Santísima Trinidad de esta ciudad. Teniendo patente el Santísimo sacramento, y con jubileo de cuarenta horas, y dedicación del nuevo coro. Predicó el Dr., y Mtro. Mathías de Santillán. A que asistió el Ilmo. Sr. Dr. don Matheo Saga de Burgueiro, arzobispo de México del Consejo de su Majestad a quien lo dedica su amor, y consagra su afecto, etc.* México: Viuda de Bernardo Calderón, 1659.

Stevens, Charles y John Liebault. *Maison Rustique or the Countrey farme*. Londres: Adam Slip, 1616.

Sucinta explicación de las tiernas y santas ceremonias de la seña sacada de lo que latamente han escrito autores clásicos. México: Joseph de Jáuregui, 1778.

Tamariz de Carmona, Antonio. *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral. Que de orden de su majestad acabó y consagró a 18 de abril de 1649 el ilustrísimo y reverendísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza, del Consejo Real de las Indias y obispo de esta diócesis, su despedida y salida para los reinos de España. con dos cartas pastorales del mismo ilustrísimo señor sobre la materia, VII Bibliotheca Angelopolitana*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, 1991.

Thiers, Jean-Baptiste. *Dissertations ecclesiastiques*. 1 vols. Paris: Chez Antoine Dezallier, 1688.

Ureña, Marqués de. *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*. Madrid: Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S.M., 1785.

Fuentes secundarias.

Achim, Miruna. "Las entrañas del poder: una autopsia michoacana del siglo XVIII" en *Relaciones 81 XXI* (2000): 17-37.

Actas del simposio El arte y las órdenes militares. Cáceres: Comité español de Historia del arte y Departamento de Historia del arte de la Universidad de Extremadura, 1985.

Aguiló Alonso, María Paz. *El mueble en España siglos XVI-XVII*. Madrid: CSIC/Ediciones Antiquaria, 1993.

Aguiló Alonso, María Paz. *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

Aguiló, María Paz. "Hacia una tipología de las sillerías de coro, Madrid, Toledo y Valladolid a fines del Renacimiento" en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Madrid, 1994.

Aguiló, María Paz. "La ebanistería alemana en el monasterio de el Escorial." en *Real Monasterio-Palacio de el Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de arte "Diego Velázquez". Centro de estudios Históricos, 1987.

Aguiló, María Paz. "La sillería del coro del monasterio de el Escorial" en *Archivo Español de Arte* número 241 (1988): 53-66.

Aldazábal, José, José Manuel Bernal y Xavier Aróztegui. *Liturgia de las horas. Veinte siglos de historia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona, 1994 (1988).

Aldazábal, José. *Vocabulario básico de liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1996 (1994).

Alfaro, Gustavo. "El reclutamiento oligárquico en el cabildo de la Puebla de los Ángeles, 1665-1765." Tesis de licenciatura, UAP, 1994.

———. "La lucha por el control del gobierno urbano en la época colonial. El cabildo de la Puebla de los Ángeles, 1670-1723." Tesis de maestría, UNAM, 1998.

Angulo Íñiguez, Diego. "The mudejar style in mexican architecture" en *Ars Islámica* II (1935): 225-230.

Angulo Íñiguez, Diego, Enrique Marco Dorta y M. Buschiazzo. *Historia del arte hispanoamericano*. Vol. 2 vols. México: Salvat editores, 1945-1950.

Antoine, Elisabeth. "Entre choux et roses: que sont ces jardins devenus" en *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident a la fin du Moyen Age*. Paris: Editions de la Reunion des musees nationaux, 2002.

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: inventario y guía de acceso. Oscar Mazín (ed.). Zamora/México: Colegio de Michoacán/Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1999.

Baccheschi, Edi. "La taracea" en *Las técnicas artísticas*, Corrado Maltese (ed.), Madrid: Cátedra, 1990.

Báez Macías, Eduardo. *El arcángel san Miguel*. México: UNAM, 1979.

Bambach Cappel, Carmen. "Leonardo, Tagliente, and Dürer: 'La scienza del far di groppi'." *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana* IV (1991): pp. 72-98.

Bargellini, Clara. "'Monte de oro' y 'Nuevo cielo': composición y significado de los retablos novohispanos." In *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Martha Fernández y Louise Noelle (eds.). México: UNAM-IIE, 1998.

Belting, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1994 (1990).

Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

Bérchez, Joaquín. "Planta de la iglesia catedral de Puebla" en *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V/Caja Madrid Fundación, 2000.

Bieńko de Peralta, Doris. "Juan de Jesús María y Miguel Godínez: dos propuestas del discernimiento de los espíritus" en *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, Alicia Mayer (ed.). México: UNAM/IIH, en prensa.

Bonet Correa, Antonio. "El coro, el altar del perdón y los órganos de la catedral de México" en *Retablo Barroco. A la memoria de Francisco de la Maza*, Manuel González Galván y Jorge Alberto Manrique (eds.). México: UNAM-IIE, 1974.

Bonet Correa, Antonio. "La catedral y la ciudad histórica" en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Miguel Ángel Castillo Oreja (ed.). Madrid: Fundación BBVA/Antonio Machado Libros, 2001.

Bonet Correa, Antonio (coord.). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1987.

Bonne, Jean-Claude. "Noeuds d'écritures (le fragment I de l'évangélaire de Durham)" en *Texte-Image. Bild-Text*, edited by Sybil Dümchen y Michael Nerlich. Berlin: Technische Universität Berlin. Institut für Romanische Literaturwissenschaft, 1990.

_____. "De l'ornement à l'ornementalité: mosaïque absidale de San Clemente de Rome" en *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age: actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*. Poitiers: Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1997.

_____. "De l'ornement dans l'art médiéval (VIIe-XIIIe siècle). Le modèle insulaire" en *L'image: fonctions et usages des images dans l'occident médiéval: actes du 6e International workshop on medieval societies: Centre Ettore Majorana: Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992*, J. Baschet y Jean-Claude Schmitt (eds.). Paris: Le Léopard d'or, 1996.

_____. "Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un évangile celto-saxon du VIIe siècle)" en *Histoires d'ornement: actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, 27-28 juin 1996*. Paris/Rome: Klincksieck/Académie de France à Rome, 2000.

_____. "Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)" en *Annales* vol. 51 enero-febrero, no. 1 (1996): 37-70.

_____. "Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval" en *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age: actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*. Poitiers: Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1997.

Borrás Gualis, Gonzalo. *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Madrid: Sílex, 1990.

_____. "El mudéjar como constante artística" *I simposio Internacional de Mudejarismo*. 15-17 Septiembre 1975, 1981.

_____. "Introducción. El arte mudéjar, un fenómeno hispánico" en *El arte mudéjar*, Gonzalo Borrás Gualis (coord.). Zaragoza: UNESCO/Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1995.

_____. "Introducción histórica y artística" en *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Madrid: Museo sin Fronteras/Electa, 2000.

Brion, H. *Léonard de Vinci*. Paris: s.e, 1952.

Carrión, Antonio. *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*. Vol. 2 tomos. Puebla: Editorial Jose M. Cajica Jr., 1970.

Castro, Efraín. "La catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 32 (1963).

———. "La catedral vieja de Puebla" en *Estudios y documentos de la región de Puebla-Tlaxcala*. Puebla: Colegio de Historia. Escuela de y Letras de la UAP e Instituto Poblano de Antropología e Historia, 1970.

Castro, Efraín. *Los órganos de la Nueva España y sus artifices*. México: Sociedad de amigos del Centro Histórico AC, 1983.

Castro, Efraín. *Los órganos de la Nueva España y sus artifices*. Vol. 26, *Lecturas Históricas de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1989.

———. "Yeserías manieristas de la primera mitad del siglo XVII en las ciudades de México y Puebla" *Manuel Toussaint: su proyección en la historia del arte mexicano*. Coloquio Internacional Extraordinario, Tlaxcala, 1992 1990.

Chueca Goitia, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Dossat, 1981.

Conan, Michel. *Dictionnaire Historique de l'Art des Jardins*. Paris: Hazan, s.a.

Conrad, Rudolph. *The "things of greater importance": Bernard of Clairvaux's Apologia and the medieval attitude toward art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Coomaraswamy, Ananda K. "The iconography of Dürer's 'knots' and Leonardo's 'concatenation'" en *The Art Bulletin* 7 (1944): 109-128.

Cordero y Torres, Enrique. *Diccionario Biográfico de Puebla*. Puebla: Centro de Estudios Históricos de Puebla.

Córdoba Durán, Arturo. "'Algoritmología de las cuentas de las Yglesias cathedrales de las Yndias', por el bachiller C. de Guadalajara" en *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*, Montserrat Gali (ed.). Puebla: Secretaría de Cultura/Arzobispado de Puebla/ ICSH-BUAP, 1999.

———. "Las dignidades eclesiásticas de la catedral angelopolitana" en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat (coord). Puebla: BUAP/ICSH, 2002.

Cuadriello, Jaime. "El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia" en *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

La catedral de Sevilla. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991.

DaCosta Kaufmann, Thomas. "Islam, art, and architecture in the Americas. Some considerations of colonial Latin America." *RES* 43, no. spring (2003): 42-50.

Damasceno, Juan. *On the Divine Images. Three Apologies Against Those Who Attack the Divine Images*. Translated by David Anderson. Crestwood NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1980.

Díaz Cayeros, Patricia. "La recreación de modelos europeos en la sillería del coro de la catedral de Puebla" en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, edited by Helga Von Kugelgen. Frankfurt del Meno/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2002.

———. "Entre lo celestial y lo terrenal: la sillería del coro de la catedral de Puebla" en *La catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*, Montserrat Gali (ed). Puebla: Secretaria de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla/Arzobispado de Puebla/ICSH, BUAP, 1999.

———. "La sillería del coro de la catedral de Puebla. Sus formas, sus sentidos celestiales y terrenales." Licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1995.

———. "Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla." In *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Gali (ed.). Puebla: ICSH/BUAP, 2002.

———. "Una carta de examen para obtener el título de maestro del carpintero poblano Pedro Muñoz" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 81 (2002).

Diez Barroso, Francisco. *El arte en Nueva España*. México: edición del autor, 1921.

Elbern, V.H. "Arte Aniconica" en *Enciclopedia dell'arte medievale*, pp.789-797. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1973.

Elliott, John. "A Europe of Composite Monarchies" en *Past and Present*, no. 137 (1992): 48-71.

Erlande-Brandenburg, Alain. *The cathedral: the social and architectural dynamics of construction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Escamilla, Iván. "La caridad episcopal: el hospital de san Pedro de Puebla en el siglo XVII" en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Gali (ed.). Puebla: ICSH/BUAP, 2002.

Escamilla, Iván, Julieta García y Ana María Huerta. *Antiguo Hospital de san Pedro albergue de la memoria*. Puebla: El Museo poblano de arte virreinal, 1999.

Escobar, Matías de. *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos heremitas de N.P. san Agustín de la provincia de san Nicolás Tolentino de Mechoacán escrita por Fr. Matías de Escobar su cronista (el) año (de) 1729*. México: Imprenta Victoria, 1924.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "El sentido simbólico-litúrgico en los murales del claustro del convento agustino de la purificación y san Simón de Malinalco" en *Homenaje a Marco Dorta, Anuario de estudios americanos, XXXVIII*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

———. "La pintura mural durante el virreinato" en *Historia del arte mexicano*. México: Salvat, 1982.

———. "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana" en *Historia del arte mexicano*. México: Salvat, 1982.

———. "El nombre y su morada. La presencia de los monogramas en el arte de evangelización" en *Las dimensiones del arte emblemático*, Bárbara y Eloy Gómez Bravo Skinfill Nogal (eds.). Zamora: El colegio de Michoacán, 2002.

———. "El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la Nueva y Primitiva Iglesia de Indias" en *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. México: Fomento Cultural Banamex, 2000.

———. "El tesoro perdido de la catedral michoacana" en *La catedral de Morelia*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1991.

Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident a la fin du Moyen Age. Paris: Editions de la Reunion des musees nationaux, 2002.

Feliciano, Ma. Judith. "Muslim Shrouds for Christian Kings? A Reassessment of Andalusí Textiles in Thirteenth-Century Castilian Life and Ritual" en *Under the Influence: Rethinking the Comparative in Medieval Iberia*, edited by Cynthia Robinson y Leyla Rouhi. Leiden: E. J. Brill, 2004 (en prensa).

———. "Mudejarismo in its Colonial Context: Iberian Cultural Display, Viceregal Luxury Consumption, and the Negotiation of Identities in Sixteenth-Century New Spain" Ph.D., The University of Pennsylvania, 2004.

———. "Muslim Shrouds for Christian Kings? A Reassessment of Andalusí Textiles in Thirteenth-Century Castilian Life and Ritual" en *Under the Influence: Rethinking the Comparative in Medieval Iberia*, edited by Cynthia Robinson y Leyla Rouhi, Leiden: E.J. Brill, 2004.

———. "The Myth of the Moriscos in the New World: The Physical Absence and Spiritual Presence of Muslims in Historical Thought and Art Historical Scholarship" en *Mudejarismo in its Colonial Context: Iberian Cultural Display, Viceregal Luxury Consumption, and the Negotiation of Identities in Sixteenth-Century New Spain Ph. D. Dissertation: The University of Pennsylvania*, 2004.

Fernández, Guillermo (ed.). *Giorgio Vasari. Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. México: UNAM, 1996.

Fernández Gracia, Ricardo. *Iconografía de don Juan de Palafox. Imágenes para un hombre de Estado y de Iglesia*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2001.

Fernández, Martha. "El santuario de nuestra señora de Guadalupe: una reconstrucción novohispana del templo de Salomón" en *Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Víctor Mínguez (ed.). Castelló de la Plana: Universitat Jaime I, 2000.

Fernández-Galiano, Dimas. "Influencias orientales en la musivaria hispanica" en *III Colloquio internazionale sul mosaico antico*.

Ferperman, John. "La herencia organística mexicana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, num. 61 (1990).

Fesperman, John. *Organs in Mexico*. Raleigh: The Sunbury Press, 1979.

Feuillet, André. *L'agonie de Gethsémani, enquête exégétique et théologique suivie d'une étude du "mystère de Jésus" de Pascal*. Paris: Gabalda, 1977.

Francesco, D'Andrea Gioacchino. "Il Regno di Napoli e la Custodia di Terra Santa" en *La Custodia di Terra Santa e l'Europa: i rapporti politici e l'attività culturale dei francescani in Medio Oriente*, edited by Michele OFM (ed.) Piccirillo. Roma: Il Veltro editrice, 1983.

Frank, Isabelle (ed.). *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European & American writings 1750-1940*. New Haven/London: Yale University, 2000.

Galetti, Giorgio. 'Se amerai di gareggiare con la vaghissima ritondità del cielo...' *Il giardino a pianta centrale fra manierismo e barocco*. Maria Adriana Giusti y Alessandro Tagliolini (eds.), *Il Giardino delle muse: arti e artifici nel barocco europeo: atti del 4. Colloquio internazionale: Pietrasanta, 1993*. Florencia: Edifir, 1995.

Gali, Montserrat (ed.). *El mundo de las catedrales novohispanas*. Puebla: BUAP-ICSH, 2002.

Gallo Colonna, Gabriella y Edi Baccheschi. "La incrustación" en *Las técnicas artísticas*, Corrado Maltese (ed.). Madrid: Cátedra, 1990.

Gallo, Marta. *Reflexiones sobre espejos: la imagen especular; cuatro siglos en su trayectoria literaria hispanoamericana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1993.

- . *Potential images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books, 2002.
- Gantzhorn, Volkmar. *Oriental Carpets. Their Iconology and Iconography from Earliest Times to the 18th Century*. Koln: Taschen, 1998.
- García Granados, Rafael. *La sillería del coro de la antigua iglesia de san Agustín*. México: UNAM, 1941.
- García Zambrano, Ángel Julián. *El remodelado interior de la catedral de Puebla: México 1850-1860*. Mérida (Venezuela): Universidad de los andes, consejo de desarrollo científico, humanístico y tecnológico, comisión de estudios humanísticos, 1984.
- Gastellou, Josué y Gustavo Mauleón. *Catálogo de órganos tubulares históricos del Estado de Puebla*. Puebla: Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1997.
- Gell, Alfred. *Art and Agency. An Antropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gombrich, Ernst. *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*. Londres: Phaidon, 1979.
- Gómez, Lidia. "Honor y poder a través de la obra de un obispo. La sociedad novohispana en la Puebla del siglo XVII reflejada en la obra de Palafox y Mendoza" en *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*, Montserrat Gali (ed.). Puebla: Secretaría de Cultura/Arzobispado de Puebla/ ICSH-BUAP, 1999.
- Goy, Ana. "La imagen de la catedral en la época colonial" en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Gali (ed.), Puebla: BUAP/ICSH, 2002.
- Grabar, Oleg. *La formación del arte islámico*. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *The Mediation of Ornament. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1989. Bollingen series XXXV. 38*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Gruber, Alain. "Interlace" en *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe*, Alain Gruber (ed.). New York/London/Paris: Abbeville Press, 1994.
- Gutiérrez, Ramón. "Transferencia y presencia de la cultura islámica en América Latina a través de la Península Ibérica" en *El arte mudéjar*, Gonzalo Borrás Gualis (coord.). Zaragoza: UNESCO/Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1995.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Purificación de la Torre (coords). *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al nuevo mundo (catálogo de la exposición)*. Barcelona/Madrid: Lunwerg editores, 1995.
- Hellendoorn, R.E. *Influencia del manierismo-nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*. México: UNAM, 1980.
- Henares Cuéllar, Ignacio. "El mudéjar, síntesis de culturas" en *El mudéjar iberoamericano: del Islam al nuevo mundo. Catálogo de la exposición del Palacio episcopal de Málaga. 1 de abril-15 de julio de 1995*, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coord.). s.l.: s.e., 1995.
- Herr, Richard. *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1973.
- Herrejón Peredo, Carlos. *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*. 2da. edición corregida y aumentada ed. Zamora: El Colegio de Michoacán/Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 2000.
- Hoppin, Richard H. *La música medieval*. Madrid: Akal, 1999.
- Hourani, Albert. *La historia de los árabes*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1992.

Jong, Erik A. de. "For Profit and Ornament: The Function and Meaning of Dutch Garden in the Period of William and Mary, 1650-1702" en *The Dutch Garden in the Seventeenth century*, John Dixon Hunt (ed.). Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1990.

———. "Habsburg gardening and Flemish influences in the late sixteenth century. A book of garden designs from 1593 for the Emperor Rudolf II in Prague: Hans Puechfeldner's 'Useful Artbook of Gardening'" en *Felipe II: el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI. Actas del congreso internacional*. Aranjuez: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

Juárez Burgos, A. y Adalberto Luyando Lares. *La catedral de Puebla*. México: UAP, 1985.

Kagan, Richard. *Urban Images of the Hispanic World 1493-1793*. New Haven/London: Yale University Press, 2000.

Kalavrezou-Maxeiner, Ioli. "The Byzantine Knotted Column" en *Byzantine studies in honor of Milton V. Anastos*, edited by Speros Vryonis. Malibu: Undena Publications, 1985.

Kant, Emmanuel. *Crítica de la razón práctica. Crítica del juicio. Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Buenos Aires: El Ateneo, 1951.

Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1997 (1957).

———. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy. Madrid: Alianza, 1985.

Kitzinger, Ernst. "Stylistic developments in pavements mosaics in the Greek east from the age of Constantine to the age of Justinian" en *La mosaïque gréco-romaine. Paris, 29 août-3 septembre 1963. Colloque international sur 'La mosaïque gréco-romaine'*. Paris, 1963.

———. "The threshold of the Holy Shrine: observations on floor mosaics at Antioch and Bethlehem" en *Kyriakon. Festschrift Johannes Quastern*, Patrick Granfield y Josef A. Jungmann (eds.). Munster/Westf.: Aschendorff, 1970.

Kenneth Clark. *Leonardo da Vinci*. England/USA/Australia/Canada/ NZ: Penguin books, 1982.

Kraus, Henry y Dorothy. *Las sillerías góticas españolas*. Madrid: Alianza, 1984.

Krautheimer, Richard. "Introduction to an 'iconography of mediaeval architecture'" en *JWCI* 5 (1942).

Leclercq, Henry. "choeur", "chorea", "iconostase", "images", "décoration des églises", "jubé" en *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par le R.p. dom Fernand Cabrol... avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs*, Fernand Cabrol (ed.). Paris: Letouzey et Ané, 1907-<53>.

Lehner, Ernst. *Alphabets and Ornaments*. New York: Dover, 1952.

Leroy, Jules. *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*. Paris: P. Geuthner, 1964.

Loos, Adolf. "Ornament and Crime (1910)" en *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European and American Writings, 1750-1940*, Isabelle Frank (ed.). New Haven/London: Yale University Press, 2000.

López Campuzano, Julia. *La iglesia y la sillería coral de la cartuja jerezana*. Madrid: J.J. López Campuzano, 1997.

López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Madrid: Cátedra, 2000.

———. "La arquitectura mudéjar: situación historiográfica y nuevos planteamientos" en *Manuel Toussaint: su proyección en la historia del arte mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, Tlaxcala, 1990 1992.

———. "Las primeras construcciones y la definición del mudéjar en Nueva España" en *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al nuevo mundo (catálogo de la exposición)*, Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Purificación de la Torre (coords). Barcelona/Madrid: Lunwerg editores, 1995.

López Guzmán, Rafael, et al. *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*. México: Azabache, 1992.

Lorda, Joaquín. "Puebla y Madrid: ciprés o baldaquino" en *Palafox. Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII. Congreso Internacional. IV Centenario del Nacimiento de Don Juan de Pañafox y Mendoza*, Ricardo Fernández Gracia (coord.). Pamplona: Universidad de Navarra, 2001.

Loyzaga, Jorge. "Taracea en México" en *El mueble mexicano*. México: Banamex, 1985.

Manrique, Jorge Alberto. "Las catedrales" en *Historia del arte mexicano*. México: SEP-Salvat, 1986.

Maquívar, María del Consuelo. "La sillería de el Generalito" en *Antiguo Colegio de san Ildefonso*. México: Nacional Financiera, 1997.

Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX. México: Patronato Cultural del Occidente, A.C., 1989.

Mason, John; Benjamin Webb. *The Symbolism of Churches and Church Ornaments: a translation of the First book of the Rationale Divinorum Officiorum*. Londres-Cambridge: Benjamin Webb, 1843.

Mateo Gómez, Isabel. *La sillería del coro de la catedral de Burgos*. Madrid: Caja de Burgos/Asociación de amigos de la catedral de Burgos, 1997.

———. "La sillería del coro de la catedral de Sevilla" en *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991.

———. *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: CSIC, 1979.

Mauleón, Gustavo. *Música en el virreinato de la Nueva España. siglos XVI y XVII*. Puebla: Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1995.

Maur, Raban. *Louanges de la sainte croix*. Michel Perrin (traducción anotaciones y presentación). Paris/Amiens: Berg International/Trois cailloux, 1988.

Maza, Francisco de la. *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla*. Puebla/México: Gobierno del Estado de Puebla/IIIE-UNAM, 1990.

Mazín Gómez, Oscar. "Cathédrales et cités dans le Nouveau Monde. Le cas de Valladolid du Michoacán (Nouvelle-Espagne)" en *Histoire Urbaine*, no. 7 (junio 2003).

———. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996.

———. "reseña del libro Jean-Michel Sallmann: Charles Quint. L'Empire éphémère. Paris: Payot, 2000" en *Historia Mexicana* (2002).

Mazín, Oscar. "Culto y devociones en la catedral de Valladolid de Michoacán, 1586-1780" en *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Agustín Jacinto Zavala y Álvaro Ochoa Serrano (coords). Zamora: Colegio de Michoacán/CONACYT, 1995.

- Meistermann, Bernabé. *Gethsémani. Notices Historiques et descriptives*. Paris: Auguste Picard, 1920.
- Merlo, Eduardo, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández. *La basilica catedral de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Litografía Alai, 1991.
- Merlo, Eduardo y José Antonio Quintana Fernández. *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla/UPAEP, 2000.
- Moffitt, John F. "Tepoztlán: ¿El Islam latente en América?: observaciones en torno a la portada esculpida hispánica" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XV*, no. no. 57 (1986).
- Mogollón Cano-Cortés, Pilar. *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*. Cáceres: Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1992.
- Navascués Palacio, Pedro. *Teoría del coro en las catedrales españolas. Discurso del académico electo Escmo. Sr. D. Pedro Navascués Palacio*. Madrid: Lunweg, 1998.
- Necipoglu, Gülru. *The Topkapi Scroll-Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.
- Nicholson, Ben. "Secret Geometries. Beneath the floorboards of Michelangelo's Laurentian Library" en *Lost in the Archives. Alphabet city no. 8*, edited by Rebeca Comay: Alphabet city media, 1999.
- Nieuwbarn, Mattheus Cornelius. *Church symbolism; a treatise on the general symbolism and iconography of the Roman Catholic Church edifice*. London: Sands, 1910.
- Oechslin, Werner. "The labyrinth as the Apotheosis of Garden" en *Daidalos 3* (1982).
- Ovando, Carlos de. "La taracea mexicana" en *Artes de México no.118 año XVI* (1969).
- Paniagua Félix, Pedro. *El coro y la sillería de la catedral de Astorga*. Astorga: Museo de la catedral, 1992.
- Paravicini-Bagliani, Agostino. *The Pope's Body*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2000.
- Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica (una teoría para un estilo)*. 2da. edición aumentada ed. Madrid: AECE, 1989 (1975).
- Pedraza, Pilar. "Hypnerotomachia, un sueño que cumple quinientos años" en *Las dimensiones del arte emblemático*, Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (eds.). Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2002.
- Pedretti, Carlo. "Un 'nodo vinciano' inedito" en *Raccolta Vinciana XIX* (1952): 115-116.
- Pérez de Salazar, Francisco. *Los impresores de Puebla en la época colonial. Dos familias de impresores mexicanos del siglo XVII*. Puebla: Gobierno del Estado, 1987.
- Piccirillo, Michele OFM. "The Mosaics of Jordan" en *A Loan Exhibition The Mosaics of Jordan Roman, Byzantine, Islamic*, 1993.
- . (ed.). *In Terrasanta: dalla crociata alla custodia dei luoghi santi*. Florencia/Milan: Artificio Skira, 2000.
- . *La Custodia di Terra Santa e l'Europa: i rapporti politici e l'attività culturale dei francescani in Medio Oriente*. Roma: Il Veltrò editrice, 1983.

- Plazaola, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: BAC, 1996.
- Prest, John. *The Garden of Eden: the botanic garden and the recreation of paradise*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Psedo Dionisio Areopagita. *Obras Completas*. Madrid: BAC, 1995.
- Querol Gavaldá, Miguel. "Notas biobibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla" en *Inter-American Music Review* X/2 spring-summer (1989): pp. 49-60.
- Quintero Atauri, Pelayo. *Sillas de coro*. Madrid, s.e. 1908.
- Raffa, Vincenzo. *La liturgia del breviario*. Barcelona: editorial litúrgica española, 1960.
- Ramos, Frances. "Arte efímero, espectáculo, y la reafirmación de la autoridad real en Puebla durante el siglo XVIII: la celebración en honor del Hércules borbónico" en *Relaciones. Religiosidad y desastres* (invierno 2004): 179-218.
- Riegl, Alois. *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Righetti, Mario. *Historia de la Liturgia*. Madrid: BAC, 1955.
- Riley Darby, Robert. "A Study of the Variations of the Gethsemane sayings of Jesus common to the synoptics." Doctor of theology, The New Orleans Baptist Theological Seminary, 1953.
- Robinson, Cynthia. *In Praise of Song. The Making of Courtly Culture in al-Andalus and Provence, 1005-1134 A.D.* Vol. 15, *The Medieval and Early Modern Iberian World*. Leiden/Boston/Koln: Brill., 2002.
- Robinson, Cynthia. "Mudéjar revisited. A prologoména to the reconstruction of perception, devotion, and experience at the mudéjar convent of Clarisas, Tordesillas, Spain (fourteenth century A.D.)" en *RES. Islamic arts*. 43, no. Spring (2003).
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680), Crítica y estudios literarios*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Romero de Terreros, Manuel. *Las artes industriales en la Nueva España*. México: Librería Pedro Robredo, 1923.
- Romero de Terreros, Manuel. *Los jardines de la Nueva España*. México: Robredo de José Porrúa e hijos, 1945.
- Rosende Valdés, Andrés. "La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: ampliación y reforma de las catedrales gallegas" en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Miguel Ángel Castillo Oreja (ed.). Madrid: Fundación BBVA/Antonio Machado Libros, 2001.
- . *La sillería de coro barroca de san Salvador de Celanova*. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la Universidad, 1986.
- . *La sillería de coro de san Martín Pinario*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.
- Rosenthal, Earl E. *La catedral de Granada. Un estudio sobre el renacimiento español*. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- Rubial García, Antonio. "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* num. 72 (1998).

———. *Domus Aurea. La capilla del Rosario de Puebla. Un programa iconográfico de la contrarreforma.* México: Universidad Iberoamericana, 1990.

———. *La santidad controvertida.* México: FCE, 1999.

———. *Santa María Tonantzintla. Un pueblo, un templo.* México: UIA, 1991.

Rucquoi, Adeline. "De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España" en *Relaciones* 51 (1992).

san Agustín. *La ciudad de Dios.* México: Porrúa, 1994.

San Isidoro de Sevilla. *Etimologías.* Madrid: BAC, 1951.

Sansoni, Umberto. *Il nodo di Salomone.* Milán: Electa, 1998.

Scholem, Gershom G. "L'étoile de David: histoire d'un symbole" en *Le messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme.* Paris: Calmann-Lévy, 1974.

Schwaller, John Frederick. "The Cathedral Chapter of Mexico in the Sixteenth Century" en *Hispanic American Historical Review*, no. 61(4) (1981): 651-674.

Sebastian, Santiago. *Contrarreforma y barroco.* Madrid: Alianza, 1981.

Sebastián, Santiago. "Pervivencias hispanomusulmanas en hispanoamerica" en I Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel 15-17 septiembre 1975 1981.

Sebastián, Santiago. "Anexo documental. Guilielmus Durandi: *Rationale Divinorum Officiorum.* Traducción del Libro Primero por el Dr. don Joaquín Mellado Rodríguez" en *Mensaje del arte medieval.* Córdoba: Escudero, 1978.

Sebastián, Santiago. "¿Existe el mudejarismo en hispanoamérica?" en *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al nuevo mundo (catálogo de la exposición)*, Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Purificación de la Torre (coords). Barcelona/Madrid: Lunwerg editores, 1995.

Sebastiano, Serlio. *Tercero y cuarto libro de arquitectura.* Barcelona: Alta Fulla, 1990.

Segre, Ada. "review of Knot Gardens and Parterres by Whalley and Jennings..." en *Studies in the history of gardens and designs* 20, no. 1 jan-march (2000).

———. "Untangling the knot: garden design in Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*" en *Word and Image. Garden and architectural dreamscapes in the Hypnerotomachia Poliphili.* Michael Leslie & John Dixon Hunt (eds) 1998.

Staatliche Museen zu Berlin. *Katalog der ornamentstich Sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin.* Berlin und Leipzig: Verlag für Kunstwissenschaft, 1939.

Stefanón L., María Elena. "La catedral como espacio funerario (1694-1724)" en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Gali (ed.). Puebla: ICSH/BUAP, 2002.

Stevenson, Robert. "La música en el México de los siglos XVI a XVIII" en *La música de México*, Julio Estrada (ed.), México: UNAM-III, 1986.

———. "La música en la catedral de México: 1600-1750" en *Revista Musical Chilena*, no. XIX/92, abril-junio 1965: 11-31.

- . "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part I" en *Inter-American Music Review* V/2 spring-summer (1983).
- . "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part II" en *Inter-American Music Review* VI/1 fall (1984).
- . "Aspects of ambiguity in crosses and interlace (The Oliver Davies lecture for 1981)" en *Ulster Journal of Archaeology* 44 & 45 (1981-2).
- Stratton, Suzanne. *The Immaculate Conception in Spanish art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Suárez, María Teresa. *La caja de órgano en Nueva España durante el Barroco*. México: CNCA/INBA/CENIDIM, 1991.
- Taft, Robert. *The Liturgy of the Hours in East and West. The origins of the Divine Office and its meaning for today*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1993.
- Teijeira Pablos, María Dolores. "El espacio coral. La influencia de la liturgia y los condicionantes religiosos en su configuración arquitectónica" en *Arte, Función y Símbolo. El Coro de la Catedral de León*, 206. León: Universidad de León, 2000.
- . *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral zamorana, Cuadernos de investigación Florián de Ocampo*. Zamora: Instituto de estudios zamoranos "Florián de Ocampo", 1996.
- . *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*. León: Universidad de León, 1993.
- . *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*. León: Ediciones Universidad de León, 1999.
- Tomisch, Ma. Giovanna. *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Siglo XXI, 1972.
- Tongiorgi Tomasi, Lucia. "'Extra' e 'Intus': progettualità degli orti botanici e collezionismo eclettico tra il XVI e XVII secolo" en *Il giardino come labirinto della storia. Convegno internazionale. Palermo*, edited by Centro studi di storia e arte dei giardini di Palermo. Palermo: Centro studi di storia e arte dei giardini, 1984.
- . "Geometric Schemes for Plant Beds and Gardens: A Contribution to the History of the Garden in the Sixteenth and Seventeenth Centuries" en *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIIth International Congress of the History of Art*, Irving Lavin (ed.). Pennsylvania State University Press, 1989.
- . "Gherardo Cibo: visions of landscape and the botanical sciences in a sixteenth-century artist" en *Journal of Garden History* 9, no. 4 (1989).
- . "Il Giardino dei Semplici." en *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, 153-598. Pisa, 1980.
- . "'L'arte ingenua e ingegnosa di coltivare i fiori' Note su 'Flora ovvero cultura di fiori' de Giovan Battista Ferrari" en *Ferrari, Giovan Battista. Flora ovvero cultura di fiori. Riproduzione in facsimile*, Città di Castello (PG): Leo S. Olschki, 2001.
- . "Projects for Botanical and Other Gardens: a 16th-Century Manual" en *Journal of Garden History* vol 3, num. 1, enero-marzo, 1983.

———. "Tradizione iconografica, simbologia e scienza in alcuni progetti di arte topiaria tra cinque e seicento" (en prensa)

Tongiorgi Tomasi, Lucia y Luigi Zangheri. "Premessa" en *Ferrari, Giovan Battista. Flora overo cultura di fiori. Riproduzione in facsimile*, Città di Castello (PG): Leo S. Olschki, 2001.

Toussaint, Manuel. *Arte Mudéjar en América*. México: Porrúa, 1946.

———. *La catedral de Puebla*. México: El Colegio Nacional, 1950.

———. *La catedral y las iglesias de Puebla*. México: Porrúa, 1954.

Tovar de Teresa, Guillermo. *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*. México: Fomento Cultural Banamex, 1988.

Trilling, James. "Bibliography of Ornament" en *Ornament. A Modern Perspective*. Seattle/London: University of Washington Press, 2002.

———. *The Language of Ornament, Thames & Hudson world of art*. Londres: Thames & Hudson, 2001.

———. "Medieval Interlace ornament: the making of a cross-cultural Idiom" en *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale* II serie, anno IX, no. 2 (1995).

———. *Ornament. A Modern Perspective*. Seattle/London: University of Washington Press, 2002.

Vences, Magdalena. "coro" en *Catedral de México. Patrimonio histórico y cultural*. México: SEDUE, 1986.

Vilaltella, Javier. "Las amenazas de la decoración: Apuntes teóricos y relecturas de la arquitectura religiosa del barroco mexicano" en *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Petra Schumm (ed.). Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998.

Whalley, Robin y Anne Jennings. *Knot gardens and parterres. A history of the Knot Garden and How to make one today*. London: Barn Elms, 1998.

Wieggers, Gerard. "Introduccion" en *Islamic Literature in Spanish and Aljamiado. Yça of Segovia (f. 1450), his Antecedents and Successors*. New York: E.J. Brill, 1994.

Williams, Kim. "Il nodo di Salomone nell'architettura: Verrocchio, Leonardo, Bramante" en *Sansoni, Umberto, Il nodo di Salomone*. Milan: Electa, 1998.

Wittkower, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Forma, 2002.

Wright, Craig. *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music*. Cambridge, Massachusetts/Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 2001.

Zahar, León R. "Geometría transformada. Presencias y ausencias mudéjares" en *Artes de México. Arte Mudéjar. Exploraciones* 54 (2001).

———. *Taracea Islámica y mudéjar*. México: Museo Franz Mayer/Artes de México, 2000.

Zelizer, Barbie. "Reading the Past Against the Grain: The Shape of Memory Studies" en *Review and Criticism*, (june 1995).

Índice General

Síntesis

- Prefacio y agradecimientos. i-vi
- Introducción. Entre la destrucción, la omisión y el supuesto mudejarismo. *La historiografía. La invisibilidad de la sillería poblana. Las fuentes formales. La recuperación parcial de una mirada perdida. Los capítulos.* I-XXII
- Capítulo I. La sillería poblana y los límites de la historiografía. 1-63
- a) El programa ornamental poblano: sus formas e iconografía.
 - b) ¿Arte Mudéjar?
 - c) De cómo se ‘entrelazaron’ las sillerías de coro de las catedrales de Puebla y Sevilla. *La iconografía, el estilo y la manufactura. El sentido de los tableros entrelazados.*
- Capítulo II. Hacia una definición del sentido del coro y de su ornamentación. 64-178
- Primera parte: hacia una definición del sentido del coro.
- a) El término “coro”.
 - b) La configuración del espacio catedral novohispano: los coros en la nave central. *El coro central como ampliación del presbiterio y como ‘Hortus conclusus’. El coro dentro del presbiterio. El coro y el ‘IV concilio toledano’ (633). El desarrollo del coro para Jean Baptiste Thiers (1688). En coro para el presbítero Antonio Lobera y Abío (1758) y el marqués de Ureña (1785). De la Schola cantorum y la profesionalización de la música. Los coros en la nave central: historias de ida y vuelta. El coro delante del altar. La controversia de 1668.*
 - c) Los sentidos simbólicos del espacio del coro.
 - d) Las ordenanzas para el coro y los ceremoniales del coro.
 - e) Un espacio para el cabildo y el oficio divino.
 - f) El asiento en la catedral.
- Segunda parte: hacia una definición del sentido de la ornamentación.
- a) Cosmos vs. Caos.
 - b) El ornamento, la decoración, lo ornamental y lo decorativo para Jean-Claude Bonne.
- Capítulo III. De lo decente a lo exquisito: el coro poblano y sus sillerías. 179-240
- a) La descripción del contexto de la creación de la ciudad y catedral de Puebla.
 - b) La historia del coro de la catedral de Puebla y de sus sillerías. *Los coros de los siglos 16 y 17. La controversia de 1714: la sillería de Nogales Dávila.*
 - c) La silla episcopal. *Las reliquias del coro.*



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

Capítulo IV. Un reformador trabajando en Puebla: don Pedro Nogales Dávila (1649-1721).
241-288

- a) Un inquisidor llega a Puebla. *La familia Nogales Dávila. Antonio Nogales, Juan Francisco de Vergalla y Joseph de Nogales Dávila. El retrato del obispo a partir de sus bienes materiales.*
- b) El obispo don Pedro Nogales y la institucionalización de la Iglesia poblana. Sus reglas para el hospital, el diezmo y el coro de la catedral.
- c) La controversia de 1714: las reglas y ordenanzas del coro.
- d) El coro como espacio de vigilancia, aislamiento, meditación y disciplina.

Capítulo V. La Iglesia y la ciudad: las metáforas corporales y las corporaciones al interior de la iglesia.
289-389

- a) La Iglesia y la comunión de los santos.
- b) La importancia del orden (del cosmos) al interior de la Iglesia. Los criterios de inclusión y exclusión del coro. *La cartilla del obispo Carlos María Colina y Rubio (1877)*
- c) La imposibilidad de reducir el programa ornamental poblano a esquemas. *Consideraciones. Programa ornamental: hipótesis A. Programa ornamental: hipótesis B. Programa ornamental: hipótesis C. Aplicación de la segunda hipótesis.*
- d) Ceremonias de posesión del coro: los capitulares y los obispos.

Capítulo VI. El coro como nudo o las metáforas del nudo al interior del coro. Una perspectiva histórica, estética y simbólica de los diseños de entrelazos.
390-449

- a) La selección del repertorio ornamental. La “misteriosa” lacería embutida.
- b) ¿Entrelazos grecorromanos e islámicos?
- c) La antigüedad de los diseños de nudos en Europa. Sus dos orígenes y múltiples usos, formas y significados.
- d) El uso religioso de los diseños de entrelazos.
- e) Función apotropaica en la antigüedad. el nudo de Salomón y la silla episcopal. Desarrollo de estos patrones en el cristianismo primitivo. Posibles interpretaciones. Palestina.

Capítulo VII. Ornamentación, cruces y jardines en el coro de la catedral de Puebla.
450-542

- a) Los jardines geométricos.
- b) La selección anicónica.
- c) Los coros como jardines novohispanos.
- d) Tres jardines en el coro: Edén, Getsemaní y la Nueva Jerusalén. Tres figuras: Pedro, Cristo y la Inmaculada Concepción.
- e) La ceremonia de la seña en el *Directorio* de Trillanes.
- f) El sentido redentor del jardín cristiano.

Conclusiones. Una reactivación histórica y mística en el espacio y tiempo del coro poblano.
Una ornamentación ambigua apropiada para la liturgia. Una metodología para el estudio de objetos en actividad. Algunas preguntas para una aproximación hacia el ornamento.

543-550

Anexos.

Introducción. Anexo 1. Las sillerías de coro novohispanas.	551-552
Capítulo II. Anexo 1. La controversia de 1668 en la catedral de México.	553-561
Capítulo III. Anexo 1. Las cartas de examen de Pedro Muñoz para obtener los títulos de maestro carpintero de lo blanco y ebanista.	562-571
Anexo 2. Las reliquias del coro.	572-573
Capítulo IV. Anexo 1. Los familiares del obispo don Pedro Nogales Dávila.	574-577
Anexo 2. Expolios de Pedro Nogales Dávila.	578-586
Anexo 3. La biblioteca del obispo don Pedro Nogales Dávila.	587-591
Capítulo V. Anexo 1. Legajo de <i>Papeles varios</i> .	592
Anexo 2. Legajo de <i>Obras materiales de la santa iglesia catedral de Puebla. 1704-1775.</i>	593-594
Anexo 3. El ayuntamiento de Puebla.	595-596
Anexo 4. Selección documental del <i>Libro de Patronatos</i> .	597-599
Anexo 5. Los músicos, ministros y sirvientes del coro.	600-617
Anexo 6. Las funciones de los miembros de un cabildo catedral novohispano.	618- 621
Anexo 7. El <i>Patitur</i> abierto.	622-623
Anexo 8. La recepción y consagración del obispo Nogales Dávila en Puebla.	624-640
Anexo 9. Las entradas y posesiones de los obispos poblanos anteriores a Pedro Nogales Dávila.	641-656

Anexo 10. La sede vacante: la muerte y entierro del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu.	657-668
<i>La ciudad le lleva el Santísimo Sacramento al obispo Pantaleón. El exterior del cuerpo se muestra a la ciudad y el interior del cuerpo se queda en su Iglesia y en los conventos de religiosas de Puebla. Once cofradías engalanan su último recorrido. El entierro. Las honras fúnebres. El entierro del corazón.</i>	
Anexo 11. La difícil armonía. Los órganos de la catedral y los organistas mayores. 1710-1722.	669-689
Anexo 12. Decreto del obispo Francisco Fabián y Fuero sobre la observancia de algunos puntos del coro.	690-691
Índice de ilustraciones	692-702
Glosario	703-710
Bibliografía	711-729
Índice general	730-733
Ilustraciones.	

Imágenes del
Capítulo I



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

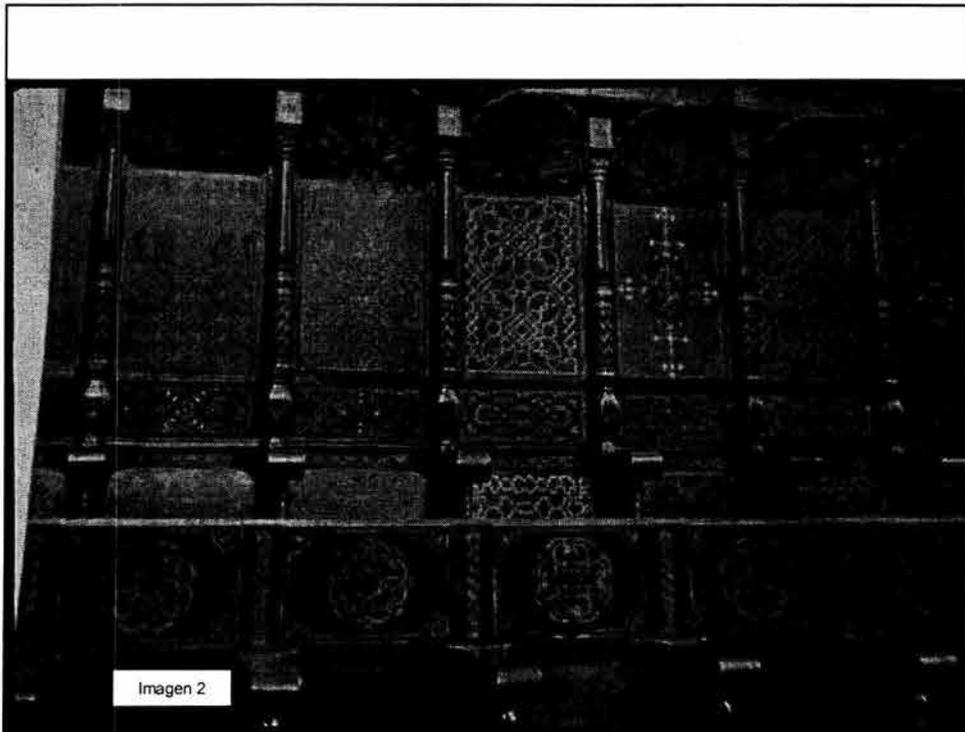
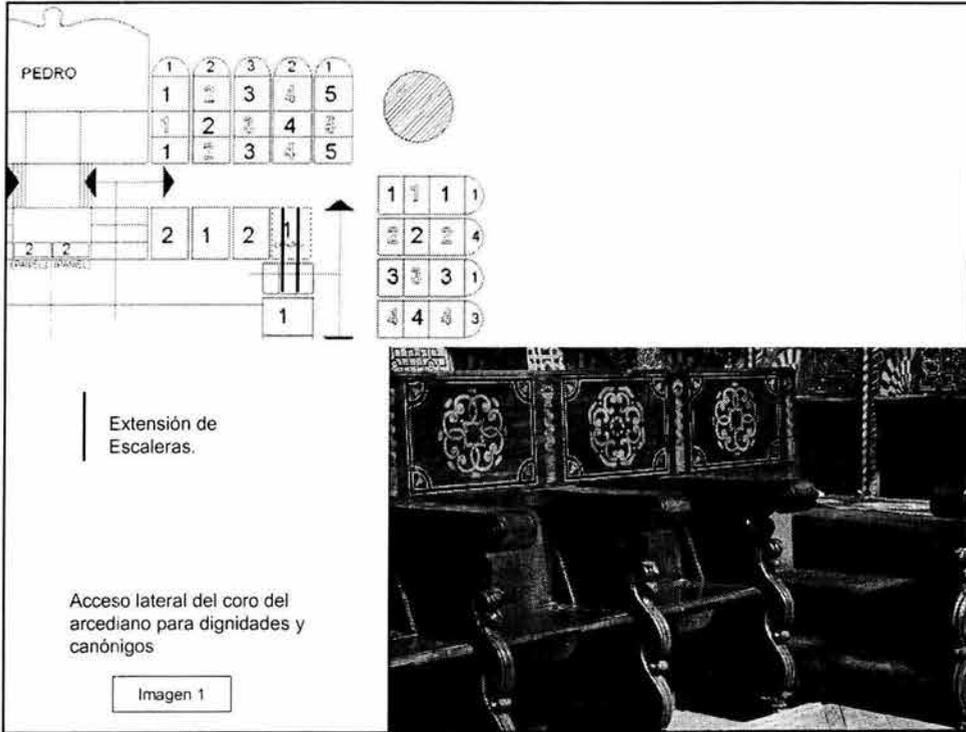


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta 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.



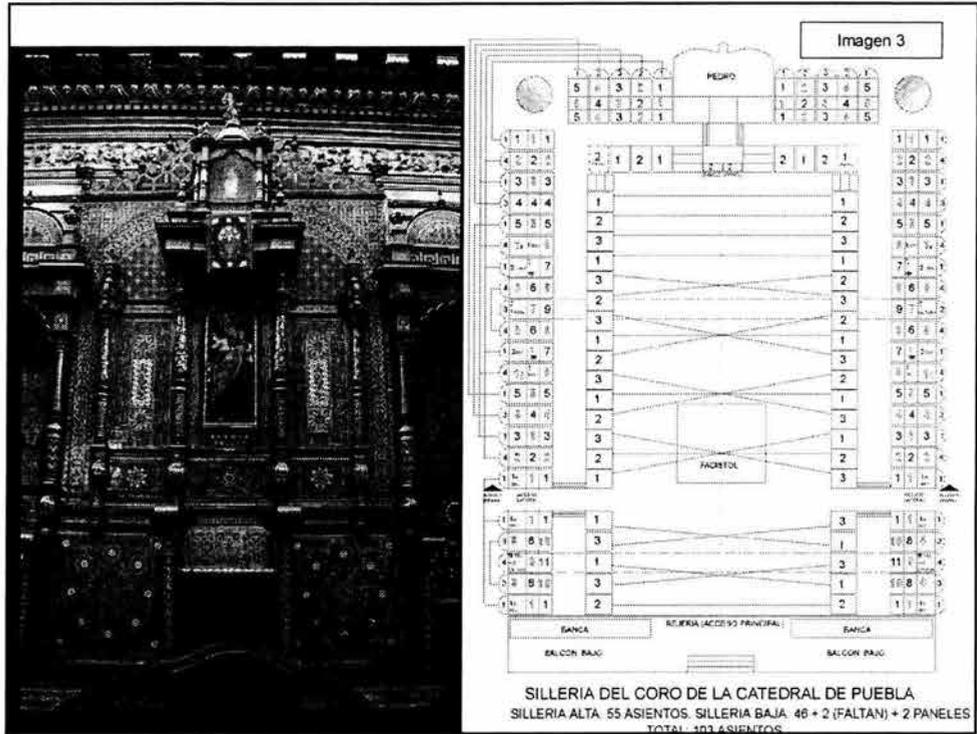


Imagen 4

A partir del diseño 2 es posible apreciar dos tipos de juegos formales que se experimentan a todo lo largo de la obra: la inversión entre los colores (oscuros o claros) empleados para hacer los fondos y las formas y la inversión especular de los lazos.

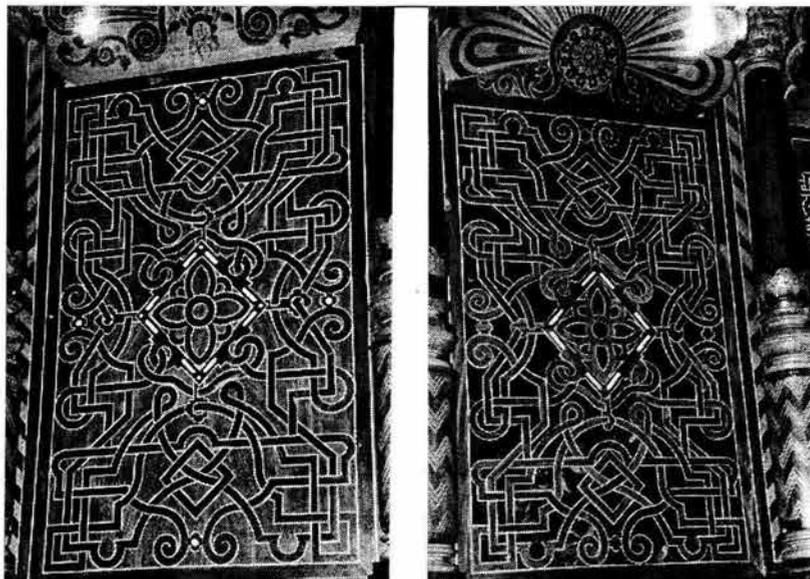


Imagen 7. Método para hacer artísticamente los compartimentos de los arriates. Jan van der Groen, "Modelles de parterres" en *Le Jardinier du Pays-Bas*, Bruselas, Philippe Vleugart, 1672. Biblioteca Nacional de Madrid.

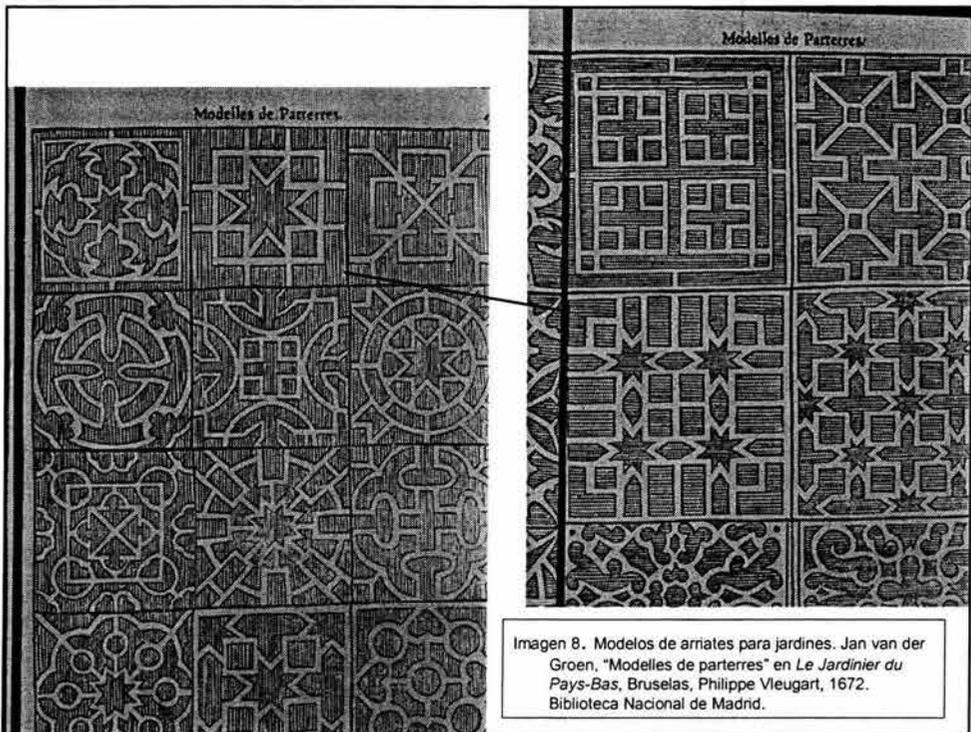
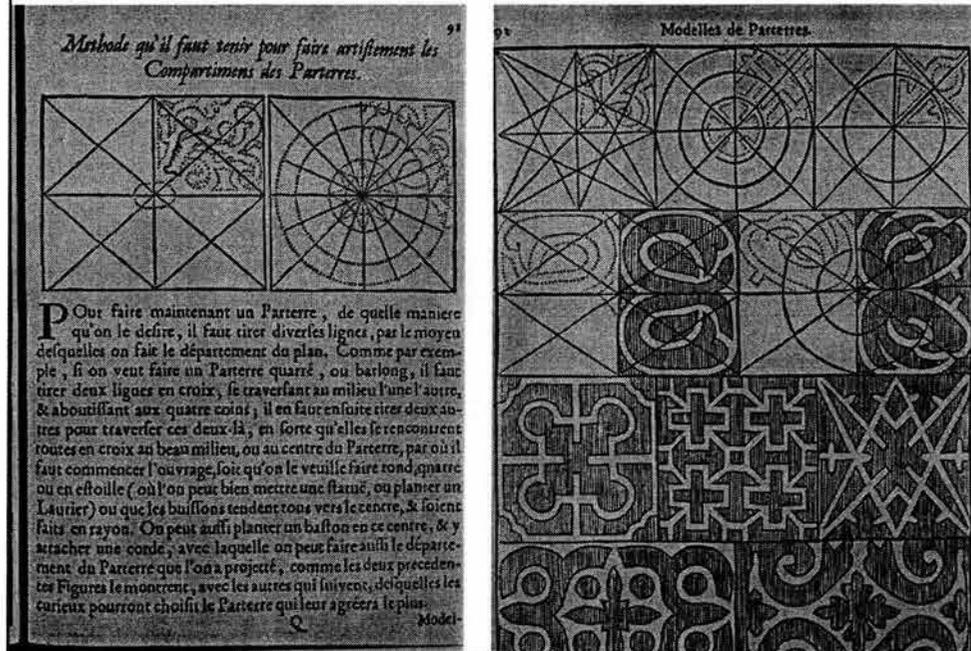
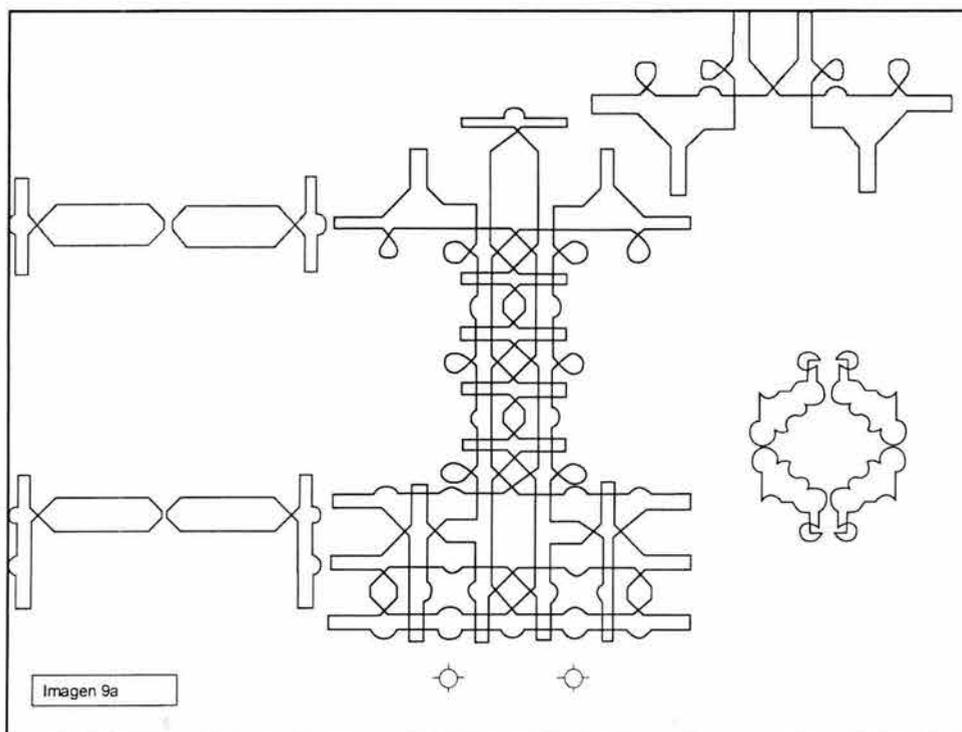
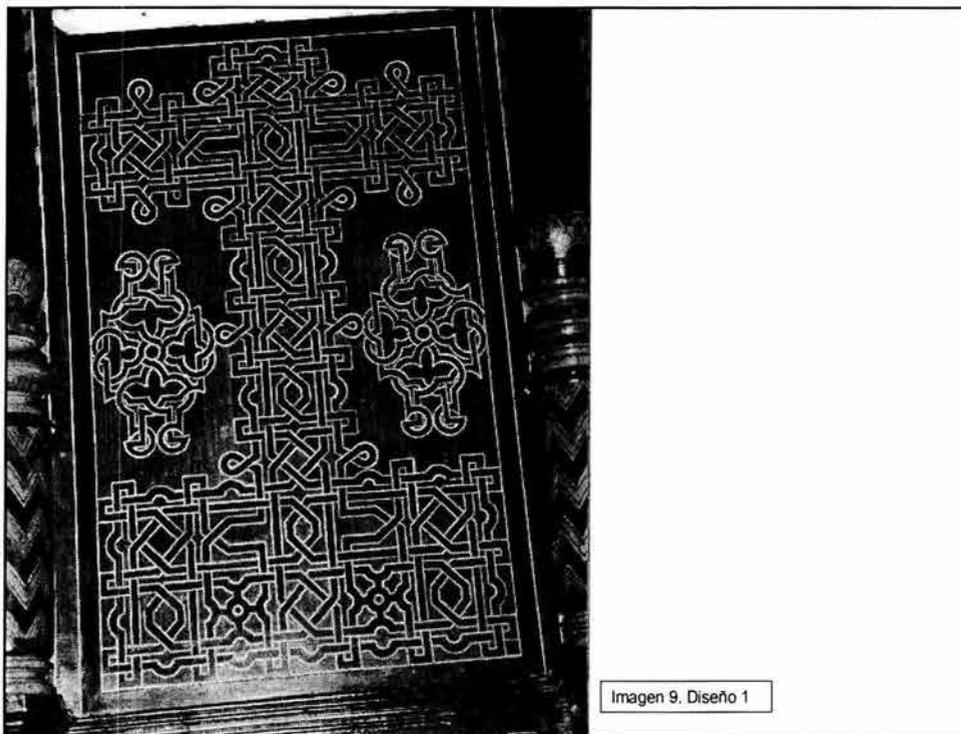


Imagen 8. Modelos de arriates para jardines. Jan van der Groen, "Modelles de parterres" en *Le Jardinier du Pays-Bas*, Bruselas, Philippe Vleugart, 1672. Biblioteca Nacional de Madrid.



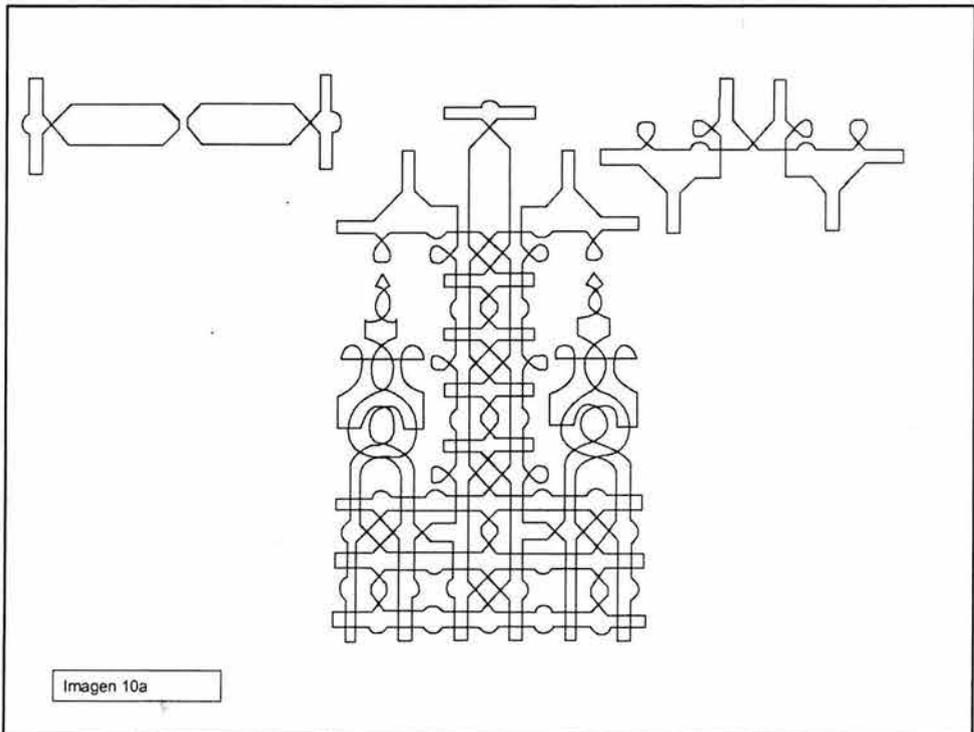
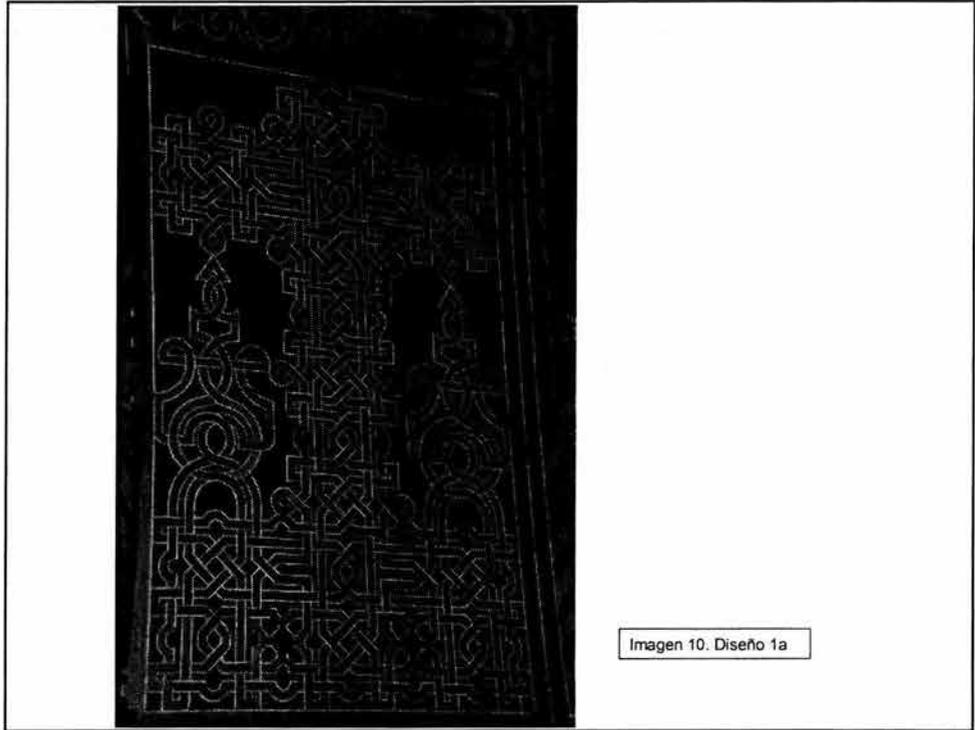




Imagen 11. Diseño 2

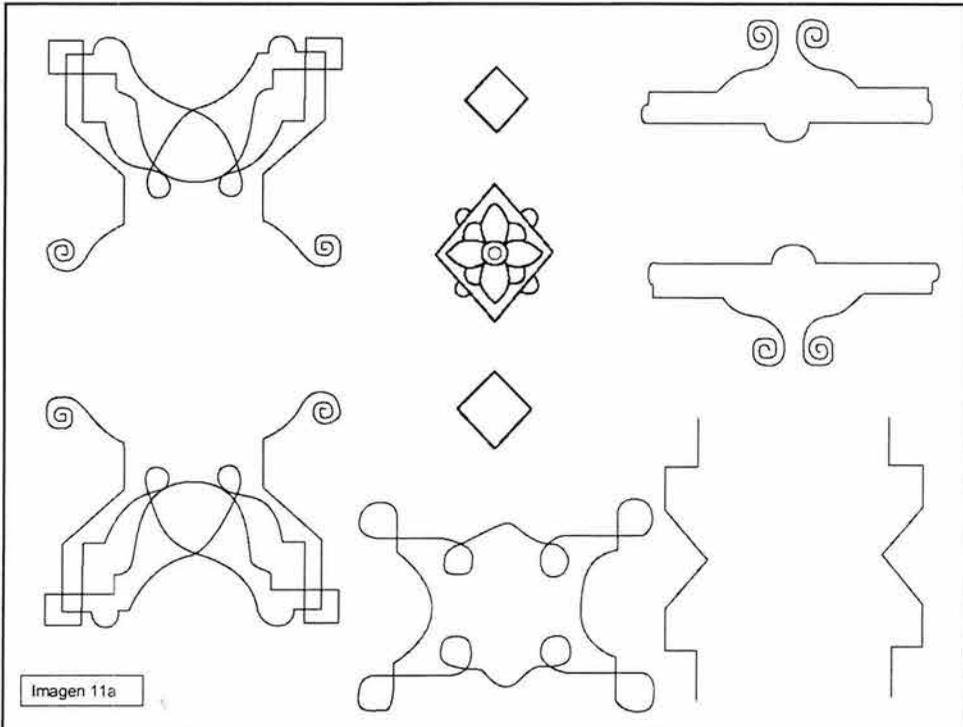


Imagen 11a



Imagen 12. Diseño 3

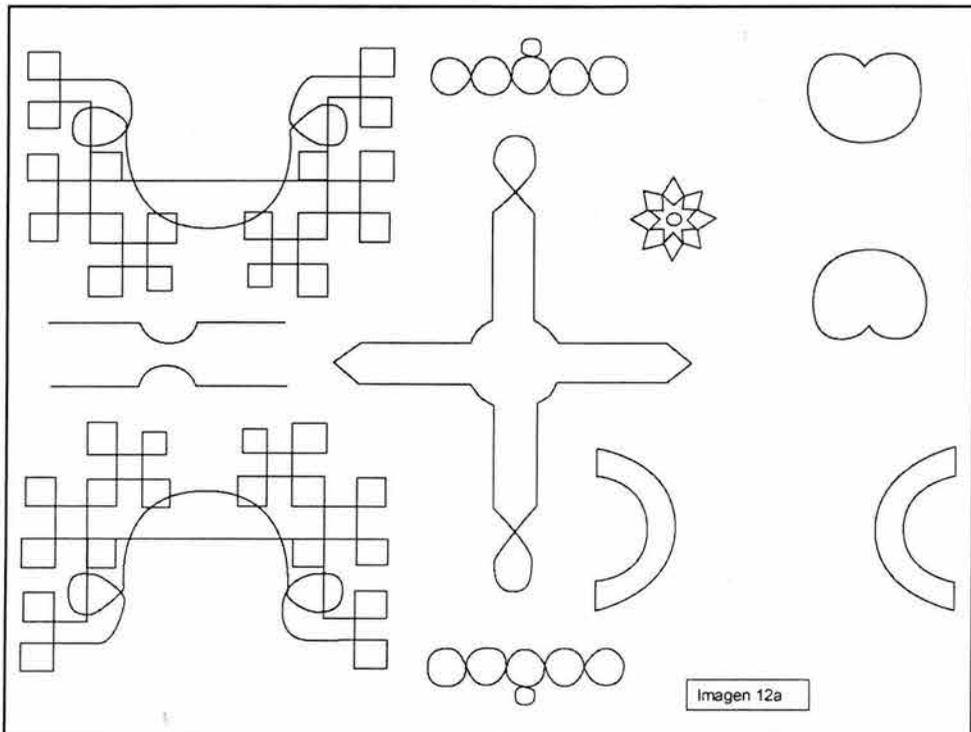


Imagen 12a

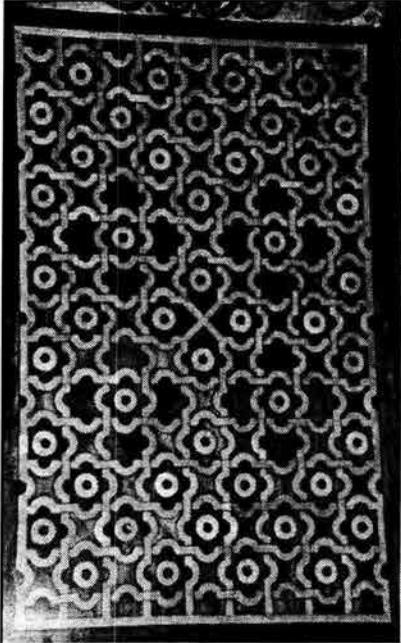


Imagen 13. Diseño 4

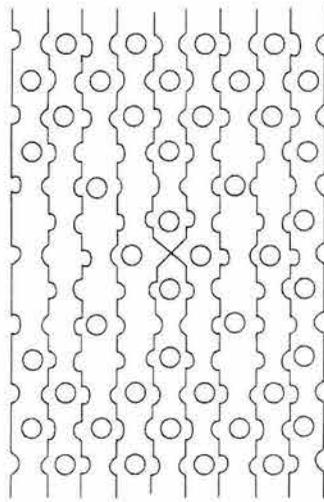
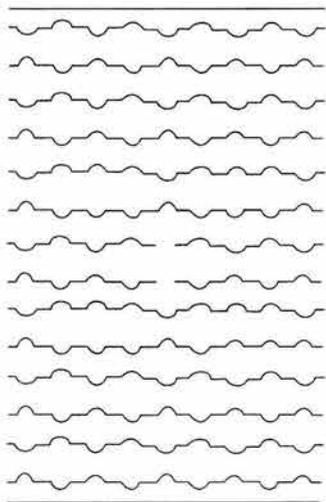


Imagen 13a

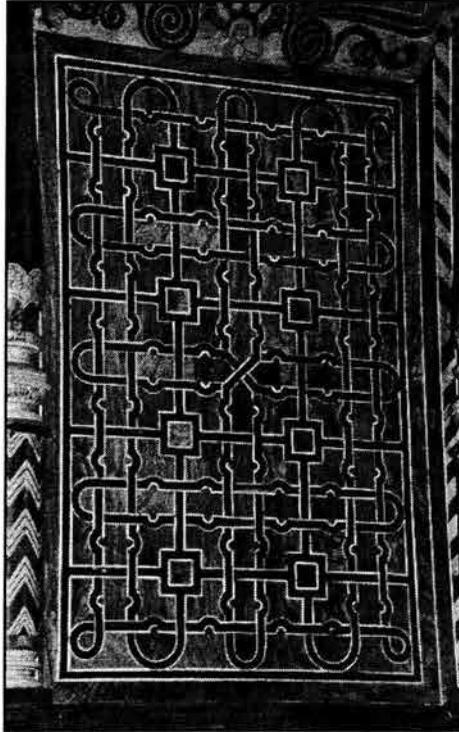


Imagen 14. Diseño 5

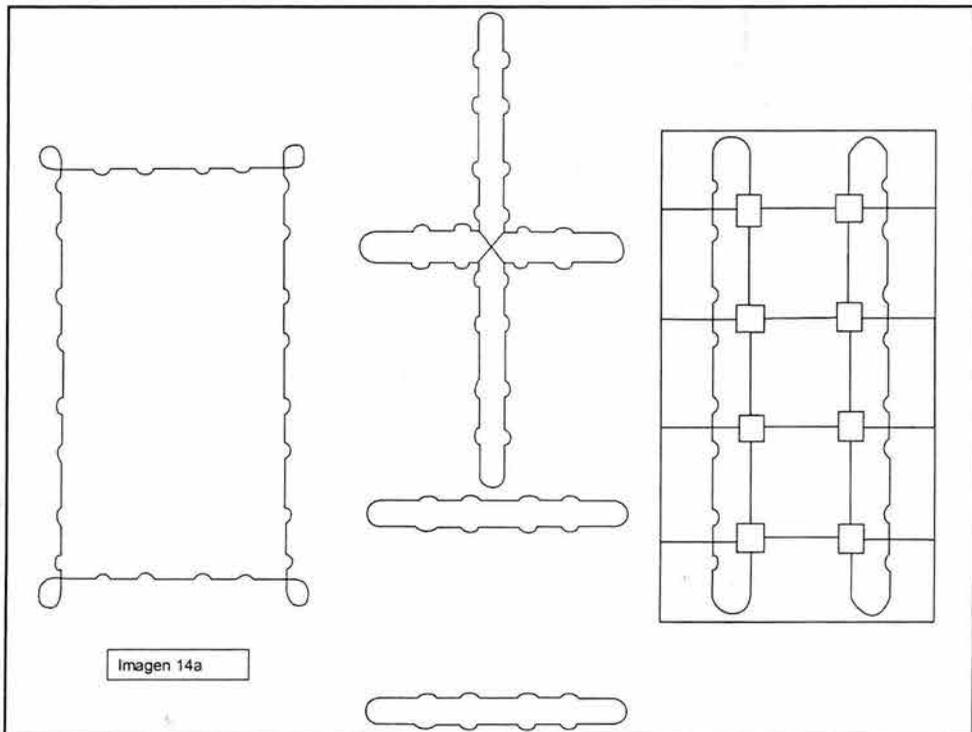


Imagen 14a

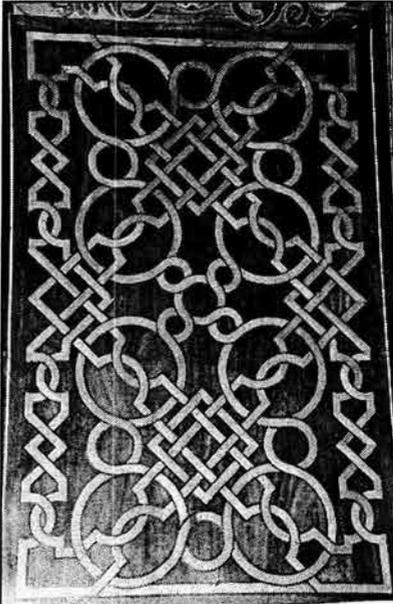


Imagen 15. Diseño 6

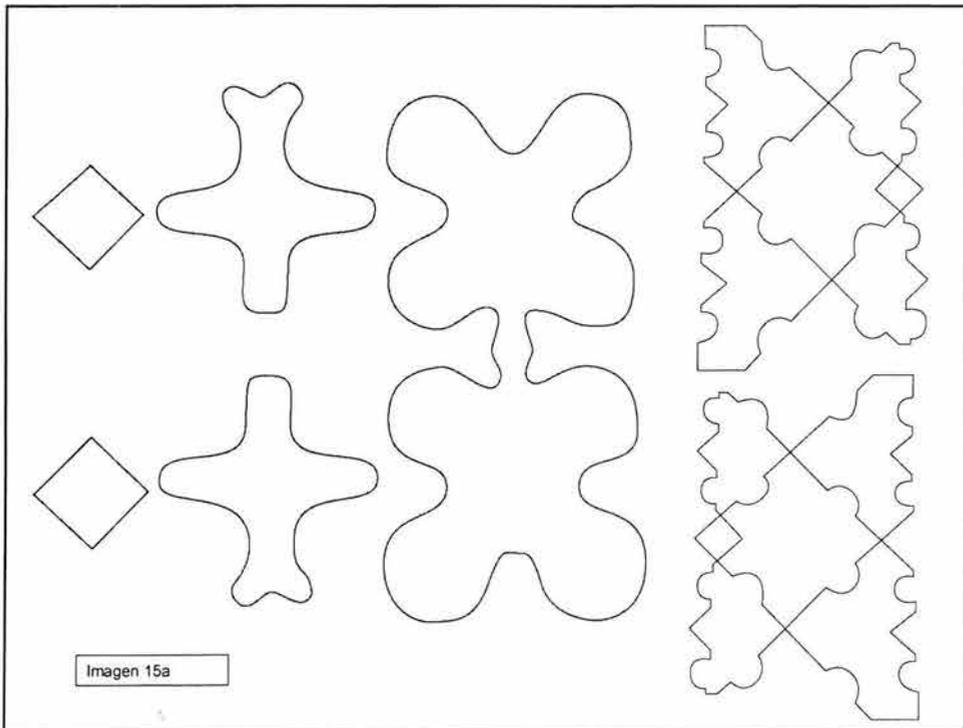


Imagen 15a

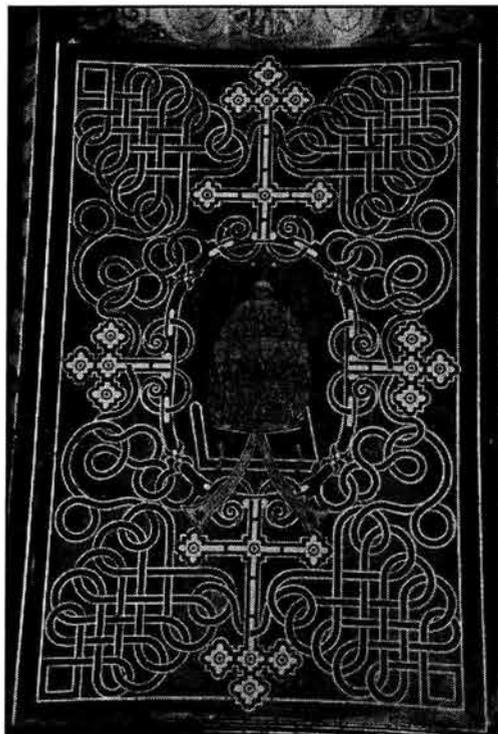


Imagen 16. Diseño 7

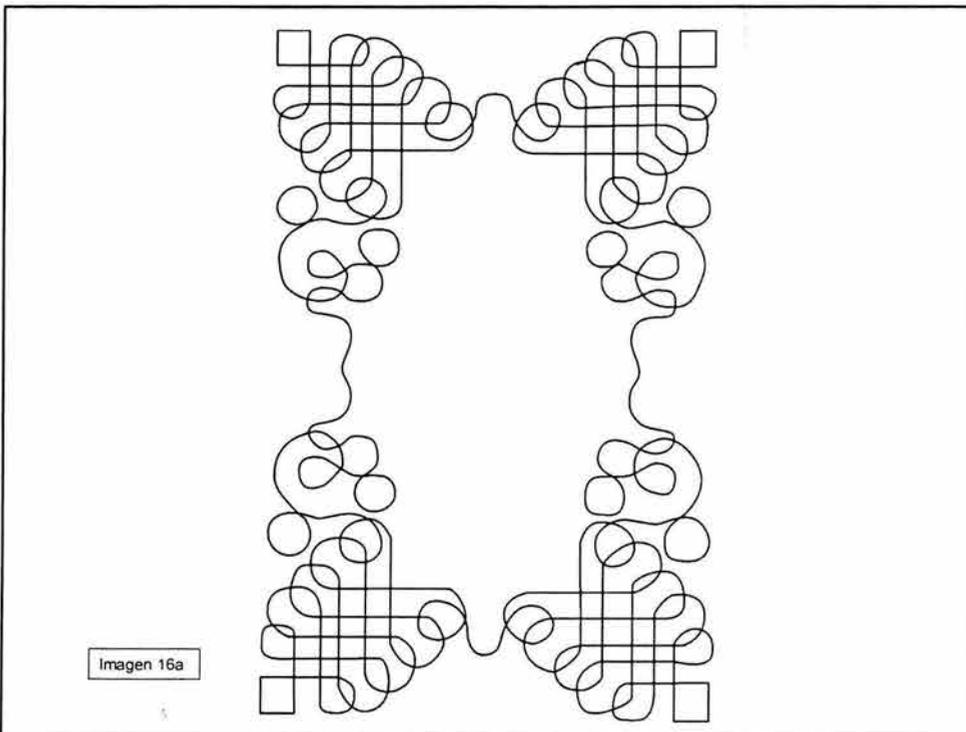


Imagen 16a



Imagen 17. Diseño 8

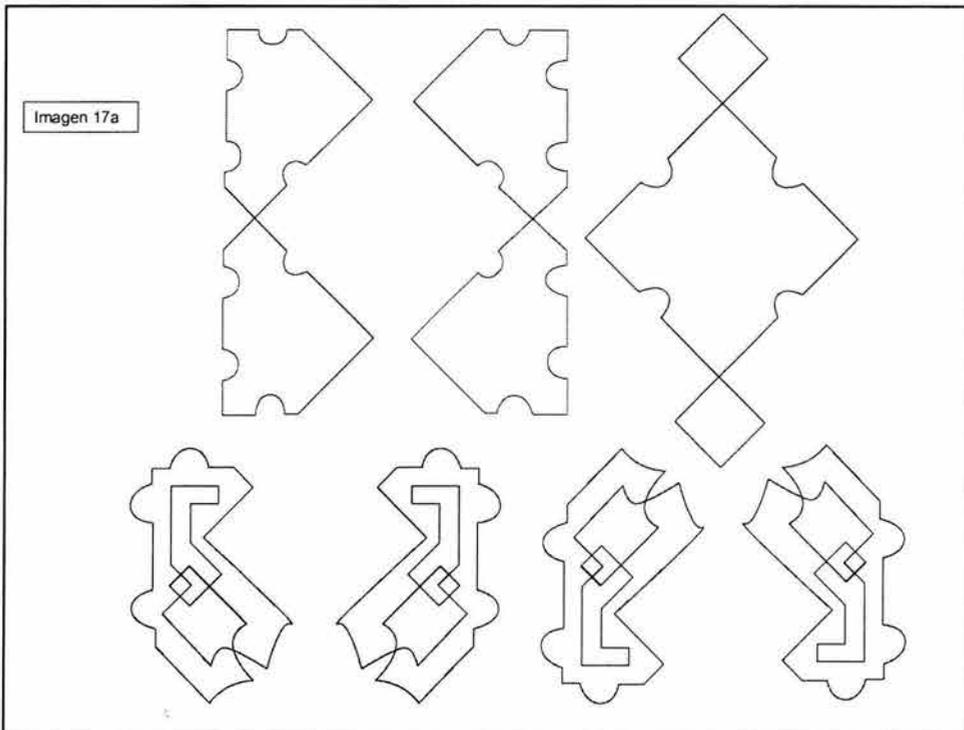
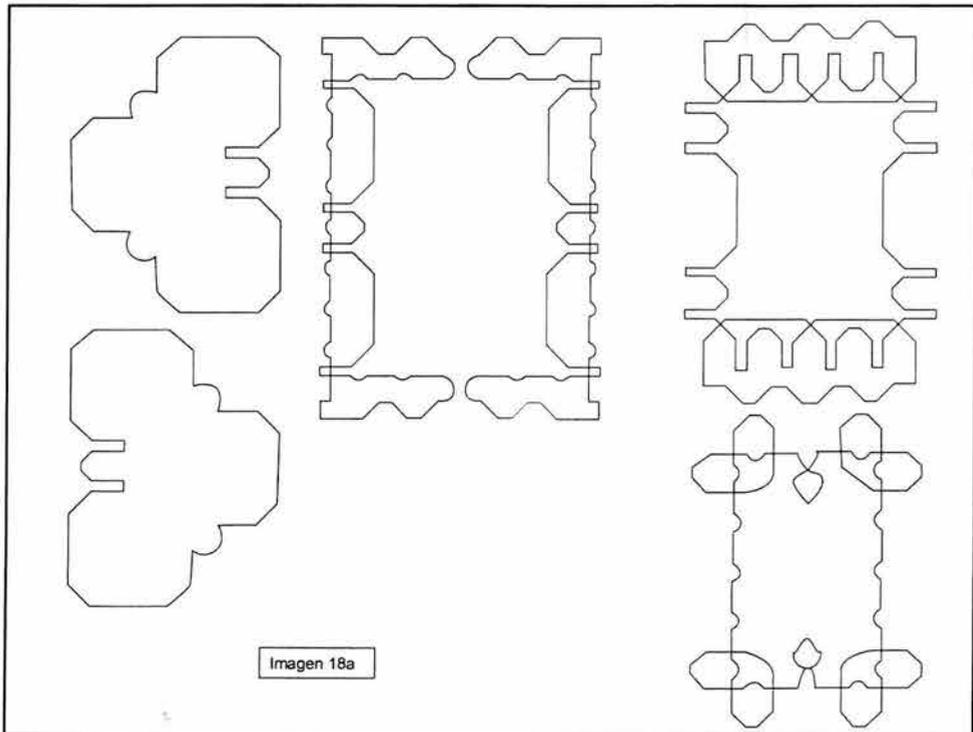
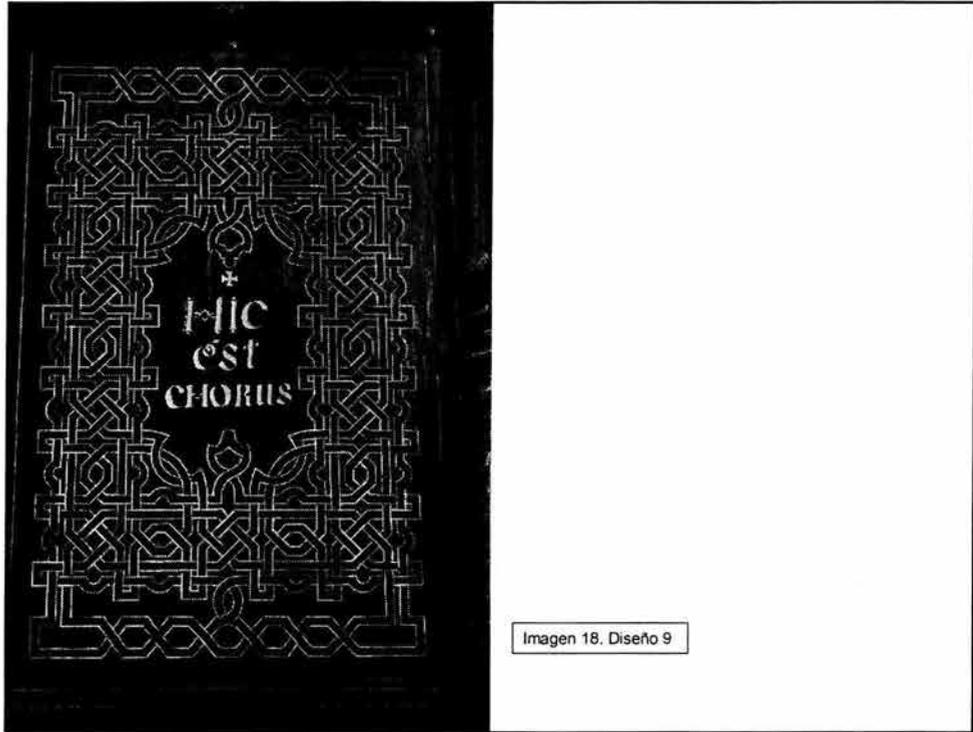


Imagen 17a



Diseño 1



Diseño 1a



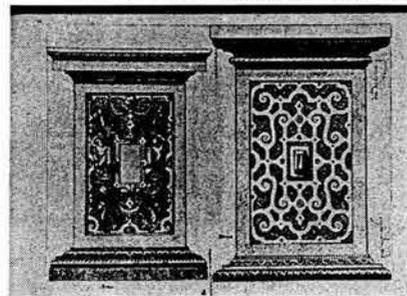
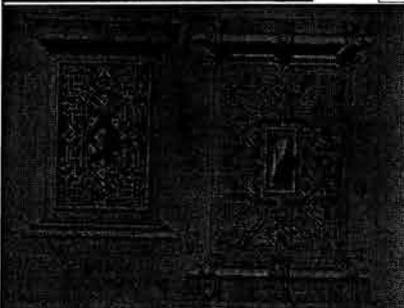
Imagen 19. Tableros superiores de los respaldos de la sillería alta del coro de la catedral de Puebla. Diseño 1 y 1a.

Imagen 20

Diseño 2. Puebla.

Diseño de uno de los dos tableros localizados en los accesos laterales del coro de Puebla.

Hans Vredeman de Vries.
Decoración para pedestales del orden jónico (izq.) y dórico (der.)



Decoración de la sala de cabildo de la catedral de Sevilla.



Hans Vredeman de Vries.
Entablamento del orden Jónico.



Tableros inferiores en la sillería alta de Puebla.

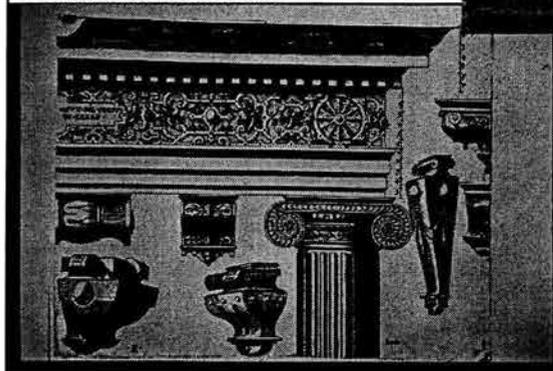


Imagen 21

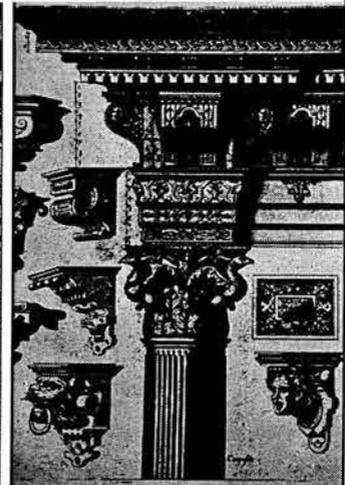
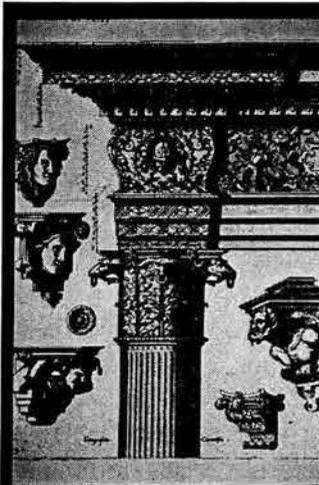


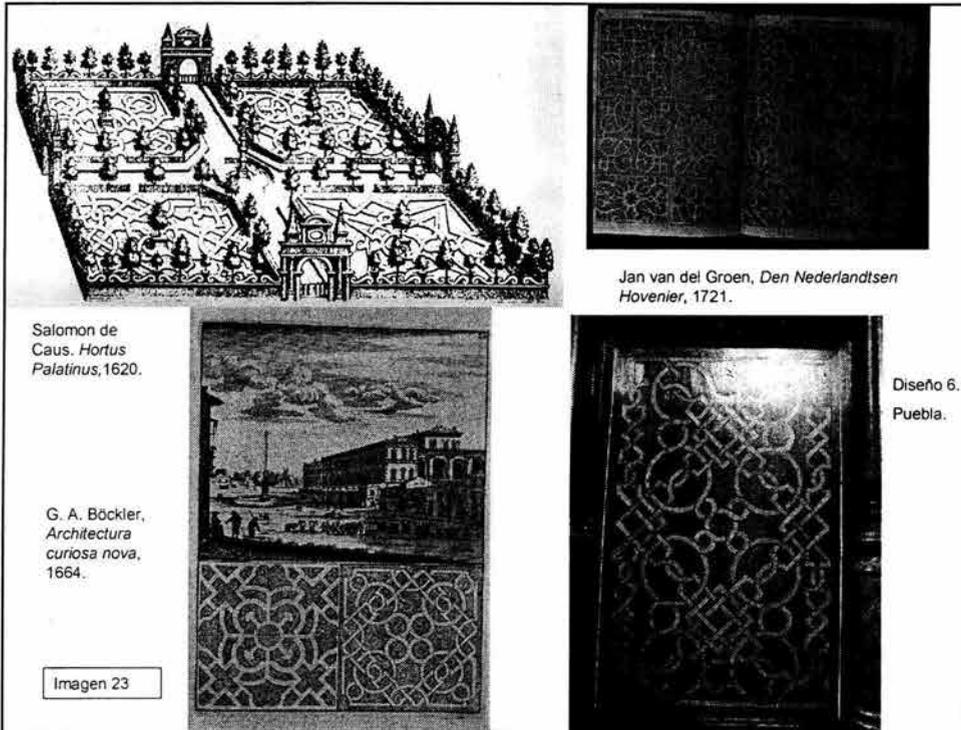
Detalle de un respaldo de la sillería alta de Puebla.

Imagen 22

H. Vredeman de Vries. Entablamentos para el orden corintio (izq.) y compuesto (der.)

Detalle de la silla episcopal de Puebla





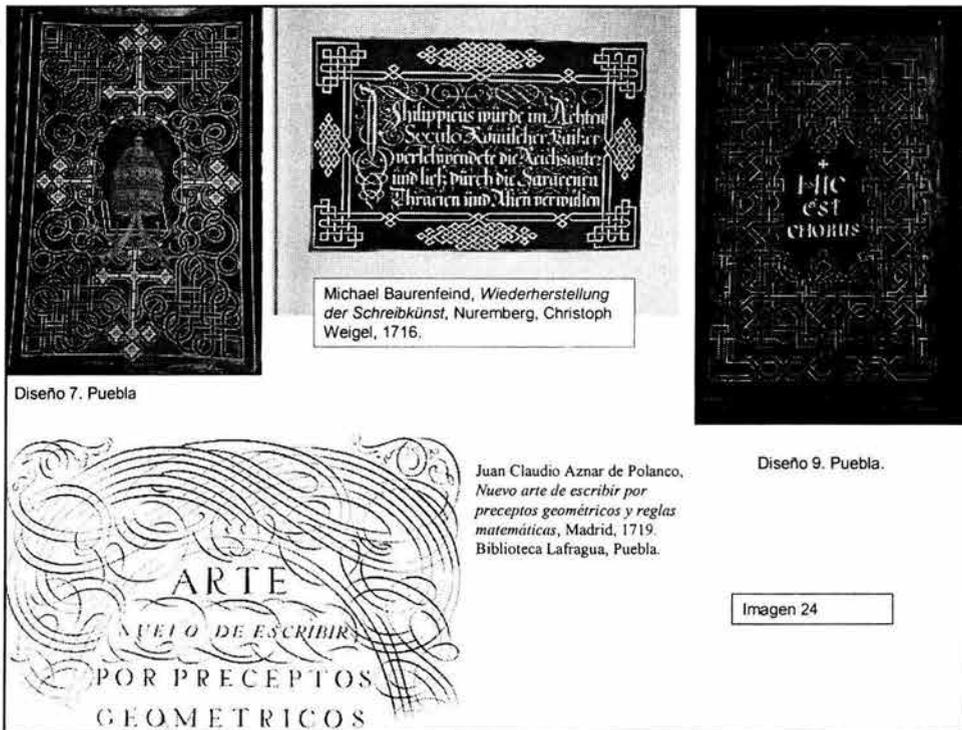
Salomon de Caus. *Hortus Palatinus*, 1620.

Jan van del Groen, *Den Nederlandtsen Hovenier*, 1721.

G. A. Böckler, *Architectura curiosa nova*, 1664.

Diseño 6.
Puebla.

Imagen 23



Michael Baurenfeind, *Wiederherstellung der Schreibkunst*, Nuremberg, Christoph Weigel, 1716.

Diseño 7. Puebla

Diseño 9. Puebla.

Juan Claudio Aznar de Polanco, *Nuevo arte de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas*, Madrid, 1719. Biblioteca Lafragua, Puebla.

Imagen 24

ARTE
NUEVO DE ESCRIBIR
POR PRECEPTOS
GEOMETRICOS

Imagen 24a

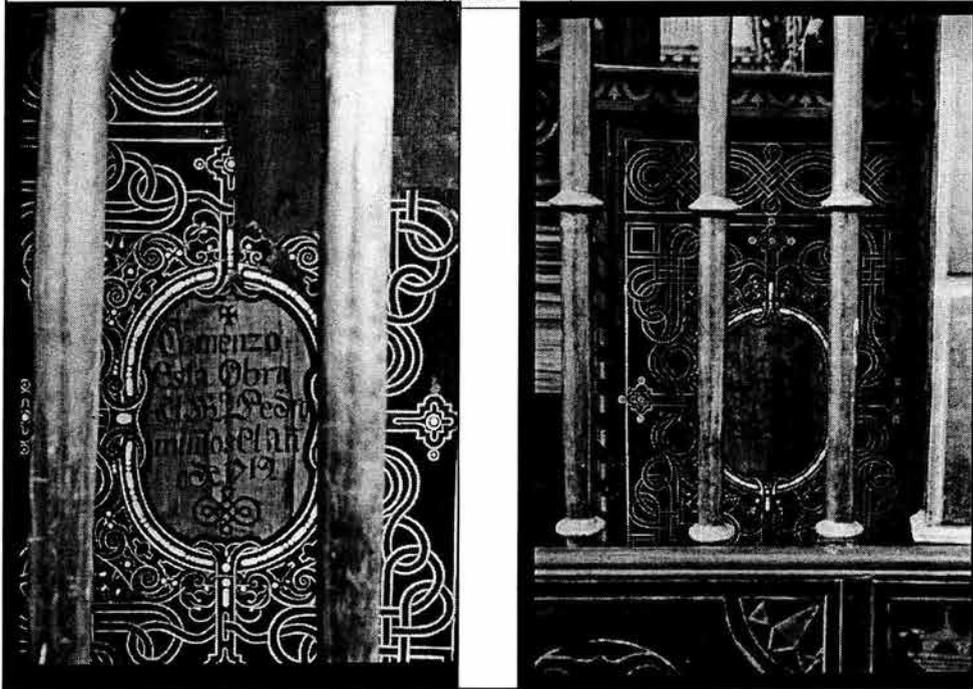
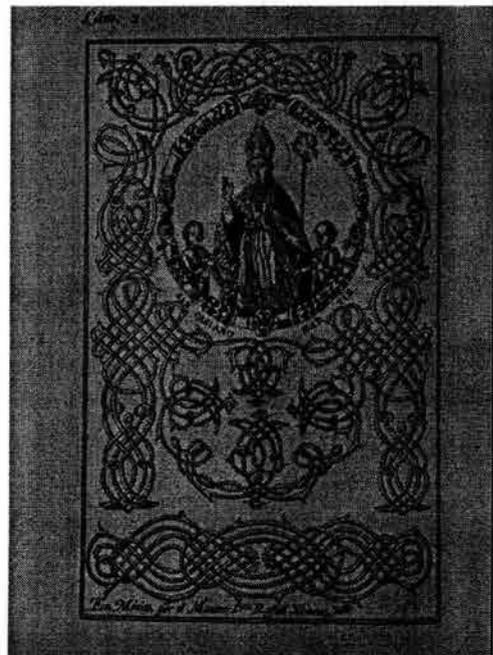


Imagen 24b

Rafael Ximeno, *Arte de escribir*, México, ms. 1785, folio 4.

Fuente: Martínez del Río, Pablo (1892-1963). *Un arte de escribir del siglo XVIII. Apuntes para la historia del rasgado en México*. México, UNAM/Instituto de Historia/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955.





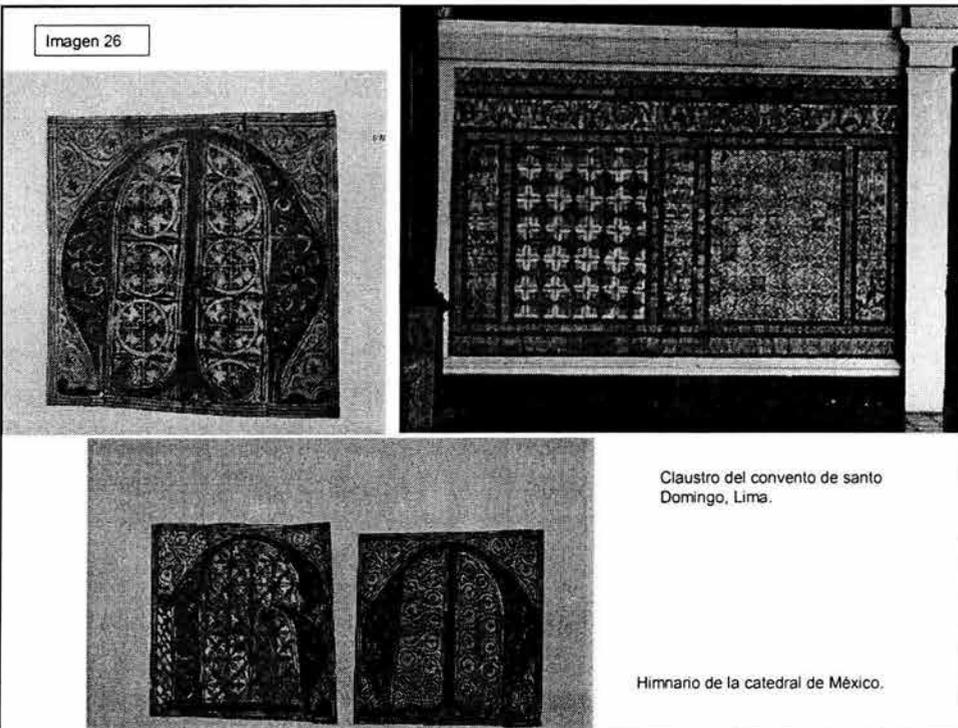
Respaldo de la silla episcopal.

Imagen 25



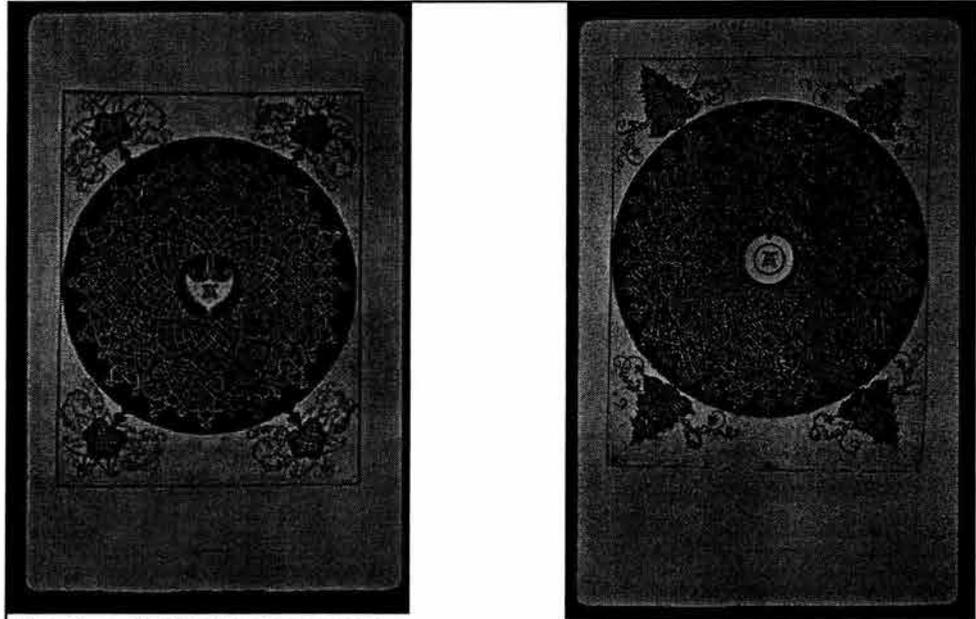
Santuario de Guadalupe en Puebla con una banda de entrelazos a todo lo largo del arco y pilastras del acceso principal. La Iglesia fue dedicada en 1722, el mismo año en que se terminó la sillería poblana.

Imagen 26



Claustro del convento de santo Domingo, Lima.

Himnario de la catedral de México.



Alberto Durero, Dos de las seis estampas grabadas en madera con "nudos". Quizá fueron realizadas hacia 1505-7 y sin duda antes de 1520. Kunstbibliothek, Berlin.

Imagen 27

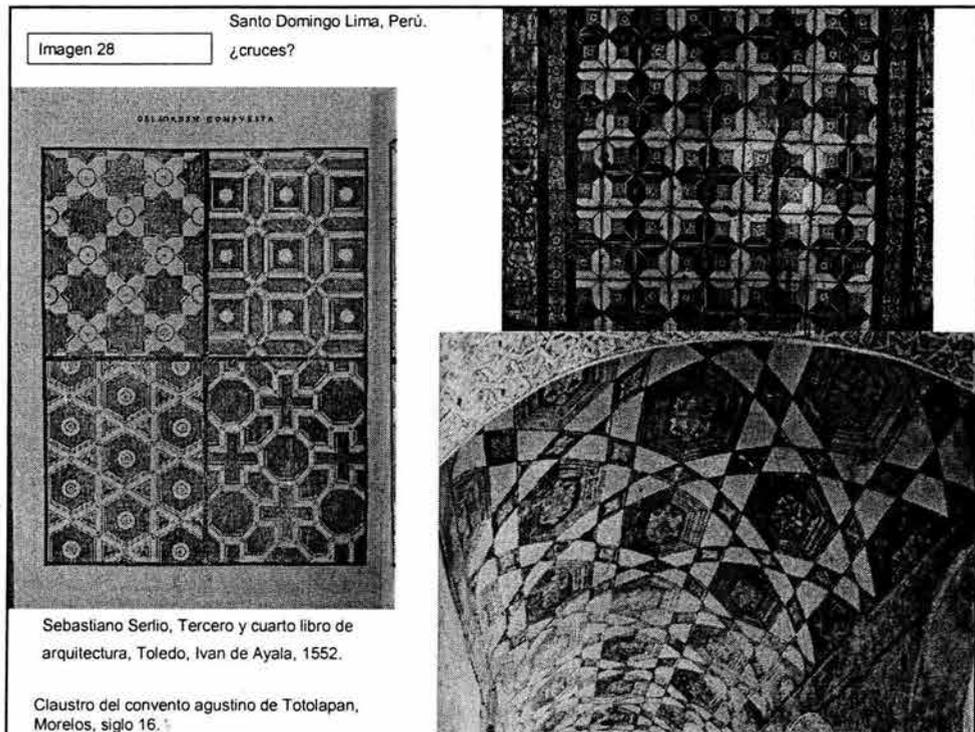
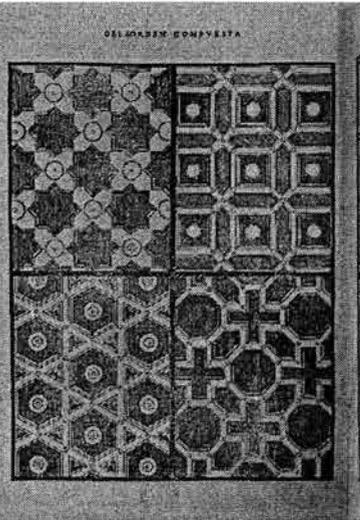


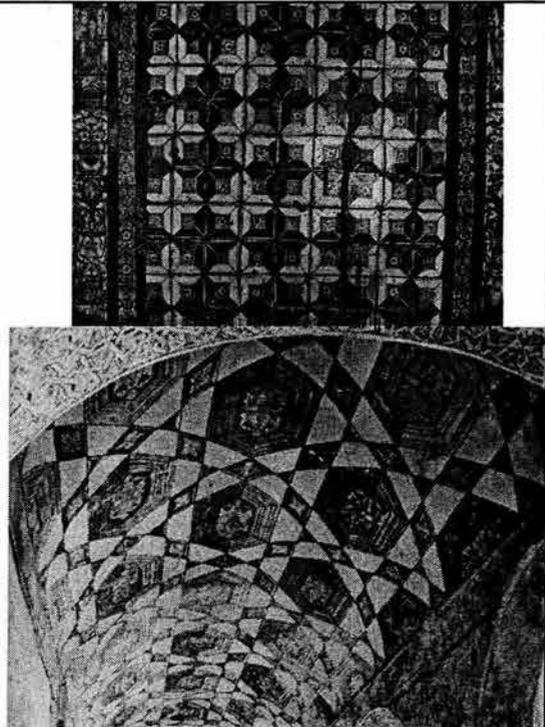
Imagen 28

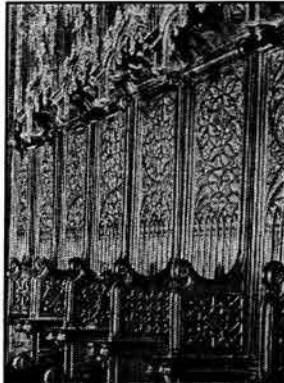
Santo Domingo Lima, Perú.
¿cruces?



Sebastiano Serlio, Tercero y cuarto libro de arquitectura, Toledo, Ivan de Ayala, 1552.

Claustro del convento agustino de Totolapan, Morelos, siglo 16.

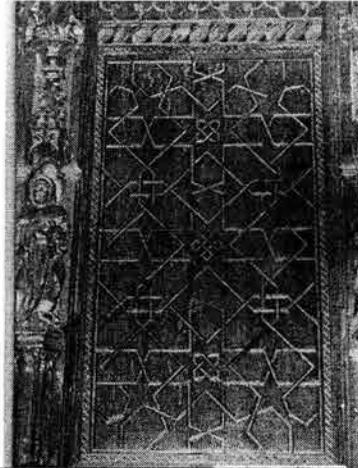




Cartuja de Miraflores, Burgos. Terminada en 1489.

Imagen 29

Respaldo de la sillería Sevilla ca. 1470-80.



Santo Tomás, Ávila. Terminada en 1493.



Imagen 30

En la sillería baja el número 1 se refiere a la repetición del mismo motivo en el respaldo taraceado. En la sillería alta, la numeración sólo remite a la cantidad de asientos pues prácticamente todos los diseños son distintos. V Orientación de los denticulos figurados en ambas direcciones. / Orientación de denticulos figurados contraria a la del resto de los respaldos del lado de la epístola.

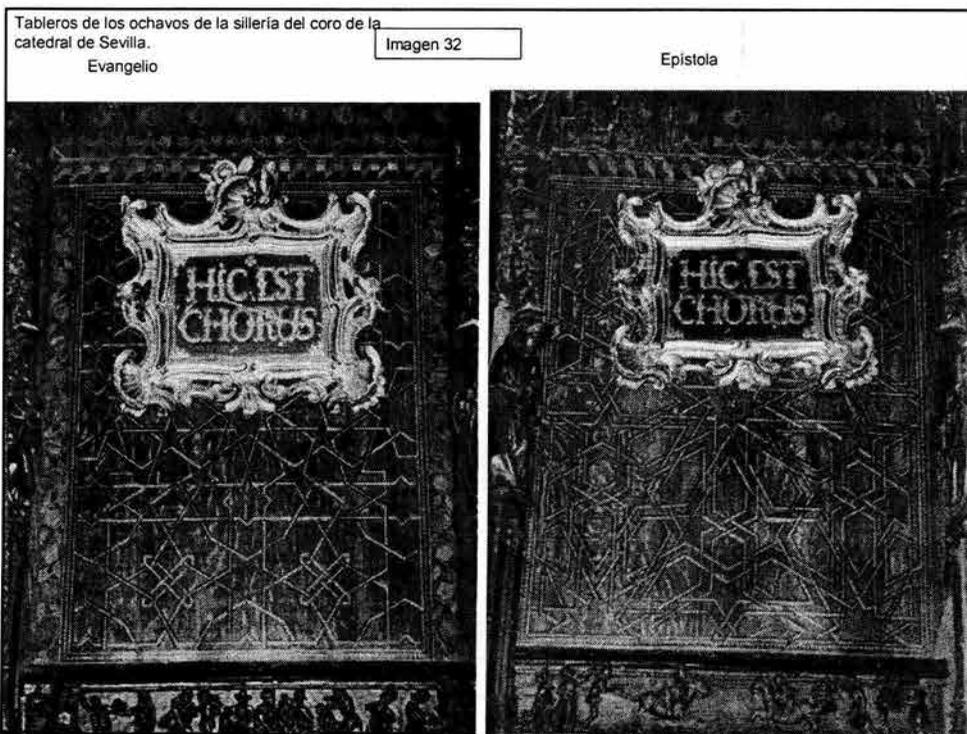
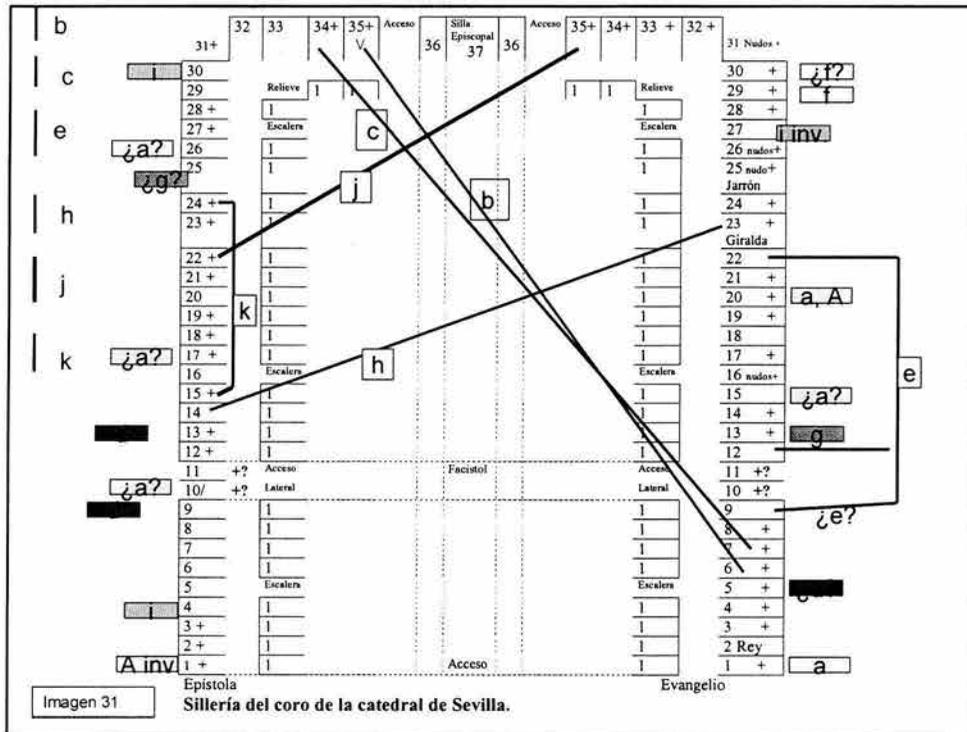
64(32+32) asientos altos (con dos tableros en cada respaldo, uno grande y otro pequeño) más una silla episcopal (con 3 asientos y/o tableros pequeños)

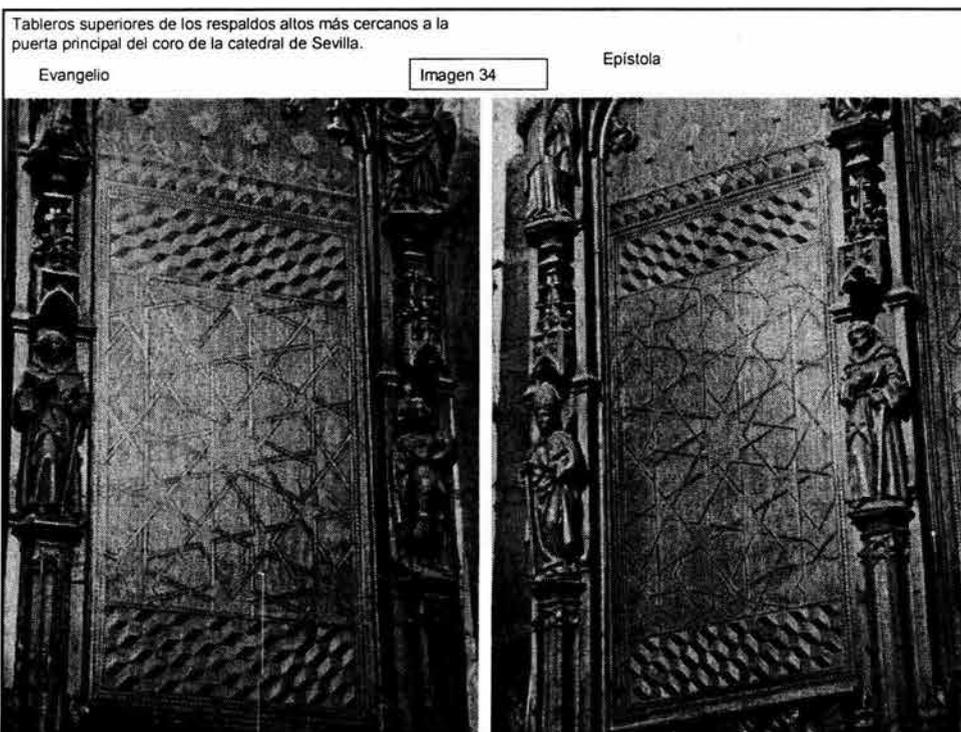
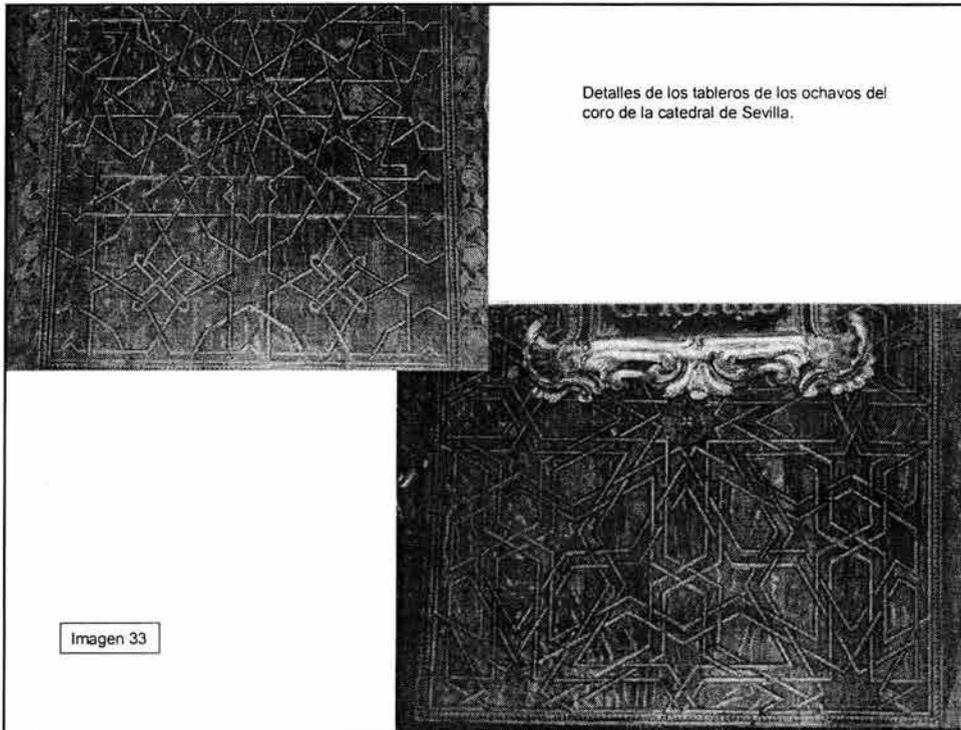
50 (25+25) asientos bajos (con un tablero pequeño) dan un total de 114 + 3 = 117 asientos. A 6 tableros de grandes dimensiones en la sillería alta no les corresponde silla (accesos y ochavos). Por lo tanto hay 70 tableros altos (y de grandes dimensiones) con motivos de entrelaces. + Diseño simétrico. +? Diseño posiblemente simétrico.

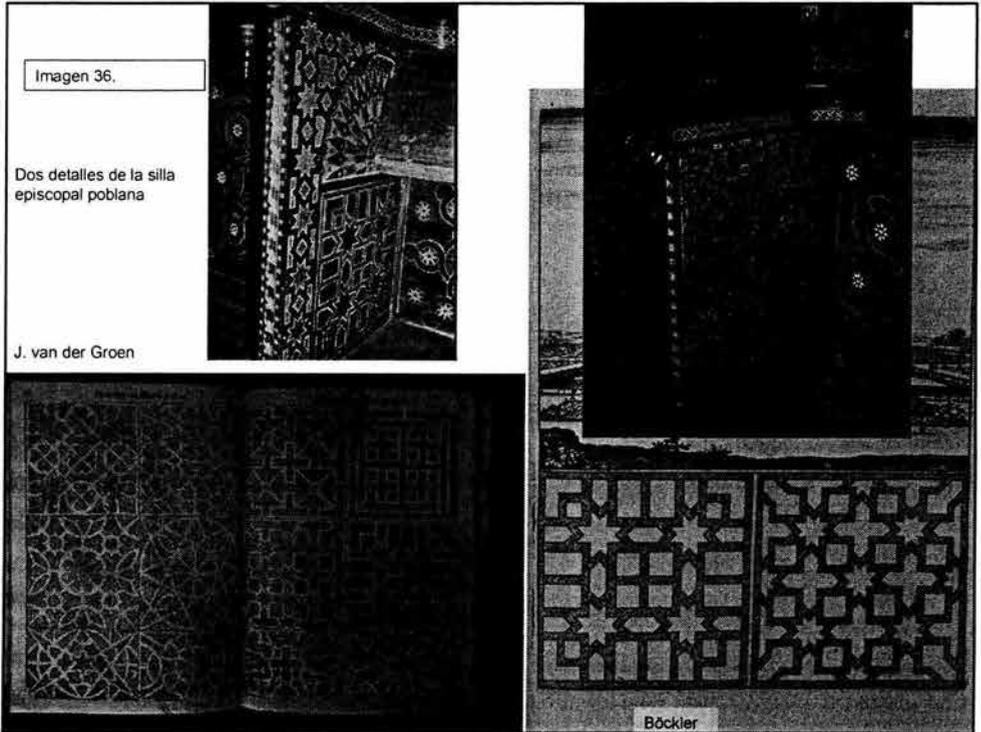
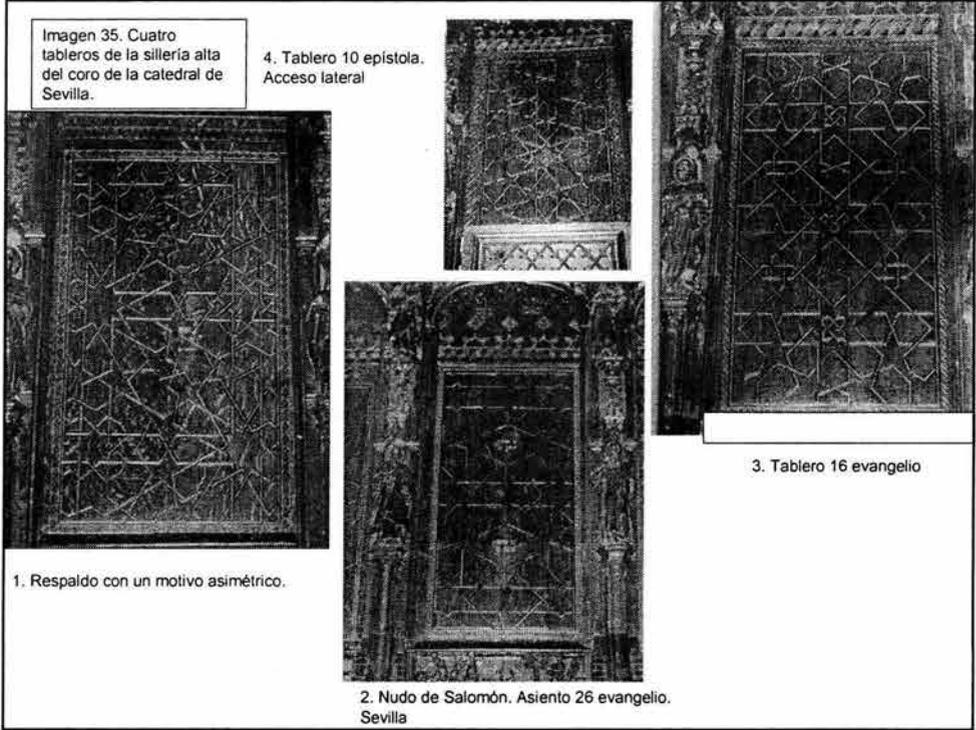
31+	32	33	34+	35+	Acceso	36	Silla Episcopal	37	36	Acceso	35+	34+	33 +	32 +	31 Nudos +
30															30 +
29															29 +
28 +															28 +
27 +															27
26															26 nudos+
25															25 nudos+
24 +															Jarrón
23 +															24 +
22 +															23 +
21 +															Giralda
20															22
19 +															21 +
18 +															20 +
17 +															19 +
16															18
15 +															17 +
14															16 nudos+
13 +															15
12 +															14 +
11															13 +
10/															12
9															11 +?
8															10 +?
7															9
6															8 +
5															7 +
4															6 +
3 +															5 +
2 +															4 +
1 +															3 +
															2 Rey
															1 +

Sillería del coro de la catedral de Sevilla.

Evangelio

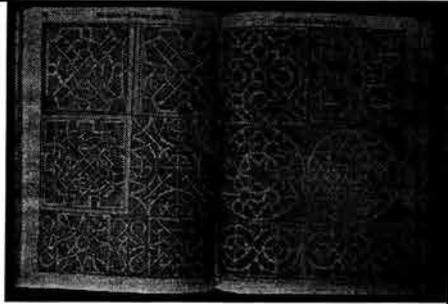








Dosel episcopal.
Silleria poblana



J. van der Groen

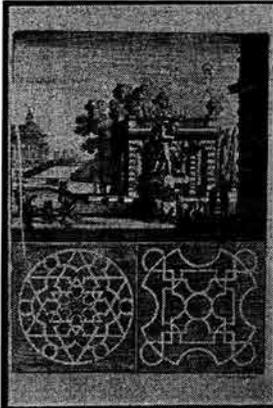
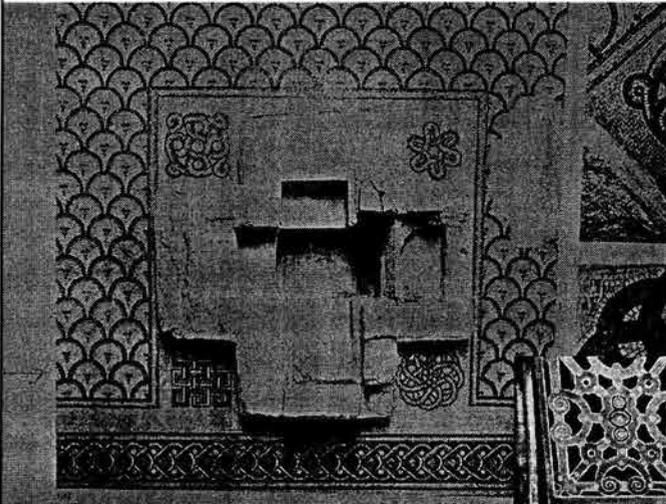


Imagen 36a

Böckler

Imagen 37



Monasterio bizantino construido sobre la tumba de Moisés. Siglo 6. Baptisterio.

Silla episcopal del coro poblano



Imágenes del
Capítulo III



Imagen 1

Posiblemente se trate del "tabernáculo" que solía coronar el
facistol que según Echeverría y Veytia fue donado por el
deán de la catedral Diego de Victoria Salazar (m. 1703)



Imagen 2



Según las actas de cabildo la columna de tecali fue colocada en 1715. En 1766 los inventarios de la catedral informan la presencia de un facistol nuevo.

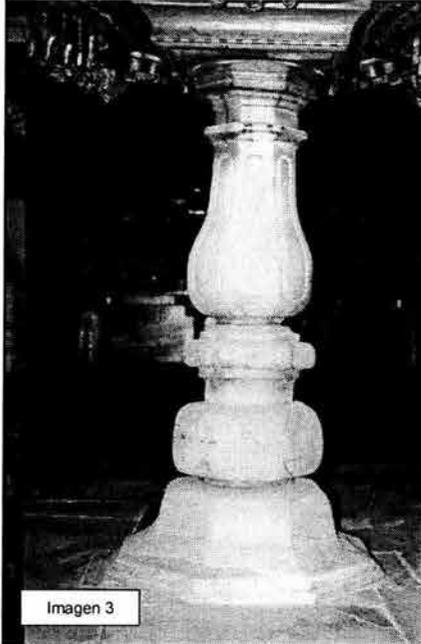


Imagen 3



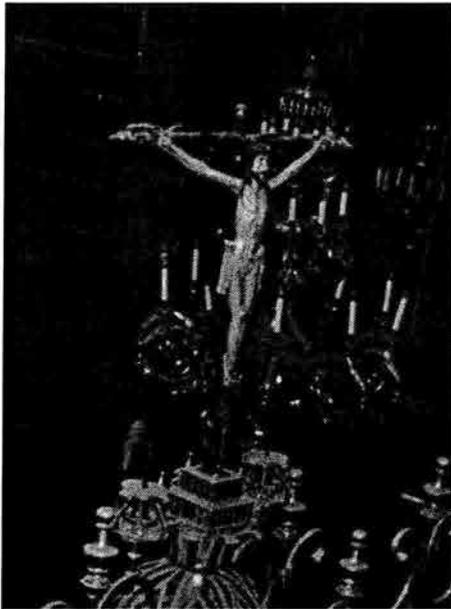
En 1766 los inventarios mencionan un "nuevo Facistol".

Fernando Rodríguez Miaja informa que la escultura de san Juan Nepomuceno fue colocada en el coro en 1789.



Imagen 4





En su historia de la ciudad de Puebla, Echeverría y Veytia informa que esta pieza (junto con las piezas de san Juan y la Virgen que solían acompañarla) fueron donadas por el deán de la catedral Diego de Victoria Salazar (m. 1703).

Imagen 5



Arcángel ¿Rafael? (lado epístola)



Arcángel ¿Gabriel? (lado evangelio)

Imagen 6

Esta escultura de marfil fue donada al obispo Pedro Nogales en 1720 por don Joseph de Osaeta con la finalidad de que la colocara en el coro de la catedral.



Imagen 7

¿Santa Bárbara?



Imagen 8

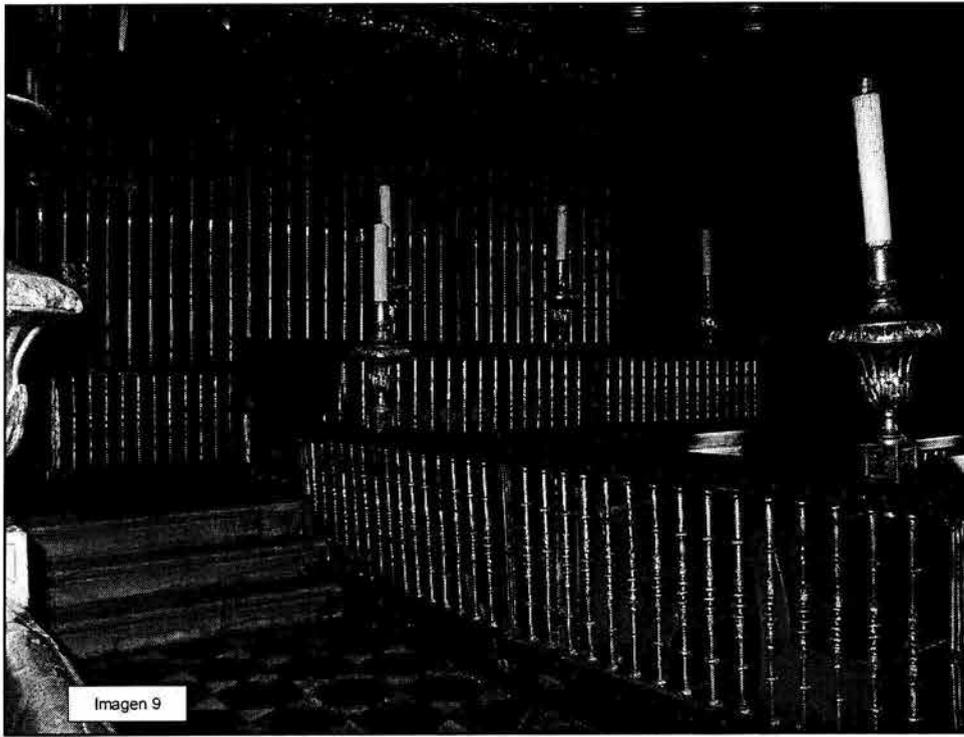
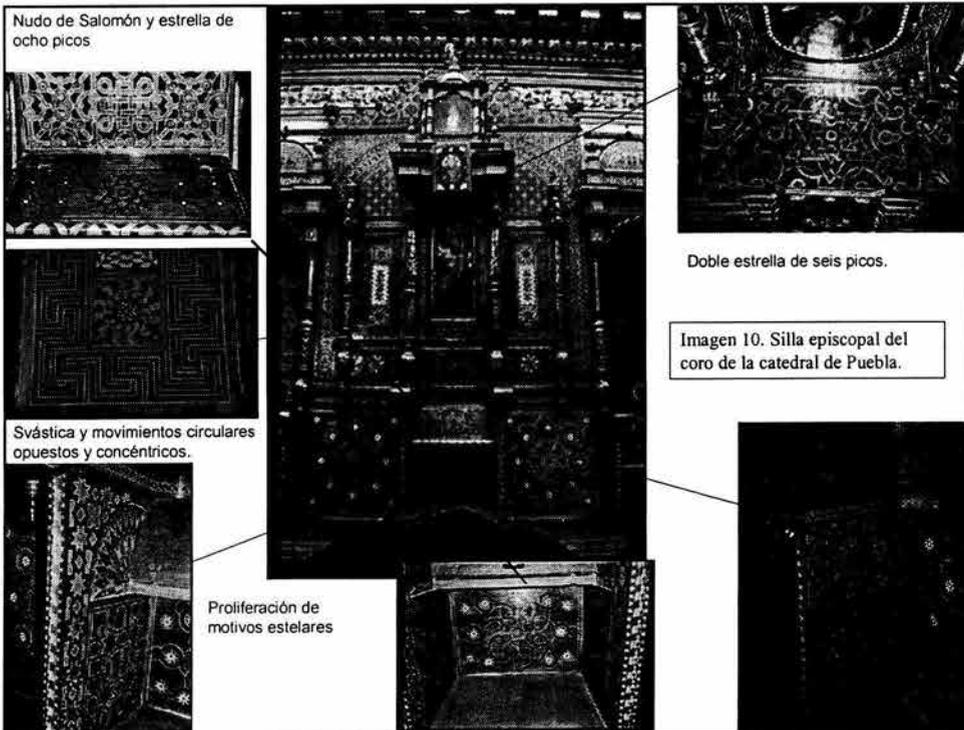
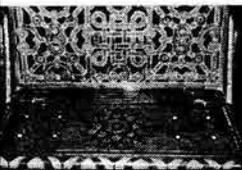


Imagen 9



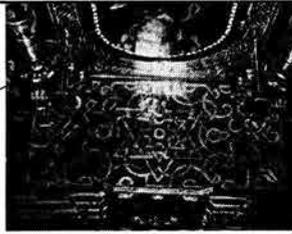
Nudo de Salomón y estrella de ocho picos



Svástica y movimientos circulares opuestos y concéntricos.



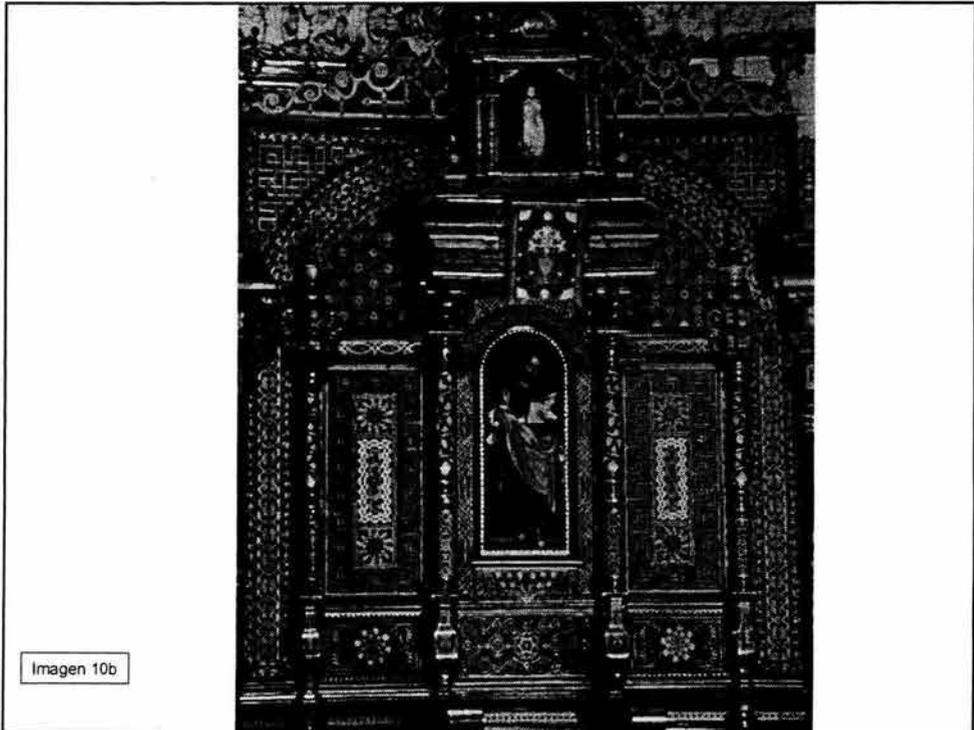
Proliferación de motivos estelares

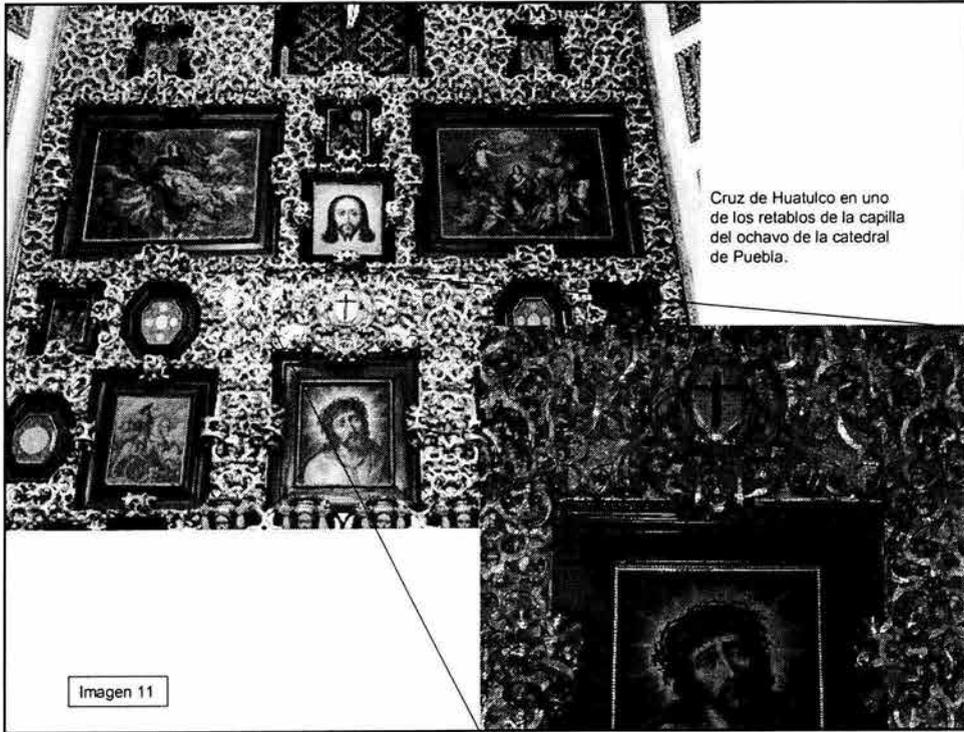


Doble estrella de seis picos.

Imagen 10. Silla episcopal del coro de la catedral de Puebla.







Cruz de Huatulco en uno de los retablos de la capilla del ochavo de la catedral de Puebla.

Imagen 11

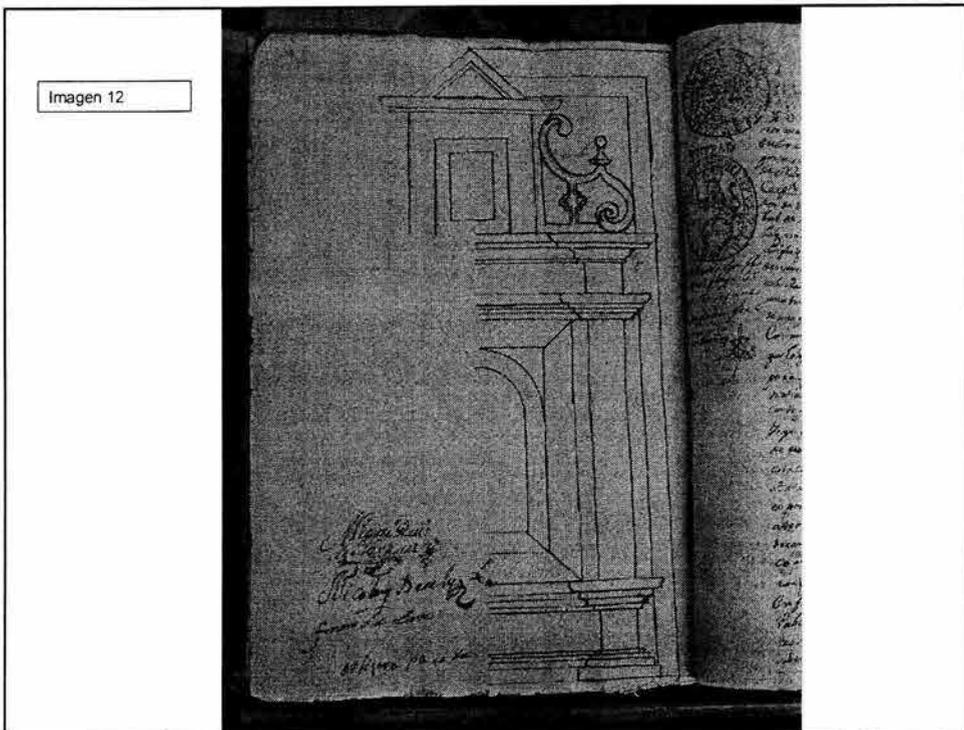


Imagen 12

Imágenes del
Capítulo IV

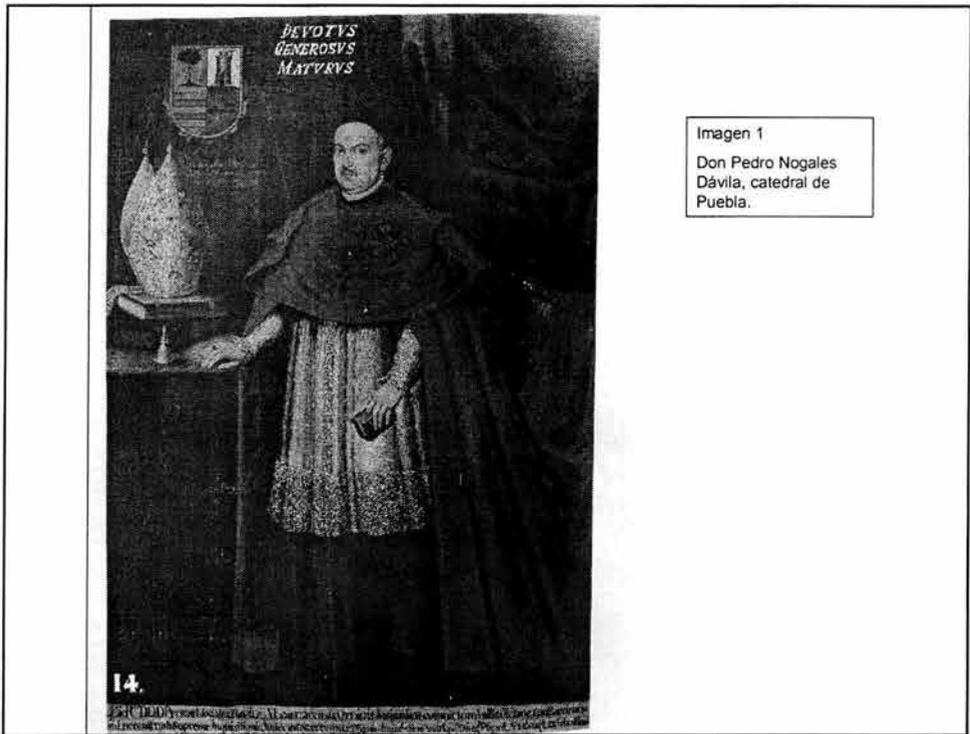


Imagen 1
 Don Pedro Nogales
 Dávila, catedral de
 Puebla.

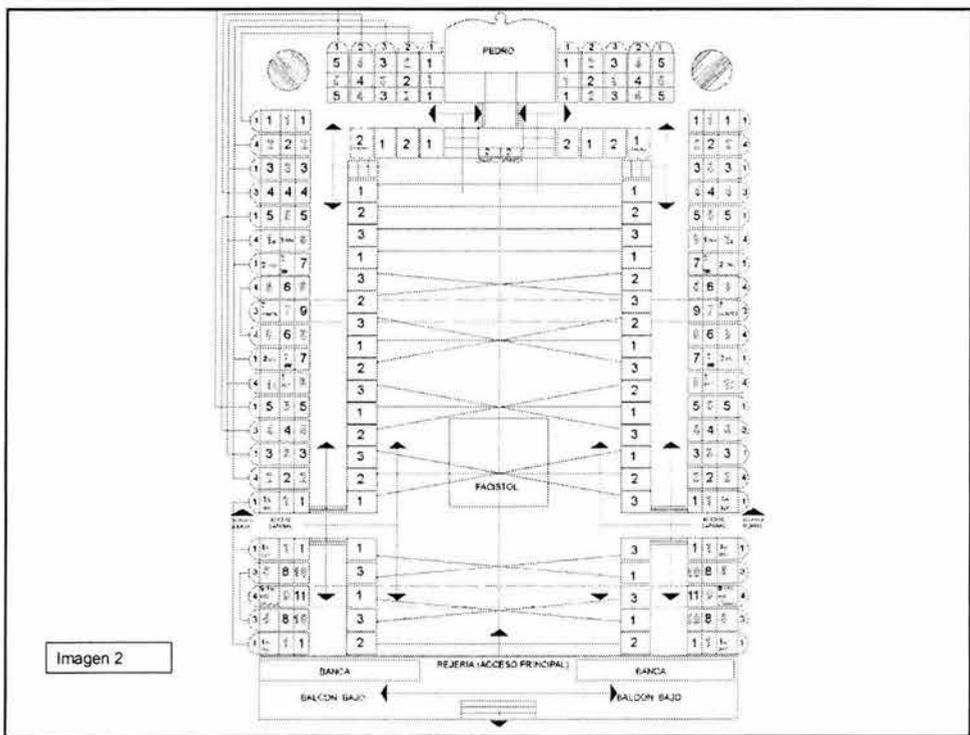
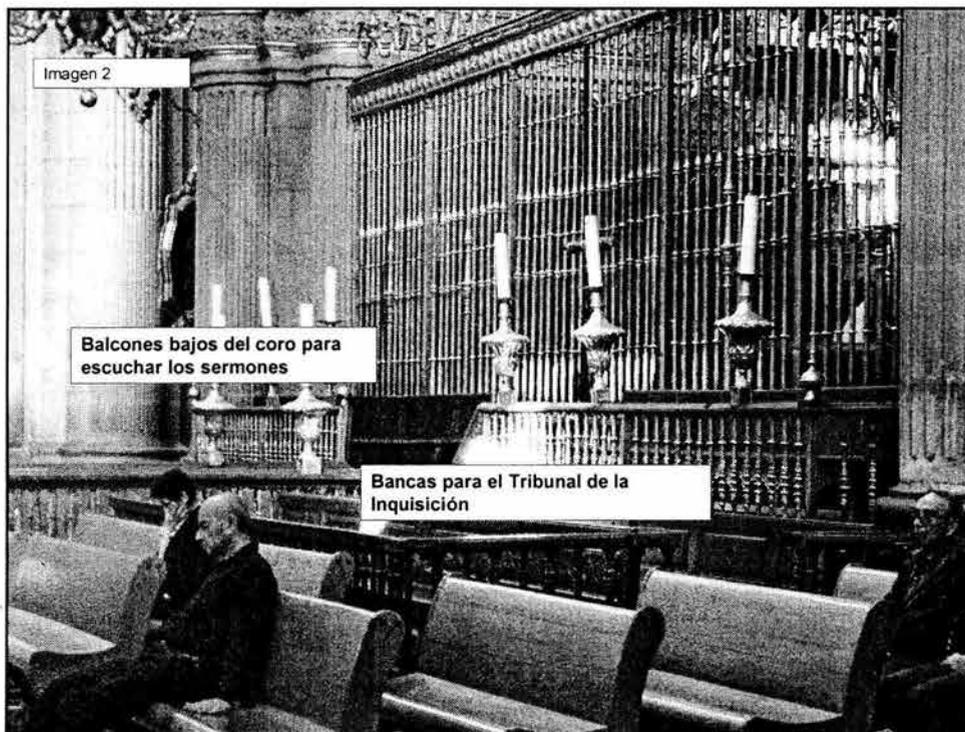
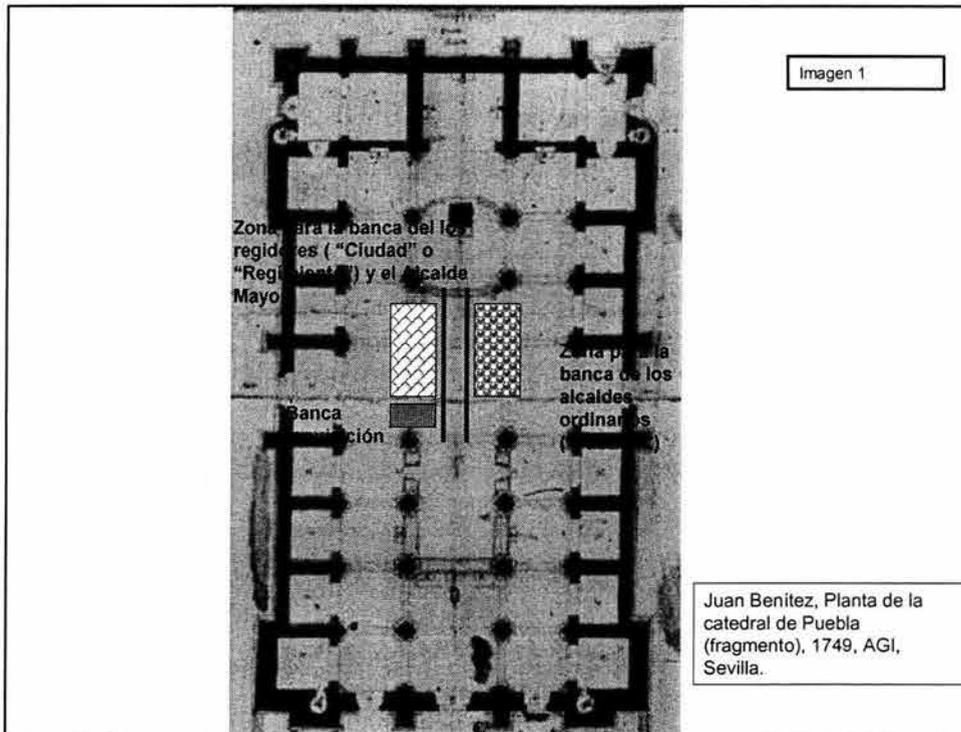
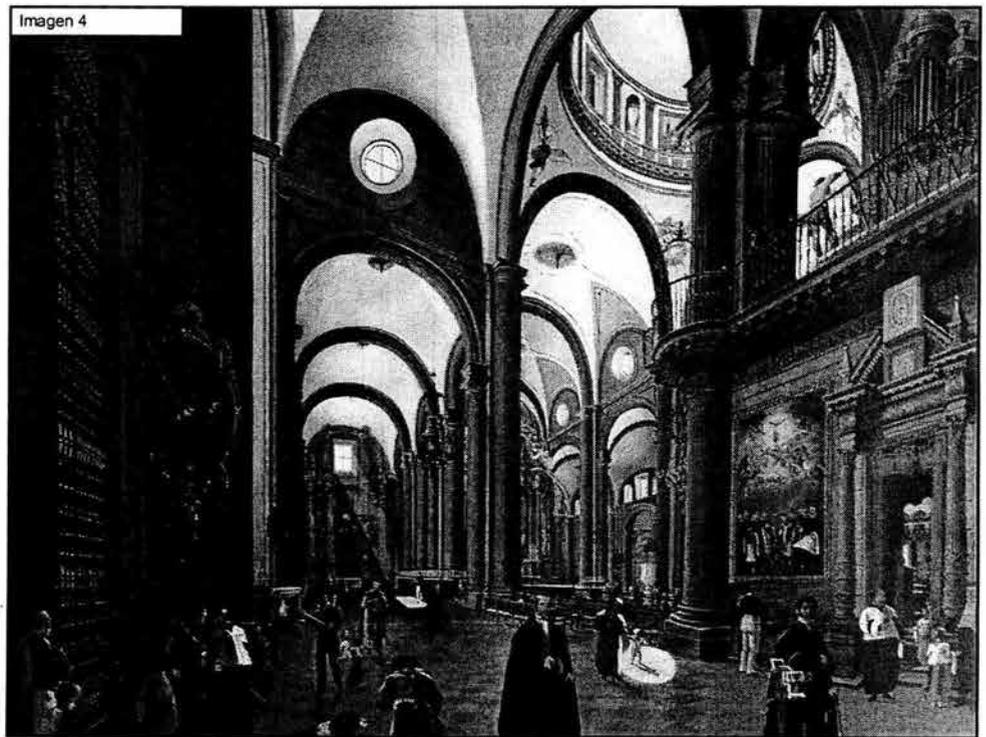
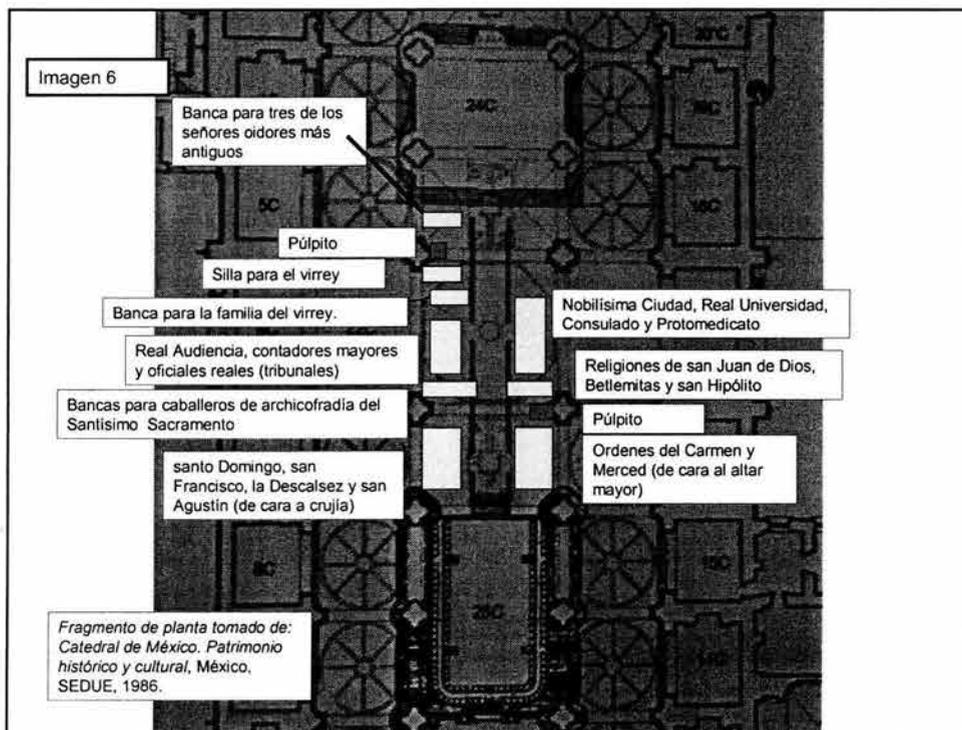


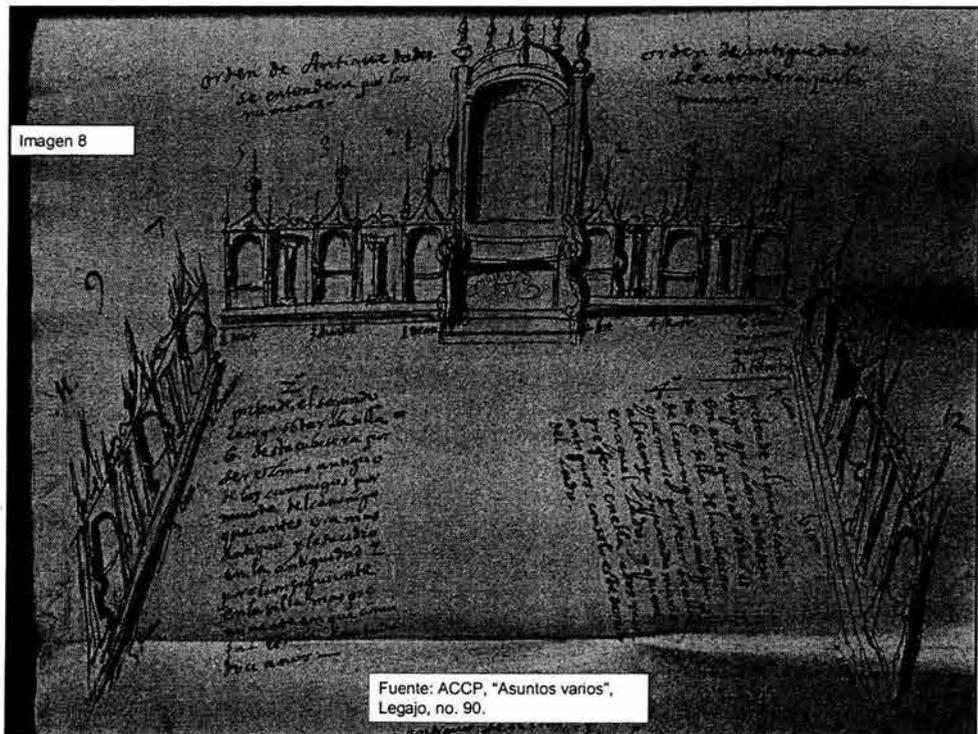
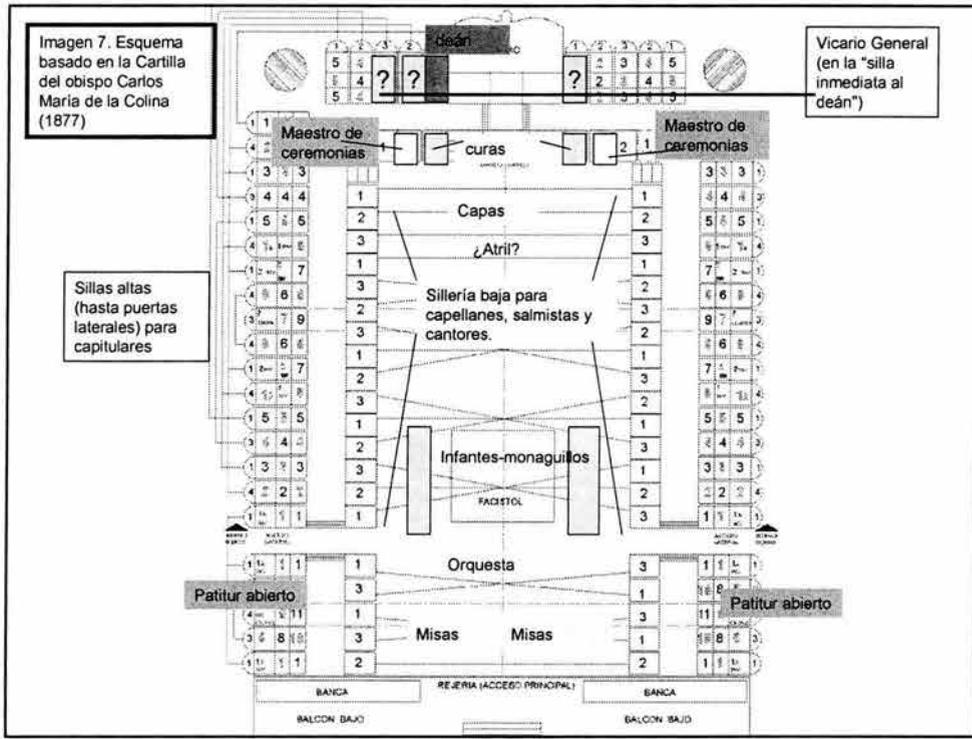
Imagen 2

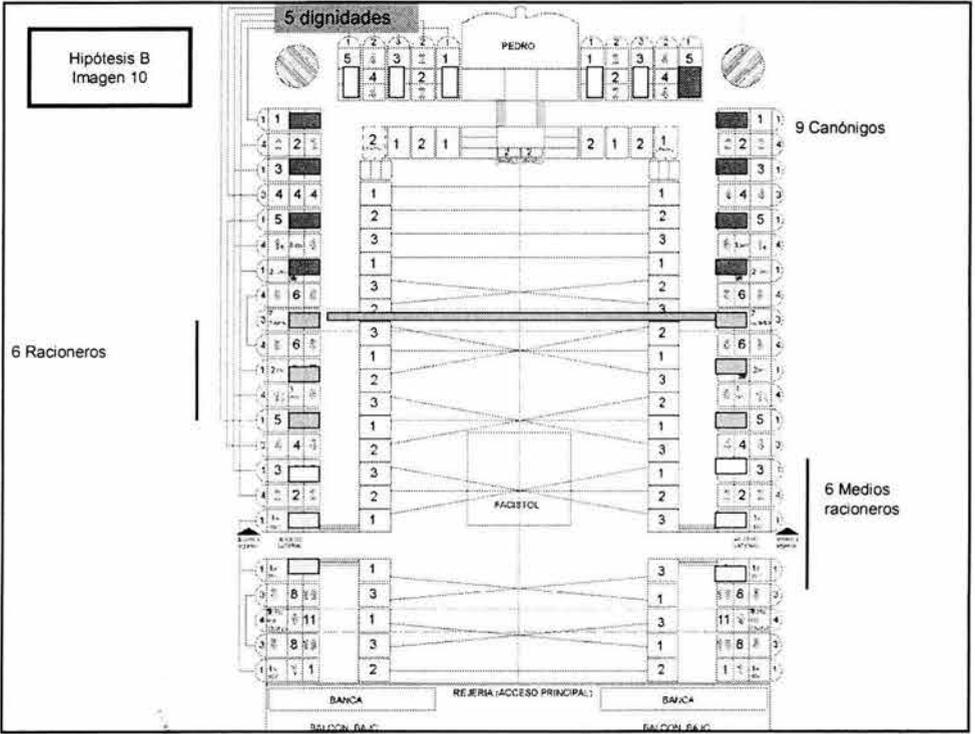
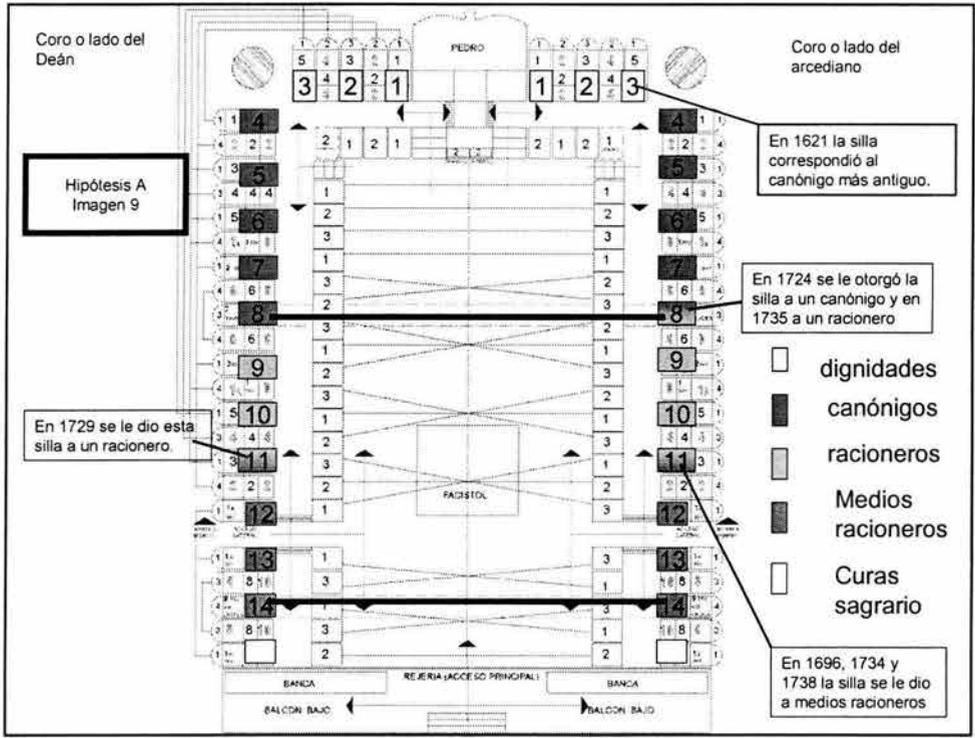
Imágenes del
Capítulo V

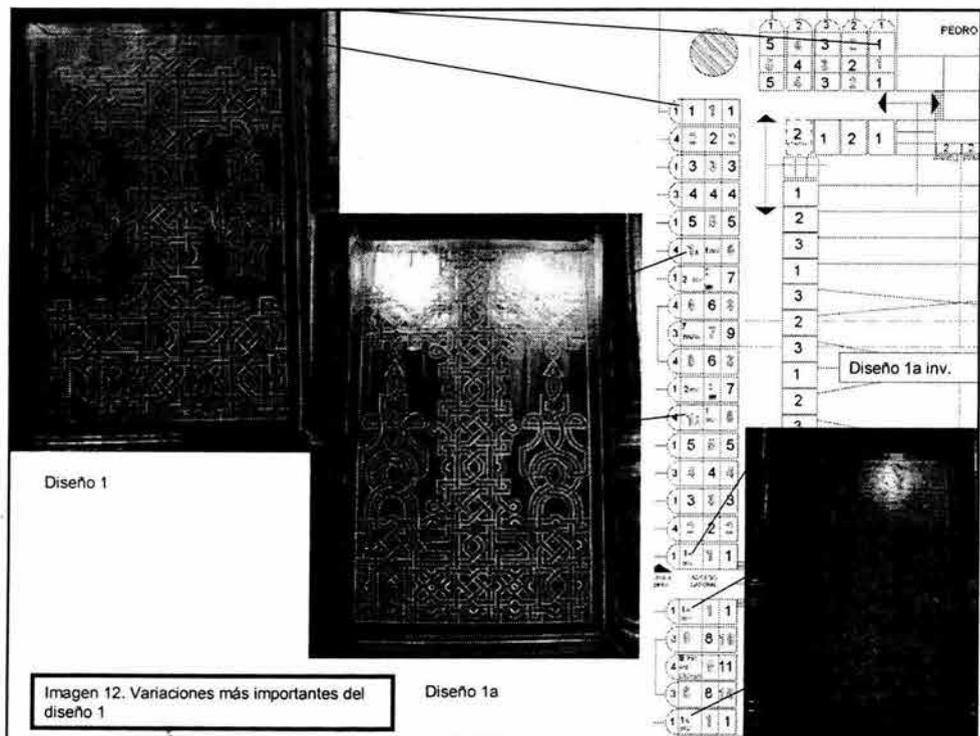
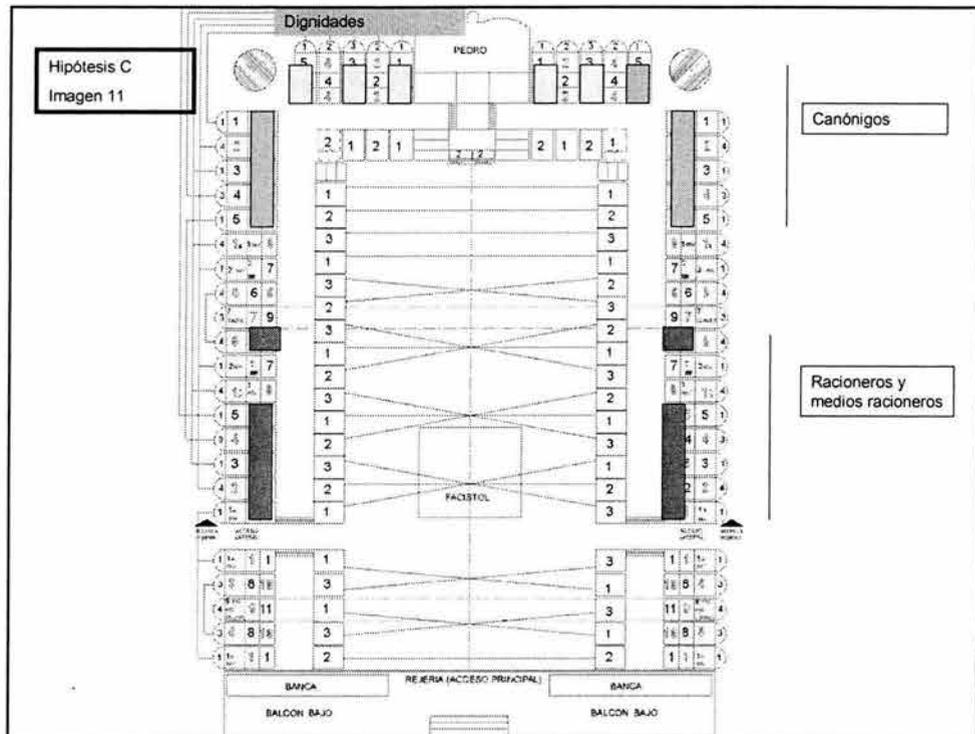


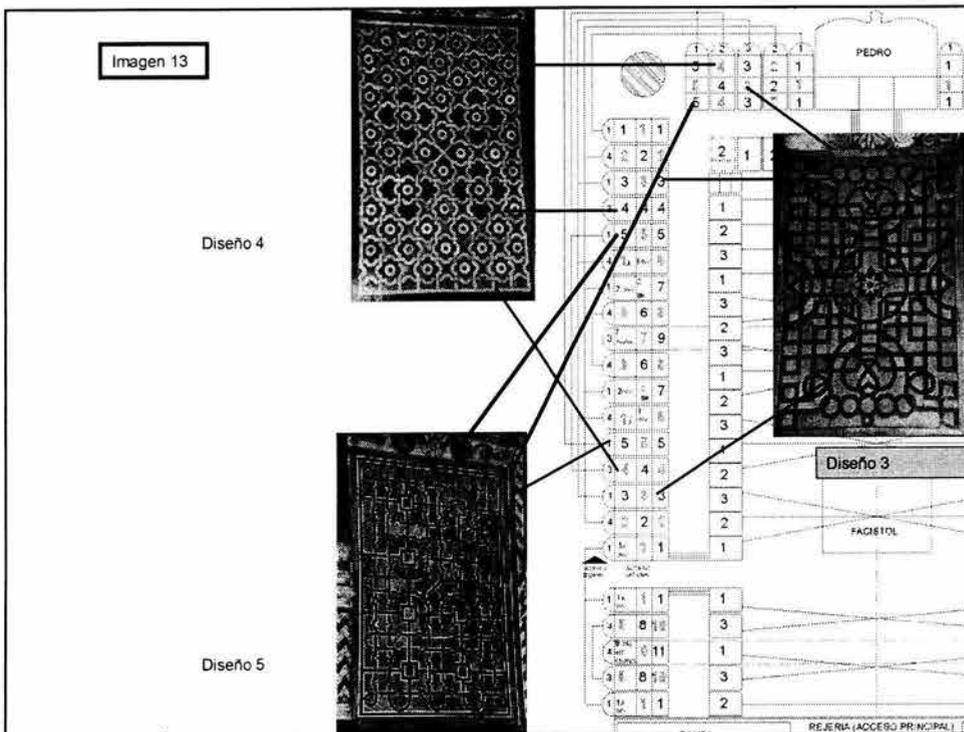
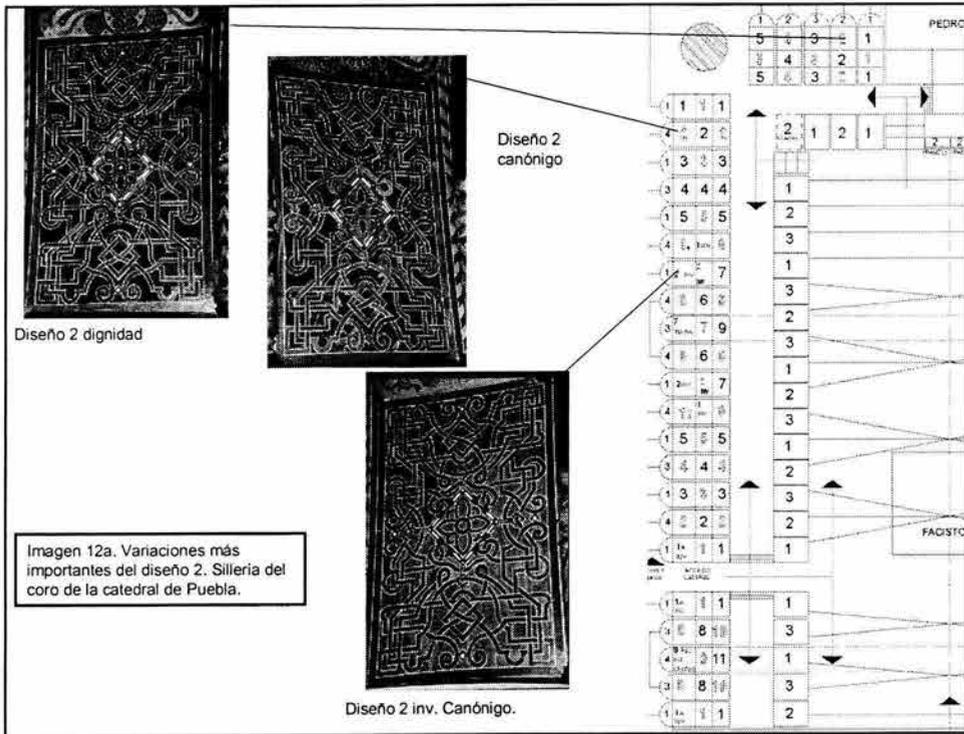


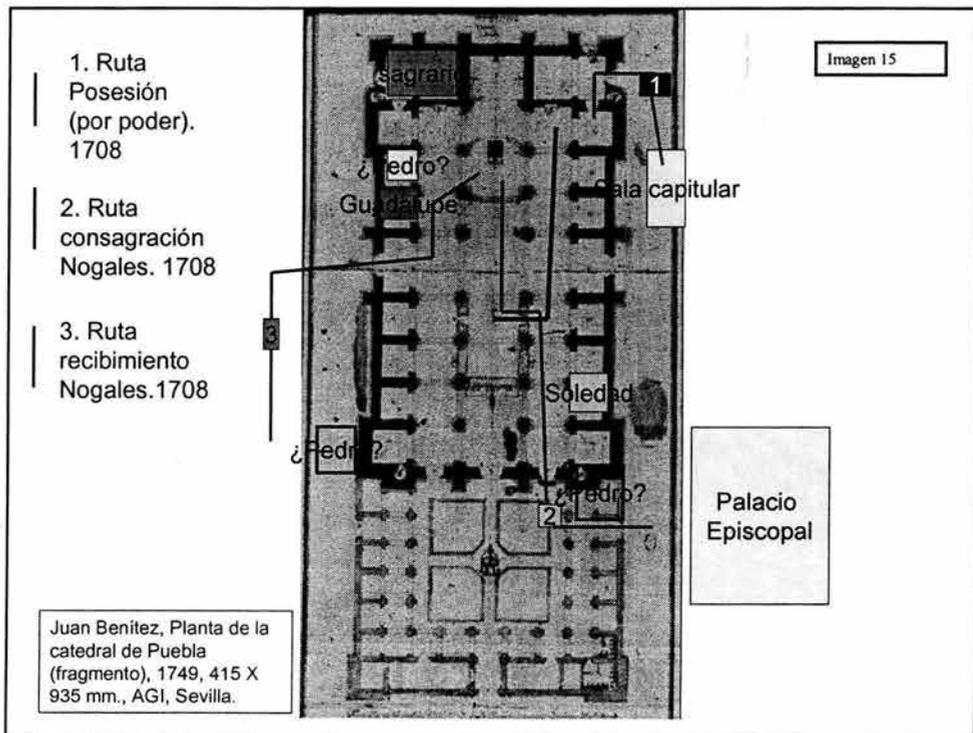
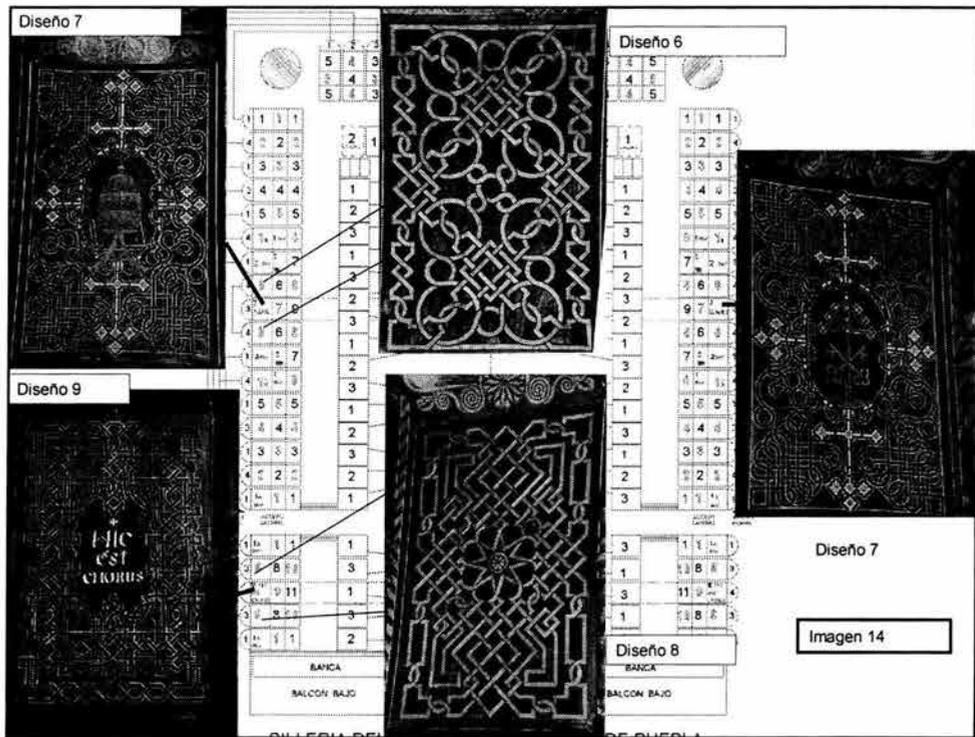


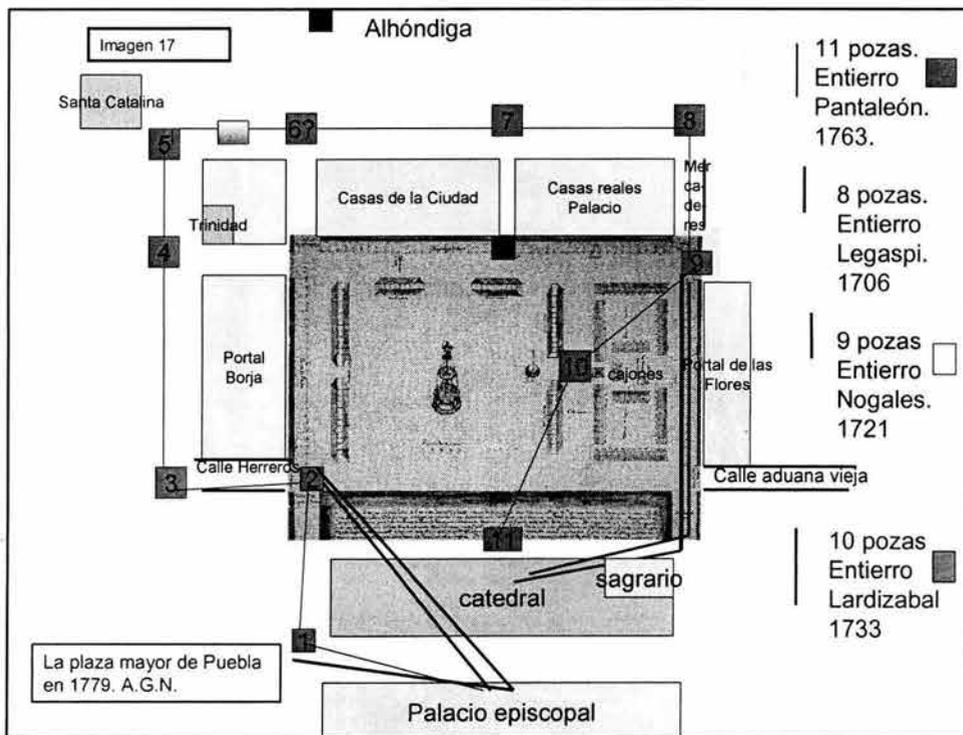
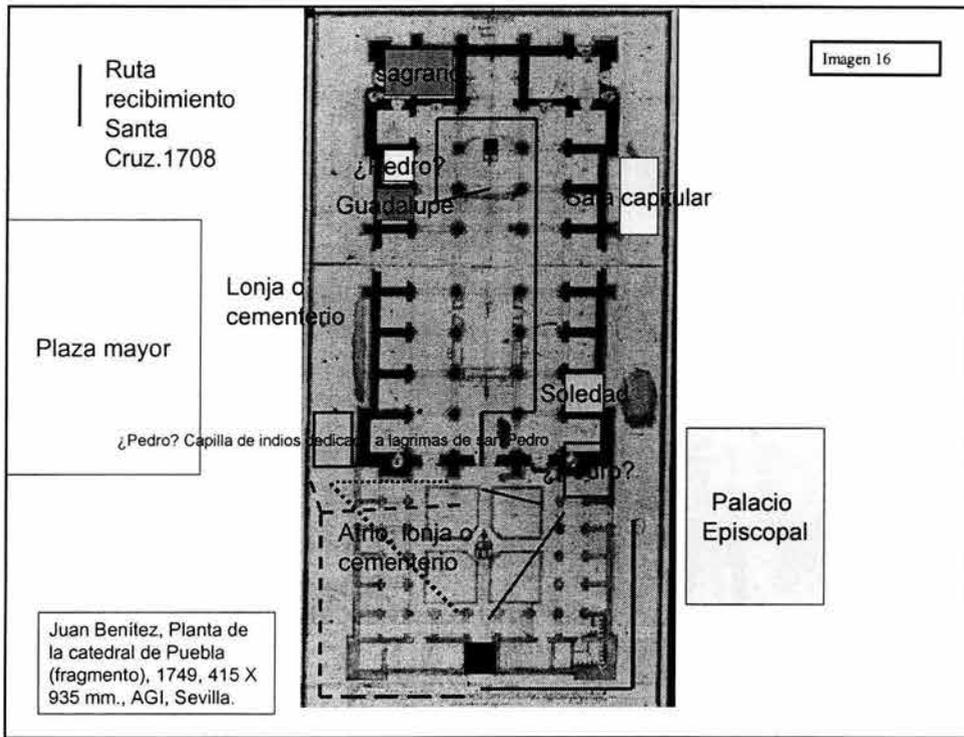












**Imágenes del
Capítulo VI**

Capilla del Rosario, Santo Domingo, Puebla.

Imagen 1

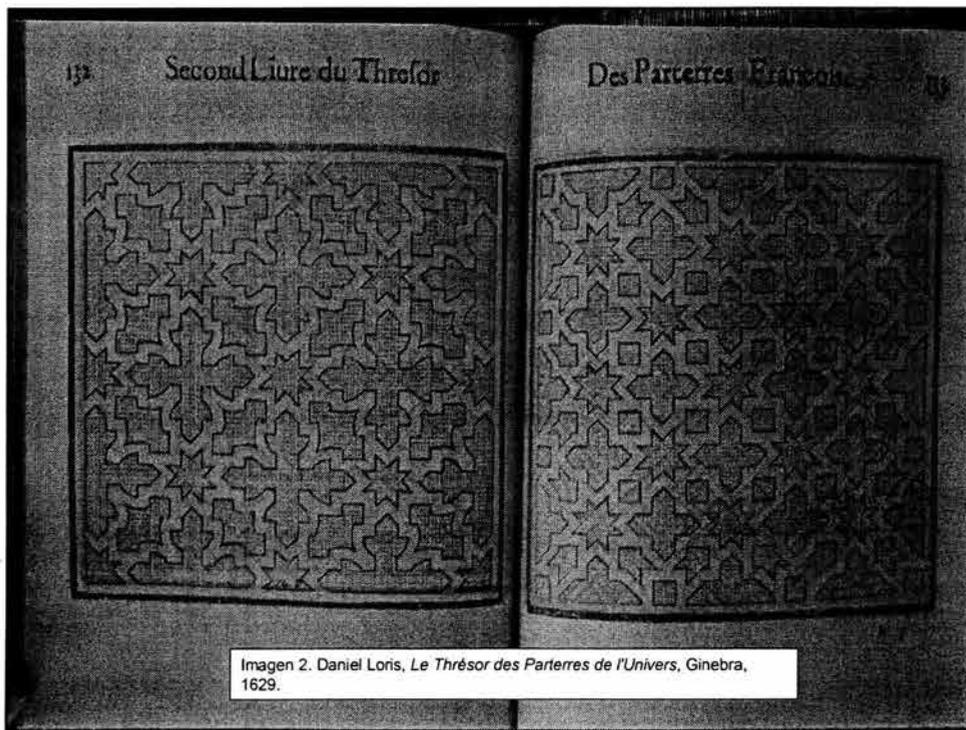
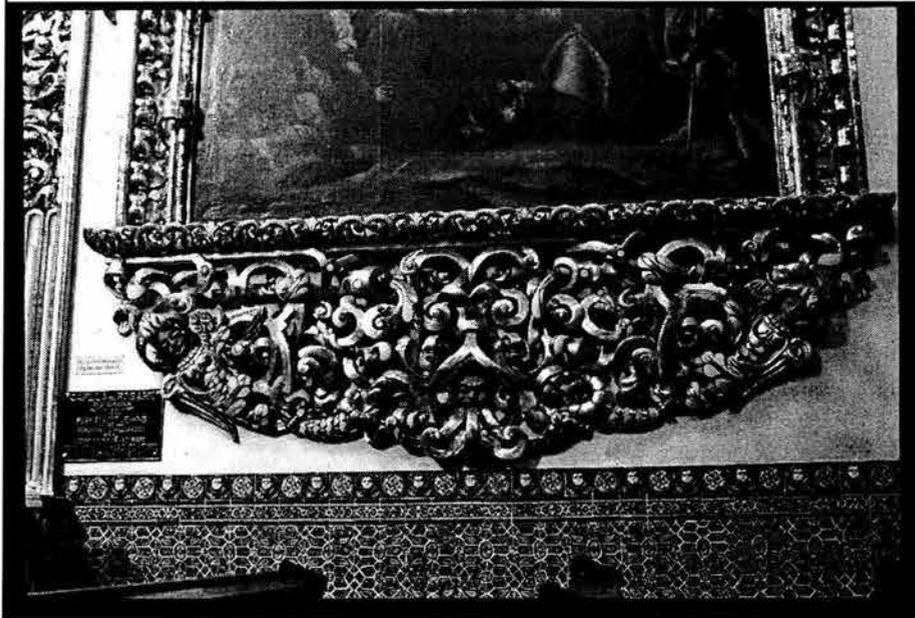
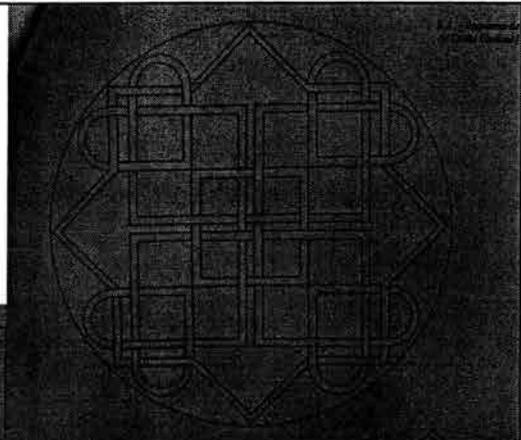
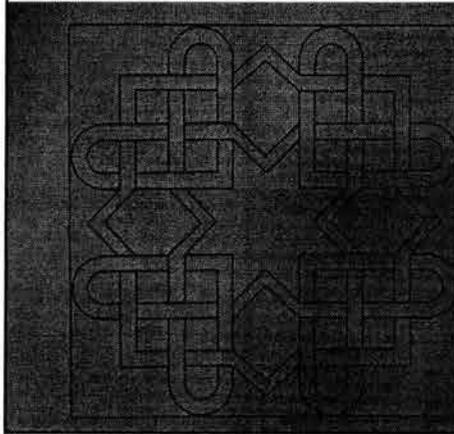


Imagen 2. Daniel Loris, *Le Thésor des Parterres de l'Univers*, Ginebra, 1629.

La Almunia de Doña Godina (Zaragoza) ca. siglo 5. Esquema considerado único en Hispania pero relacionado con pavimentos de basílicas paleocristianas de Grecia y Palestina, como la de la Natividad de Belén (ver abajo) Fuente: Fernández-Galiano, Dimas, "Influencias orientales en la musivaria hispanica" en *III Colloquio internazionale sul mosaico antico*, pp. 424-426.

Imagen 3



Esquema encontrado en la basílica paleocristiana de la Natividad de Belén.

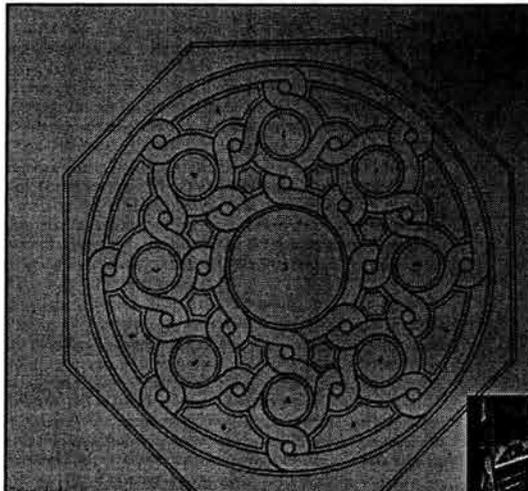
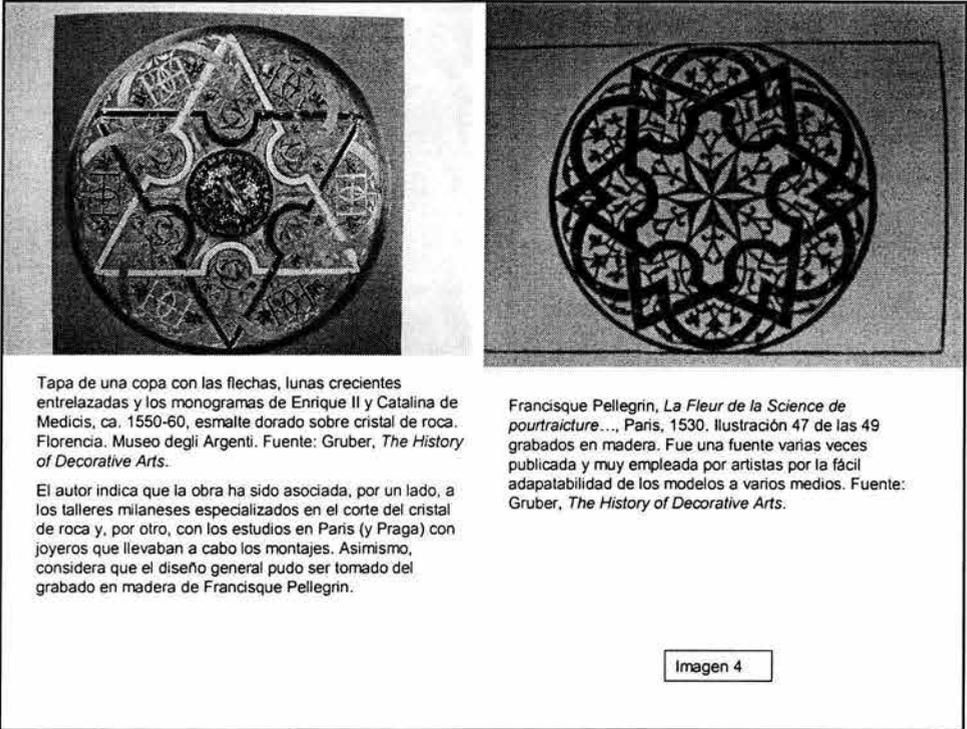


Imagen 3a

Dulcitus de la villa de el Ramalete (Navarra), fines siglo 4 o principios del 5. Esquema común en el mediterráneo occidental. También hay ejemplos orientales así como pavimentos italianos de los siglos 5 y 6. Fuente: Fernández-Galiano, Dimas, "Influencias orientales en la musivaria hispanica".

Detalle de la silla episcopal del coro de la catedral de Puebla



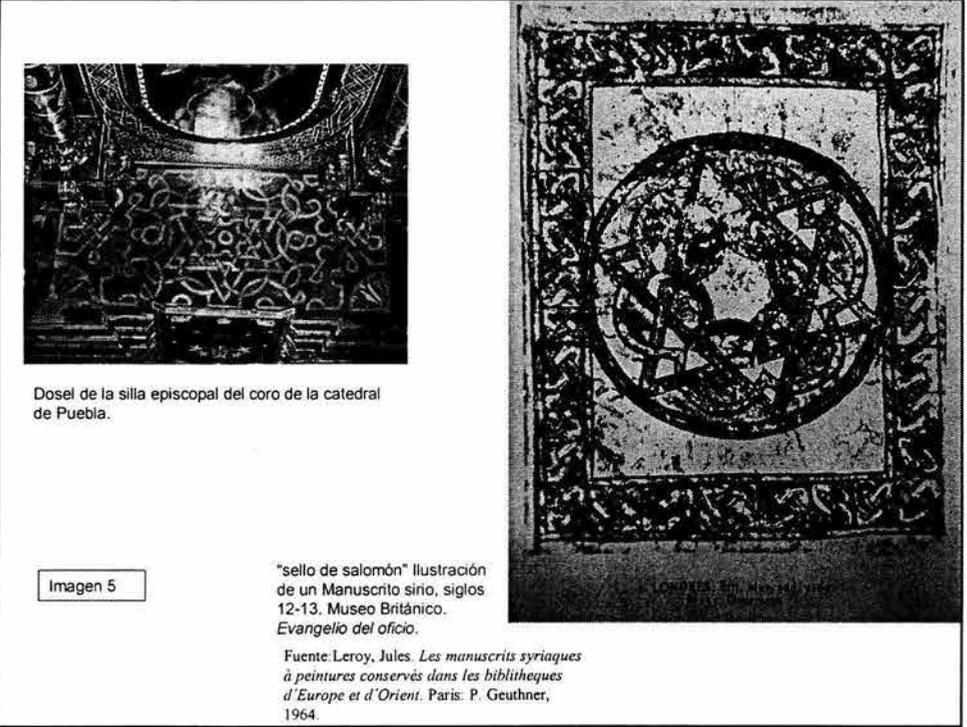


Tapa de una copa con las flechas, lunas crecientes entrelazadas y los monogramas de Enrique II y Catalina de Medici, ca. 1550-60, esmalte dorado sobre cristal de roca. Florencia. Museo degli Argenti. Fuente: Gruber, *The History of Decorative Arts*.

El autor indica que la obra ha sido asociada, por un lado, a los talleres milaneses especializados en el corte del cristal de roca y, por otro, con los estudios en Paris (y Praga) con joyeros que llevaban a cabo los montajes. Asimismo, considera que el diseño general pudo ser tomado del grabado en madera de Francisque Pellegrin.

Francisque Pellegrin, *La Fleur de la Science de pourtraicture...*, Paris, 1530. Ilustración 47 de las 49 grabados en madera. Fue una fuente varias veces publicada y muy empleada por artistas por la fácil adaptabilidad de los modelos a varios medios. Fuente: Gruber, *The History of Decorative Arts*.

Imagen 4



Dosel de la silla episcopal del coro de la catedral de Puebla.

Imagen 5

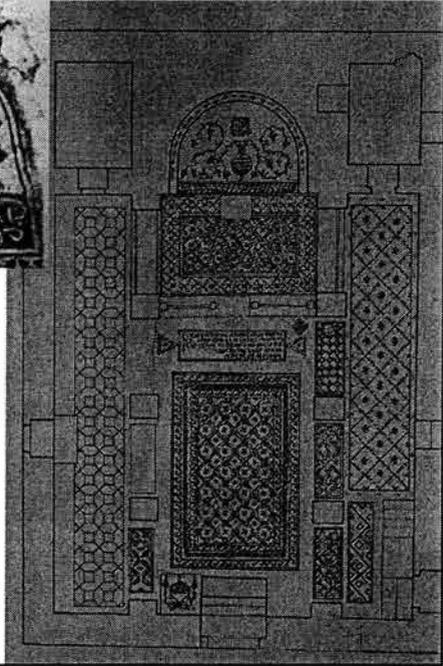
"sello de salomón" ilustración de un Manuscrito sirio, siglos 12-13. Museo Británico. *Evangelio del oficio*.

Fuente: Leroy, Jules. *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*. Paris: P. Geuthner, 1964.

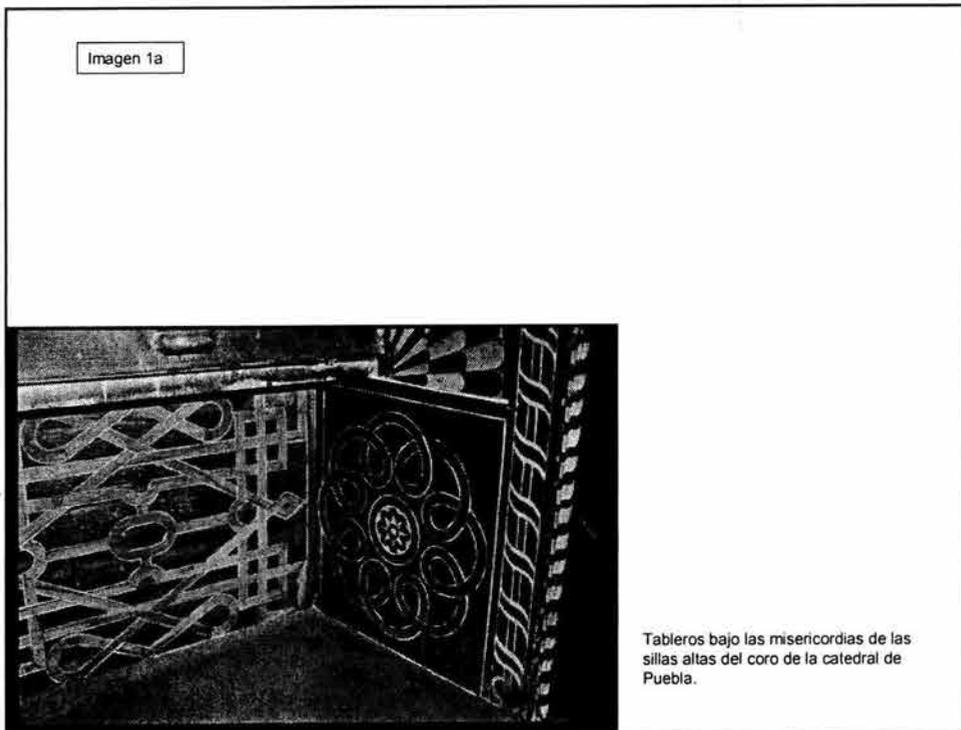
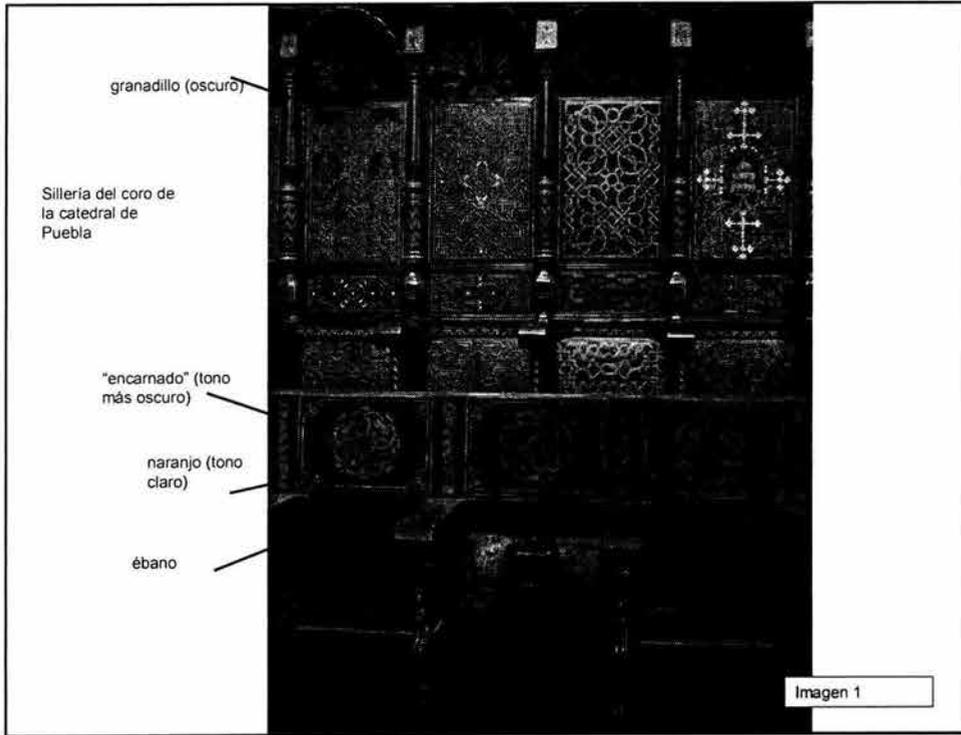


Imagen 6. Detalle del presbiterio y planta de la Iglesia de Al-Dayr, en Ma'in, actual Jordania, siglo 6.

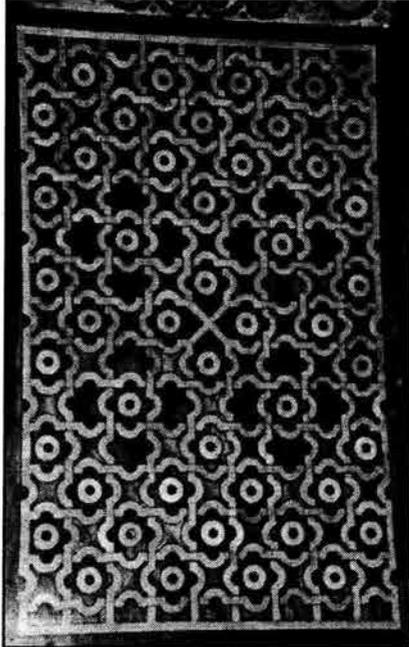
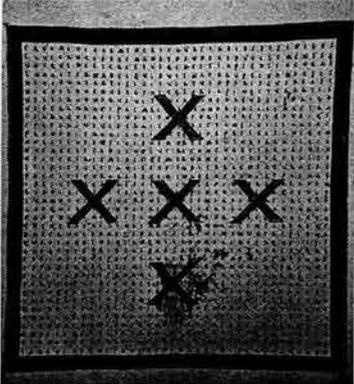
Fuente: Michele Piccirillo, *The mosaics of Jordan*, Patricia M. Bikai and Thomas A. Dailey (eds.), Amman, American Center of Oriental Research, 1993.



**Imágenes del
Capítulo VII**



Diseño 4

Rabano Mauro, *De laudibus sanctae crucis*, 810-840. ms. carolingio conservado en Amienz. Fuente: Raban Maur, *Louanges de la sainte croix*, Paris/Amiens: Berg International/Trois cailloux, 1988.

Figura XIX en que se analiza el número 50 pues cada una de las cruces está conformada por 10 letras.

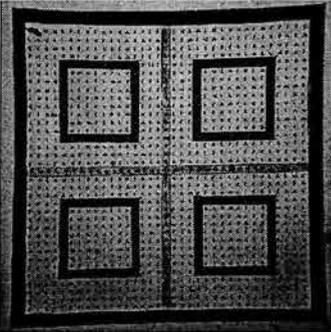
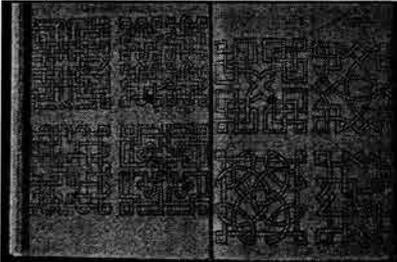


Figura V. Los cuadrados son de color rojo, la cruz amarilla y el marco café. El papel tiene un tono amarillo-café y el marco ha sido delineado con un café mas claro. Son cuadrados con un perímetro de 36 letras (6X6) alrededor de una cruz de 36 letras.

Imagen 2

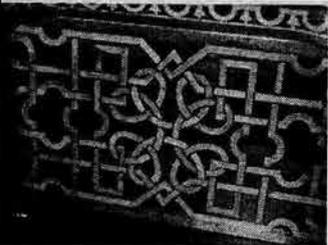


Thomas Hill, *The Gardener's Labyrinth* 1586. Biblioteca Dumbarton Oaks (D. O.)

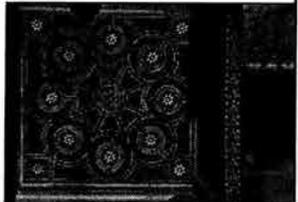


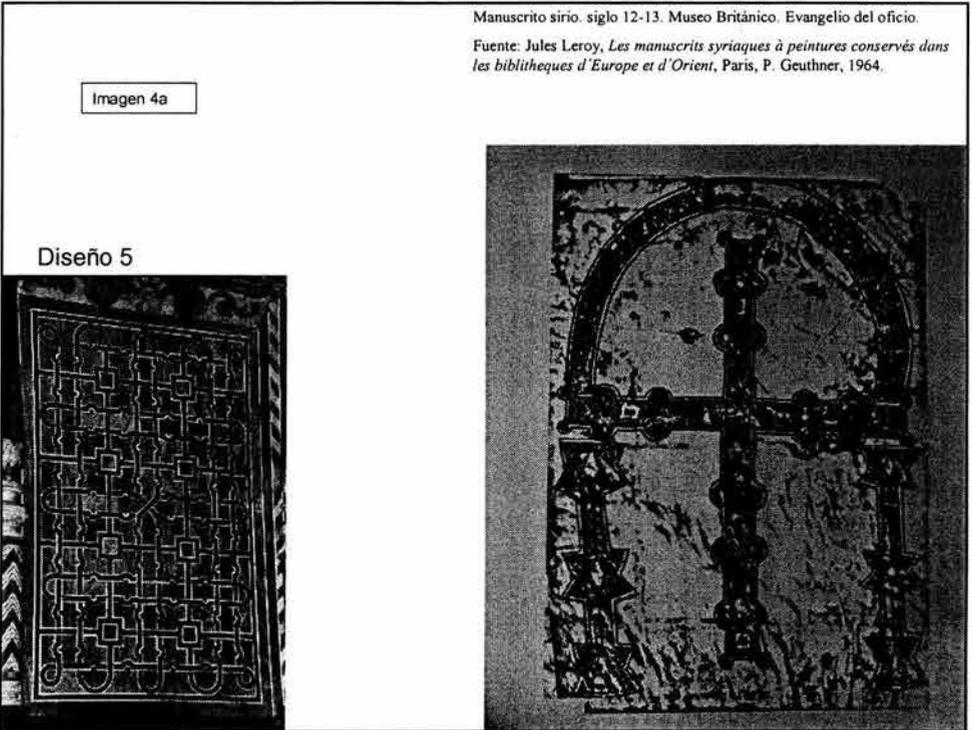
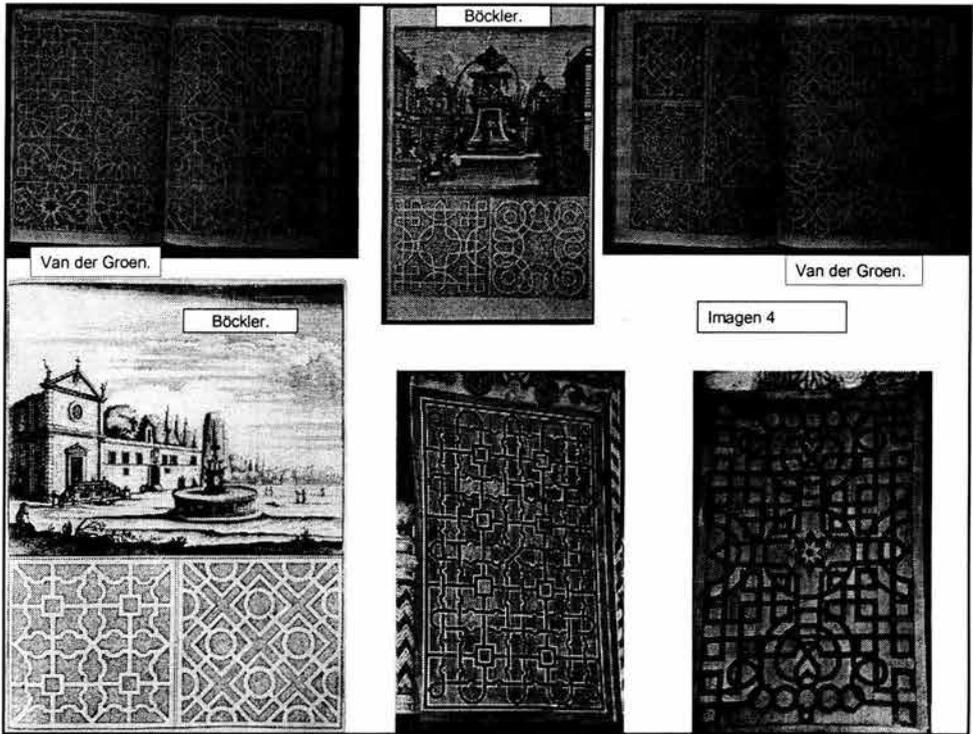
G.A. Böckler, *Architectura Curiosa...* 1664. (D.O.)

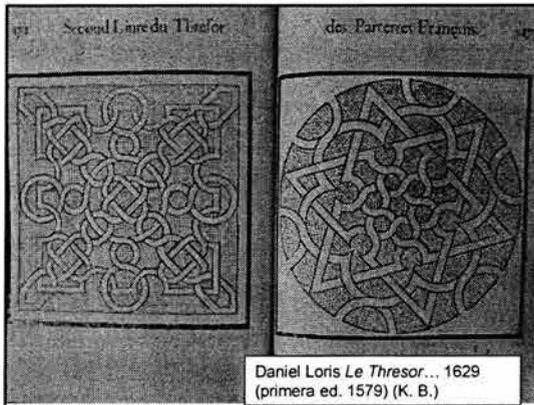
Imagen 3



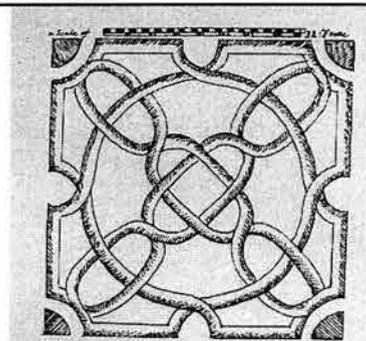
Jan van der Groen, *Den Nederlandsen Hovenier*, 1721. Kunstbibliothek, Berlin. (KB)







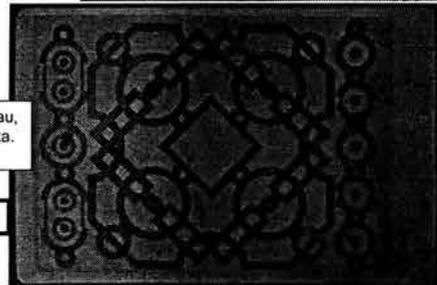
Daniel Loris *Le Thresor*... 1629 (primera ed. 1579) (K. B.)



Stephen Blake, *The Complete Gardeners Practice* (1664) British Library (B.L.)

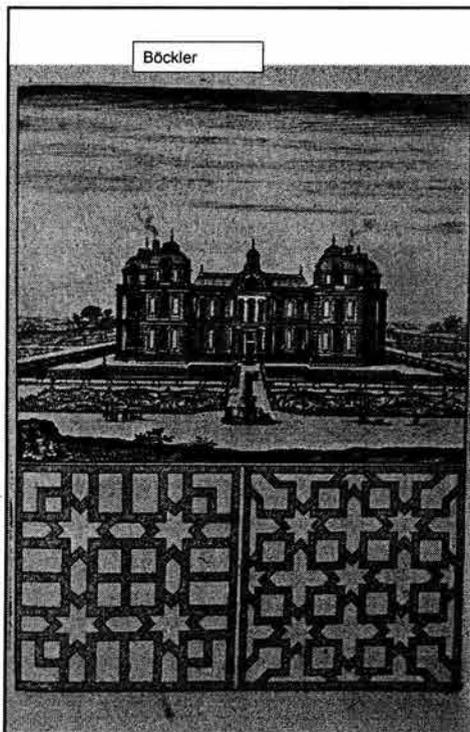


Hans Putschfeldner's *Useful Artbook of Gardening* (1593) (D. O.)

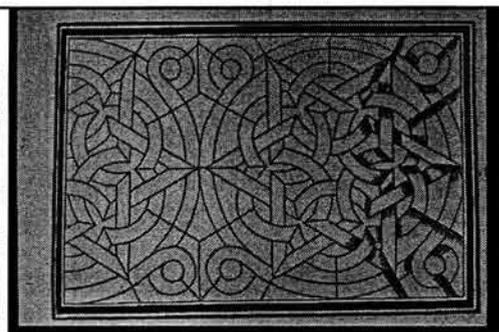


Du Cerceau, serie suelta. (K.B.)

Imagen 5



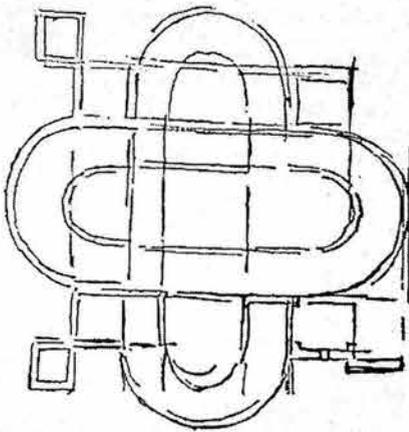
Böckler



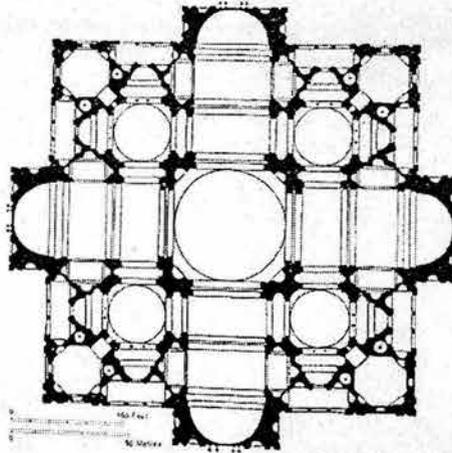
Walter Gedde, *A booke of sundry draughtes*, London, Walter Dight, 1615.

Imagen 6

Imagen 7



202 Schizzo di Leonardo da Vinci per una chiesa a pianta centrale



203 Donato Bramante, progetto per San Pietro, 1506

Plano del jardín botánico de Pisa fundado en 1543. Se presenta la ilustración más antigua que se conoce que fuera publicada por Michelangelo Tili en 1723 aunque Lucia Tongiorgi ha encontrado diseños para arriates más antiguos.

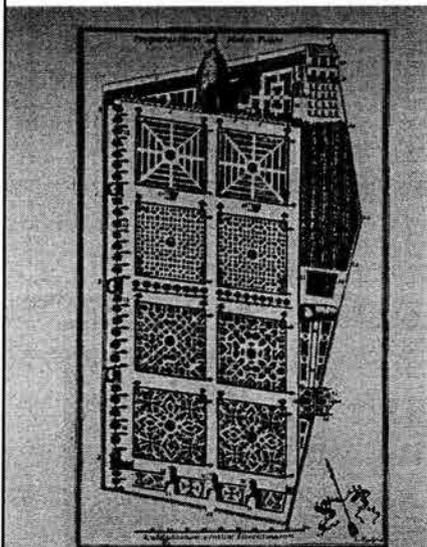


Figure 21. Plan of the Botanic Garden at Pisa, from M. Tili, *Catalogus Plantarum*

Proyectos para arriates de flores. Dibujos en pluma y tinta, manuscrito 464, Biblioteca de la Universidad de Pisa.

Fuente: Lucia Tongiorgi Tomasi, "Projects for Botanical and Other Gardens: a 16th-Century Manual".

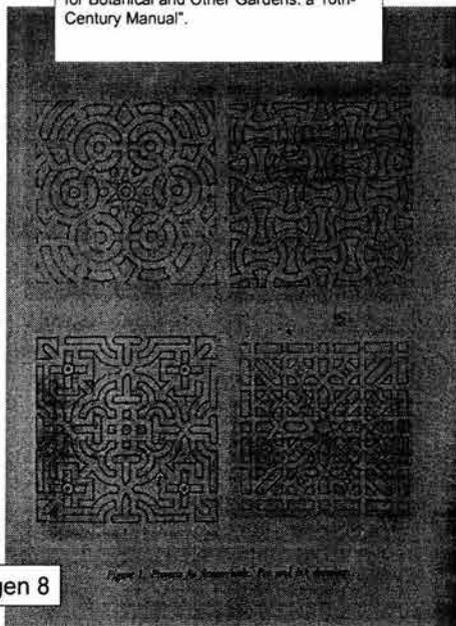
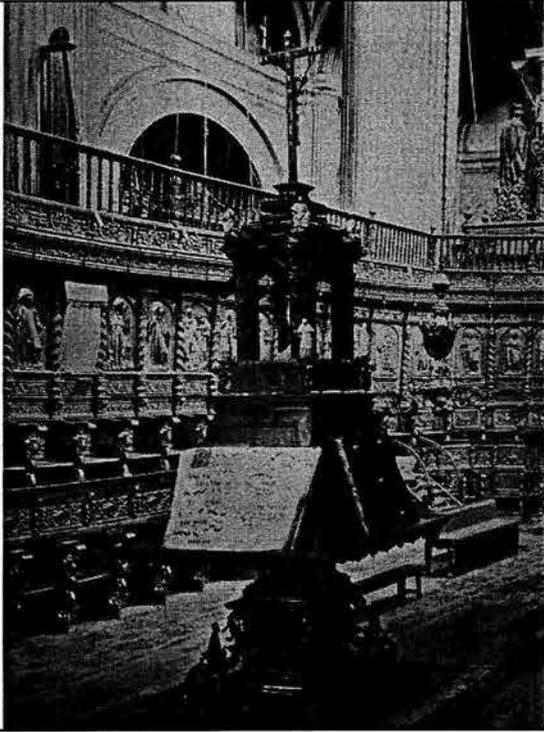


Figure 1. Projects for Renaissance Gardens, from M. Tili

Imagen 8

Imagen 11

Sillería del coro de la catedral de México antes del incendio. Archivo fotográfico del IIE, UNAM.



Capilla del Rosario, templo de santo Domingo, Puebla. (1690)

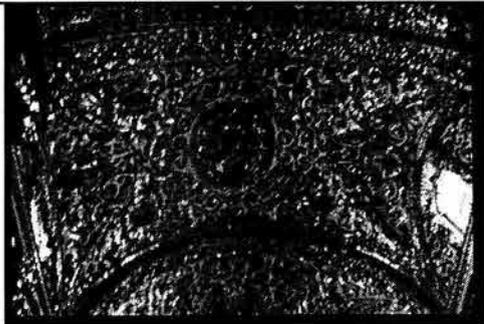


Imagen 12

Imagen 13



Javier Santander. "Virgen Purísima acompañada de la Trinidad". 1738. Óleo sobre tela. Museo de santa Mónica, Puebla.

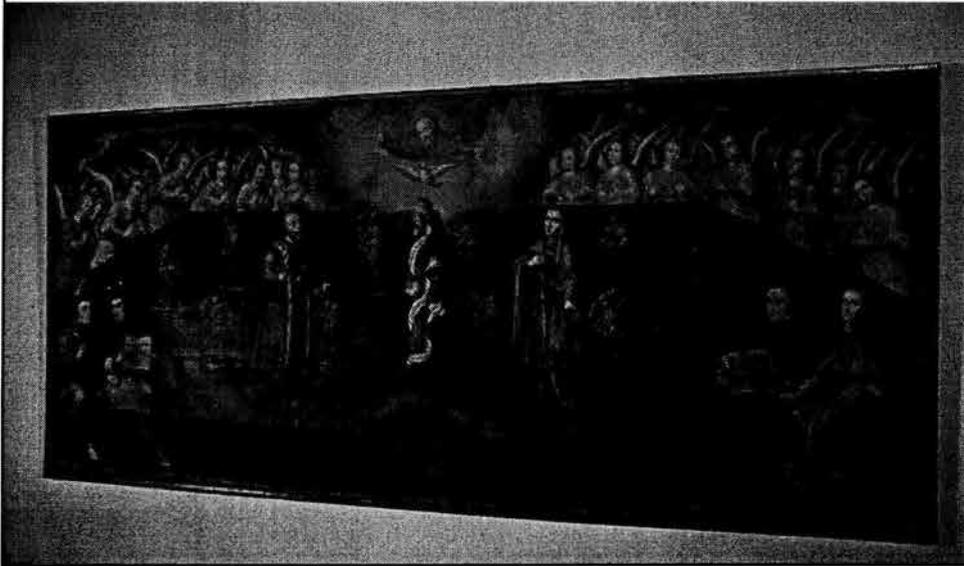
José Rodríguez Carnero, ca. 1690.

Imagen 14



Alegoría de la Inmaculada. Museo de la Basílica de Guadalupe.

Imagen 15



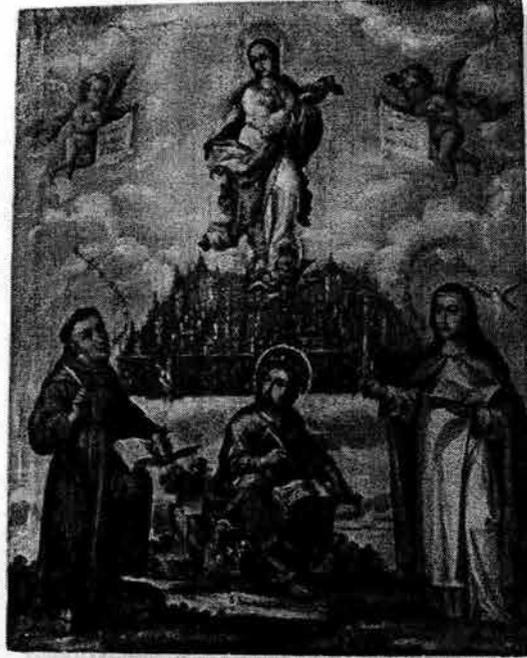
La Benedicta de Actopan, s. 16. Museo del Virreinato, Tepozotlán. Fuente: *Juegos de Ingenio*.



Tota Pulchra, ca. 1500, *Heures de la Vierge a l'usage de Rome*, editado por Thielman Kerver. Biblioteca Nacional de Madrid. Fuente: S. Stratton.

Imagen 16

Imagen 17



Anónimo, "La mística ciudad de Dios". Siglo 18. Óleo sobre tela. Museo de santa Mónica, Puebla.

Imagen 18



Basilio de Salazar, *Exaltación franciscana a la Inmaculada Concepción*, 1637. Querétaro. Fuente: *Juegos de Ingenio*.

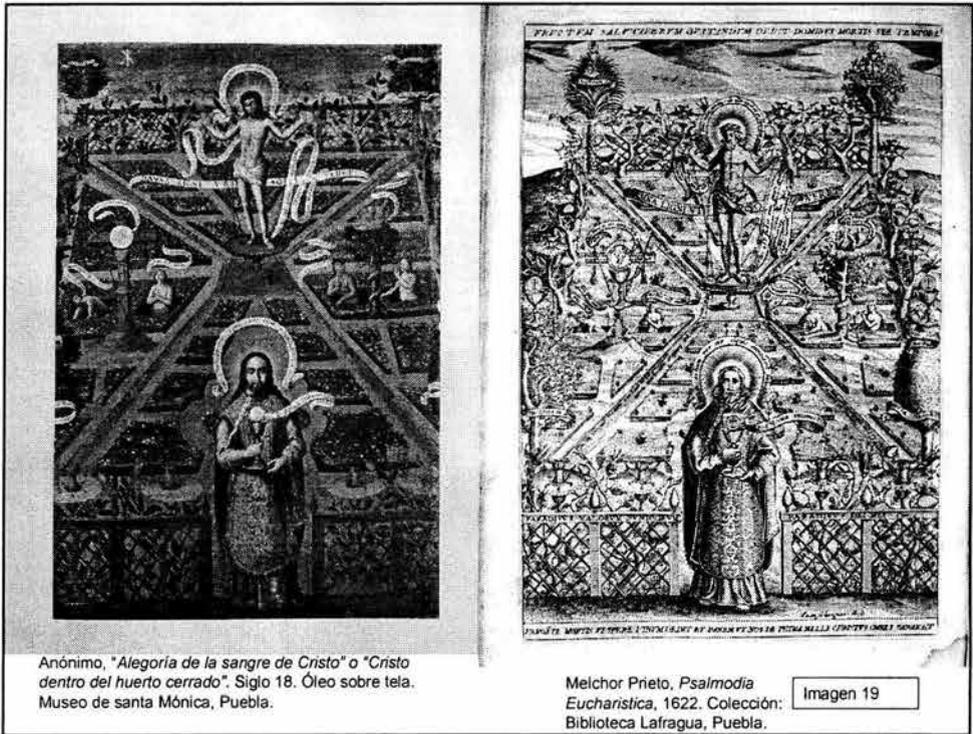


Imagen 20. En este fragmento del enorme lienzo del *Via Crucis* que conserva el santuario peruano de Cayma (en las afueras de Arequipa) es posible apreciar en el mismo sitio del sepulcro de la Virgen, su Asunción al cielo así como el huerto de Getsemani. Del lado derecho se aprecia también un fragmento de la escena de la Asunción del Señor. Queda claro el carácter hierofánico del espacio y que uno de los aspectos que evidencian la existencia de un "huerto" es la subdivisión de dicho espacio a través de un cerco.

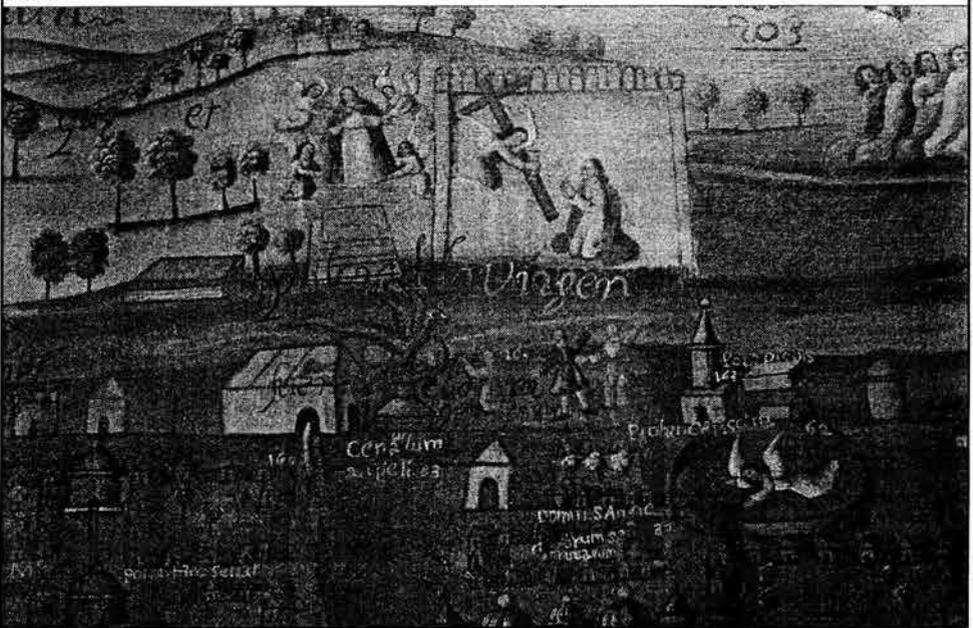


Imagen 21

El jardín de Getsemani, ilustración en una Proskynetarion (término empleado a partir del siglo 16 para referirse a las guías de viaje al Sinaí y Jerusalén), siglo 17. Fuente: Pelekanidis, S. M et al., *The Treasures of Mount Athos*, vol I, The Protaton and the Monasteries of Dionysiou, Koutloumousiou, Xeropotamoy y Gregoriou, Atenas, 1973. Al centro se lee la palabra griega "Kepos" que significa jardín.

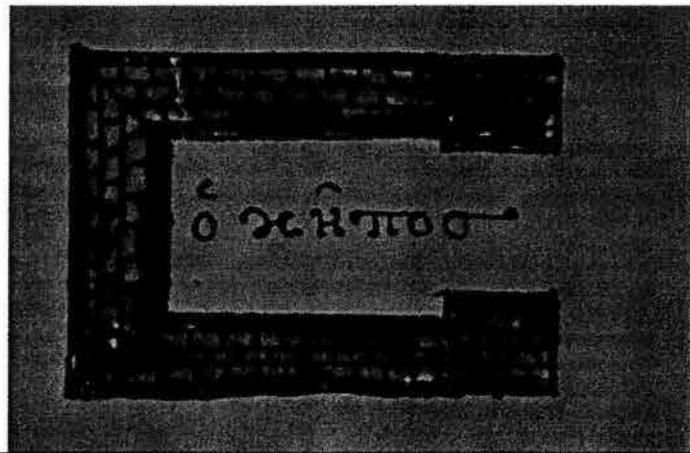


Imagen 22

Convento de san Francisco, Tzintzuntzan, Michoacán.

