

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ESPACIO SIMBÓLICO Y FUNCIONAL:  
EL CORO DE LA COLEGIATA DE GUADALUPE Y LAS  
REUBICACIONES DE SU SILLERÍA (1749-1990)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**LICENCIATURA EN HISTORIA**

P R E S E N T A

**MARTHA RETA HERNÁNDEZ**

ASESORA: DRA. NELLY SIGAUT (EL COLEGIO DE MICHOACÁN A.C.)

MÉXICO

2007



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.

## ÍNDICE

PROEMIO.....	p. 3
I. ANTECEDENTES.	
El coro de Guadalupe en la nueva iglesia colegiata del Tepeyac.....	p. 12
II. EL ESPACIO SIMBÓLICO.	
Un poema visual en honor de María Inmaculada y su advocación de Guadalupe de México.....	p. 29
1. <i>Elogia Mariana</i> .....	p. 39
2. <i>Felicidad de México</i> .....	p. 60
III. EL ESPACIO FUNCIONAL.	
Las remodelaciones del santuario y la consecuente reubicación de la sillería de coro (1749-1990).....	p. 108
1. <i>Siglo XVIII</i> .....	p. 110
2. <i>Siglo XIX</i> .....	p. 120
3. <i>Siglo XX</i> .....	p. 141
CONCLUSIONES.....	p. 156
LISTA DE FIGURAS.....	p. 162
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	p. 166

## PROEMIO

La constante preocupación por la conservación del patrimonio histórico y cultural que, sin lugar a dudas, es testimonio del pasado, me llevó a interesarme de primera intención en la sillería de coro de la antigua colegiata de Guadalupe, su espacio y los emplazamientos que tuvo al interior del templo.

La formación de la conciencia histórica sobre el valor de múltiples bienes muebles e inmuebles de la nación ha tenido un largo proceso de construcción. Durante éste, muchos bienes fueron objeto de descuido e incluso de destrucción, ya sea parcial o total. Las acciones de esta naturaleza son, sin embargo, francamente inadmisibles en nuestros días tomando en consideración que estudiosos de disciplinas varias han dirigido la mirada a nuestro pasado material y le han devuelto su valor e importancia para el conocimiento histórico.

Ahora bien, si aplicamos al tema el conocido principio universal de la acción y la reacción, podemos entender que “a mayor grado o violencia de destrucción, corresponde una mayor voluntad de reparación”.<sup>1</sup> Así pues, la sillería de coro –totalmente desmantelada– de una iglesia colegial tan importante como Guadalupe, atrajo mi atención ya que el estudio de este tipo de mueble se aborda entendiéndolo como artefacto cultural; testimonio material que, como parte del espacio coral

---

<sup>1</sup> Salvador Díaz-Berrio, *Conservación del Patrimonio Cultural en México*, INAH, 1990, p. 9.

y la actividad que en éste se llevaba a cabo, se convirtió en una forma de legitimación para una estructura social y para un determinado grupo en el pasado de nuestro país.

Hasta hace algunos meses no se conocía ningún estudio profundo y académico sobre la sillería de coro de la antigua Colegiata de Guadalupe. Tanto el libro recién publicado –al que me referiré más adelante– como la presente tesis vieron su origen en un *Seminario de Investigación* de la Facultad de Filosofía y Letras cuyo contenido fue: “Catalogación de Obras de Arte”, asignatura correspondiente a los semestres 7mo. y 8vo. de la carrera de Historia.

La Dra. Nelly Sigaut, profesora-investigadora del Centro de Estudios Históricos de El Colegio de Michoacán, fue la coordinadora de la publicación referida y titular de este curso, en el cual estudiamos los bienes muebles del patrimonio nacional como objetos culturales bajo la perspectiva de la historia del arte, planteándonos interrogantes de carácter político, religioso, social, económico, artístico, literario y simbólico.

La sillería de coro de la antigua Colegiata de Guadalupe fue el objeto de estudio de dicho seminario. El trabajo del curso dio origen a un proyecto de investigación auspiciado por el Museo de la Basílica de Guadalupe (institución que resguarda la sillería) en coordinación con El Colegio de Michoacán, y con alumnos y académicos de la UNAM.

Desde el año 2002, en que comenzó la investigación, colaboré en dicho proyecto, cuyos avances presenté junto con mis compañeros de seminario, en la ponencia titulada “*Dignare me laudare te: Elogia Mariana y Guadalupe*”, durante el V Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli. *El emblema en el universo de la retórica: problemas de texto, figura y contexto*, organizado por el Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y celebrado en esta última institución los días 28, 29 y 30 de enero de 2004.

Asimismo se publicaron mis colaboraciones del tema (parte de esta tesis) en el magno libro de dos tomos al que me referí con anterioridad y que finalmente vio la luz en diciembre del 2006, bajo el título de *Guadalupe arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata*.

También, como parte de mi desempeño como Jefa de Investigación y Curaduría del Museo de la Basílica de Guadalupe, trabajé en la exposición temporal, que con el mismo título, se presentó en las instalaciones del Museo de diciembre de 2006 a abril de 2007. En ésta se buscó contar parte de la historia de esta sillería de coro. El visitante encontró el mueble fragmentado a lo largo del recorrido e hizo uso de su imaginación para reconstruirlo, ubicándolo en tiempo, espacio y conformación.

La muestra propuso un recorrido a través de cuatro núcleos temáticos: en el primero se encontraban los retratos de los personajes más importantes que hicieron posible la erección de la colegiata. El segundo, desplegado en el espacio de la sacristía del antiguo templo, exhibió objetos relacionados con la liturgia eucarística y el rezo del Oficio Divino en Guadalupe. El tercero, con tan sólo dos planos arquitectónicos y un par de fotografías, invitó al espectador a adentrarse en el destino que sufrió el mueble coral en sus desplazamientos a lo largo de casi dos siglos. El cuarto y último, concentró los tableros que no sólo decoraron la sillería, sino que desplegaron un discurso laudatorio a la virgen María en cada una de sus imágenes talladas.

Finalmente y antes de presentar esta tesis, agrego que participé en las *Jornadas del Museo de la Basílica de Guadalupe* que se llevaron a cabo como parte de las actividades académicas de la exposición temporal. La ponencia se tituló “Algunas consideraciones sobre la conservación del patrimonio histórico: las reubicaciones de la sillería de coro de Guadalupe” y se presentó el 28 de abril de 2007 en las instalaciones del Museo.

En este trabajo en particular esbozaré, a modo de antecedentes, un panorama histórico que aborda la erección de la Colegiata de Guadalupe, su cuerpo capitular y la necesidad de la construcción del espacio coral para llevar a cabo sus actividades litúrgicas. La parte

sustancial del texto está conformada por los siguientes dos apartados, en el primero me enfocaré en el discurso visual del coro, cargado de simbolismo, que resulta una verdadera alabanza a la Madre de Dios por medio de las imágenes poéticas que representan el rezo letánico y cuyo programa coral se presenta como el único y más importante en latinoamérica; la problemática propia de dos de los tres libros que contienen los grabados que sirvieron de modelo para su elaboración (*Elogia Mariana* y *Felicidad de México*), sus diferentes ediciones y los enigmas que hay alrededor de sus autores.

En el segundo me adentraré en la estructura y conformación interna del coro como un elemento de la arquitectura del templo; daré a conocer de manera puntual las tres ubicaciones que tuvo dentro del santuario, que llegaron a adoptar los esquemas de disposición espacial conocidos como el modelo español (altar-coro-fieles) y el modelo italiano (coro-altar-fieles) en un lapso no mayor a 140 años; las razones fundamentales de sus movimientos, desde su creación *ca.* 1749 hasta el siglo xx; y un primer acercamiento a la estructura del mueble y al polémico número posible de sus sitiales.

Para el desarrollo de esta investigación se han seleccionado fuentes primarias como crónicas y publicaciones de la época, hemerografía, y documentación del Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe, que proporcionan descripciones de los espacios

arquitectónicos y de la sillería de coro, así como su impacto entre los diversos miembros de la sociedad.

Por otra parte, una serie de grabados, planos arquitectónicos, litografías y fotografías constituyen parte fundamental de la investigación, ya que estas imágenes -verdaderos documentos visuales- están consideradas entre las fuentes más importantes para el logro de los objetivos del trabajo. Finalmente no se puede prescindir del objeto de estudio en sí: la sillería de coro, ya que aún desmembrada se puede acceder a ella y su constante presencia durante el desarrollo de la investigación fue indispensable para no perder de vista el mueble. Este estudio, por lo tanto, no trata solamente una serie de ideas y conceptos aislados, sino que incluye la materialidad de este artefacto cultural.

No podría haber realizado este trabajo sin el apoyo de mi maestra y asesora, la Dra. Nelly Sigaut, con quien llevo una relación académica e intelectual que ha sido fundamental en mi formación como historiadora. A Nelly, también, mi más profundo agradecimiento por haber confiado en un grupo de estudiantes para compartir con ella un proyecto tan relevante y novedoso en el campo de la historia del arte en México.

A las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, a Ambrosio Velasco, director; a Armando Pavón Romero, Rafael Guevara Fefer y Enrique Delgado López, coordinadores de la carrera; y a Dolores Bravo, Magdalena Vences, Iván Escamilla y Marcela Corvera, mis sinodales y lectores a los que agradezco su tiempo, atinados comentarios y apoyo incondicional.

A Jorge Guadarrama, director del Museo de la Basílica de Guadalupe por impulsar este proyecto, por su apoyo incondicional, por sus consejos y por ofrecerme horas laborales para poder llevar a buen término este trabajo. A las autoridades del santuario, mons. Diego Monroy Ponce y Héctor Bustamante por facilitarme de manera generosa la consulta de la biblioteca y archivo, por la compra del libro *Elogia Mariana* editado en 1732, sin el cual hubiera resultado por demás difícil el desarrollo del tema de las fuentes visuales, y por su apoyo para la realización de la exposición temporal.

Al profesor Héctor Schenone, de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina, por habernos puesto en el camino de la identificación de esta misma fuente gráfica, por compartir amablemente sus conocimientos sobre iconografía mariana y por sus elogiosos comentarios.

A todos y cada uno de los investigadores y académicos que de alguna forma escucharon mis dudas e inquietudes y me ayudaron a aclararlas, o más aún, por contribuir a mi formación como historiadora: Jaime Cuadriello, Rogelio Ruiz Gomar, María Águeda Méndez, Óscar Mazín, Bárbara Skinfill, Patricia Díaz Cayeros, Paula Mues, Rosario Inés Granados, Javier Cuesta y a aquellos que se me van de la memoria en estos momentos.

A todos mis amigos y compañeros del seminario que compartieron conmigo, desinteresadamente, información, comentarios a este texto, consejos, horas de ocio, risas, regaños por el eminente retraso de nuestra titulación, promesas y arduos momentos de trabajo en conjunto. A Iván Martínez, María Luisa Amezcua y Alma García por nuestra hermandad y afecto puro, sin restricciones ni requisitos; a Dafne Cruz y César Manrique mi más profundo cariño y reiterada amistad. Y en orden alfabético a Gabriela Anaya, Mariné Castañeda, D. T., Minerva Domínguez, Ricardo Espinosa, Nadia González, Laura Hernández, Acacia Maldonado, Jorge Martínez, Luis Noé Méndez,

Rosaura Mitra, Alma Olguín, Lorena Pérez, Isabel del Río, Lenice Rivera, Martha Sandoval y Marcela Zapiain.

Concluyo con el profundo agradecimiento a mi familia, a todos ellos que siempre son lo primero en mi vida. A José Luciano, Martha, Luciano y Ricardo; y a mis abuelos, tíos y primos. Gracias porque en todo momento han creído en mí y se encuentran a mi lado en cada éxito y fracaso de mi camino; porque son el amor más grande que tengo.

Gracias

En la ciudad de México, 2007.

## I. ANTECEDENTES. EL CORO DE GUADALUPE EN LA NUEVA IGLESIA COLEGIATA DEL TEPEYAC

...en el santuario y real colegiata de nuestra Señora de Guadalupe, respecto á aproximarse la celebridad de la confirmación de su patronato y milagrosa aparición, principiaron á aderezar y colgar su magnífico templo, haciendo limpiar sus ricas y exquisitas alhajas de lámparas, candiles, hacheros, blandones, tibores, crujía, todo de plata de martillo, su ostentoso retablo: tenían sus cuerpos pulidas jarras con bellos ramilletes de exquisitas flores, muy parecidas á las de Italia; *en su coro se veía concluida la costosa sillería de caoba encarnada, toda grabada y de relieve*, muchos misterios, siendo de la misma especie dos ambones o púlpitos, que á los lados del presbiterio se fabricaron para cantar Epístola y Evangelio; coronaron el templo por sus vóvedas de flamulas y gallardetes; en la villa, colgaron las fachadas de sus casas, formando muchos y pulidos altares, concurriendo así de esta ciudad como de muchos lugares numeroso concurso, y el día 11 principió la festividad con sus vísperas, y al anochecer iluminaciones, artificios de fuego y la monomaquia ó vesuvio, que de esta corte se transportò á aquella villa.

José Manuel de Castro Santa-Anna,  
*Diario de sucesos notables*, 9 de diciembre de 1756.

Corría el último mes del año de 1756 y la nobilísima ciudad de México se preparaba para la solemne celebración que se llevaría a cabo en la iglesia colegiata del Tepeyac con motivo de la confirmación del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España. El venerable cabildo colegial, congregado en su sala capitular el día siete de diciembre de dicho año, se mostraba deseoso de que los festejos y las solemnidades eclesiásticas se llevaran a cabo con el mayor lustre posible.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe (en adelante AHBG), *Actas de cabildo*, Cabildo celebrado el 23 de diciembre de 1756, caja 302, exp. 1, ff. 29v-37v.

La confirmación del patronato, así como el otorgamiento de Oficio y Misa propia para la advocación de Guadalupe de México, fue un favor excepcional que la Santa Sede otorgó a la Iglesia novohispana,<sup>2</sup> misma que desde tiempo atrás había puesto todo su empeño e interés en obtenerlo. Aunque en esta misión intervinieron activamente la mitra metropolitana y los religiosos de la Compañía de Jesús, la gran beneficiaria fue la recién erigida Colegiata de Guadalupe (y su cuerpo capitular), quien supo aprovechar la situación creando un aire de legitimidad social y política a favor de la nueva autoridad del santuario.<sup>3</sup> Gran momento resultó aquél 12 de diciembre y su novenario para estrenar la sillería de coro completa y engalanar las ceremonias con tan magnífico mueble litúrgico, cuyo valor artístico y riqueza visual fue un verdadero trasmisor de poder y dignidad.

Sin embargo, para llegar a ese fastuoso momento tuvieron que pasar algunos años y acontecimientos varios antes de que fueran concebidos el espacio coral, su discurso interno por medio de imágenes y su factura material; porque la sillería no fue un mueble que surgió por

---

<sup>2</sup> Este favor apostólico ocurre rara vez, para entonces sólo dos advocaciones marianas gozaban del mismo. La importancia de la virgen mexicana hizo decir a Francisco Xavier Conde y Oquendo: “Ello es que a los 223 años de aparecida esta Santa Imagen en México, a distancia de más de tres mil leguas de Roma, se vio inclinado el santo Padre a concederle Oficio y Misa propia, cuando era sabido en toda la Iglesia que para la traslación de la Santa Casa de Loreto, muy poco distante de aquella capital del mundo, no pudo conseguirse en más de quinientos años; ni en más de mil setecientos para la aparición de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, y nunca para la de Guadalupe de Extremadura” citado en Jaime Cuadriello, “Zodiaco mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera” en *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, p. 66.

<sup>3</sup> Véase, Iván Martínez, “El primer cabildo de Guadalupe” en Nelly Sigaut, (coord.), *Guadalupe Arte y Liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, 2006, tomo 1, pp. 93-125.

generación espontánea, sino un artefacto cultural en cuya configuración intervinieron múltiples factores e intereses humanos.

Cuando nos referimos al término “coro” podemos estar hablando de tres conceptos fundamentales: el conjunto de eclesiásticos congregados para el rezo del Oficio Divino, la sillería que ocupan dichos individuos para tal efecto y el espacio arquitectónico donde se lleva a cabo esta actividad y que se encuentra ubicado en el interior del templo.

El coro es por demás importante para el funcionamiento de una iglesia, ya sea catedral, colegial o conventual. No podemos olvidar que se trata de un espacio sagrado y jerárquico al que sólo tienen acceso los miembros del cabildo, comunidades religiosas, capellanes, músicos, cantores e invitados especiales a las celebraciones como autoridades civiles, religiosas y personajes destacados de la sociedad. Esta característica se tomó en consideración al momento de proyectar el espacio dentro del templo, ya que debía encontrarse aislado de los fieles de alguna manera.

Más allá de la jerarquización del espacio, el coro concebido como el corazón del templo supone el motor que impulsa la actividad religiosa

de la iglesia y por tanto es imprescindible para el funcionamiento de una catedral –o en nuestro caso, de la Colegiata de Guadalupe–.<sup>4</sup>

La sillería de coro es, también, un mueble litúrgico. La liturgia es el conjunto de palabras, gestos, signos y símbolos con los que la Iglesia rinde culto a Dios. El recién erigido cabildo colegial, como cualquier cuerpo eclesiástico, tenía la obligación de cumplir con sus dos funciones principales: el servicio del altar (liturgia eucarística) y el rezo del Oficio Divino (liturgia de las horas).

Durante el sacrificio de la misa y otras ceremonias donde participan los fieles, el centro religioso es el altar mayor y el clero celebra desde el coro. Sin embargo, este centro muda al espacio coral cuando lo que se lleva a cabo es la liturgia de las horas.<sup>5</sup> El Oficio Divino es la voz de la Iglesia que alaba públicamente a Dios y se compone por ciertas oraciones que deben ser rezadas a determinadas horas del día o de la noche por los miembros del clero. El rezo de las horas estaba compuesto de las Vigilias –posteriormente Maitines– y los siete oficios del día: Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Pedro Navascués Palacio, “Los coros catedralicios españoles” en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia, Actas del simposio organizado por la fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, 6-9 de septiembre de 1999*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 20.

<sup>5</sup> Sigaut, *op. cit.* p. 17.

<sup>6</sup> No es este el momento de hacer una historia detallada del desarrollo del Oficio Divino a través del tiempo. Para un estudio más completo véase, “El coro y la liturgia” en Sigaut, *op. cit.*, pp. 17-20 y Patricia Díaz Cayeros, “Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, volumen XXV, no. 97, 2004, pp. 221-224.

En el coro se recitaban o cantaban salmos –ininterrumpidamente (octavillas), a través de dos coros (antifonas), o de un cantor alternando con el coro (responsos y versículos)–; también se realizaban lecturas sacadas de la Biblia, de los Padres de la Iglesia y de la vida de los santos, así como himnos y preces (ruegos, súplicas).

Como ya se señaló, los servicios de altar y de coro son las obligaciones más importantes del clero, por lo que resulta lógico que sean estos dos los espacios con mayor personalidad dentro del templo, uno es el lugar del Sacrificio y el otro el lugar de la Alabanza.<sup>7</sup>

Sería por demás extraño pensar en una iglesia sin altar, pero no se debe olvidar que sin coro no puede existir una catedral o una colegiata, histórica y conceptualmente hablando. En el caso de Guadalupe esta idea queda demostrada si tomamos en consideración que la proyección del espacio coral, junto con su sillería, fue uno de los primeros asuntos que abordaron las autoridades eclesiásticas en 1749, incluso antes de haber tomado posesión oficial el primer cabildo guadalupano.

Es necesario, entonces, esbozar el panorama histórico de la fundación de la Colegiata de Guadalupe y de su primer cuerpo colegiado cuyos miembros, en primera instancia, fueron los usuarios del espacio y de la sillería que se estudia en este texto.

---

<sup>7</sup> Fernando Chueca Goitia, “La vida cotidiana en la catedral” en *Los coros de catedrales y monasterios...*, p. 57.

La imagen de Guadalupe, cuya aparición milagrosa se registró en el año de 1531, tuvo como primera morada un templo que se levantó en las faldas del cerro del Tepeyac, extramuros de la ciudad de México y con la categoría de ermita, es decir, una pequeña capilla situada en despoblado, en la que no se recibía culto permanente. Con el tiempo, la devoción a la imagen mariana fue creciendo y la feligresía que se congregaba en torno al santuario requirió de atención espiritual permanente. Fue entonces que Alonso de Montúfar, cabeza de la mitra metropolitana de 1551 a 1572, designó a Antonio Freire como primer capellán de Guadalupe, quien debió servir en la ermita a finales de los años cincuenta.<sup>8</sup>

La búsqueda por la estabilidad del culto impulsó a Montúfar a nombrar capellán en la ermita y levantar un nuevo templo. El sacerdote encargado recibió nombramiento de vicario del mismo prelado, quien asumió personalmente la paga de su salario. Guadalupe no sólo se consideró ligada a la administración de los bienes del arzobispado, prácticamente se encontraba bajo su patronato.<sup>9</sup>

En materia de jurisdicción, el santuario fue un anejo de la Parroquia de Santa Catharina Mártir hasta el 4 de noviembre de 1702,

---

<sup>8</sup> Para una información detallada y documental acerca del tema véase, “Capellanes, administradores, mayordomos y sacristanes” en Francisco Miranda Godínez, *Dos cultos fundantes: Los Remedios y Guadalupe (1521-1649). Historia Documental*, México, El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 351-365.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 352.

fecha en la que el arzobispo Ortega y Montañés lo erigió en curato colativo o parroquia.<sup>10</sup>

No sólo los arzobispos tuvieron injerencia en Guadalupe, su administración, desde el siglo XVI provocó roces entre el cabildo y los preladados. Los canónigos de la Iglesia de México buscaron no estar ausentes en el manejo del lugar y hacer sentir sus derechos en la administración del culto, disputando, incluso, la hegemonía del arzobispo impuesta por Montúfar.<sup>11</sup>

Los muros del templo guadalupano fueron remodelándose, levantándose y reconstruyéndose con los años, siempre para lograr un templo más amplio y digno, esto debido al crecimiento que tuvo el culto a la virgen morena.<sup>12</sup> El arzobispo de México y el cabildo metropolitano velaron por el engrandecimiento del santuario, en una suerte de patrocinio conjunto.

El último gran templo novohispano en el Tepeyac se terminó de construir en 1709, cuando el siglo XVIII apenas despuntaba y, no obstante, marcaba un cambio estructural para el santuario guadalupano ya que se iniciaron las gestiones para su erección en

---

<sup>10</sup> Archivo Histórico del Arzobispado de México, *Documentos novohispanos*, Autos fechos a pedimento del Bachiller Francisco Fuentes Carrión, Vicario del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, para que sea erigido como beneficio de Curato colativo dicha Vicaría, caja 23, exp. 32, ff. 56-61. Como curato colativo, esta nueva jurisdicción espiritual gozaría del beneficio eclesiástico.

<sup>11</sup> Miranda Godínez, *op. cit.*, p. 361.

<sup>12</sup> Para mayor información sobre los distintos templos que se levantaron en honor a María de Guadalupe véase, Martha Fernández, "La imagen y sus moradas" en Sigaut, *op. cit.*, pp. 187-213.

Colegiata. Esta nueva dignidad no sólo representó un cambio en la jerarquía del templo, también significó una reestructuración en sus funciones litúrgicas, en su política interna y en su administración.

El patronazgo conjunto que ejercía la mitra metropolitana se vería radicalmente alterado con esta transformación.<sup>13</sup> Como nueva iglesia colegial, Guadalupe buscaría su independencia de la sede episcopal tanto en lo administrativo como en lo gubernativo y contaría con un cabildo (corporación, grupo o cuerpo de eclesiásticos) que ejercería la autoridad en el santuario, y celebraría los oficios de forma tan solemne como se llevaban a cabo en una iglesia catedral.

A partir del siglo XVI, la Santa Sede sería la única en otorgar el título de colegiata a una iglesia. En la Nueva España la propuesta fue realizada por el capitán Andrés de Palencia, peninsular quien destinó en su testamento cien mil pesos para la causa,<sup>14</sup> agregando que si no bastare esa cantidad, otorgaría el dinero que fuera necesario, mismo que saldría del producto de sus haciendas de ganado de trasquila. El 26 de octubre de 1708 se aplicó la disposición testamentaria e inició un largo proceso para concretar la erección de la Colegiata de Guadalupe.

---

<sup>13</sup> Iván Escamilla González, "La Insigne y Real Colegiata de Guadalupe: un cabildo eclesiástico novohispano y sus actas capitulares", en Leticia Pérez Puente y Rodolfo Aguirre Salvador (editores), *El arzobispado de México en la sociedad colonial. Fuentes para su historia*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones sobre la Educación y la Universidad, (en prensa).

<sup>14</sup> En la disposición testamentaria se especifica que el dinero se utilizaría para la fundación de un convento de monjas recoletas agustinas con la advocación de Santa Mónica o para la Colegiata. AHBG, *Testamentarias*, Testamento de don Andrés de Palencia, caja 1, s/f, ff.1-7.

La nueva fundación, cuyo desarrollo duró cuatro décadas (1708-1750),<sup>15</sup> se convirtió en una empresa que involucró a las principales esferas del poder: el rey, sus virreyes, el papado, sus obispos, y los intereses particulares de los herederos y albaceas del donante: la familia Ruiz de Castañeda, de la cual estuvieron involucradas tres generaciones.<sup>16</sup>

Numerosos intereses colapsaron y después de tensas negociaciones entre la sede episcopal de la ciudad de México (que, sin duda, se vería mermada en su poder frente a esta nueva fundación) y el Real Patronato, el monarca español Fernando VI hizo pesar su autoridad como Patrono de la Iglesia en Indias<sup>17</sup> y a través de un decreto, Manuel Rubio y Salinas, entonces arzobispo de México, tuvo que reconocer la erección de la Colegiata, ya que de no hacerlo peligraba en su posición eclesiástica.

Finalmente, en 1750 el santuario del Tepeyac se erigió como la Real e Insigne Colegiata de Santa María de Guadalupe, respaldada en la bula expedida previamente para tales fines por el papa Benedicto XIV

---

<sup>15</sup> Primera etapa: de 1708 a 1737, que concluye con un decreto emitido por el arzobispo Vizarrón en perjuicio de la causa y que motiva la suspensión de dicha erección por casi diez años. Segunda etapa: de 1746 (con la bula de erección emitida por Benedicto XIV) a 1750 cuando se realiza la ceremonia de toma de posesión por parte del primer cabildo de la Colegiata de Guadalupe. Para un estudio detallado sobre el proceso de erección con amplia documentación véase, Ricardo Espinosa, "Erección de la Real e Insigne Colegiata de Santa María de Guadalupe" en Sigaut, *op. cit.*, pp. 67-91 y Escamilla, *op. cit.*

<sup>16</sup> Véase, Gabriela Anaya, "Los patronos de la fundación" en Sigaut, *op. cit.*, pp. 49-65.

<sup>17</sup> El monarca español, a través del Real Patronato, tenía la facultad de nombrar y destituir autoridades eclesiásticas, así como de administrar a la Iglesia por medio de su intervención en los ingresos pecuniarios y la posterior distribución de los mismos, beneficios que utilizó para ejercer coerción sobre las decisiones de la Iglesia en América. Espinosa, *op. cit.* p. 68.

en 1749.<sup>18</sup> Mientras las negociaciones se dilataban, el proyecto fue ganando privilegios y aumentó su caudal. La búsqueda por su independencia, tanto en lo gubernamental como en lo económico, de la Catedral Metropolitana y su arzobispado, fue una de las causas que provocó la tenaz resistencia de la sede episcopal. Ésta no mermó en su intento por inmiscuirse en los asuntos del santuario ya que reclamaba para sí los derechos de la Imagen taumaturga como parte de su tradición fundacional.<sup>19</sup>

Con su nuevo rango, se hizo necesario dotar a la Colegiata de un cuerpo capitular que administrase las cuestiones políticas, económicas y religiosas del santuario. El primer cabildo guadalupano trabajó de inmediato en la reafirmación de su poder y mandó construir los espacios propios para la realización de sus actividades, entre las que se encontraba, por supuesto, el rezo del Oficio Divino, por lo que fue necesaria la construcción del espacio coral y su sillería correspondiente.

---

<sup>18</sup> AHBG, *Historia de la erección de la colegiata*, Bula emitida por Benedicto XIV para la erección de la Real e Insigne Colegiata de Santa María de Guadalupe, Roma, 26 de enero de 1749.

Este documento no dio fin a los conflictos entre la autoridad catedral y la colegial y menos aún resolvió el problema real de autonomía en el santuario. Las relaciones entre los sucesivos arzobispos de México y los abades de Guadalupe no estuvieron exentas de dificultades durante el periodo virreinal; el conflicto incluso sobrevivió el final del dominio español y el siglo XIX, y no hallaría solución definitiva sino en tiempos muy recientes, con la supresión aparentemente definitiva de la dignidad abacial. *Apud* Escamilla, *op. cit.*

<sup>19</sup> El concepto de tradición fundacional de la iglesia catedral se entiende como un patrimonio original que daba consistencia y cohesión a la corporación. Gran parte de la identidad capitular consistía en la transmisión de una mística de fundación fincada en el legado espiritual y material del primer obispo. Véase, Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, p .93.

Los miembros del cabildo, ya sea catedral o colegial, tenían el privilegio de obtener un asiento en el coro, cuya sillería (en especial la sillería alta) era el signo visible de su condición y jerarquía. “Las sillas eran una forma de investidura y atributo capitular que visualizaba una presencia y continuidad institucional”.<sup>20</sup>

La organización interna de los cuerpos colegiados es compleja, la estructura del cabildo guadalupano fue un caso excepcional por el hecho de que la recién erigida colegiata fue la primera en fundarse en América. Por esta razón, sus estatutos tuvieron que adecuarse a las constituciones de colegiatas previamente establecidas en la península (Antequera y San Hipólito) y diferir en algunos puntos de los que ya observaban los cabildos catedrales de la Nueva España. Sin embargo, para el caso que nos ocupa, en lo que se refiere al Reglamento de Coro para la colegiata de Guadalupe, éste no distó mucho del que seguía la Catedral Metropolitana.<sup>21</sup> En el coro se observó un orden totalmente jerárquico, los sitiales de la sillería alta estaban destinados para el abad o cabeza de la corporación y los capitulares, y los de la sillería baja para los capellanes, cantores y músicos complementarios.

---

<sup>20</sup> Díaz Cayeros, *op. cit.*, p. 220.

<sup>21</sup> La Colegiata de Guadalupe, en un principio, siguió el reglamento de Antequera y trató de escribir el propio pero nunca fue aceptado; tiempo después sus miembros tuvieron que seguir el de la Catedral Metropolitana. Agradezco esta información a Iván Martínez.

Mientras que en un cabildo catedral completo la distribución de sus prebendas provistas<sup>22</sup> y su orden en el coro se siguió de manera puntual, en el caso de Guadalupe se buscaron soluciones a este acomodo para brindar a cada miembro su debido reconocimiento. En el Tepeyac existía una carencia de recursos económicos, lo que ocasionó que no fuera numerosa la cantidad de prebendas otorgadas, y dadas las múltiples actividades en el santuario, los capitulares en ocasiones tuvieron que desempeñarse en funciones que no competían a su cargo.

Para finales de 1750 el cabildo colegial estaba compuesto solamente por una dignidad (el abad), 11 canongías (3 de oficio y 8 de gracia) y 9 raciones. Todos ocuparon un sitial en la sillería, presumiblemente de la siguiente manera: el sitial del centro por Juan Antonio de Alarcón y Ocaña (primer abad de Guadalupe, de 1747 a 1757), seguido a su derecha por Joseph de Lizardi y Valle (canónigo de gracia, pero el más antiguo y con cargo de tesorero), y a su izquierda por Francisco Ruiz de Castañeda (canónigo de gracia y familiar de uno de los patronos de la fundación), para continuar sucesivamente con todos los integrantes del cuerpo capitular.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Cinco dignidades (deán, arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero), diez canongías (cuatro de oficio –lectoral, magistral, penitenciario y doctoral– y seis de gracia), raciones y medias raciones.

<sup>23</sup> Martínez, *op. cit.*, p.108. Por otro lado, llama la atención que en las constituciones de la colegiata no aprobadas, en el capítulo diez “Del coro y sus asientos” se mencione que “en medio habrá una silla en más eminente grado que las otras, la cual se reserva para el prelado y la primera para el coro de la mano derecha por el abad, ocupando la primera del coro de mano izquierda el canónigo más antiguo...” AHBG, *Secretaría capitular*, 1752, Constituciones de la colegiata no aprobadas por el arzobispo, caja 358, exp. 41, f. 47. Aún falta un estudio más detallado sobre las ceremonias y festividades llevadas a cabo en el santuario para poder asegurar el orden real que se seguía en la práctica. Podemos mencionar, a manera de ejemplo, las fiestas de la

La primera y pequeña planta de capitulares (6 canónigos y 2 racioneros) tomó posesión simbólica del Tepeyac y sus espacios el 22 de octubre de 1750. En la ceremonia protocolaria

todos los integrantes se colocaron la sobrepelliz<sup>24</sup> y en orden jerárquico y de antigüedad caminaron procesionalmente desde el altar mayor hasta el crucero de la iglesia, en donde se construiría el coro. Allí, de forma provisional, se colocaron algunas sillas, y sentado el señor abad en la de en medio mirando hacia el altar mayor, le siguieron a sus lados los dos señores Lizardi y Castañeda, como más antiguos, y así alternadamente en las dos filas hicieron lo propio lo demás. Rezada una oración en signo de posesión se levantaron dichos señores para hacer un recorrido por las dependencias de la iglesia.<sup>25</sup>

Al poco tiempo, el cabildo guadalupano tomó la decisión de mandar realizar la sillería de coro que ocuparía de forma definitiva. Don Joseph de Lizardi y Valle, como tesorero, fue el encargado de llevar a cabo las gestiones necesarias para este efecto y contrató a un conjunto

---

confirmación del patronato en las que “las comunidades de día que les tocó asistieron en el coro con el cabildo, teniendo la primera silla el abad, y después el prelado regular. Continuando después entreverados los prebendados y religiosos...” José Manuel de Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables. Comprende los años de 1756 a 1758*, tomo VI, Méjico, Imprenta de Juan R. Navarro, 1854, p. 74.

<sup>24</sup> El uso de esta vestidura blanca es significativo ya que es exclusiva del orden eclesiástico y de aquellos legos que sirven a las funciones de la iglesia, es decir, se utiliza para impartir los sacramentos, servir al altar o asistir al rezo del Oficio Divino. Esta vestidura va desde el hombro hasta la cintura poco más o menos, y tiene mangas perdidas o muy anchas que terminan en un fino plisado llamado encarrujado. Es notorio que en la imagen tallada en el tablero abacial aparezcan dos personajes investidos de esta forma mientras que en su correspondiente gráfico no lo están. En esta adaptación destaca “la presencia de los canónigos quienes seguramente celebrarían como un triunfo el poder entonar los himnos marianos, después de los años de desgastantes enfrentamientos para poder establecer la colegiata dedicada a Santa María de Guadalupe”. Sigaut, *op. cit.*, p. 421.

<sup>25</sup> Martínez, *op. cit.*, p.103.

de especialistas para trabajar en el proyecto: entalladores, escultores, plateros, pintores, doradores.<sup>26</sup>

El coro no sólo estaba compuesto por los sitiales (que se encontraban decorados con imágenes talladas en sus respaldos), también lo conformaban el facistol, los órganos, las tribunas, el trascoro (conocido como altar del perdón), la reja y la crujía procesional o vía sacra que comunicaba el espacio con el altar mayor.

El mueble coral terminado estuvo constituido por dos niveles, con un total de 53 “sitiales” o “estalos”. La “sillería alta” contaba con 33 asientos destinados al abad y los canónigos. Allí también estaban colocados los dos tableros *Hic est chorus* (Aquí está el coro) que, al descorrerse una cortinilla de manera alternada, señalaban el lado donde se comenzaba el rezo. En la “sillería baja”, con 20 sillas, se acomodaban los capellanes y los músicos, así como los invitados en ocasiones especiales.

La estructura de cada sitial, delimitado por un brazal, estaba constituida por varias partes. En primer lugar, el asiento era abatible, pues el canónigo debía pasar largas horas de pie. A manera de un pequeño apoyo, debajo se encontraba una pieza llamada “misericordia” o “*miserere*”, donde estaba representada una figura animal, frutos o un

---

<sup>26</sup> La documentación existente en el ramo “Clavería” del Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe se convirtió en la guía de la factura material del conjunto coral. Véase, Laura Hernández, “Los artifices de la sillería” en Sigaut, *op. cit.*, pp. 267-281.

mascarón en el que se mezclaban motivos animales y foliaciones vegetales. En las tallas del respaldo se desplegaba el programa iconográfico principal, mismo que quedaba expuesto en los títulos laudatorios, que en letras doradas, se encontraban inscritos sobre una filacteria tallada en la madera. En el nivel superior, la imagen quedó tallada en un tablero alargado, acompañado de otros con relieves florales; en el nivel inferior, la escena se distribuyó en dos tableros de menores dimensiones (uno rectangular y un remate). Hacia la parte alta, la sillería terminaba en una crestería mixtilínea, ornamentada con figuras vegetales y cabezas aladas de angelillos, motivos que se repetían en las divisiones entre cada asiento.

Como ya se mencionó, la decisión de colocar el coro al centro, en la nave mayor, fue tomada desde 1749, pero el primer comprobante de cuenta de las obras es del año 1751 y se refiere a la factura del trascoro.

¿Cómo fue que el cabildo tomó la resolución de contratar al entallador Francisco Antonio de Anaya?, ¿cómo fue que el maestro concibió la disposición y estructura de la sillería? (se sabe que entregó un mapa o diseño del espacio coral, mismo que no se conserva en la actualidad), ¿cómo se decidió el programa iconográfico?, o ¿quién entregó el libro con los grabados que sirvieron de fuente?

El historiador dispone de varios recursos para armar y sustentar sus razonamientos, uno de ellos es sin duda la utilización y la buena lectura de los documentos y material de archivo. Sería alentador que pudiéramos encontrar en éstos las respuestas a todas nuestras interrogantes, sin embargo, los entresijos históricos son mayores y siempre hay que entrar, aunque con cuidado y objetividad, en el campo de la interpretación y algunas veces incluso en el de la imaginación. Siendo así, sobre estas interrogantes tan sólo se puede inferir que el cabildo, como cuerpo colegiado, tomó las decisiones en conjunto, evidenciando que algunos capitulares e incluso intelectuales terceros, participaron de forma más activa y propositiva en el asunto.

Por documentación se tiene noticia que el mueble coral fue fabricado con maderas de cedro, ébano y caoba, maderas finas y nobles traídas de la Habana y Campeche para la elaboración de canceles, frisos y tableros. La reja y la crujía fueron trabajadas, en diferentes momentos, por los maestros plateros Eugenio Batán y Adrián Jiménez del Almendral. Finalmente también se conoce que formaron parte del equipo de trabajo el dorador Francisco Martínez y el pintor Miguel Cabrera.

Termino este esbozo histórico compartiendo la idea de que el coro de Guadalupe fue

sin duda el conjunto artístico más deslumbrante que podía ser visto en la ciudad de México a mediados del siglo XVIII. Las características arquitectónicas de la Catedral de México –su única rival a considerar en grandeza– parcializaban la apreciación visual de su interior. En cambio, en la pequeña colegiata, el oro y la plata relucían en plenitud y resaltaban así los valores de las texturas de la madera y los textiles, un poema visual barroco en honor a María de Guadalupe.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibidem* p. 281.

## II. EL ESPACIO SIMBÓLICO. UN POEMA VISUAL EN HONOR DE MARÍA INMACULADA Y SU ADVOCACIÓN DE GUADALUPE DE MÉXICO.

Los templos son lugares en los que se da culto a Dios; uno de los componentes sacros del espacio radica en la idea de que el Ser Todopoderoso asiste y está presente de un modo especial. Los individuos creyentes han buscado, por distintos medios, disminuir e incluso anular la distancia entre el hombre y lo divino. En el imaginario barroco se emplearon, para este fin y de manera eficaz, los recursos de la oración, la utilización de imágenes y la sacralización de espacios públicos.

El uso del lenguaje artístico en los espacios no sólo responde a un orden decorativo; en el arte barroco, las más de las veces funciona como un transmisor ideológico. Entre otros muchos medios visuales, los retablos y sillerías de coro acabaron convirtiéndose en el principal soporte de la lección religiosa de la Contrarreforma, una en la esfera pública, la otra en la “privada” en la medida en que el acceso al ámbito coral esta restringido.<sup>1</sup>

La Colegiata de Guadalupe exhibió en su interior, como muchos otros templos, una serie de imágenes que interpretaban y proclamaban

---

<sup>1</sup> Andrés A. Rosende Valdés, “La segunda sillería de coro de la Catedral de Santiago” en *Los coros de catedrales y monasterios...*, p. 317.

una Iglesia victoriosa, manifestando la presencia de Dios en el mundo y la necesidad de luchar por su causa.

Sin embargo, al saberse el santuario mariano más importante y con una nueva jerarquía, participó en la competencia novohispana por la afirmación de su poder, su espacio de dominio y su influencia, buscando la vinculación con las élites y el fervor de los pobres.<sup>2</sup>

Los valores estéticos y la riqueza visual de las obras que decoraron su interior repercutieron en la imagen que los demás se formaron de sus dirigentes, de las autoridades o de los patronos que las mandaron fabricar.

El cabildo guadalupano, como cabeza de la colegiata, sin duda pensó en construir su espacio coral con toda la magnificencia y suntuosidad posible. No obstante la importancia de la fábrica material, los capitulares tuvieron que preocuparse por resolver el discurso interno que desarrollaría y que tendría que relacionarse con los intereses de la corporación que allí se reuniría.

Múltiples sillerías de coro de las iglesias, tanto del clero secular como del clero regular, han contado con ornamentación floral o geométrica, aunque también existen algunas con tableros lisos. No obstante, la mayoría suele desplegar programas hagiográficos

---

<sup>2</sup> Oficialmente, Guadalupe y su culto alcanzaron una nueva jerarquía en 1754 cuando el papa Benedicto XIV le otorgó Oficio y Misa propia, así como la confirmación del patronato de la Virgen sobre todo el territorio de la Nueva España. Véase *supra* p. 12 y 13.

(particulares o universalistas).<sup>3</sup> En éstos se multiplican las variadas metáforas y símbolos

refiriéndose a Cristo como luz gozosa; a la Virgen como edificio místico, como trono de Dios o como templo, palacio o casa de Cristo; a los apóstoles como pilares y como las doce puertas de la Jerusalén Celestial; a los padres de la Iglesia y evangelistas como columnas; a la fachada del templo como la Puerta del Cielo o a éste como la Jerusalén Celestial o templo de Salomón, amén de otros simbolismos ocultos en la forma y en la ciencia de los números y proporciones.<sup>4</sup>

El programa iconográfico de la sillería de coro de Guadalupe resultó novedoso por estar dedicado por completo a la temática mariana. Sin embargo, es natural que así fuera dado el carácter mismo del templo. Más aún, resulta significativo que la base del discurso interno fuera la Letanía Lauretana, por dos razones principales: por tratarse de un rezo o una oración constante dentro del espacio de oración por excelencia; y por ser ante todo una alabanza inmaculista, muy acorde con la ideología que la Iglesia quería difundir sobre el Misterio de la concepción sin mancha de la Madre de Dios.<sup>5</sup> El programa de la sillería de coro se sumaba al ambiente de defensa,

<sup>3</sup> Lenice Rivera, "Comentario a la Letanía Lauretana de Francisco Xavier Dornn y los hermanos Klauber" en Sigaut, *op. cit.*, p. 347.

<sup>4</sup> Concepción de la Peña Velasco, "El poder de la Iglesia. Una representación arquitectural en el barroco español" en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, Murcia, núm. 7, junio 2004.

<sup>5</sup> Este Misterio de la Iglesia fue una creencia que pasó por apretadas contiendas y demandó el ingenio humano para su defensa desde los primeros años del Cristianismo. La tesis inmaculista que presentó el franciscano Duns Scoto (1265-1308) en París en 1307 fue el punto de arranque para que toda opinión contraria fuera prohibida y condenada. Ya para el siglo XVII las órdenes religiosas y los devotos católicos se proclamaban en favor de la piadosa creencia y sólo restaba que el Misterio recibiera la aprobación definitiva declarándose, finalmente, como dogma de fe. Esta sanción pontificia se llevó a efecto hasta 1854. Martha Reta, "El ingenio humano en favor de María Inmaculada: La defensa teológica del Misterio" en *Un privilegio sagrado: La concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 75-122.

reafirmación y búsqueda de la declaración dogmática de esta piadosa creencia que se ya se encontraba consolidada desde el siglo XVII.

Las letanías son oraciones cristianas que se hacen invocando a Jesucristo, a la Virgen o a los santos como mediadores, en una enumeración ordenada y de carácter repetitivo. Estos rezos, por lo general, cumplían una función de rogativa; es decir, se cantaban en procesiones penitenciales durante las calamidades públicas, por ejemplo en las epidemias.

La Letanía Lauretana está estructurada de forma común a diversas letanías marianas,<sup>6</sup> con una secuencia de alabanzas e invocaciones a María, mismas que en un principio, quizá fueron tomadas de la poesía medieval popular en latín o de figuras poéticas tomadas directamente de las Escrituras y aplicadas a la Virgen en la liturgia de la Iglesia. De todas estas letanías, sin duda la de Loreto es la de mayor importancia; se cantaba en torno a las peregrinaciones a la Santa Casa en Italia<sup>7</sup> y se conformó en los primeros años del siglo XVI o incluso a finales de la centuria anterior. El rezo se volvió habitual y popular en este santuario y pronto se impuso, definitivamente, sobre las demás. Los numerosos peregrinos lo llevaron a los diversos países de la cristiandad y finalmente recibió la suprema sanción eclesiástica. Dicha aprobación pontificia del texto y su estructura fue otorgada en

---

<sup>6</sup> Para un esbozo histórico sobre las mismas véase, Rivera, *op. cit.*, pp. 349-350.

<sup>7</sup> Así se le conoce a la casa que en Nazaret visitó el arcángel Gabriel durante la Anunciación, y en la que vivió la Sagrada Familia. La tradición dice que fue trasladada a Loreto, Italia por los ángeles a finales del siglo XIII. Actualmente se ubica en el interior de la basílica que para ella se construyó en Italia y donde se venera a la Virgen negra con la advocación de Loreto.

1587 por el papa Sixto V, quien además profesaba una singular devoción hacia la Virgen italiana.

A pesar de su carácter inamovible, con el tiempo se fueron agregando nuevos títulos letánicos. Esto resulta interesante ya que, como veremos, la sillería de coro de Guadalupe incluyó en su estructura discursiva una de estas “nuevas” invocaciones, misma que al momento de la elaboración de las tallas no aparecía enlistada en los libros que se utilizaron como fuente o no se encontraba aún aprobada de forma oficial.

La Letanía Lauretana comienza dirigida a las personas de Cristo y la Trinidad pidiendo misericordia, posteriormente, a María con una serie de invocaciones de súplica en su papel de intercesora. Las deprecaciones marianas se agrupan en torno a los títulos o grandezas de la Virgen: santidad, maternidad divina y espiritual, virginidad, ejemplaridad y mediación (con símbolos y figuras escriturarias) y realeza universal, para finalizar con las invocaciones a Cristo como cordero de Dios.

En el coro de Guadalupe la secuencia de deprecaciones comienza a partir de *Sancta Maria*, pero el rezo completo es de la siguiente manera:

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Kyrie Eleison</li> <li>2. Christe Eleison</li> <li>3. Kyrie Eleison</li> <li>4. Christe audi nos</li> <li>5. Christe exaudi nos</li> <li>6. Pater de coelis Deus</li> <li>7. Fili Redemptor mundi Deus</li> <li>8. Spiritus Sancte Deus</li> <li>9. Sancta Trinitas Unus Deus</li> <li>10. Sancta Maria</li> <li>11. Sancta Dei Genitrix</li> <li>12. Sancta Virgo Virginum</li> <li>13. Mater Christi</li> <li>14. Mater Divinae Gratiae</li> <li>15. Mater Purissima</li> <li>16. Mater Castissima</li> <li>17. Mater Inviolata</li> <li>18. Mater Intemerata</li> <li>19. <b>Mater Ynmaculata</b></li> <li>20. Mater Amabilis</li> <li>21. Mater Admirabilis</li> <li>22. <b>Mater Caritatis</b></li> <li>23. <b>Mater Dilectionis</b></li> <li>24. Mater Salvatoris</li> <li>25. Virgo Prudentissima</li> <li>26. Virgo Veneranda</li> <li>27. Virgo Praedicanda</li> <li>28. Virgo Potens</li> <li>29. Virgo Clemens</li> <li>30. Virgo Fidelis</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>31. Speculum Iustitiae</li> <li>32. Sedes Sapientiae</li> <li>33. Causa Nostrae Laetitiae</li> <li>34. Vas Spirituale</li> <li>35. Vas Honorabile</li> <li>36. Vas Insigne Devotionis</li> <li>37. Rosa Mystica</li> <li>38. Turris Davidica</li> <li>39. Turris Eburnea</li> <li>40. Domus Aurea</li> <li>41. Foederis Arca</li> <li>42. Ianua Coeli</li> <li>43. Stella Matutina</li> <li>44. Salus Infirmorum</li> <li>45. Refugium Peccatorum</li> <li>46. Consolatrix Afflictorum</li> <li>47. Auxilium Christianorum</li> <li>48. Regina Angelorum</li> <li>49. Regina Patriarcharum</li> <li>50. Regina Prophetarum</li> <li>51. Regina Apostolorum</li> <li>52. Regina Martyrum</li> <li>53. Regina Virginum</li> <li>54. Regina Confessorum</li> <li>55. Regina Sanctorum Omnium</li> <li>56. Agnus Dei qui tolli peccata mundi</li> <li>57. Agnus Dei qui tolli peccata mundi</li> <li>58. Agnus Dei qui tolli peccata mundi</li> <li>59. Dignare me laudare te Virgo Sacrata</li> </ol>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

De los títulos resaltados en el listado anterior, el de *Mater Ynmaculata* fue aprobado por Clemente XIII hasta 1766 –en fecha posterior a la factura del mueble coral–; mientras que los de *Mater Caritatis* y *Mater Dilectionis* ni siquiera forman parte de la Letanía Lauretana sino de una letanía peruana (*Litania in laudem Beatissimae Virginis Mariae apud Peruviam*, aprobada por Paulo V en 1605).<sup>8</sup> Por lo tanto, es comprensible que sus representaciones no sigan los modelos

<sup>8</sup> La letanía se le atribuye al “piadoso e infatigable arzobispo de Lima, Santo Toribio de Mogrovejo, quien nutrió durante su vida una profunda devoción a la Santísima Virgen. El III Concilio Limense dispuso en 1592 su inclusión en el Ritual de la Iglesia Metropolitana de Lima, y durante muchos años se la recitó todos los sábados en la Catedral metropolitana”. [www.mariologia.org/devocionesletanias42.pdf](http://www.mariologia.org/devocionesletanias42.pdf). Véase Héctor Schenone, “Iconografía de la Virgen María”, inédito, pp. 168-169. Agradezco al profesor Schenone el permitirme utilizar este texto.

de las letanías grabadas por Martin Engelbrecht y por los hermanos Klauber. Sin embargo, algo más llama la atención sobre ellas: sus tallas son, visiblemente, de una calidad, una concepción del espacio y un modelo compositivo distinto del resto.<sup>9</sup> Esto lleva a preguntarnos si realmente formaron parte del coro original de mediados del siglo XVIII, o si su incorporación se llevó a cabo a finales del siglo XIX, ¿por qué se colocaron títulos ajenos a los de la rogativa italiana?

Una pregunta más queda en el aire, y también relaciona a la Letanía Lauretana con las tallas de la sillería. Consta en documentación que el maestro Francisco Antonio de Anaya, artífice del mueble, tenía la intención de realizar “unos medallones para poner los *Kiries* para el complemento de la letanía y que éstos debían de ir arriba del *Sancta Trinitas*”.<sup>10</sup> Entonces, ¿qué pasó con estas tallas?, y si se fabricaron ¿dónde estaban ubicadas y en qué momento se perdieron? Recordemos que al centro, en el tablero abacial, se colocó la deprecación *Santa Maria* y de ahí partió el rezo hasta sus últimas invocaciones.

El cabildo de Guadalupe tomó la decisión de presentar la letanía mariana –con todas las supresiones y adiciones mencionadas– en su sillería de coro, sin embargo, no se empleó una sola fuente o modelo para la talla de sus imágenes. La obra siguió, en su mayoría, los grabados que ilustran la *Elogia Mariana* (1732), realizados por Martin

---

<sup>9</sup> Véase, Sigaut, *op. cit.*, tomo 2. Este mismo tratamiento lo recibe el tablero identificado como *Mater Christi*. Curiosamente tres de ellos representan las alegorías de la Fe, la Esperanza y la Caridad.

<sup>10</sup> Hernández, *op. cit.*, p. 274.

Engelbrecht con dibujos de Christian Scheffler, pero fueron combinados con los que aparecen en la *Letanía Lauretana* (1750) del jesuita Francisco Xavier Dornn, realizados por los hermanos Klauber.<sup>11</sup> Más allá de esta modalidad, lo que dio un toque de particularidad al mueble fue la decisión de incluir escenas de temática guadalupana ya que relacionaron el discurso directamente con el culto mariano que allí se profesaba.

NÚMERO DE ESPACIOS (56, entre sitiales y otros tableros)	FUENTE DIRECTA Y TEMA	
35	<i>Elogia Mariana</i> (1732)	Letanía Lauretana
5	<i>Letanía Lauretana</i> (1750)	Letanía Lauretana
4	<i>Felicidad de México</i> (1685)	Letanía Lauretana con tema guadalupano
2	Desconocida	Letanía Lauretana
2	Desconocida	Letanía peruana
2	Desconocida	Letanía Lauretana con tema guadalupano
3	Desconocida	Alegorías marianas
1	Desconocida	Tema guadalupano
2	Desconocida	<i>Hic est chorus</i>

No se conocía hasta el momento otra sillería de coro que compartiera esta singularidad discursiva con Guadalupe. Pues bien, en este trabajo por primera vez presento otro ejemplo del mismo género, que por su discreta factura y a falta de un estudio monográfico ha pasado desapercibida para los estudiosos de este tipo de muebles. Aún queda mucho por investigar en torno a ella y sin duda tendrá que ser tomada en cuenta al momento de hablar del coro de Guadalupe. No

<sup>11</sup> Sólo 5 tableros siguen este modelo gráfico. No podemos inferir qué motivos llevaron a pensar en esta solución y cuál fue el criterio para escoger los títulos laudatorios seleccionados. *Sancta Maria, Mater Inviolata, Stella Matutina, Regina Apostolorum y Regina Martyrum.*

podremos ignorarla por alejada que se encuentre, en distancia y magnificencia, de la del Tepeyac ya que como ninguna otra, comparte un mismo discurso de completa alabanza hacia la Madre de Dios.

Me refiero a la sillería de coro de la Iglesia de Santa María, en Tordesillas, una pequeña localidad de la provincia de Valladolid (España). El mueble, también del siglo XVIII, se encuentra ubicado en el sotocoro de la nave central; sólo tiene un orden o nivel de asientos y en los respaldos de sus sitiales se encuentran pintadas, de forma muy sencilla y sin las composiciones completas, las imágenes de la letanía lauretana de los hermanos Klauber, mismas que están distribuidas en un orden lineal. [Figuras 1 y 2].

Las imágenes de la sillería de Tordesillas comparten un sistema discursivo con el resto del templo, que desde su título hasta las obras que alberga en su interior –así en su retablo como en la decoración de sus muros–, reitera una alabanza inmaculista por completo.



**Figura 1**  
*Sillería de Coro, siglo XVIII*  
Iglesia de Santa María (Tordesillas, España)



**Figura 2**

Figura 1 (detalle) y  
 Joseph Sebastian Klauber  
 Johann Baptist Klauber  
*Sancta Virgo Virginum*, 1750  
 (detalle)

A propósito de este discurso laudatorio, a continuación me centraré y abundaré en el estudio de dos de las tres fuentes más importantes para el desarrollo del programa iconográfico de la sillería de coro de la colegiata de Guadalupe, mismas que he trabajado de forma sistemática y que resultan necesarias para comprender el simbolismo mariano y guadalupano del espacio.

## 1. *ELOGIA MARIANA*

Este libro, en su edición de 1732,<sup>12</sup> junto con la problemática propia que generan su autoría y las ediciones previas, es un tema por demás interesante dentro de la emblemática mariana.

El Museo de la Basílica de Guadalupe conserva un ejemplar del libro, situación esencial para este trabajo ya que no logré ubicar otro en los fondos mexicanos. De *Elogia Mariana* (1732) sólo había localizado seis ejemplares de difícil acceso, cuya consulta resultó uno de los primeros obstáculos que enfrentó esta investigación.<sup>13</sup>

Después de haber localizado un ejemplar en venta, la Basílica de Guadalupe lo adquirió para su museo. La afortunada compra se realizó a través de la casa *H. Th. Wenner Antiquariat* en Osnabrück, Alemania, y pasaron algunos meses antes de poder corroborar que las imágenes de las tallas correspondían a dichos grabados.

Después de una sucinta comparación entre el contenido de tres ejemplares,<sup>14</sup> cabe asegurar que se trata de un libro devocional que funcionó como “libro de oración”. El que se conserva en el Museo

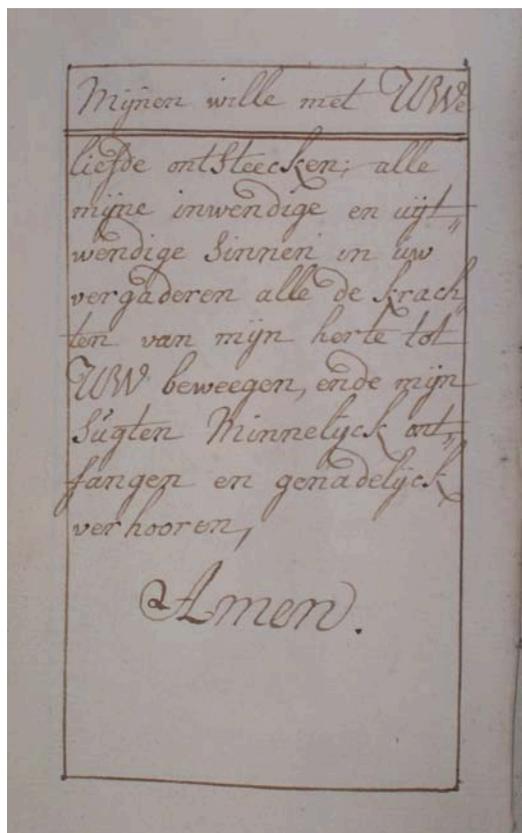
---

<sup>12</sup> Agradecemos la invaluable ayuda del maestro Héctor Schenone por haber puesto al seminario “Guadalupe Arte y Liturgia” en el camino de la identificación de este libro como fuente gráfica de los tableros de la sillería de Guadalupe.

<sup>13</sup> Bayerische Staatsbibliothek (München), Staatliche Bibliothek (Passau), Staats und Stadtbibliothek Augsburg (Augsburg), Universidad de Lovaina (Bélgica), Getty Research Institute (Los Ángeles, CA), Col. particular (vendida por EOS Buchantiquariat Benz, Suiza).

<sup>14</sup> Los ejemplares del Museo de la Basílica de Guadalupe, de la Bayerische Staatsbibliothek, München (microfilme) y de una colección particular, Suiza (imágenes digitales).

contiene 133 páginas con oraciones manuscritas en holandés del siglo XVIII [Figura 3].



**Figura 3**

Manuscrito holandés en *Elogia Mariana*, ca. 1732

En la parte inferior de la portada lleva escrito: “*Attigit Corpus S: Victoris patroni Xante: / 2 Augusti 1749.*”, lo que le otorga, al mismo tiempo, el carácter de objeto sagrado por haber tenido contacto con una reliquia, a saber, el cuerpo de San Víctor mártir que se encuentra en Xanten, Alemania.<sup>15</sup> Las estampas de imágenes sagradas que tenían

<sup>15</sup> Victor von Solothurn, von Xanten fue un mártir aislado y tardío de la Legión Tebana (antigua tropa de soldados cristianos que fueron reclutados en la ciudad de Tebas), fue licenciado como veterano de dicha legión, de manera que no fue ejecutado junto a sus compañeros. Después de la matanza de la legión, al pasar por Agaune, en la región de Valais, hizo declaración de fe cristiana y lo decapitaron. La Catedral de Sens recibió una reliquia de San Víctor desde Agaune en 769 que se conserva en el Tesoro de la Basílica envuelta en una magnífica tela sasánida del siglo VII donde está representado el gigante Gilgamesh estrangulando a dos leones. Se le venera en Suiza, en Soleure y en Ginebra a causa de la translación de sus reliquias a la localidad de Xanten, en Alemania y a orillas del Rin, al norte de Colonia. Se le suele representar como legionario romano con una lanza y en ocasiones como cefalóforo, sosteniendo su

contacto con una reliquia eran consideradas como valiosos talismanes en manos de sus propietarios, y se podían conservar aisladas o, en ocasiones, adheridas a cuadernillos para la cotidiana devoción de los fieles.

*Elogia Mariana* (1732) se integra por las ya mencionadas páginas manuscritas, la portada y 58 estampas que corresponden a cada una de las deprecaciones lauretanas. Se trata de un libro oblongo en formato de octavo, medida que se obtenía, antiguamente, según el número de veces que se doblaba un pliego de papel de tina.<sup>16</sup> El formato que se daba a los cuadernillos correspondía al uso o tema tratado en el libro; así, por ejemplo, los textos para consulta, destinados a ser leídos sobre un pupitre, se imprimían en gran formato o folio, mientras que los cuartos y octavos se utilizaban para ediciones más manejables. El ejemplar que nos ocupa está encuadernado con tapas o cubiertas de piel, y las páginas conservan aún el filo de hoja de oro.

Las estampas tienen una muy buena calidad tanto en la impresión como en su ejecución. Por las características que se observan a la vista y a través de un lente de aumento, se puede deducir que son grabados cuyo proceso de talla fue en *intaglio* (grabado en hueco o calcográfico). Este nombre se deriva del italiano y designa la técnica artística por medio de la cual, sobre un dibujo previo se determinan las

---

cabeza cortada en las manos. Luis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 5, p. 331.

<sup>16</sup> El antiguo papel de tina se fabricaba a mano y se colocaba en moldes. Su medida habitualmente era de 32 X 44 centímetros.

zonas o líneas a imprimir, que a diferencia del grabado en relieve se hundían o rebajan por diferentes métodos sobre planchas de cobre, zinc, hierro, acero o cualquier otro metal. Este proceso de grabado deja impresa en el papel, comúnmente, la llamada “marca de la plancha”, debido a la presión ejercida al momento de la estampación. El grabado en *intaglio* comprende una multiplicidad de técnicas para lograr los diferentes niveles de relieve en las láminas, entre las que se encuentran el buril, la punta seca y la *mezzotinta* (técnicas directas), y el aguafuerte, el aguafuerte y el barniz blando (técnicas indirectas), mismas que pueden combinarse en una misma plancha. Los grabados de *Elogia Mariana* (1732) se ejecutaron con la técnica del aguafuerte,<sup>17</sup> ya que en éstos se encuentran características básicas del proceso como son la libertad y uniformidad en las líneas, y los grandes contrastes y variedades de tono más allá del recurso del *crosshatching*. El texto impreso debajo de los dibujos está igualmente realizado al *intaglio* y forma parte de la misma plancha, dato curioso si se toma en cuenta que este procedimiento resultaba más costoso y complicado, y se eligió pese a existir el método en el cual los textos se imprimían con moldes en relieve dejando en blanco el espacio que ocuparía la plancha grabada de la imagen, elaborada en cualquier otra técnica.<sup>18</sup>

Después de un primer acercamiento formal al contenido gráfico de *Elogia Mariana* (1732), se puede continuar con la problemática de la

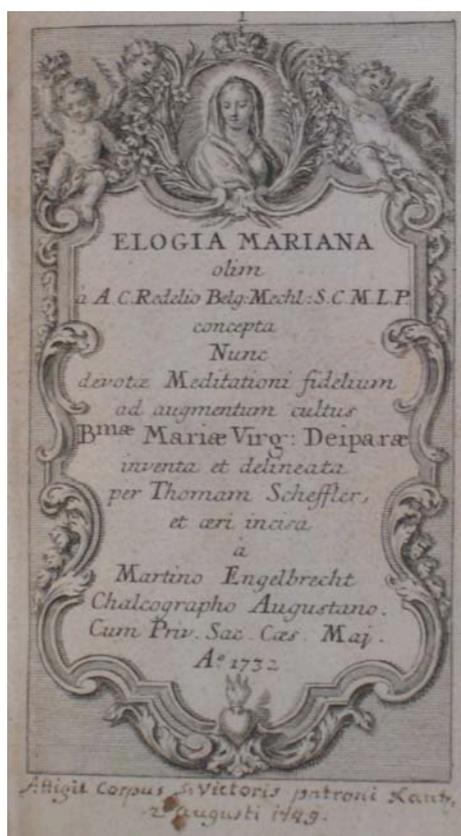
---

<sup>17</sup> El primer aguafuerte (*etching* en inglés) data de 1513. En su proceso se utiliza ácido para rebajar los trazos. La profundidad de las líneas varía según el tiempo de exposición al ácido y concentración del mismo.

<sup>18</sup> Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints. A complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to inkjet*, New York, Thames & Hudson, 2004,

autoría de los grabados. El título completo de la obra, que se encuentra integrado a un grabado más en la portada, arroja buena información sobre los artistas:

*ELOGIA MARIANA olim á A.C. Redelio Belg: Mechl: S.C.M.L.P. concepta Nunc devotae Meditationi fidelium ad augmentum cultus B<sup>mae</sup> Mariae Virg: Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler, et aeri incisa á Martino Engelbrecht Chalcographo Augustano. Cum Priv. Sac. Caes. Maj. A<sup>o</sup>. 1732.*<sup>19</sup> [Figura 4]



**Figura 4**  
*Elogia Mariana*, 1732, portada

<sup>19</sup> *Elogia Mariana*, en otro tiempo concebida por A. C. Redel, [clérigo de] Mechelen, Bélgica S.C.M.L.P. Y ahora para la devota meditación de los fieles y el aumento del culto de la Santísima Virgen María Madre de Dios. Inventadas y dibujadas por Thomas Scheffler y grabadas en cobre por Martin Engelbrecht, calcógrafo de Augsburgo. Con el privilegio de la Sacra Cesárea Majestad. Año de 1732.

Cada una de las estampas del libro tiene impresa en la parte inferior derecha la siguiente leyenda: *M. Engelbr. exc. A.V.* La palabra *excudit* significa “modeló el bronce” o “realizó”. Convencionalmente la utilizaba el editor de una imprenta, pero también se refiere a la persona que literalmente hacía los grabados o simplemente es indicativo de pertenencia. En este caso nos remite a la ciudad alemana *Augustae Vindelicorum* (Augsburgo),<sup>20</sup> que se acompaña del nombre del calcógrafo: Martin Engelbrecht (1684-1756).<sup>21</sup> Éste fue un famoso y prolijo grabador e impresor en Augsburgo, que junto con su hermano Christian (1672-1735) fue una figura dominante en su época. Ambos se recuerdan por su amplia producción de grabados iluminados de paisajes y vida cotidiana, así como estudios de retratos y, en menor medida, imágenes religiosas y alegóricas. Muchas de las estampas que Martin grabó se utilizaron para formar las populares “cajas de perspectiva”.<sup>22</sup>

Por otra parte, como el título de la obra indica, el encargado de realizar los dibujos de los grabados fue Thomas Christian Scheffler<sup>23</sup> (Munich, 1699-Augsburgo, 1756), pintor, arquitecto, maestro e impresor,

---

<sup>20</sup> Augsburgo se ha encontrado registrada con diferentes nombres o abreviaturas: *Augustae Vindelicorum*, *Augustae Vind.*, *Augustae Vindelicae*, *Augustam Vindelicorum*, *Aug. Vind.*, *A. V.*

<sup>21</sup> Véase, Friedrich Schott. *Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger*, Augsburg, 1924.

<sup>22</sup> *Perspective box* o *peepshow* es un recurso óptico que hace posible que un artista provoque una ilusión convincente de un espacio interior o exterior. Utilizando una compleja construcción en perspectiva, las cuatro paredes interiores de una caja de madera se pintan simulando el espacio y posteriormente la escena se observa a través de uno o varios agujeros cuidadosamente ubicados. Estas “cajas” fueron muy populares en Alemania durante el siglo XVII. La Biblioteca Nacional de Portugal y la Biblioteca del *Getty Research Institute* (Los Ángeles, California), entre otras, resguardan una buena cantidad de estos grabados de Martin Engelbrecht.

<sup>23</sup> Las variantes en su nombre incluyen: Christoph, Christian Thomas, Scheffler, Schaeffler, Schaepler.

quien perteneció por un tiempo a la Compañía de Jesús. Sus frescos y altares lo colocaron como una figura importante en la vida artística de Augsburgo a principios del siglo XVIII. Recibió el patronazgo de las dignidades eclesiásticas, la corte y la aristocracia. Fue un buen representante del barroco alemán, en cuyos motivos ornamentales se observa la fusión entre arquitectura, escultura y pintura.<sup>24</sup>

La primera parte del título del libro incluye un tercer nombre, y una aclaración que da pie a variadas interpretaciones: “*Elogia Mariana, en otro tiempo concebida por A.C. Redelio*”. Antes de hablar sobre este personaje analicemos de dónde tomaron los mencionados artistas la idea del contenido de las estampas.

Existe otra edición de *Elogia Mariana* publicada en 1700 por demás interesante. Ésta contiene 58 grabados prácticamente iguales a los de 1732, aunque ejecutados con menor destreza y con algunas diferencias compositivas que, sin embargo, no permiten pensar en un cambio significativo del tema [Figura 5]. De este libro se han localizado un mayor número de ejemplares que de la edición de 1732, aunque es una pena que todas ellas se localicen en bibliotecas alemanas. La función del libro es también distinta. El título es muy claro y sintetiza el contenido y objetivo de la obra:

---

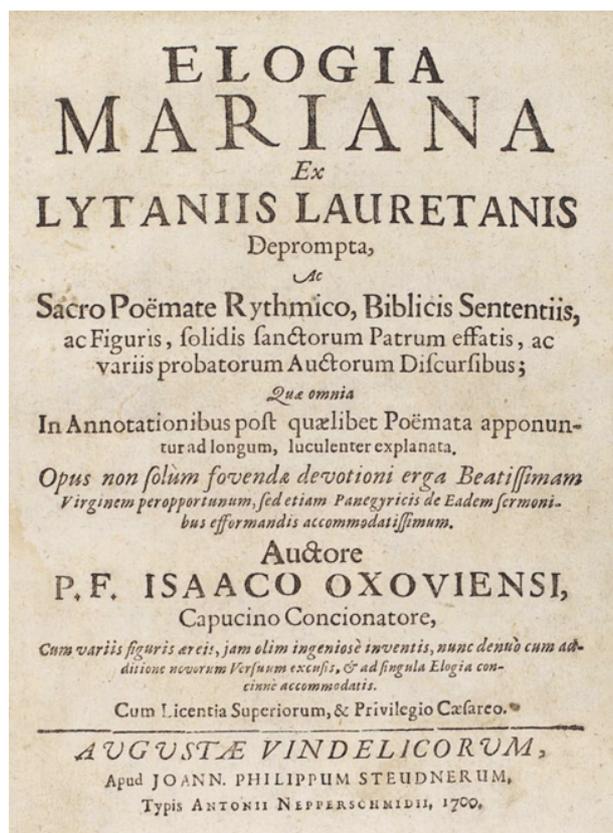
<sup>24</sup> Véase, E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, tomo 9, Paris, Gründ, 1976, p. 355.



**Figura 5**  
*Mater Admirabilis, 1700 / 1732*

*ELOGIA MARIANA Ex LYTANNIS LAURETANIS Deprompta, Ac Sacro Poëmate Rythmico, Biblicis Sententiis, ac Figuris, solidis sanctorum Patrum effatis, ac variis probatorum Auctorum Discursibus; Quae omnia In annotationibus post quaelibet Poëmata apponuntur ad longum, luculenter explanata. Opus non solum fovendae devotioni erga Beatissimam Virginem per opportunum, sed etiam Panegyricis de Eadem sermonibus efformandis accommodatissimum. Auctore P.F. ISAACO OXOVIENSI, Capucino Concionatore, Cum variis figuris aeris, jam olim ingeniosè inventis, nunc denuó cum additione novorum Versuum excusis, & ad singula Elogia concinnè accomodatis. Cum Licencia Superiorum, & Privilegio Caesareo. AUGUSTAE VINDELICORUM, Apud JOANN. PHILIPPUM STEUDNERUM, Typis ANTONII NEPPERSCHMIDII, 1700<sup>25</sup> [Figura 6].*

<sup>25</sup> Elogia Mariana. Tomada de la Letanía Lauretana y de poemas sacros, sentencias y figuras bíblicas, completada con dichos de los Santos Padres y varios discursos de autoridades. Posteriormente, todos llevan largas anotaciones, muy bien explicadas, de las notas colocadas al lado de los poemas. Necesario esto para el fomento de la devoción hacia la Beatísima Virgen, pero también utilísima en la composición de sermones panegíricos sobre Ella misma. Autor, padre fray Isacco Oxoviensi, predicador capuchino. Con varias figuras grabadas en cobre, ya en otro tiempo ingeniosamente inventadas, ahora con adiciones compuestas de nuevos versos y cada uno de los elogios bellamente acomodados. Con licencia de los Superiores y el privilegio cesáreo. Augustae Vindelicorum, En la tienda de Joann Philippum Steudnerum. Imprenta de Antonii Nepperschmidii, 1700.



**Figura 6**  
*Elogia Mariana, 1700, portada*

Este tipo de publicaciones son consideradas como una suerte de antologías o florilegios.<sup>26</sup> Éstos recopilaban trozos escogidos de las obras de los poetas y prosistas, de sentencias, proverbios y epigramas. La voz “florilegio” se utilizó en un principio en su sentido literal, y se aplicó, por tanto, a las colecciones de flores. Era, sin embargo, tan poética y elegante que no tardó en pasar al lenguaje figurado. “Cancionero”, “floresta”, “jardín de flores”, “romancero” y “silva” fueron otros de los vocablos que se utilizaron para designar a estos escritos. Los libros –colecciones de textos breves provenientes de la Sagrada Escritura, los Padres de la Iglesia y los clásicos– eran un instrumento

<sup>26</sup> Antología (del griego *anthos*, flor y *legein* coger), Florilegio (del latín *flos*, *is*, flor y *lego*, escoger).

de trabajo que evitaba largas y tediosas búsquedas para los estudiosos y predicadores, quienes podían recurrir a ellos en cualquier momento.

En los círculos religiosos también significaban una especie de ramillete de textos surgidos de las propias lecturas y de su meditación, de la *lectio divina*, mismos que se podrían tener disponibles para los momentos de oración. En ocasiones el compilador añadía alguna oración o expresión poética relativa al contenido de los textos, que iba dirigida al fomento de alguna devoción en particular. La elaboración de una antología supone, necesariamente, un acto de selección por parte del autor, quien sigue criterios producto de una decisión personal o de quien patrocina la obra.

*Elogia Mariana* (1700) es un amplio texto de 689 páginas, escrito por el predicador capuchino Issaco Oxoviensis.<sup>27</sup> De este franciscano no se ha encontrado más información que la noticia de otro libro suyo publicado en 1694 y dedicado a san Sebastián mártir.<sup>28</sup> Es de todos conocido que la Orden Seráfica aventajó al resto de las religiones en su defensa de la doctrina inmaculista, por lo que no es de extrañar que este libro se uniera a la colección de apologías de la Virgen y fuera

---

<sup>27</sup> *Oxoviensis* es el genitivo de la localidad de Oschenfurt, Alemania. Las variantes en su nombre incluyen: Isaac, F., Isaac Oxoviensis, Isaac von Ochsenfurt, Isaac von Ochsenfurth, Isaak Ostoviensis, Isaak Oxoviensis, Isaak von Ochsenfurt, Isaak von Ochsenfurth.

<sup>28</sup> *Vita, & Gesta Sancti & Gloriosi Martyris Sebastiani, Singularis contra Pestem Patroni, Sub diversorum Emblematum Schemate Rhythmicè conscripta, Nec non Documentis Moralibus ac devotis Affectibus ad eundem Sanctum directis illustrata = Leben und Thaten Deß Heiligen und Glor-würdigen Martyrers Sebastiani, Eines sonderbahren Patronen wider die Pest unter der Figur verschiedener Sinn-Bilder, auff Reymen-Arth verfasst. Wie auch Mit Sittlichen Lehr-Stucken/ und Gottseeligen zu gedachtem Heiligen gerichteten Anmuthungen erleuchtet/ Beschriben Durch P.F. Isaac von Ochsenfurth ... 1694* (localizada en la -Bayerische Staatsbibliothek, München. Clasificación V.ss. 828 d-)

escrito a partir de la *Letanía Lauretana*, exaltando la pureza de María a través de imágenes poéticas. *Elogia Mariana* (1700) ha sido catalogada como un libro de emblemática dentro del proyecto *Bibliography of Books Printed in the German Speaking Countries from 1601 to 1700*, elaborado por la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* (Sociedad de Investigación Alemana).<sup>29</sup>

Los emblemas surgen como resultado de una búsqueda por la creación de un lenguaje con base en imágenes, a imitación de los jeroglíficos egipcios, y con una explicación textual, con la pretensión de transmitir reglas de conducta útiles para el hombre. Consisten, esencialmente, en reducir conceptos intelectuales a imágenes sensibles. La emblemática se desarrolló en diversos géneros que obedecen a la materia de que se ocupan: heroico, moral, sacro, político, amoroso, científico. Como disciplina bifacial se refiere tanto al arte como a la literatura, pues desde su origen fue creación de un poeta: Alciato, y de un pintor: Breuil.<sup>30</sup> De ella se sirvieron los predicadores, literatos, pintores, personas cultas, alumnos y profesores de diversos colegios y universidades.

Las estampas de *Elogia Mariana* sirvieron como un recurso mnemotécnico, a manera de las que se sirvió la Contrarreforma para hacer asequibles las verdades éticas y religiosas. Funcionaron también como un medio idóneo para difundir la doctrina mariana y, más que un

---

<sup>29</sup> El proyecto y la base de datos puede consultarse a través del internet en [www.vd17.de](http://www.vd17.de)

<sup>30</sup> Santiago Sebastián, "La inscripción como clave y aclaración iconográfica", p. 138

método didáctico, fueron sobre todo una técnica de persuasión,<sup>31</sup> un efectivo discurso visual moralizante que brindó modelos de vida evangélica.

Estas imágenes, consideradas como emblemas marianos, están compuestas conforme a la estructura canónica tripartita: *inscriptio* (*mote, titulus, lema*), *pictura* (*res picta, figura, icon, imago, symbolon*) y *subscriptio* (*res significans, epigramma, texto*), elementos que se completan, en este caso, con la *glosa* o *declaratio*.

La *inscriptio* brinda un acercamiento al tema del emblema, que en muchos casos era tomada de las sentencias de los clásicos, de la patrística o de la Biblia. Aquí se trata de cada uno de los títulos laudatorios de la referida *Letanía Lauretana*. La *pictura*, considerada como el cuerpo del emblema, es de capital importancia ya que es el artificio visual que queda fijado en la memoria del lector. El creador de la iconografía en *Elogia Mariana* combinó en sus formas, elementos de la antigüedad clásica, de la literatura religiosa y del sistema habitual de tipología figurativa o prefigurativa de correspondencia testamentaria. Este método se basa en el paralelismo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento por medio de las concordancias; es decir, el supuesto de que los hechos de la historia anterior a Cristo eran prefiguraciones o prefiguraciones de los hechos de la historia evangélica. Este sistema es simbólico y místico, la Vieja Ley sería la figura perpetua de la Nueva, que contenía las Verdades y el mensaje divino de una manera explícita.

---

<sup>31</sup> *Idem.*

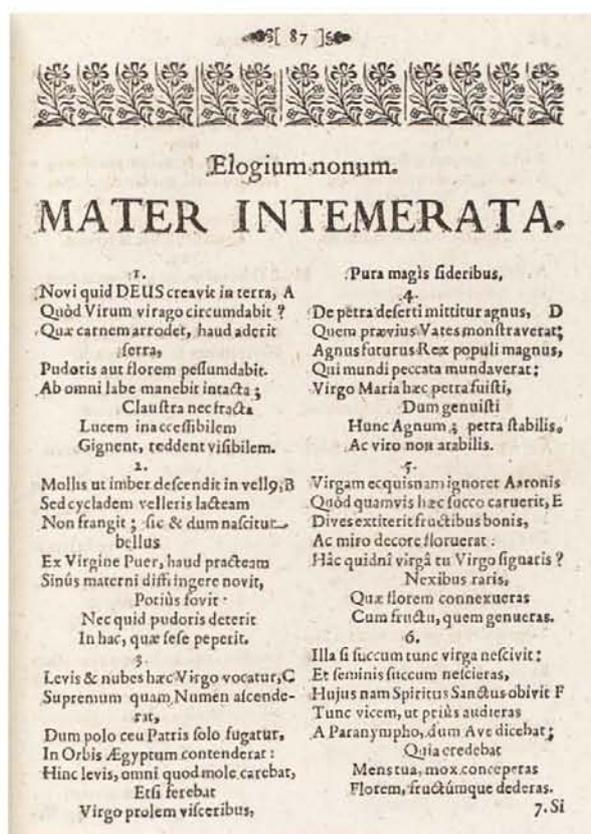
Si el Antiguo Testamento anunciaba al Nuevo, era lógico recurrir a él para buscar las imágenes que prefiguraban a María, virgen y concebida sin mancha. Así, la exégesis bíblica la vio anunciada de muchas maneras a la par de que se le reiteraban los elogios contenidos en los Libros Sapienciales, los Proverbios, el Eclesiástico, y el Cantar de los cantares, que se sirven de múltiples metáforas para evocar la imagen de la Madre de Dios.

Por su parte, la *subscriptio* o alma del emblema, interrelaciona los conceptos que transmiten los otros elementos y completa el sentido de la imagen. En el caso que nos ocupa, ésta juega con la utilización de anagramas, aquellos artificios verbales conocidos por los griegos, por lo menos desde el siglo II a. C., que consisten en alterar el orden de las letras de una palabra o frase para formar otra que guarde un significado.<sup>32</sup> Tanto los anagramas como el resto del texto de los emblemas están escritos en neolatín.<sup>33</sup> Finalmente, la *glosa*, que amplía y aclara el significado, y que con frecuencia se aprovecha para mostrar la erudición del autor, comienza con una serie de poemas de ocho o diez versos acompañados con notas en letras y números, que en las *Annotationes* posteriores se explican ampliamente, formando un gran *florilegio* de teología mariana [Figura 7].

---

<sup>32</sup> Uno de los casos más conocidos es el que utilizó el famoso artista español Salvador Dalí como seudónimo: AVIDA DOLLARS. En el caso de *Elogia Mariana* baste como ejemplo el primer anagrama: SANCTA MARIA – ARCA AMANTIS.

<sup>33</sup> Véase, Tania Alarcón, “Nota a los textos latinos de *Elogia Mariana*” en Sigaut, *op. cit.*, p. 21.



**Figura 7**  
*Elogia Mariana*, 1700, glosa

La relación que existe entre los grabados de las ediciones de *Elogia Mariana* (1700 y 1732) no se evidencia en la composición de las imágenes tanto como en el traslado de la *subscriptio*, ya que la copia es literal. No hay lugar a dudas de que las estampas que Scheffler y Engelbrecht reprodujeron, son los emblemas marianos “en otro tiempo concebidos” o mejor dicho, “concebidos en 1700”.

La investigación en curso sobre estos textos contradice la noticia dada por Santiago Sebastián alrededor de 1979 de que *Elogia Mariana*, en su edición de 1732, sea la primera *Letanía Lauretana* o comentario a la *Letanía Lauretana* ilustrada con grabados, seguida de la ya conocida obra de Francisco Xavier Dornn con grabados de los hermanos

Klauber.<sup>34</sup> Hasta el momento el texto escrito por el franciscano Issaco Oxoviensi en 1700 es el libro con estampas más antiguo sobre el tema, aunque presumo la existencia de algún ejemplar anterior, indagación que rebasa los límites de este trabajo.<sup>35</sup>

Sin embargo, lo que sí existe es una edición posterior a la de 1700 en la que se traducen los textos latinos de Issaco Oxoviensis al alemán. Su título es el siguiente:

*Marianische Ehren: Titlen In Der Lauretanischen Lhtaneh begrieffen: Und in gebundener Redens-Arth durch Sentenz un Figuren der Göttlichen Schrifft kräftige Aussprüch der Heiligen Vätter und verschiedener bewehrten Auctorem außserlesene Discursen. Welches alles In denen Anmerkungen mit einem gewissen Buchstaben verzeichnet allzeit zum End deren Versen weitläuffig behesetzt wird gründlich erkläret und außgeleget. Anfangs in Latein an Tag gegeben anjetzso zum Trost Der Deutschen Nation in deren Mutter-Sprach versetzt und vermehrer mit 61 Anmühtigen Arien, und Melodenen (so auch zu denen Lateinischen Versen mögen applicirt und gezogen werden) in denen Kirchen und and den Festägen der seeligsten Mutter Gottes zugebrauchen; Wie auch zwehen Regiestren einestheils deren Predigen an der Zahl fünff und vierzig sambt denen behgefügten EXordiüs, anderen Theils deren mehr denkwürdigen Sachen. Beschrieben Durch P. F. Isaacum von Ochsenfurth in Fransen Capuciner Ordens Priester und Prediger: Sambt acht und fünffzig annehmlichen Kupfferstichen zwar vor diesem Sinnreich erfunden und schon öfters ans Liecht gebracht nun aber in grösserer Formb und mit behgefügtter kurzer Erklärung des Geheimbnuß und einiger Veränderung so zu der Andacht mehr dienlich scheinete*

<sup>34</sup> Martha Reta, Iván Martínez, Ricardo Espinosa, et al, *Dignare me laudare te Virgo Sacrata: Elogia Mariana y Guadalupe*, en Bárbara Skinfill y Jaime Cuadriello (editores), Coloquio “El emblema en el universo de la retórica: problemas de texto, figura y contexto”, Zamora, El Colegio de Michoacán, (inédito).

Véase, Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1985, p. 207.

<sup>35</sup> El mismo título del libro da una clara referencia al respecto: *Cum variis figuris aeris, jam olim ingeniosé inventis ...* (Con varias figuras grabadas en cobre, ya en otro tiempo ingeniosamente inventadas).

*vor Augen gestellt. Mit dem Kaiserlichen Privilegio und Erlaubnüß der Oberen. Gedrückt zu Würzburg Durch Heinrich Engmann Hoffbuchdrucker verlegts Johann Dehninger Handelsmann von Ochsenfurth zu finden aber zu Würzburg Beh Johann Reichard Manen Barbierer in der Blattnerßgasten 1703.*

En esta edición de 1703,<sup>36</sup> se especifica que primero se dio a conocer en latín “y ahora, para consuelo de la nación alemana, presentado en su lengua materna y ampliado con sesenta y un gloriosas arias y melodías que pueden ser entonadas en las iglesias y en los días de fiesta de la Santa Madre de Dios”.<sup>37</sup> Los textos se acompañan, como en las ediciones de 1700 y 1732, por los mismos grabados. Sin embargo, en esta obra están realizados por Johannes Sallver, artista que sí introdujo cambios en la composición de algunas imágenes.<sup>38</sup>

Ahora bien, falta aclarar la participación de *A. C. Redelio* en este asunto. La traducción del título del ejemplar de 1732 dice: *Elogia Mariana en otro tiempo concebida por A.C. Redelio*, sin embargo, en la edición de 1700 el nombre de este importante personaje sólo aparece impreso en la parte inferior izquierda del frontispicio del libro [Figura 8].

---

<sup>36</sup> Para este trabajo consulté la copia en microficha del ejemplar que se encuentra en la Bayerische Staatsbibliothek, München (4 Asc. 507).

<sup>37</sup> Agradezco a Hans Roskamp y Alejandra Dávalos su apoyo para la traducción de los textos alemanes.

<sup>38</sup> Cuando mucho en cuatro imágenes existe esta marcada diferencia; el resto, al igual que las pequeñas modificaciones que se encuentran entre las ediciones de 1700 y 1732, son mínimas y no permiten pensar en un cambio significativo del tema o su significado.



(detalle)

**Figura 8***Elogia Mariana*, 1700, frontispicio

En este primer grabado, dividido en dos partes, se observa la escena de la Anunciación en un espacio abierto, en el que se levanta, al centro, un gran árbol que sostiene en lo más alto de sus copas un libro con la inscripción *Sancta Maria*. La mitad inferior de la imagen representa la Santa Casa de Loreto, en cuyos sillares, muros y vanos se leen cada una de las deprecaciones letánicas pronunciadas en nombre de la Virgen.

Atendiendo a las relaciones profesionales entre autores y grabadores,<sup>39</sup> y suponiendo que el autor del libro fuera el creador intelectual de la iconografía de las ilustraciones que acompañan al

<sup>39</sup> José Manuel Mantilla, *La estampa en el libro barroco*. Juan de Courbes, Madrid, Ephitale, 1991.

texto, se podría pensar que la explicación cabal de estas estampas se encuentra al interior de la obra literaria; sin embargo, la respuesta se encuentra en las obras de Redel.

August Casimir Redel (Malinas,1656-Alemania,1705) es un personaje por demás importante en este estudio, y a pesar de que no se sabe mucho de él contamos con algunos datos interesantes. Según la *Biographie Nationale* de Bruselas, vivió en Malinas durante la segunda mitad del siglo XVII, fue clérigo de esta arquidiócesis belga que comprendía las provincias de Amberes y Brabante. El papa Paulo IV, con la bula *Super universi orbis ecclesia*, del 12 de mayo de 1559, creó una nueva jerarquía en los Países Bajos compuesta por quince sedes episcopales y tres metropolitanas, entre estas últimas se encuentra la de Malinas, en la cual se predicó celosamente la fe cristiana durante los siglos XVII y XVIII.

Esta ciudad es aún en la actualidad la capital religiosa de Bélgica y es ahí donde reside su arzobispo. San Romualdo, patrono de la ciudad y de la arquidiócesis, fue uno de los misioneros irlandeses que predicaron el evangelio en aquellos territorios hacia el siglo VIII, que finalmente murió como mártir en la ciudad de Malinas alrededor del año 780. En ocasión del noveno centenario de san Romualdo, A.C. Redel publicó una de sus primeras obras registradas: el opúsculo titulado *Het leven van der H. Rumoldus, bisschop, martelaer, apostel, ende patroon van der provincie jurisdictie ende graefschape Mechelen*, Malines, G. Lints, 1680.

August Casimir Redel, además de ser un poeta y teólogo reconocido por la jerarquía eclesiástica belga, fue también un hábil pintor de paisajes al temple. La última noticia que se tiene sobre él es que perdió la razón en 1687.<sup>40</sup>

Su actividad literaria fue extensa, se han localizado 40 obras de este clérigo, la mayoría en acervos de bibliotecas alemanas. En sus textos se puede apreciar un gran despliegue de erudición, y en ellos hace gala de su aguda capacidad para elaborar los mencionados anagramas. Sin embargo, no se puede dejar de recalcar el dato acerca de la demencia que sufrió, ya que sólo cuatro de sus escritos están publicados con anterioridad a 1687, año que marca su biografía con relación a su enfermedad mental.

De su actividad como artista no se tiene mayor conocimiento, no obstante se cuenta con dos grabados firmados con su nombre. El primero de ellos aparece en la ya mencionada estampa de *Elogia Mariana* (1700) con sus iniciales A.C. Redelius en la parte inferior. El segundo caso aparece publicado en *Jubilus Marianus ex Litaniiis Lauretanis* (1689) [Figura 9]. Aquí se retrata la “escultura pintada” de la Virgen de Loreto, cuya imagen está “expuesta” en su tabernáculo y

---

<sup>40</sup> *Biographie Nationale*, Tome 18, Bruxells, Académie Royale des Sciences des Lettres et des Beux Ars, 1905, p. 821-822. Véase, Piron, *Algemeene levensberchrijving*; Frederiks y Vanden Branden, *Biographisch woordenboek*; E. Neefs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*; *Catalogue de la section malinoise de la bibliothèque publique à Malines*.

acompañada por ángeles volanderos que sostienen candiles y bujías ardientes.



**Figura 9**  
Augustinus Casimirus Redel, dibujó  
D. Steidner, grabó  
*Virgen de Loreto*, 1689

La parte inferior de la estampa tiene impresos dos nombres: el que aparece en la parte derecha dice *D. Steidner Sculp.* La palabra *sculpsit* (esculpió) es el término más informal para designar una técnica de grabado. Originalmente se debió utilizar para los grabados al buril, pero se aplicó indistintamente para éstos y los realizados al aguafuerte o para los que combinaban técnicas. El que aparece del lado izquierdo, *Augustinus Casimirus Redel*, no contiene mayor indicación, y por costumbre el nombre ubicado en la parte inferior izquierda de una

estampa designaba al artista “original” de la imagen, probablemente el que la inventó, pintó o dibujó.<sup>41</sup> Más aún, en el libro queda claramente establecido que el autor del texto es este mismo personaje, el mismo Redel que en el preludio a esta obra especifica que narrará la historia auténtica de la traslación de la Casa de Loreto, ya que en otro tiempo había realizado una peregrinación al santo lugar.<sup>42</sup>

Al hablar sobre este hombre, sus escritos, su actividad artística y su relación con *Elogia Mariana* de 1732, más que aventurarse a sacar conclusiones sobre su participación, no se puede más que lanzar preguntas al aire y dejar el tema abierto para investigaciones futuras que despejen las lagunas que deja este estudio.

¿Qué fue lo que Thomas Scheffler y Martin Engelbrecht copiaron de Redel?, ¿los grabados de la edición de 1700, otros previamente realizados por él, quizá los mismos que menciona el título de la obra de Issaco Oxoviensi como “figuras grabadas en cobre, ya en otro tiempo ingeniosamente inventadas”?, ¿dónde pueden estar esos grabados?, ¿tal vez en alguno de los libros de Redel sobre tema mariano que me fue imposible consultar?, ¿por qué en sus biografías no se menciona que dibujó grabados y sólo relacionan su actividad artística con paisajes al temple?, ¿cómo es que pudo ser tan prolífico y elocuente después de

---

<sup>41</sup> Gascoigne, *op. cit.*, p. 48 b, c.

<sup>42</sup> PRAELUDIUM AD DIVAM VIRGINEM, IN QUO AUCTOR OLIM PEREGRINUS AD ALMAM DOMUM LAURE-TANAM NARRAT HISTORIAM AUTHENTICAM DE MIRABILI EIUSDEM SACRAE DOMUS E NAZARETH IN LAURETUM TRANSLATIONE. Redel, *Jubilus Marianus ex Litaniis Lauretanis*. 1689.

“perder la razón”?, ¿estaremos frente a un caso de personajes homónimos?

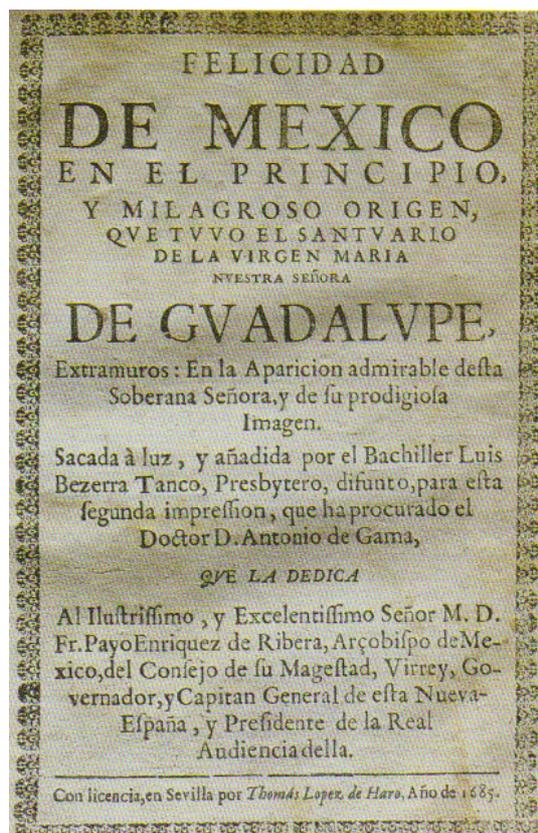
Éstas y otras preguntas más surgirán de este primer acercamiento a la *Elogia Mariana*, texto vagamente mencionado por algunos historiadores del arte que encontraron en él, acertadamente, la fuente gráfica que sirvió de modelo a los conjuntos pictóricos de la catedral de Cusco, Perú, y al de la Capilla de Loreto del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, estado de Guanajuato, México.<sup>43</sup>

## 2. FELICIDAD DE MÉXICO

Entre los sitiales del mueble coral de Guadalupe destacan cuatro tableros cuyas imágenes talladas han sido reconocidas por la tradición como la “serie aparicionista”. En estos cuatro episodios se sintetizó visualmente la leyenda del Tepeyac que quedó fijada en la memoria colectiva de los mexicanos y de los devotos a la Virgen morena. La fuente gráfica de estas tallas es el conjunto de estampas que aparecen reproducidas en el libro de Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*, en su edición sevillana de 1685 [Figura 10].

---

<sup>43</sup> José de Santiago Silva, *Atotonilco*, México, Ediciones la Rana, 1996 y María Fernanda Arochi, Minerva Domínguez, Paulina Millán *et. al.*, *Emblemas marianos del siglo XVIII y su difusión en Hispanoamérica*, en Skinfill, *op. cit.*



**Figura 10**  
*Felicidad de México*, 1685, portada

Estos grabados fueron los primeros en presentar de manera completa las cuatro apariciones tal como se siguen mostrando en la actualidad en estampas devocionales y cuyos tipos iconográficos quedaron fijados para las futuras representaciones tetraepisódicas. Estudios anteriores han planteado la posibilidad de que Matías de Arteaga y Alfaro haya tenido a la vista alguna pintura novohispana de fecha temprana en la que se inspiró para realizar sus grabados.<sup>44</sup> Las

<sup>44</sup> El modelo para estos grabados pudo haber sido la obra guadalupana más temprana que se conoce hasta el momento: la que pintó José Juárez en 1653 estableciendo el primer modelo iconográfico con la representación de la Virgen de Guadalupe rodeada por las cuatro apariciones a Juan Diego, obra que fue regalada al convento de Ágreda; o talvez alguna otra que copiara la serie pintada alrededor del brocal del “Pocito” guadalpano. Juan Correa siguió el mismo modelo en la pintura elaborada en 1667 y destinada al convento de los franciscanos en Valladolid, España. Véase, Martha Reta, “La historia del milagro” en Martha Reta y Lenice Rivera, *Entre flores y cantos. Juan Diego en la Colección del Museo de la Basílica de Guadalupe*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2003, pp. 13-29. *Apud* Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, 2002, pp. 209-214; *Los*

imágenes alcanzaron tal popularidad que no sólo se copiaron en lienzos, sino que se reprodujeron fielmente en los tableros de la sillería y en las portadas del santuario. Estos cuatro sitiales forman parte de la sillería alta; su presencia refrenda la exaltación a María en una advocación particular: Guadalupe de México y representan las apariciones de la imagen venerada en dicho santuario.

En ocasiones son mínimas las variantes compositivas que presentan las escenas aparicionistas; en otras, el autor agrega, quita o modifica elementos que no permiten pensar en un cambio significativo de contenido.

Las 4 imágenes, dentro del programa iconográfico de la sillería de coro, tomaron el lugar de las deprecaciones *Vas Spirituale*, *Vas Honorabile*, *Vas Insigne Devotionis* y *Rosa Mystica*.<sup>45</sup>

*Vas Spirituale*. Este título laudatorio nos recuerda que María fue el instrumento perfecto de Dios para que en ella se llevara a cabo la encarnación de su hijo en la Tierra. Así lo consigna Lucas en su evangelio cuando escribe sobre la Anunciación a la Virgen: “El ángel le respondió: el Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra” (Lc. 1,35). Los Padres de la Iglesia llamaron a María “esposa” y “santuario privilegiado” del Espíritu Santo, es por ello

---

*siglos de Oro en los virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Museo de América, 2000, pp. 306-309.

<sup>45</sup> En cada uno de los tableros se lee la leyenda que los identifica.

que esta deprecación letánica se interpreta casi de forma literal: Vaso (templo) y Espiritual (del Espíritu Santo).

Para la representación de este título mariano se utilizó el grabado que alude a la llamada “primera aparición” [Figuras 11 y 12], en ésta el indio Juan Diego es representado en actitud reverencial, con la mirada fija en lo alto, absorta ante el milagro que presencia contemplando la imagen que desciende sobre el peñasco. Esta escena representa el diálogo místico entre el mensajero indígena y la Guadalupana resplandeciente en el cerro del Tepeyac.



**Figura 11**  
Francisco Antonio de Anaya  
*Vas Spirituale*, ca. 1756



**Figura 12**  
Matías de Arteaga y Alfaro  
*Primera Aparición*, 1686

Detalle curioso es la escolta de ángeles que acompañan a Juan Diego, los cuales al mismo tiempo lo incitan a presenciar la manifestación mariana. Lo anterior se corresponde al tan nombrado canto dulce que escuchó el indio. Recuérdese que los ángeles como mensajeros de Dios siempre se acompañan de sus instrumentos, pues están encargados de manifestar lo divino por medio de la música.

La escena aparicionista tomó el lugar de otra imagen que representaba el tema del Vaso Espiritual, que pudo haber sido grabada por Klauber o Engelbrecht. La primera es más explícita y en su composición se mira a María acompañada por una serie de vasos y objetos litúrgicos, presididos por un cáliz [Figura 13]. Este último es el que le brinda mayor sentido al tema letánico, ya asocia a la Virgen con el cáliz porque guarda en su interior la sangre de Cristo, como ella conserva en su vientre la verdadera sangre y cuerpo del Salvador.



**Figura 13**

Joseph Sebastian Klauber  
 Johann Baptist Klauber  
*Vas Spirituale*, 1750

El grabado de Engelbrecht muestra una imagen más simbólica del tema [Figura 14]. La representación visual recoge la escena habitualmente reconocida como la “lactación mística de san Bernardo”.<sup>46</sup> La Madre de Dios infunde, con el alimento místico, no sólo la “Divina Ciencia” en el alma del monje cistercense, sino que lo llena del Espíritu Santo. Ella es el vaso espiritual y dispensador de gracia. Puede existir una interesante asociación entre la escena de la “primera aparición” y el tema del vaso espiritual si tomamos en consideración que durante esta mariofanía la Virgen reveló a Juan Diego su identidad y su voluntad: “Sabete hijo mio muy querido, que yo soy la siempre Virgen María, Madre del verdadero Dios... es mi desseo, que se me labre un Templo en este sitio”.<sup>47</sup> La Virgen anunció al indio la voluntad divina, como en otro tiempo un ángel lo hizo con ella y le dio a conocer su mayor privilegio: ser la Madre de Dios. En ese momento se reveló a sí misma como el Vaso Espiritual que dispensaría gracia al pueblo mexicano: “...donde como Madre piadosa tuya, y de tus semejantes, mostraré mi clemencia amorosa, y la compassion que tengo de los Naturales...”.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Ninguna hagiografía del santo recoge este episodio, que por mucho tiempo se consideró como pura invención iconográfica. No obstante, parece provenir de dos fuentes: el manuscrito de Bernardo de Claraval titulado *Sermones sobre el Cantar de los Cantares* y una recopilación de ejemplos morales compuesta en el siglo XIV en la legión de Soissons. *Apud.* Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp.123-138. *Cfr.* Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 511-522.

<sup>47</sup> Luis B Herrera Tanco, *Felicidad de México*, Sevilla, Thomas Lopez de Haro, 1685, p.6

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 6-7.



**Figura 14**

Christian Scheffler, dibujó  
 Martin Engelbrecht, grabó  
*Vas Spirituale*, 1732

*Vas Honorabile*. El relato guadalupano narrado visualmente continúa con tres escenas más, las cuales ocurrieron el mismo día, el 12 de diciembre de 1531, según cuenta la tradición.

Fuentes literarias refieren que fueron cuatro las mariofanías de María de Guadalupe al indio Juan Diego, además de la obrada a su tío Juan Bernardino y, finalmente, la imprimación portentosa de su imagen en el ayate al interior del palacio arzobispal. Sin embargo, la leyenda se simplificó al punto de reconocer en ella y representarse visualmente sólo cuatro momentos del acontecimiento, los mismos que se miran en las tallas.

La llamada “segunda aparición” refiere que, por no haber regresado el día anterior a obedecer el mandato de María, Juan Diego apresuró el paso tomando otra vereda por debajo del monte, y junto al árbol de *cauzáhuatl*, o casahuate, la Virgen le salió al encuentro

[Figuras 15 y 16]. Por eso el indio es representado de espaldas, avergonzado, intentando esquivarla.

El personaje va vestido como peregrino: con bordón, sombrero y cacles, y es acompañado solamente por un ángel, mismo que pareciera lo incita a cumplir con la voluntad de Guadalupe, considerada como Vaso Digno de Honra y a la que se debe la más grande de ellas, porque es la Madre de Dios y en su vientre tomó carne Jesucristo.



**Figura 15**  
Francisco Antonio de Anaya  
*Vas Honorabile*, ca. 1756



**Figura 16**  
Matías de Arteaga y Alfaro  
*Segunda Aparición*, 1686

En la *Letanía Lauretana* de Dornn, la deprecación Vaso Digno de Honra se representa con la imagen de una gran custodia, objeto que recibe un tratamiento especial por parte de las personas eclesiásticas y consagradas al culto divino, porque en ella se coloca el Cuerpo de Cristo [Figura 17].<sup>49</sup> Fueron dignos de respeto y honra el Arca de la Alianza y el Santo Sepulcro. Una fue el receptáculo de las tablas de la Ley, el otro resguardo del cuerpo de Cristo por tres días. Por lo tanto, a María se le debe mayor reverencia por haberlo llevado en su vientre por nueve meses.



**Figura 17**  
Joseph Sebastian Klauber  
Johann Baptist Klauber  
*Vas Honorabile*, 1750

<sup>49</sup> Francisco Xavier Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima, expresada en cincuenta y ocho estampas, e ilustrada, devotas meditaciones y oraciones*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1768, [edición facsimilar, Madrid, Rialp, 1978], p. 75.

Por otro lado, la imagen que se incluye en la *Elogia Mariana* muestra a la Virgen erguida y majestuosa en lo alto de un altar levantado sobre un par de gradas [Figura 18]. Delante de ella y en el mismo espacio de culto, se encuentra Cristo representado como niño, su cabeza se mira rodeada por un halo luminoso que, curiosamente, recae justo en el vientre de María. Se trata de una imagen que recuerda la exposición del Santísimo en la custodia, flanqueada por un par de bujías ardientes. María, como Madre de Dios es venerada como Vaso Digno de Honra por seis figuras que personifican a las autoridades civiles y eclesiásticas. Esto ayuda a comprender al lector que si el poder temporal y el poder espiritual reconocen a la Virgen y le rinden el honor que merece, “¡qué pena pueden temer todos aquellos que no dan a María la debida honra, siendo esta Señora, *Vaso admirable, y obra del Excelso!* (Si. 43,2)”<sup>50</sup>



**Figura 18**  
Christian Scheffler, dibujó  
Martin Engelbrecht, grabó  
*Vas Honorabile*, 1732

<sup>50</sup> *Idem*. La abreviatura *Si* refiere al libro sapiencial del Sirácida, comúnmente llamado Eclesiástico.

*Vas Insigne Devotionis*. La santa Virgen se consagró a Dios desde el momento en que aceptó servilmente su voluntad, lo que supone su devoción por un acto de amor supremo. Asimismo lo hizo con su hijo Jesús para beneficio de toda la humanidad, de la cual es madre. La devoción es a la caridad –la virtud teologal que consiste en amar a Dios sobre todas las cosas– como la llama es al fuego, del cual es signo y expresión.

Este momento de la leyenda guadalupana, que representa la deprecación Vaso Insigne de Devoción, acontece el mismo día que la escena explicada con anterioridad. No se trata de una mariofanía más, aunque tradicionalmente se le conozca como “tercera aparición” e incluso así se le haya titulado en el grabado de Matías de Arteaga [Figuras 19 y 20].

La manifestación divina de María ocurrió cuando Juan Diego fue sorprendido por la Virgen en una vereda debajo del monte. Después de entablar un diálogo místico con la Madre de Dios, el indio, fiel a su voluntad, subió al cerro del Tepeyac para hallar en él la señal solicitada por el obispo Zumárraga. En la imagen del tablero y su correspondiente gráfico se representa a Juan Diego que ha regresado de la cumbre del cerro con las rosas de Castilla –frescas, olorosas y aún con rocío– que servirían de pigmento al portento guadalupano.



**Figura 19**  
Francisco Antonio de Anaya  
*Vas Insigne Devotionis*, ca. 1756



**Figura 20**  
Matías de Arteaga y Alfaro  
*Tercera Aparición*, 1686

Arrodillado y en total sumisión al designio divino, el indio aguarda las nuevas indicaciones de la Virgen. La relevancia de esta escena es que en ella se modificó el carácter de ícono inamovible y gestualidad hierática de la guadalupana; nótese cómo extiende su brazo derecho hacia la figura humana. Este momento representa no sólo un diálogo místico sino un contacto con la divinidad, acción que generó especulaciones devotas sobre el modo y las circunstancias en que se llevó a cabo la imprimación portentosa. Luis Becerra Tanco reflexionó en su opúsculo guadalupano sobre la siguiente hipótesis:

“En virtud de que la Virgen había consagrado las flores al tomarlas por un momento en sus manos, y que luego ‘las vertió en el regazo de la manta del indio’, y dada la posición oriental del sol a espaldas de ella durante aquella aurora decembrina, las emanaciones luminosas del astro rey, por voluntad diligente del Creador, proyectaron su sombra invertida que se estampó *ipso facto* en el manto que cubría el cuerpo de Juan Diego como a un tenante” [Figura 21].<sup>51</sup>



**Figura 21**

Anónimo novohispano  
*Nuestra Señora de Guadalupe aparecida en México*  
 Grabado en la edición de *Felicidad de México*, 1675

Esta teoría infiere que en este breve tiempo se obró el milagro guadalupano mientras que en el palacio arzobispal sólo se descubrió la efigie del Sagrado Original.

<sup>51</sup> Jaime Cuadriello, “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. 180.

La representación visual de la “tercera aparición” es una imagen de las más reproducidas y consumidas por los fieles guadalupanos hasta la actualidad. La escena de las rosas plasma el sentimiento de devoción en todo su esplendor: el creyente –en este caso personificado en el indio Juan Diego– inclina su voluntad y está dispuesto a entregarse por completo, con fervor y prontitud, al servicio de la divinidad, sometiendo todas sus potencias, todas sus facultades y todos sus actos. La devoción suele a veces confundirse con la caridad, pero son cosas distintas ya que ésta produce que el hombre se someta a la divinidad bajo el aspecto de amor o unión con la misma, mientras que la devoción hace que el hombre se sujete a la divinidad bajo la razón de servidumbre, de servicio, de homenaje.<sup>52</sup>

Por otra parte, la deprecación lauretana Vaso Insigne de Devoción fue interpretada y representada visualmente en el grabado de los hermanos Klauber a través de una escena que narra uno de los milagros de Eliseo (2R, 4) [Figura 22].

---

<sup>52</sup> Martha Reta, “Expresiones vivientes de la fe y artificiosos vínculos con la divinidad: Imágenes devocionales en la Nueva España” en *Un privilegio sagrado...* pp. 193-228.



**Figura 22**  
Joseph Sebastian Klauber  
Johann Baptist Klauber  
*Vas Insigne Devotionis*, 1750

El profeta multiplicó el aceite que llevaba una pobre viuda llenando las alcuzas, quien de la venta de los aceites logró pagar una deuda y liberar a sus hijos de la esclavitud. Este pasaje es una prefiguración del Pentecostés, en donde la Virgen y los doce apóstoles están simbolizados por trece ánforas vacías que llena Eliseo con un cántaro del que manan chorros de aceite, análogos a las lenguas de fuego.<sup>53</sup> Los vasos se han llenado de gracia, así como María cuando aceptó devotamente la voluntad de Dios: “He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra” (Lc. 1,38). La Virgen se consagró al Padre y por el privilegio sagrado de ser la Madre de Dios es digna de veneración por los fieles católicos. Con la ejemplar vida que llevó, María “enseña a sus devotos a ser castos en el cuerpo, humildes en el corazón y honestos en sus costumbres”.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Réau, *op. cit.*, p. 416.

<sup>54</sup> *Et docet suos devotos esse castos in corporibus, humildes in cordibus, et pudicos in moribus.* Isacco Oxoviensis, *Elogia Mariana...*, 1700, p. 241.

*Rosa Mystica*. El tablero que ostenta este título laudatorio representa el capítulo final del relato guadalupano [Figuras 23 y 24]. La tradicionalmente llamada “cuarta aparición”, que plantea la composición más compleja, tiene lugar en el interior del palacio arzobispal y muestra el pasaje final de la serie.<sup>55</sup>



**Figura 23**  
Francisco Antonio de Anaya  
*Rosa Mystica*, ca. 1756



**Figura 24**  
Matías de Arteaga y Alfaro  
*Cuarta Aparición*, 1686

Bajo un dosel, el arzobispo ha dejado su cátedra y cae de hinojos frente a Juan Diego que, con su tilma desplegada por completo, ha

<sup>55</sup> Vale la pena señalar que además de estos tableros de la sillería colegial, se conocen en México otros dos conjuntos aparicionistas tallados en madera dignos de apreciación: el del Museo Franz Mayer y el del Museo Nacional del Virreinato en Tepotztlán. Véase, Reta, “La historia del milagro”, p. 28.

dejado caer las rosas de Castilla que dibujaron o descubrieron en ella la imagen de la Virgen de Guadalupe. Otros tres personajes<sup>56</sup> situados por detrás de las figuras centrales –uno de ellos arrodillado y con las manos en oración y otro más en franca actitud de sorpresa– permanecen pasmados frente a lo que contemplan.

Esta imagen, junto con las otras tres que completan la serie de los llamados “ciclos aparicionistas” de la leyenda del Tepeyac, resume los pasajes que se fijarían en la memoria colectiva. Por otra parte, estas series en general conservaban un carácter didáctico para que tanto aquellos que no sabían leer como la minoría letrada pudieran entender en el lenguaje de las imágenes los acentos más emotivos del relato guadalupano y su explícito mensaje ejemplar.

El significado de la rosa es por demás relevante dentro de la historia guadalupana. Parafraseando a don Ignacio Carrillo y Pérez<sup>57</sup>, el pensil americano en la cumbre del Tepeyac floreció en el rigor del invierno y las rosas que ahí encontró Juan Diego son, sin duda, uno de los elementos centrales del milagro de esta imagen *acheropoieta*; es decir, no creada por mano humana. Sin embargo, la rosa es un símbolo que abarca un sentido mariano más amplio y no sólo es significativo para la advocación de Guadalupe.

---

<sup>56</sup> En ciertas ocasiones, en esta escena sólo es representado el supuesto intérprete del arzobispo Zumárraga: el padre Juan González.

<sup>57</sup> Ignacio Carrillo y Pérez, *Pensil americano florido en el rigor del invierno, la Imagen de María Santísima de Guadalupe. Aparecida en la Corte de la Septentrional América*, México, Don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1797, 132 pp.

En los rezos letánicos ilustrados con las estampas de Klauber y Engelbrecht, la deprecación correspondiente a Rosa Mística aparece representada como una rosa. En la de Klauber, la Virgen surge (¿o se posa?) de la corola de la flor y sostiene la triple vara de azucenas – ambas flores alusiones directas a la pureza de María– [Figura 25]. La escena se desarrolla en el interior ordenado y simétrico del jardín cerrado, uno más de los atributos immaculistas. El título laudatorio proviene de varias fuentes escriturarias que refuerzan su sentido, entre éstas se encuentran: “como flor del rosal en primavera” (Si. 50,8), “como rosa que brota junto a corrientes de agua” (Si. 39,17), “como plantel de rosas de Jericó” (Si. 24,14), “coronémonos de rosas” (Sb. 2,8).



**Figura 25**

Joseph Sebastian Klauber  
 Johann Baptist Klauber  
*Rosa Mystica*, 1750

La rosa, fundida con la figura de María, en ocasiones se mira surgir como *virga* genealógica de los pechos de Joaquín y Ana. Las vertientes iconográficas de la estirpe de la Virgen siguieron en general el

modelo de la vara de Jesé. El pasaje bíblico que da fundamento a este tema es el comienzo del capítulo 11 del libro de Isaías: “Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará” (Is. 11,1-2), y queda plasmado visualmente en el grabado que ilustra la *Elogia Mariana*, donde la Madre de Dios sustituye a Jesús en la cumbre de la floración del linaje del rey David [Figura 26].

La Rosa Mística en su representación iconográfica como ramificación floral es la mejor exposición simbólica de la Virgen como proyecto immaculista.<sup>58</sup>



**Figura 26**  
Christian Scheffler, dibujó  
Martin Engelbrecht, grabó  
*Rosa Mystica*, 1732

Estas cuatro estampas guadalupanas que he comentado, que ilustraron el libro *Felicidad de México* y que se convirtieron en el tipo iconográfico más seguido en las representaciones tetraepisódicas de Guadalupe desde finales del siglo XVII fueron trabajadas al aguafuerte y

<sup>58</sup> Véase, Lenice Rivera, “La idea y la materia: La Concepción de María siempre immaculada” en *Un privilegio sagrado...* p. 56-62.

buril por Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1703), artista quien es reconocido como uno de los seguidores eclécticos del círculo de los grandes pintores sevillanos que florecieron en el segundo tercio del siglo XVII –Bartolomé Esteban Murillo y Juan de Valdés Leal–.<sup>59</sup>

Si bien no se conocen muchos estudios monográficos sobre Arteaga y su obra completa,<sup>60</sup> su figura no ha pasado desapercibida ante la mirada de los estudiosos del barroco tardío español, algunos de los cuales han realizado una importante investigación documental sobre su persona.<sup>61</sup> Este *corpus* de manuscritos, a más de arrojar alguna noticia biográfica o acerca de sus actividades artísticas –como un contrato de obligación para dorar y estofar un retablo–, da cuenta de los diversos negocios, principalmente inmobiliarios, que Arteaga y Alfaro realizaba para complementar su ocupación como maestro pintor o pintor de imaginería –como generalmente aparece registrado en los documentos– debido a la incierta situación económica que imperaba en la ciudad y que ocasionó la disminución en la demanda de obras de arte. El pintor también se desempeñó como profesor, secretario (1666) y cónsul (1669-1670) en la “Escuela para la enseñanza de las Bellas

---

<sup>59</sup> Véase, Fernando Ortega Postigo, *Discípulos y Seguidores del Estilo de Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1992, (tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla).

<sup>60</sup> Véase, Antonio de la Banda y Vargas, “Matías de Arteaga. Grabador” en *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2ª época, núm. VI, 1978, pp. 75-87 y “Nuevos datos para la biografía de Matías de Arteaga” en *Archivo Hispalense*, Sevilla, 2ª época, núm. 195, 1982, pp. 63-68.

<sup>61</sup> Véase, Ortega Postigo, *op. cit.* Para la tesis se localizaron 44 documentos notariales inéditos en el Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla, que cubren los años de 1668 a 1703. Véase, Duncan Kinkead, “Tres documentos nuevos del pintor don Matías de Arteaga y Alfaro”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, núm. 47, 1981, pp. 345-358 y “Documentos de los pintores Matías de Arteaga y Alfaro y Juan de Valdés Leal”, en *Archivo Hispalense*, Sevilla, 2ª época, 65, núm. 200, 1983.

Artes” que artistas como Murillo, Valdés Leal y Francisco de Herrera fundaron en la Casa Lonja de la ciudad de Sevilla en 1660;<sup>62</sup> asimismo trabajó como alcalde veedor del gremio de pintores de dicha ciudad.

Entre sus obras pictóricas destaca la serie de nueve óleos con tema eucarístico realizados entre 1690 y 1691 para la Archicofradía del Santísimo Sacramento, con sede en el sagrario de la catedral de Sevilla. Se tiene noticia de que Matías de Arteaga, natural de Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, fue miembro de dicha hermandad desde 1666, y que dos años antes ingresó a la Cofradía de la Santa Caridad, ambas congregaciones de gran renombre en la ciudad.

Otras obras suyas se encuentran resguardadas en templos e instituciones culturales españolas como son el Museo Lázaro Galdiano en Madrid, el Museo de Bellas Artes de Sevilla y el Banco Exterior de España, entre otras. En algunas de estas pinturas se puede observar lo que apuntó el historiador decimonónico Ceán Bermúdez: “[Arteaga] era muy aficionado a la perspectiva, por lo que se encuentran pocos lienzos de su mano en que no haya templos, palacios, calles o jardines”.<sup>63</sup> El pintor tenía especial gusto por incluir espacios arquitectónicos interiores o ambientes exteriores en las escenas religiosas, lo que da a

---

<sup>62</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. I, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p. 78. Cfr. José Gestoso y Pérez, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Juan. P. Gironés, 1916, p. 71. La institución quedó bajo la protección de Carlos III y se nombró oficialmente *Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla* (1771-1827), posteriormente *Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel* (1827-1849), *Real Academia de Bellas Artes de Primera Clase de Sevilla* (1850), *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* (1896-actualidad). Véase página oficial de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla: [www.insacan.org/rabasih/rabasih.html](http://www.insacan.org/rabasih/rabasih.html)

<sup>63</sup> Ceán Bermúdez, *op. cit.*, p. 77.

su obra un estilo personal [Figuras 27 y 28]. Cabe recordar, sin embargo, que este recurso bien pudo apropiarlo de las pinturas de Zurbarán o directamente de estampas italianas y flamencas como las de Philip Galle.<sup>64</sup>



**Figura 27**  
Matías de Arteaga y Alfaro  
*Las Bodas de Canaá*, siglo XVII, finales



**Figura 28**  
Matías de Arteaga y Alfaro  
*Grabado de la vida de san Juan de la Cruz*, 1701

Este artista sevillano también trabajó como grabador ilustrando publicaciones de la época; sólo en la Biblioteca Nacional de España se localizan 114 estampas de su autoría, algunas de las cuales realizó para los siguientes impresos: *Regla de la Hermandad de la Caridad*

---

<sup>64</sup> Agradezco la llamada de atención sobre el asunto a Javier Cuesta. Cfr. Arsenio Moreno Mendoza, *et. al.*, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Galve, 1993, volumen II, p. 198.

(1675), *Reglas de la Hermandad de los Venerables Sacerdotes de Sevilla* (1676), *Viaje de Fray Eugenio de San Francisco a Roma* (1682), *Norte de la Navegación* (1682-1692), *Vida y Obras de San Juan de la Cruz* (1701) y las *Constituciones. Collegii Maioris Sanctae Mariae* (1701), entre otros. De su trabajo como aguafuertista y burilista destaca la serie de 21 estampas que se incluyó en el libro intitulado *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y de León*, editado en Sevilla por la Casa de la viuda de Nicolás Rodríguez en 1671 y escrito por el presbítero Fernando de la Torre Farfán. En este texto recopilatorio sobre la canonización del rey Fernando III “el Santo” se reprodujeron algunas imágenes grabadas por Matías de Arteaga pero pintadas o inventadas por artistas como Murillo o Francisco de Herrera, y otras más firmadas por Luisa Morales y Lucas Valdés.

En medio de toda esta actividad artística y a la par de que arrendaba casas de su propiedad,<sup>65</sup> Arteaga fue contratado alrededor de

---

<sup>65</sup> *Arrendamiento, Matías de Arteaga y Alfaro a don Martín de Salinas*. “Sepan quantos esta carta vieren como yo Matias de Arteaga vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de Santa Maria otorgo y conozco que arriendo a don Martin de Salinas Franco Contador de Cuentas de Averias de la Real Casa de la Contratacion de las Indias de esta ciudad y vecino de unas casas que yo tengo en esta dicha ciudad en la calle de Cantarranas collacion de Santa Maria Magdalena las segundas de dos que tengo nuevas en dicha calle y se las arriendo para desde primero dia del mes de julio de este presente año de 1684 en adelante y por tiempo de tres años los dos primeros precisos y el otro a voluntad y precio y a razon en cada un mes de 7 ducados”, Archivo Histórico de Notarias, Sevilla, Of. 14º, 1684, tomo 1, fol. 240. 15 de marzo.

*Deudo, Domingo Alonso a Matías de Arteaga y Alfaro*. “Sepan quantos esta carta vieren como yo Domingo Alonso vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de Santa Maria (...) me obligo a pagar a Matias de Arteaga vecino de esta dicha ciudad o a quien su poder o causa hubiere 584 reales de moneda de vellon que son de todo cumplimiento y entero pago a toda la cantidad que es lo que se importa la renta de dos años de unas casas que le arrende al susodicho por tiempo de dos años que se cumplieron en fin de junio que paso de este año de la fecha a razon de 50 reales en cada un mes segun yo lo tengo declarado en los autos que contra mi se han hecho sobre la cobranza de la dicha cantidad que pasan y estan pendientes ante el Teniente

1685 para realizar los cuatro aguafuertes que ilustran el libro guadalupano del que nos ocupamos en este estudio. Dentro de la “serie aparicionista” sobresale la llamada “III APARICION”, firmada como *Artiaga f[ecit]. 1686* [Ver Figura 24]. En ésta se puede observar una composición compleja en la que el grabador utilizó uno de sus recursos favoritos: el espacio arquitectónico. A pesar de que se ha planteado la posibilidad de que el sevillano se inspirara en alguna pintura novohispana de fecha temprana para realizar los aguafuertes, es muy probable que Arteaga haya disfrutado proyectar –como si fuera creación propia– el interior del palacio arzobispal muy al estilo europeo, con sus columnas clásicas, sus alfombras y cortinajes brocados, y con su asiento de sillón frailerero bajo dosel, que se antojan manufacturados en fino terciopelo. A más de estos detalles, en la estampa también se puede observar la forma en que Arteaga logra dotar de volumen y profundidad a los personajes y los objetos por medio de contrastes tonales, no sólo con la utilización del recurso denominado *crosshatching*, sino también por las distintas profundidades logradas en las líneas; proceso complicado y lento pero que da como resultado una estampa de gran calidad artística.

No es extraño, entonces, que fuera Matías de Arteaga y Alfaro quien recibiera este encargo, tomando en cuenta la importancia que el texto de *Felicidad de México* tuvo en la Nueva España y el reconocimiento que para entonces alcanzaba la obra de este artista en

---

Segundo y Jose Roman (...) de su juzgado”, Archivo Histórico de Notarias, Sevilla, Of. 11º, 1686, tomo único, fol. 489. 8 de julio.

Sevilla. El citado opúsculo guadalupano fue ilustrado en la ciudad sevillana y editado por tercera ocasión en 1685, a escasos 19 años de su primera edición. Esto es indicativo de la difusión, aceptación y popularidad que tuvo el texto dentro y fuera del territorio novohispano.

*Felicidad de México* fue el único escrito publicado por Luis Becerra Tanco (1603-1672), presbítero que es considerado como un “sabio de su época”. A pesar de que se cuenta con bastante información biográfica, aún existen preguntas –que más adelante nos haremos– sobre su incierto y un tanto extraño destino.

Los estudios acerca del acontecimiento del Tepeyac abordan inevitablemente la figura de Becerra Tanco, considerado por Francisco de la Maza como uno de los cuatro “evangelistas guadalupanos”.<sup>66</sup> Por ello, este ilustre secular ha sido objeto de puntuales investigaciones, cuyos resultados han sido publicados ampliamente en libros y revistas especializadas.

Su nombre y su obra se mencionan cuando se hacen revisiones sobre la literatura guadalupana, cuando se piensa en las narraciones de la leyenda, cuando se estudia el culto en la Nueva España e incluso cuando se realizan análisis iconográficos dentro la producción artística generada en torno de la Virgen morena.

---

<sup>66</sup> Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, México, FCE, 1984, pp. 54-96.

Sin embargo, es natural que sea en las propias ediciones de *Felicidad de México* donde se dan a conocer las noticias más completas sobre su vida. Tal es el caso del facsimilar que en el año 2001 dio a la prensa la Archicofradía Universal de Santa María de Guadalupe, con un estudio introductorio de la historiadora Ana Rita Valero de García Lascuráin. Ciertamente sus notas sobre Becerra son bastante completas y bien resumidas; sin embargo, considero que el estudio realizado en 1921 por el historiador y canónigo Jesús García Gutiérrez, sigue siendo el punto de arranque para futuras investigaciones sobre el tema. Por ello, en este breve análisis sobre la figura de Becerra Tanco, no me planteo proporcionar nuevas noticias, pero juzgo necesario dar a conocer la interesante información que Gutiérrez publicó años atrás y que ha quedado en el olvido, entre las páginas de una revista que ha pasado inadvertida para muchos interesados en el tema guadalupano.<sup>67</sup>

Las primeras noticias sobre la vida de Becerra Tanco, así como del origen, contenido y sentido de su obra, son publicadas en la propia *Felicidad de México*, tanto en su prólogo póstumo como en el realizado por D. Antonio de la Gama. No obstante, estudiosos de todas las épocas han ido aportando novedades al respecto. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda dieron a conocer doce referencias bibliográficas sobre el particular en sus *Testimonios Históricos*

---

<sup>67</sup> Véase, Jesús García Gutiérrez, "Pbro. Br. Luis Becerra Tanco (1603-1672)", en *La Rosa del Tepeyac*, Año III, núm. 6, junio 1921, pp. 109-114 y Año III, núm. 7, julio 1921, pp. 132-137, (Galería de Guadalupanos Ilustres). En 1939 el mismo autor publicó sus *Apuntamientos para una bibliografía crítica de historiadores guadalupanos*, en esta edición resumió la información biográfica sobre Becerra Tanco, a diferencia de los artículos de *La Rosa del Tepeyac* en los que incluyó referencias y noticias documentales amplias.

*Guadalupanos*, muchas de ellas de autores decimonónicos.<sup>68</sup> Algunos de éstos fueron repitiendo la información existente y no siempre citaron las obras consultadas; otros, empero, hicieron hincapié en sus fuentes. Tal es el caso de Marcos Arróniz, que en el libro *Manual de biografía mejicana, ó galería de hombres célebres de Méjico* (1857) especifica que su trabajo se diferencia de otros porque presenta un cuadro sencillo y general, útil y completo, y menciona que tomó la información del “*Diccionario universal de historia y de geografía* publicado por los señores Andrade y Escalante; de varias publicaciones periódicas; de memorias y biografías sueltas; de apuntes que han llegado a nuestras manos; de noticias que se nos han comunicado, y de las que nosotros poseíamos”.<sup>69</sup>

Sin embargo, fue el canónigo García Gutiérrez quien en el siglo xx realizó la gran aportación a los estudios sobre Becerra Tanco al consultar y publicar material documental. Su búsqueda en archivos fue importante; revisó manuscritos de la Real Universidad (Libros de Matrículas de Artes, de Grados Mayores y Menores y provisión de Cátedras, Grados de Bachilleres en Cánones), y del Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano.

Sólo se conoce un retrato del presbítero Becerra que data del siglo XVIII; se trata de un óleo anónimo realizado *ex profeso* para la sala

---

<sup>68</sup> Véase, *Testimonios históricos guadalupanos*, introd. y notas de Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda. México, FCE, 1982, pp. 309-310.

<sup>69</sup> Marcos Arróniz, *Manual de biografía mejicana, ó galería de hombres célebres de Méjico*, Paris, Librería de la Rosa, Bouret y Compañía, 1857, pp. 73-74.

capitular de la iglesia parroquial de Taxco [Figura 29]. En el cuadro se mira al bachiller Becerra Tanco de pie, ataviado con sotana y muceta blanca, y junto a una imagen de la Virgen de Guadalupe. No resulta extraño que esta imagen testimonial se encuentre en un templo del actual estado de Guerrero, ya que fue a través del lienzo como el terruño rindió homenaje a tan ilustre hijo.<sup>70</sup>



**Figura 29**  
Anónimo novohispano  
*Retrato del bachiller Luis Becerra Tanco*  
siglo XVIII

<sup>70</sup> En la cartela del cuadro se lee: EL S[eño]r D[o]n / Luis Beserra [Tan]/ co, natural de este / R[ea]l. y Minas de Tasco. / Docto en las lenguas / Latina, Ytaliana, Galle / ga, Portuguesa, Otomí y / [M]exicana, de la que leio Cat / edra en la R[ea]l. Vnibersidad / de Mexico en las sagradas L[e] / tras de Theolojia Excrip / tura, siendo Agudo Ayud / ado delas notisias de Le / ngua Hebrea y Griega y / delas Mathematicas, Ari / gmeticas y Astronomicas, / Cuia Cathedra tubo en pro / piedad en la R[ea]l. Vnibersidad. enpléose hasta mas de los / sesenta Años de su edad en, / util exersisio y empeño Vir / tuoso dela saviduria de / cuia rica Vena deo Vn / escrito que Anda Ym / preso de N[uestra]. S[eñora]. de Gva / dalupe tradicion de / su Milagrosa / Aparision.

“Costeóse al buen afecto de don Francisco Domínguez” Véase, Elisa Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*. México, UNAM-IIE, 1999. p. 553.

Así pues, la información biográfica sobre el autor de *Felicidad de México* indica que nació en el Mineral de Taxco en 1603, de padres españoles y de noble abolengo, aunque de escasa fortuna. Pasó su juventud y realizó sus primeros estudios al lado de su tío Gaspar de Prabez, cura de las parroquias de San Mateo Texcaliacac y Tenango. En octubre de 1620 se matriculó en la Facultad Artes de la Real Universidad y tres años más tarde recibió el título de bachiller.<sup>71</sup> Mientras se realizaba dicho trámite, se matriculó en la Facultad de Cánones y obtuvo su segundo grado a manos del Dr. D. Francisco Villalobos. A pesar de que en ocasiones se le mencione como licenciado, Becerra no aspiró a más grados, tal vez porque a la muerte de su tío terminó la protección y apoyo que éste le brindó para continuar con sus estudios. Cabe aquí mencionar que en la Universidad tuvo por compañeros a Miguel Sánchez y Luis Lasso de la Vega, con quienes posiblemente cruzó alguna información sobre el acontecimiento guadalupano.

En junio de 1628, presentó un memorial al doctor don Nicolás de la Torre, canónigo magistral de la curia metropolitana y para entonces rector de la Universidad, solicitando la cátedra de lengua náhuatl. Su petición estuvo respaldada por los amplios conocimientos que tenía, mismos que incluían su dominio del latín, griego, hebreo, italiano,

---

<sup>71</sup> Libro 2º de “Grados mayores y menores y provisión de Cátedras”, ff. 245, “Luis Becerra, estudiante en esta Real Universidad de la facultad de Artes, recibió el grado de Bachiller por suficiencia en ella, de mano del P. Mtro. Juan de los Ríos, en catorce días del mes de Marzo de seiscientos y veinte y tres, a las cuatro y media, siendo testigos los Señores Doctores Barrios, Ríos y Cueto”. Citado en García Gutiérrez, *op. cit.* p. 110-111.

francés, portugués, otomí y por supuesto el náhuatl, lengua que conoció desde su niñez.

Señor Rector: El Br. Luis Becerra Tanco, estudiante de la Facultad de Cánones de esta Real Universidad, parezco ante Vmd., y digo que yo he gastado mucho tiempo y pasado mucho trabajo en aprender y ejercitar la lengua mexicana de los naturales de esta Nueva España, y tengo hecho en ella arte fácil y necesario para que se pueda aprender, habiendo escudriñado las frases nativas y verdaderas propiedades de sus vocablos, contra reglas que corren de ordinario, y pretendo leer dicha lengua en esta Real Universidad sin estipendio alguno, por el servicio que de ello se sigue a Dios nuestro Señor y a Su Majestad, juntamente con el público de todos los que pretenden administración en el clero, como se me ha intimado de muchos clérigos ordenados de orden sacro, y otros estudiantes que tienen deseo de aprender la dicha lengua, encargándome la conciencia, por lo cual voluntariamente, como hijo de esta Universidad, quiero hacerle este pequeño servicio. Por tanto a Vmd. pido y suplico que se sirva mandar y mande darme licencia para leer públicamente, de extraordinario, o como a Vmd. mejor pareciere, haciéndome para el dicho efecto nombramiento en forma, como causa de esta Real Universidad, señalándome para el dicho efecto hora competente y desocupada, interponiendo en ello toda su autoridad judicial y extrajudicial, en que recibiré merced con justicia, etc.<sup>72</sup>

El nombramiento fue realizado de forma inmediata y, efectivamente, sin goce de salario ni estipendio alguno. En febrero de 1630 y al tiempo que ejercía de manera habitual la lectura de la lengua náhuatl, de diez a once de la mañana en la Universidad, el arzobispo Manzo y Zúñiga le confirió el orden del subdiaconado en la capilla de su palacio arzobispal. En septiembre del mismo año recibió la dignidad de

---

<sup>72</sup> Citado en *ibidem* p. 111.

diaconado y en diciembre la de presbiterado; esta última en la capilla de la casa de la Huerta de Santa Cruz, propiedad del arzobispado de México. Un año más tarde se le nombró cura de Iztapalapa y al parecer, ejerció como “Ministro de Doctrina por treinta y dos años, con título de cura beneficiado por Su Majestad de diversos partidos del arzobispado”.<sup>73</sup>

En 1659 ingresó a la Venerable Unión de Sacerdotes Seculares, institución que presidió a la fundación de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de México. Continuando con su trayectoria eclesiástica, en 1661 se presentó al concurso convocado para cubrir una vacante en la parroquia del Sagrario Metropolitano, y a pesar de ser calificado “en latinidad, suficiencia y casos con tres grados intensos en cada cosa”,<sup>74</sup> ni siquiera figuró en la terna presentada al virrey. En 1666 –año en que presentó su manuscrito en las *Informaciones guadalupanas*– se opuso a las parroquias de Tizayuca y Tzencomatlan; dos años más tarde buscó nuevamente el curato del Sagrario Metropolitano y también el de la Santa Veracruz, sin ser propuesto para ello. En 1669 hizo lo mismo con la parroquia de Santa Catarina Mártir, y una vez más, con el Sagrario y la Santa Veracruz, sin obtener ninguna de las tres. Siempre obtuvo las calificaciones necesarias y sin embargo nunca llegó a ocupar las vacantes. A pesar de que posteriormente se abrieron otros concursos en las parroquias de la capital, Becerra Tanco ya no volvió a presentarse a ninguno de ellos.

---

<sup>73</sup> *Ibidem* p. 132.

<sup>74</sup> *Ibidem* p. 133.

Durante todo este tiempo y a pesar de los infortunios, el bachiller en Artes y Cánones se dedicó a perfeccionar sus conocimientos en retórica, teología, filosofía, matemáticas, química, física y astronomía, además de ampliar su sabiduría acerca de la cultura indígena.

Por otra parte, no fue menos desafortunada su trayectoria académica; se sabe que en 1670 solicitó la cátedra de Astrología y Matemáticas en la Real Universidad de México, pero por alguna razón desconocida, no se le dio continuidad al proceso a pesar de haberlo solicitado al propio Rector. El marqués de Mancera, por entonces virrey de la Nueva España, recibió un memorial en el que Becerra Tanco daba cuenta del perjuicio sufrido. Esto propició que el marqués ordenara fijar edictos convocatorios para la provisión en propiedad de dicha cátedra.<sup>75</sup> Lo anterior se aplicó en febrero de 1672, y a los treinta días del término, el bachiller presentó al Rector un papel en el cual expresó que

por excusar litigiosas dilaciones, no contradijo la fijación de nuevos edictos, cuando ni se habían declarado, ni se podían declarar nulos los primeros, sino que se limitaba a pedir que lo tuvieran por opositor a la cátedra, sin que por esto se creyera que renunciaba a los derechos adquiridos.<sup>76</sup>

Sin tomar en cuenta las razones alegadas, el Rector mandó que simplemente se opusiera a la cátedra, siendo declarado como único aspirante. Becerra realizó la disputa necesaria sobre el tema *Est alius circulus in esphera per totum*, contenido en el capítulo 2 “*De zodiaco*

---

<sup>75</sup> *Idem*

<sup>76</sup> *Ibidem* p. 135

*circulo*” del tratado *Sphera*, escrito por Juan Sacro Bosco. Finalmente, y después de una buena defensa del tema, se le adjudicó en propiedad la controvertida materia.<sup>77</sup> El bachiller disfrutó de su cátedra sólo por dos meses y medio ya que murió el 2 de junio del mismo año; inmediatamente, el bachiller don Carlos de Sigüenza y Góngora se opuso a ella y ocupó la vacante.<sup>78</sup>

El último registro que existe sobre este escritor guadalupano se encuentra en el Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano; entre las partidas de defunciones de españoles se lee: “Murió el Br. Luis Becerra Tanco, Presbítero, Catedrático de Astrología en esta Real Universidad de México. Testó ante Luis Bernal, Escribano Real. Albacea D. Luis de la Torre, Presbítero. Enterróse en el Colegio de las Niñas. No dejó Misas”.<sup>79</sup>

La vida del autor de *Felicidad de México* nos deja con grandes inquietudes, y ocurre cuestionarse, al igual que lo hizo el Pbro. García, ¿por qué habiendo sido un sacerdote de ciencia y con amplios conocimientos, no le fue dada la cátedra de náhuatl en la Universidad cuando se fundó con asignación de sueldo en 1640?, ¿por qué no fue propuesto en las ternas para la provisión de muchas parroquias a las que se opuso?, ¿por qué tuvo necesidad de apelar a la autoridad del

---

<sup>77</sup> Libro 3º de “Grados mayores y menores y provisión de cátedras”, ff. 279 vta. “[Becerra Tanco] tomó posesión hoy dicho día [14 de Marzo] quieta y pacíficamente y sin contradicción de persona alguna, a las doce de la mañana”, y por una nota marginal consta que pagó \$ 12.00 de derechos. Citado en *idem*.

<sup>78</sup> Vicente de Paula Andrade, *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1899, p. 446.

<sup>79</sup> Citado en García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 135.

virrey para que le dieran en propiedad la cátedra de Astrología y Matemáticas?, ¿qué extraño destino fue el suyo que vivió y murió siempre pobre?

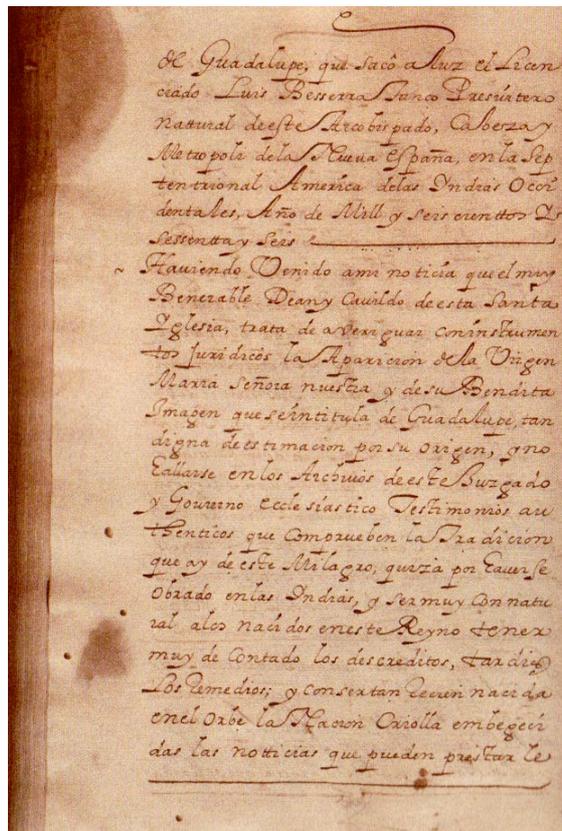
A pesar de que fue verdaderamente un sabio de su época, hubiera quedado en el olvido si no es por la publicación de su opúsculo guadalupano. Como es sabido, este texto fue realizado como un “obsequio a los Devotos de esta Señora [de Guadalupe]” y tuvo como objetivo “poner por escrito los fundamentos que prueban la Tradición para tenerla por infalible”.<sup>80</sup> Becerra presentó el “papel” como testigo supernumerario en el proceso oficial y canónico de 1666 denominado *Informaciones jurídicas* [Figura 30]. Este cuerpo documental, que buscó dar historicidad a las Apariciones, acompañaba la petición que el Arzobispado de México elevó a la Santa Sede solicitando la aprobación del día 12 de diciembre como día festivo y de guarda.

El texto del bachiller destaca más por la erudición histórica y científica que despliega, que por sus interpretaciones teológicas sobre la Imagen mariana. Ya lo mencionó Francisco de la Maza cuando describió, de forma concreta, las diferencias entre los cuatro escritos de los “evangelistas guadalupanos”: “La fundamentación teológica de Sánchez; la generalización idiomática y la indigenización de Lasso; las

---

<sup>80</sup> Eduardo Chávez Sánchez, *La Virgen de Guadalupe y Juan Diego en las Informaciones jurídicas de 1666. Con facsimil del original*, México, Ángel Servín impresores, 2002, p. 414, (f. 140v del original )

bases científicas de Becerra Tanco; la devotería y popularización de Florencia”.<sup>81</sup>



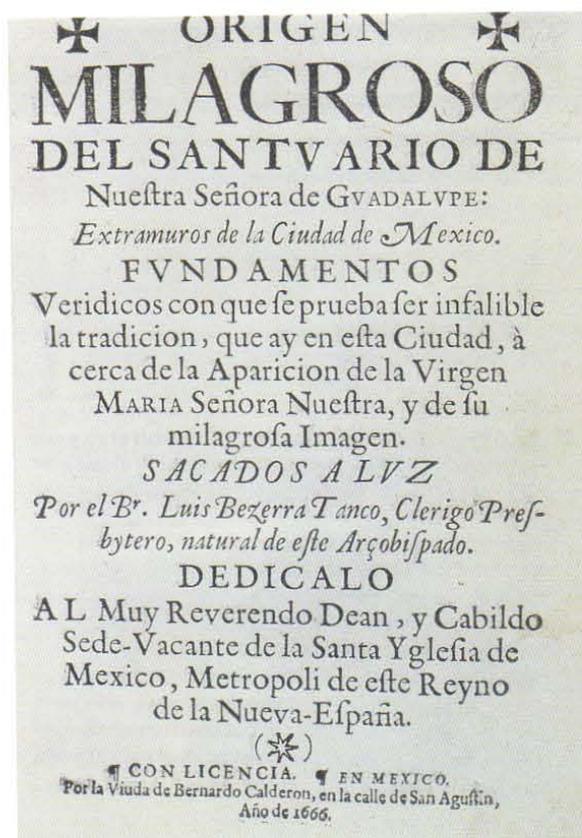
**Figura 30**

Testimonio de Luis Becerra Tanco en:  
Testimonio auténtico de las informaciones  
sobre el milagro de la Aparición recibidas  
el año de 1666, copia de 1737

De ser un “papel” con carácter testimonial, el escrito pasó a formar parte del *corpus* de la literatura religiosa novohispana del siglo XVII cuando la imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón lo sacó a la luz pública el mismo año bajo el título de *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe: Extramuros de la ciudad de México. Fundamentos Veridicos con que se prueba ser infalible la tradicion, que*

<sup>81</sup> Francisco de la Maza, “Los evangelistas de Guadalupe y el nacionalismo mexicano”, en *Cuadernos Americanos*, México, año VIII, vol. 6, diciembre de 1949, p. 188.

ay en esta Ciudad, à cerca de la Aparicion de la Virgen Maria Señora Nuestra, y de su milagrosa Imagen. [Figura 31].



**Figura 31**  
Origen Milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, 1666, portada

Fue entonces que este libro se sumó a las copiosas publicaciones religiosas que se editaban en aquella época: menologios, hagiografías, autos sacramentales, cartas edificantes, crónicas de órdenes, devocionarios, sermones, crónicas de santuarios, églogas, panegíricos, tratados teológicos, poemas elegíacos y guías para confesores.

Este tipo de escritos acaparó la atención de la población lectora, misma que gustaba, especialmente, de los libros de milagros. Proliferaron los textos que consignaban prodigios y hazañas de las efigies marianas, de los santos europeos y de los venerables locales a los que se les rendía culto en los conventos, templos y santuarios de todo el territorio novohispano. No es de extrañar, pues, que el opúsculo de Becerra Tanco haya resultado por demás interesante y valioso para la difusión del culto mariano más importante de la ciudad de México: Guadalupe; aparecida milagrosamente a un natural de estas tierras, y quien obsequiara a sus fieles devotos una imagen suya “no creada por mano humana”.

Fue tal la aceptación que tuvo este escrito en España que la Real Congregación de Guadalupe en Madrid declaró al respecto: “Se reimprimió [en Sevilla] igualmente la Historia de la misma Aparición, escrita por Don Luis Becerra Tanco, è impressa mas de ochenta años há, y se han agotado multitud de exemplares, de suerte que es difícil encontrar alguno en las Librerías de estos Reynos”.<sup>82</sup>

*Origen milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*, después titulado *Felicidad de México*, no sólo debe considerarse como una fuente histórica que da soporte a los estudios guadalupanos

---

<sup>82</sup> AHBG, *Miscelánea*, Theobaldo Antonio de Ribera, *Relación y estado del culto, lustre, progressos y utilidad de la Real Congregación, sita en Madrid, en la Iglesia de San Phelipe el Real. Erigida al portentoso simulacro de Maria Santissima, aparecida en México, y conocida con el título de Guadalupe. Intentos de la misma congregación para difundir la veneracion de tan grande maravilla*, Madrid, 1746, caja 382, exp. 2, f. 15.

aparicionistas; debe también pensarse como una obra literaria que comparte temática y estilo con otras tantas letras virreinales.

El relato de lo maravilloso, o el milagro y lo milagroso es una categoría literaria. En estos textos el individuo novohispano, en busca de una identidad, habla de sí mismo, de su cultura, de lo que considera propio de su mundo, y de sus ideas en torno al terruño.<sup>83</sup>

Las obras de los cuatro “evangelistas guadalupanos” fueron de las primeras letras que con mensajes velados –y a veces, no tan velados–, promovieron la defensa de lo propio en oposición a lo peninsular, en una época en que la identidad novohispana estaba en ciernes.

Si bien es clara la intención de Becerra Tanco de “que lo *tradicional* se convierta en *historial*”<sup>84</sup> y busca la “verdad desnuda” basada en una fundamentación científica, lo cierto es que el texto está impregnado de adornos literarios y conceptos comunes a la época.

Antes que nada, se trata de un relato sobre milagros: el *origen milagroso del santuario*, y la *aparición milagrosa de la Imagen*. El *miraculum*, prodigio o cualquier acontecimiento que produzca admiración o maravilla, dentro del cristianismo se entiende como un acto a través del cual se revelan verdades que Dios desea transmitir al género humano. “Esta obra de Dios ocurre para que el hombre

---

<sup>83</sup> Tania Jiménez Macedo, *Luceros novohispanos. Hacia un análisis de lo maravilloso cristiano en una obra de Francisco de Florencia: Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*, México, el autor, 2006, (Tesis de Licenciatura en Letras Hispánicas, F.F. y L., UNAM).

<sup>84</sup> De la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, p. 83.

reconozca con pruebas fidedignas el origen verdadero de la doctrina o el hecho insólito que le ha sido revelado”.<sup>85</sup>

Desde la Edad Media se escribían breves textos que relataban historias en las que intervenía la presencia sobrenatural de la Virgen María u otra figura de santidad; inspirados, seguramente, en la tradición oral de las leyendas marianas y hagiográficas que llenaban la imaginación de los hombres medievales y que, posteriormente, habrían de alimentar también a la literatura vernácula. Con el tiempo, el tópico del milagro se popularizó, y fue entonces que Europa se vio abastecida de un puñado de leyendas prodigiosas que se incorporarían a la cultura popular de cada región.<sup>86</sup>

El relato milagroso llegó a la Nueva España con los primeros evangelizadores. Éstos utilizaron las antiguas narraciones con fines didácticos; como ejemplos de vida, de conducta y fe para la nueva población recién convertida. Los colonizadores españoles también trasladaron su bagaje de creencias y su acervo de lo imaginario: leyendas e historias maravillosas pasaron de una generación a otra, acerca de extraordinarias apariciones marianas. No es de extrañar, pues, que con el establecimiento de la imprenta en el virreinato desde el siglo XVI, la producción libresca de relatos de maravillas aumentara, se desarrollara y se fortaleciera en el mercado.

---

<sup>85</sup> Jiménez Macedo, *op. cit.*, p. 19.

<sup>86</sup> *Idem.*

Como es sabido, la Iglesia virreinal ejerció un poder ideológico, aún más fuerte que el político y el económico, sobre la población novohispana. Tuvo un control total de la formación espiritual, de la educación y de los medios masivos de difusión, entre otros. En su búsqueda por el reconocimiento y por un sitio privilegiado en el mundo católico, los clérigos y religiosos novohispanos promovieron la divulgación de advocaciones marianas “naturalizadas” y de santuarios donde el *milagro* era cosa cotidiana; en una palabra, se preocuparon por la difusión de sus *maravillas* locales. El texto impreso resultó el medio ideal a través del cual llevar a cabo su empresa; el mensaje atravesaba así las fronteras coloniales, trascendía generaciones y vencía escepticismos y menosprecios. Mientras que en ultramar el *prodigio* novohispano se conocía y reconocía, en el interior de la colonia se reforzaban los cultos locales y se afirmaba el orgullo y el amor por el terruño.<sup>87</sup>

A través de un sinnúmero de impresos e imágenes, los milagros novohispanos estuvieron al alcance del público devoto y aseguraban su supervivencia en la memoria y el imaginario de las generaciones venideras.

El público novohispano tuvo especial gusto por lo anecdótico; las narraciones breves hacían más claros y digeribles los mensajes doctrinarios y moralistas. Por ello, Becerra Tanco no dudó en “obsequiar” el escrito a los devotos de Nuestra Señora de Guadalupe,

---

<sup>87</sup> *Ibidem* p. 29

sin adornarlo con “autoridades de letras profanas”. Intentó ser preciso, sencillo, claro y comprensible, a más de objetivo. Sin embargo, el lenguaje y las intencionalidades que manejó a lo largo del texto se entremezclan: pasa de lo llano y simple, a lo retórico, culto, histórico y científico. En ocasiones, es comprensible la elección de un lenguaje grandilocuente porque refuerza el contenido de la historia milagrosa y enfatiza la maravilla de lo narrado. El bachiller escribió un libro para ser leído por un público muy amplio y desempeñó las tres funciones que debía cumplir la literatura religiosa según la retórica clásica: el entretenimiento (*delectare*), el ser espejo de virtudes (*docere*) y el alentar a los fieles a la devoción (*movere*).<sup>88</sup>

Como se ha dicho, este opúsculo forma parte de una categoría literaria dentro de la literatura religiosa: el relato de lo maravilloso. En éste, son constantes: la presencia de lo prodigioso, que condiciona la dirección y la forma de los textos; los personajes celestiales y fenómenos sobrenaturales, que son colocados sin demasiada sorpresa en una situación y un ambiente cotidianos; y la utilización de un lenguaje hiperbólico, que resalta el tema prodigioso. El factor extraordinario funciona, de primera intención, como entretenimiento y disfrute del público; pero, luego de un análisis más profundo, se descubre que lo maravilloso se utilizó como recurso permanente para la exaltación del

---

<sup>88</sup> Francisco Terrones del Caño, *Arte o instruccion, y breve tratado, que dize las partes que á de tener el predicador Evangelico: como á de componer el sermon: que cosas á de tratar en el, y en que manera las á de dezir*, Granada, Bartolome de Lorenzana, 1617, [Edición de Félix G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, (Clásicos Castellanos)].

contenido religioso y la distinción de un mensaje pedagógico, y más allá de éste, de uno ideológico-propagandístico.

Los autores de este tipo de escritos, incluyendo a Becerra Tanco, por más que busquen una “verdad desnuda”, añaden a las narraciones elementos que no podrían formar parte de las noticias documentales: por un lado, descripciones en tono lírico; por otro, emociones, pensamientos y diálogos colocados en voz de los personajes de los relatos, que parecen provenir más de la imaginación de los autores que de alguna declaración testimonial verdadera; “el escritor no sólo narra, sino que define las emociones y las sensaciones de los personajes que los viven”.<sup>89</sup>

Luis Becerra Tanco, escribió su “papel” porque no se encontró ningún documento auténtico que comprobara la tradición del milagro y “porque es de maravillar que, por Indiana, se halle desautorizada”.<sup>90</sup> A este clérigo criollo, como a muchos otros, le interesaba demostrar que la Nueva España era un territorio elegido (aunque no por igual para los distintos estamentos sociales), y por tanto, el evidenciar la presencia de lo divino, lo milagroso y lo maravilloso en su tierra, fue uno de los puntos centrales de su orgullo e identidad.

El contenido de *Felicidad de México* es por demás interesante; en la primera parte detalla la leyenda del Tepeyac acotando una serie de

---

<sup>89</sup> *Ibidem* p. 78

<sup>90</sup> Chávez Sánchez, *op. cit.* p. 415 (f.141r del original)

voces topográficas y onomásticas. A partir de las *Anotaciones* desaparece el escritor-narrador y surge el historiador y cronista científico. Relata profusamente una serie de datos y argumentos: cronología de papas y reyes; la relación sobre la erección del primer obispado y primer concilio mexicano; la justificación de la falta de documentación eclesiástica protoepiscopal; la defensa de la tradición oral y escrita indígena; el análisis del material del ayate del indio; elucubraciones físicas y científicas acerca del modo en que pudo obrarse la Imagen de Guadalupe en la tilma de Juan Diego; y el día en que, de acuerdo a la astronomía y cómputo calendárico, debiera celebrarse la fiesta guadalupana. En la *Conclusión*, el autor novohispano habla de la intensidad de la devoción mariana en el Nuevo Mundo, y particularmente, de la devoción guadalupana en la ciudad de México.<sup>91</sup> El texto termina asentando que aquéllas son las noticias que posee y que deja bajo la corrección de la Iglesia y de sus señores (censores) Apostólicos.

Conviene aquí detenerse un poco; la *censura* no necesariamente conlleva el significado de reprobación. Se trata de un procedimiento inquisitorial en materia de libros en el cual se examinaba, dictaminaba y aprobaba el contenido del escrito. No se podían imprimir las obras sin esta autorización (*Felicidad de México* ya contaba con la censura eclesiástica del Ordinario desde su primera edición)

---

<sup>91</sup> José Roberto Mendirichaga, "Introducción", en *Felicidad de México*, edición facsimilar, México, Monterrey-México, 1995, p. 12.

El control por parte de la Inquisición también se llevó a las fronteras del reino con comisarios en los puertos de mar y en los “puertos secos” por los que se efectuaba la entrada de mercancías. En cada aduana real, estuvo prohibido a los aduaneros y vistas el remitir las cargas de libros a sus destinatarios mientras no diera su conformidad el comisario de la Inquisición.<sup>92</sup> La ordenanza titulada *Mandato a los que entran libros en estos reynos*, apareció por primera vez publicada en la Introducción del *Index* de 1612, y se reprodujo casi idénticamente en los catálogos siguientes, hasta el de 1790. En ella se lee:

Todos cuantos importan libros –sean profesionales o simples particulares– están obligados, so pena de multa de doscientos ducados para beneficio del Santo Oficio, a presentar a los comisarios una lista cuya exactitud se certifica bajo juramento, y que indica los autores, títulos, lugares y fechas de edición de los libros introducidos en España.<sup>93</sup>

Lo más probable es que esta ordenanza se haya adecuado y aplicado en el territorio novohispano. Tal es el caso que García Gutiérrez dio a conocer en 1921 una serie de documentos inquisitoriales que tratan la entrada a la Nueva España de los ejemplares de *Felicidad de México* (1685) provenientes de Sevilla.

Es una lástima que el historiador no haya dado la referencia exacta, y sólo mencionara: “Debo a la buena amistad del Sr. D.

---

<sup>92</sup> Marcelin Defourneaux, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1973, p. 54.

<sup>93</sup> *Ibidem* p. 54. Cfr. Antonio Sierra Corella, *La censura de libros y papeles en España y los Indices y Catálogos españoles de libros prohibidos*, Madrid, 1947, 362 pp.

Francisco Fernández del Castillo, los siguientes documentos que encontró en el Archivo General de la Nación, ff. 265 del ramo Inquisición”.<sup>94</sup> Para efecto de este estudio realicé la búsqueda de dichos manuscritos, aunque con resultados nulos. Sin embargo, juzgo necesario reproducir los documentos publicados ya que resultan por demás interesantes y revelan el número de ejemplares que ingresaron al territorio novohispano: 3,000. Esta cantidad importante habla de la gran difusión y aceptación del escrito de Becerra Tanco fuera y dentro de la Nueva España.

Presentada en 23 de mayo de 1687. Ilustrisimos Señores: Digo yo Don Roque Hortiz de Belasco que tengo tres caxones de libros que remitir a las yndias, llamado el libro de la haparicion de nuestra Señora de Guadalupe de México. Todos tres caxones son de ese tenor, suplico a Vuestra Señoría, mande que puedan pasar libremente para todos los reinos de las yndias sin ynpidimento alguno no siendo probeido (sic) por la Santa Ynquisicion que en ello recibire merced. –Don Roque Hortiz de Belasco. –Rubrica.

E vista por dichos Señores Ynquisidores estando en su Audiencia de la mañana dixeron que vea estos libros uno de los calificadores de este Santo Oficio y con su aprouacion pasen libremente y sin embarazo por lo que a el toca y lo rubricó uno de dichos Señores Ynquisidores. –Lic. Miguel Antonio de Chaide Carrillo. –Rubrica.

Pueden pasar los libros contenidos en esta peticion por lo que toca al Santo Oficio de la Ynquisicion por ser de autor conocido y contener sana doctrina. Firmado en el Convento de Nuestra Señora de Consolacion de Sevilla en 23 de

---

<sup>94</sup> Jesús García Gutiérrez, “Bibliografía Guadalupana” en *La Rosa del Tepeyac*, Año III, núm. 6, junio 1921, p. 53

mayo de 1687 años. –El Maestro Fray Juan de San Bernardo Calificador del Santo Oficio. –Rubrica.

Presentada en el Santo Oficio de México en ocho de enero de mil seiscientos y ochenta y ocho, estando en su audiencia de la mañana los señores inquisidores Mier, Omaña y Armesto. –rúbrica.

Entréguese en la real aduana de esta ciudad por lo tocante a este santo oficio los nueve caxones de libros, que se refieren en este escrito a esta parte y dese despacho en forma. –Un rúbrica.

Muy Ilustre Sr.

Roque Jassinto Ortiz de Velasco vezino de la ciudad de Sevilla, y residente en esta de Mexico –Digo que como consta del despacho que presento; e traído en esta presente flota tres caxones de libros yntitulados la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe de Mexico en los quales bienen tres mil libros que todos son de una misma cossa, y que respecto de ser los caxones muy grandes fue presiso para conduzirlos de la Veracruz a esta ciudad el hazerlos chicos con que se hisieron nuebe los quales paran en esta Real Aduana.

Por tanto a Vuestra Señoría pido y suplico, manden dar su despacho para que en dicha Real Aduana se reconoscan y no auiendo yncombiniente, se me entreguen en ello reseuire merced, de la grandesa de Vuestra Señoría etc. – Roque Jassinto Ortiz de Velasco. –Rúbrica. –En execución del Decreto suprascripto se dio despacho. –Rubrica.

A pesar de que no se le nombra como *Felicidad de México*, las fechas coinciden con la edición de Sevilla y con el tema guadalupano; no se conoce ningún otro escrito que concuerde con la información arriba documentada.

Es curioso notar que en el documento firmado en Sevilla, se nombra a Becerra Tanco como “autor conocido”, sabiendo que sólo publicó un libro en toda su vida. Sin embargo, esto da cuenta de la difusión que tuvieron las primeras ediciones de *Felicidad de México*; tanta que puede considerarse como el libro más reeditado de la historia guadalupana. Incluso, el texto íntegro llegó a formar parte de una de las gacetas populares editadas en el siglo XIX por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo e ilustradas por el afamado grabador José Guadalupe Posada [Figura 32].



**Figura 32**  
Antonio Vanegas Arroyo, editó  
José Guadalupe Posada, grabó  
*Relato Guadalupano*, siglo XIX, finales

En éstas se informaba acerca de los sucesos que más impresionaban el alma sencilla de la gente,<sup>95</sup> y el *milagroso* relato guadalupano seguía *maravillando* al pueblo de México. A pesar de que existían libros reeditados del texto de Becerra Tanco por aquellos años, gracias a esta gaceta la narración pudo distribuirse de forma más accesible entre el grueso de la población.

---

<sup>95</sup> José Guadalupe Posada. *Ilustrador de la vida mexicana*, México, Banco Nacional de Comercio Exterior / Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1963, p. 39

### III. EL ESPACIO FUNCIONAL. LAS REMODELACIONES DEL SANTUARIO Y LA CONSECUENTE REUBICACIÓN DE LA SILLERÍA DE CORO (1749-1990)

El diseño y la construcción de los espacios en la arquitectura religiosa responden a diversos componentes sacros, sentidos simbólicos y significados culturales, además de que en su configuración también intervienen múltiples factores e intereses humanos. Sermonarios, libros devocionales, tratados de arquitectura y escritos diversos están colmados de alusiones al simbolismo de las construcciones religiosas.<sup>1</sup>

Sin embargo, también es importante considerar el diseño u organización de estos espacios atendiendo a la facilidad, utilidad y comodidad de su empleo; es decir, a su funcionalidad. Como ejemplo de ello tomemos la planta basilical de las iglesias, que entre otras cosas refleja la necesidad de congregar fieles en su interior. La amplitud espacial de los templos es esencial para que “pueda contener no sólo a la multitud del pueblo que habita el lugar donde quedará la edificación de la iglesia, ya parroquial, ya colegial, ya catedral, sino también a la concurrencia de hombres que a veces asisten a las solemnidades”.<sup>2</sup> La arquitectura religiosa, así entendida, debe adecuarse a las necesidades litúrgicas, siempre con el objetivo de darle un mayor realce al culto.

---

<sup>1</sup> De la Peña Velasco, *op. cit.*

<sup>2</sup> Carlos Borromeo, *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae Caroli S.R.E. Cardinalis tituli S. praxedi. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, UNAM / IIE, 1985, p. 6. (Edición príncipe de 1577).

Incluso, para solucionar los problemas espaciales, Carlos Borromeo –tratadista del siglo XVI– recomendó: “cuando sea menester, si afuera por la parte de atrás de la capilla hay un sitio donde pueda prolongarse el espacio de aquél, hasta allá prolonguese, a fin de que se dé a la capilla [más] espacio”.<sup>3</sup>

A lo largo del tiempo, la Basílica de Guadalupe ha adecuado su arquitectura, precisamente, a las funciones litúrgicas, en particular a las grandes festividades guadalupanas acaecidas en 1895 –la Coronación Pontificia– y 1931 –el IV centenario de las apariciones guadalupanas–. Las reformas y remodelaciones al santuario mariano tuvieron, entre otras cosas, un objetivo funcional: adecuar el espacio para incrementar la capacidad de fieles que ingresaran al templo, y dar una mejor visibilidad de la imagen y de las celebraciones.

El coro de la Colegiata de Guadalupe, como parte esencial de las funciones capitulares y de la estructura de la iglesia, fue encontrando diversas soluciones espaciales como consecuencia de las modificaciones arquitectónicas que el templo sufrió a lo largo del tiempo. Sobre este asunto se centra el siguiente estudio, que aborda de manera sistemática las reformas efectuadas al santuario y el movimiento del espacio coral y su sillería.

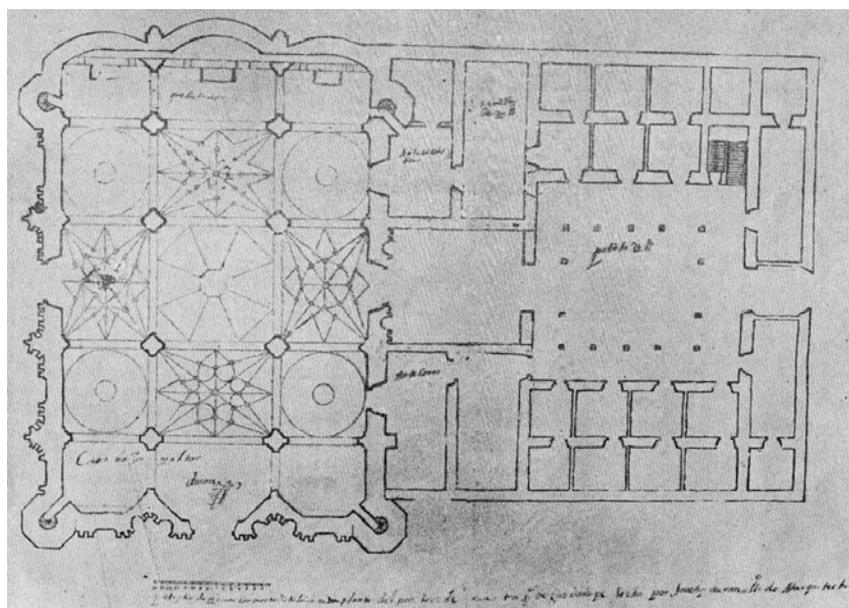
---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 16.

## 1. SIGLO XVIII

El 25 de marzo de 1695 del Ilmo. señor don Francisco de Aguiar y Seixas, cabeza de la mitra metropolitana, con la asistencia del virrey y la Audiencia, colocó la primera piedra del recinto que hoy se conoce como Templo Expiatorio o Basilica Antigua.<sup>4</sup> Concluida su fábrica, se bendijo la imagen de la Virgen de Guadalupe y se trasladó al nuevo santuario el 30 de abril de 1709.

La planta arquitectónica fue obra de José Durán, o por lo menos así aparece firmada en el plano que aquí se reproduce [Figura 33].



**Figura 33**  
José Durán  
*Planta del Santuario Guadalupano,*  
siglo XVII, finales

<sup>4</sup> Este acto se efectuaba conforme prevenía el ritual romano acerca de la función de bendecir las obras al inicio y conclusión de las mismas. Véase, Joaquín Lorenzo Villanueva, *Dominicas, Ferias y Fiestas movibles del año christiano de España. VI. Las Misas Votivas*, Madrid, 1803.

Ésta, salvo en las nervaduras góticas, coincide en lo fundamental con el monumento que se conserva hasta la actualidad.<sup>5</sup> El diseño del alzado y la dirección de la obra corrieron a cargo del afamado arquitecto Pedro de Arrieta, según consta en documentación del Archivo General de la Nación. En el texto de su nombramiento como “Maestro Mayor del Reino” y para la fábrica de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana, presentó su memorial al virrey Baltasar de Zúñiga y Guzmán Sotomayor y Mendoza, marqués de Valero. En éste declaró que le fue encomendada por aclamación la “mayor fábrica que en ese tiempo se ha ofrecido, que es la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe”.<sup>6</sup>

Entre las descripciones arquitectónicas que del templo se habían realizado hasta el siglo XIX, destaca por su gran detalle la que aparece publicada en el *Álbum de la coronación* (1895). En ésta, se trata la fábrica interior del santuario de la siguiente manera:

Es de orden dórico, de tres naves divididas por ocho columnas, sobre las cuales y los muros asientan quince bóvedas. De éstas, la del centro, que se eleva sobre todas, forma la cúpula o domo del edificio: la nave o galería central es más elevada que las laterales. La nave central es de quince varas de latitud, sin incluir el macizo de los pilares exentos; las laterales o procesionales de once, la longitud total del templo, de sesenta y siete; su latitud de cuarenta y cinco. En los cuatro ángulos exteriores se elevan cuatro torres, cada una de tres cuerpos, y de altura de cuarenta varas; en medio de ellas descuella el domo, que sube a cuarenta y seis.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Martha Fernández, “El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Una reconstrucción novohispana del Templo de Salomón” en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. T. I, Castellón de la Plana, Valencia, España, Bancaixa, Universitat Jaume I, 2000, p. 111.

<sup>6</sup> Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Reales Cédulas. Duplicados*. 63, fol. 93r-94r, reproducido en Heinrich Berlin, “Artífices de la Catedral de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, núm. 11, 1944, pp. 32-34.

<sup>7</sup> *Álbum de la Coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe. Reseña del suceso más notable acaecido en el nuevo mundo. Noticia histórica de la milagrosa aparición y del santuario de Guadalupe desde la primera ermita hasta la dedicación de la suntuosa*

En febrero del año 1748, por medio de una real cédula, se erigió en Insigne y Real Colegiata el santuario de Guadalupe.<sup>8</sup> Con su nuevo rango se hizo necesario dotar a la colegiata de un cuerpo capitular que administrara las cuestiones políticas, económicas y religiosas del santuario. El primer cabildo guadalupano, como cuerpo gubernamental diferente e independiente de la mitra episcopal mexicana, trabajó de inmediato en la reafirmación de su poder y mandó construir los espacios propios para la realización de sus actividades. Las dos obligaciones más importantes del cuerpo colegiado eran el servicio del altar y el rezo del oficio divino, por lo que fue necesaria la construcción del espacio coral. Éste es el lugar donde los canónigos y músicos se reunían a cantar las alabanzas a Dios y a María de Guadalupe; simboliza y representa el coro de los ángeles, santos y justos que con toda uniformidad alaban al señor.<sup>9</sup>

Consta en documentación del Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe que desde 1749, y con la intervención de Domingo de Trespalacios y Escandón, “se empezó la obra del coro entre las cuatro

---

*basílica. Culto tributado a la santísima virgen desde el siglo XVI hasta nuestros días. Guía histórico-descriptiva de Guadalupe Hidalgo para uso de los peregrinos y viajeros*, México, El tiempo, 1895, pp. 44-45. Una descripción muy similar ya la había brindado el poblano Mariano Fernández de Echeverría y Veytia en su obra *Baluartes de México*, escrita entre 1775 y 1779 y de publicación póstuma en 1820.

<sup>8</sup> En la real cédula del 10 de febrero de 1748 se nombró como abad de la Colegiata de Guadalupe al doctor Antonio de Alarcón y Ocaña, y en la siguiente real cédula, con fecha del 4 de julio de 1748, se autorizó el uso del dinero para la fábrica del coro, rejas, sala capitular, sacristía y contaduría, así como la compra de ornamentos sagrados. Agradezco a Ricardo Espinosa la información documental proporcionada.

<sup>9</sup> Magdalena Vences Vidal, “El coro” en *Catedral de México, Patrimonio Artístico y Cultural*. México, SEDUE FCB, 1986, pp. 467-475

columnas de la nave principal, por no permitir más anchura la estreches de la iglesia”.<sup>10</sup>

Acerca de dicho espacio coral, el afamado historiador jesuita, Francisco Javier Clavijero, cita en el año 1782:

... fue necesario fabricar en medio del templo un coro al estilo de los que había en las catedrales españolas; el cual, aunque ocupa mucho espacio en la nave principal, ayuda mucho a la conveniencia y majestad de los divinos oficios. La balaustrada de la fachada del coro la hicieron de una hermosa madera, y la adornaron con catorce mil figuritas de plata maciza. De plata hicieron también las dos largas balaustradas de la crujía que, según el estilo de estas iglesias, conduce del presbiterio al coro.<sup>11</sup>

Por otra parte, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia dejó una descripción del interior del santuario –y con ésta, del espacio coral– antes de sufrir las reformas arquitectónicas que se proyectaron con motivo de la Coronación Pontificia de la imagen de Guadalupe en 1895:

... debajo de la última bóveda de la banda norte en la nave de en medio, está el altar mayor y presbiterio, y en la penúltima de la misma nave por el lado sur, se ha fabricado el coro para los canónigos de la colegiata; entre las cuatro columnas que la sostienen y desde allí al presbiterio corre la crujía [Figura 34]

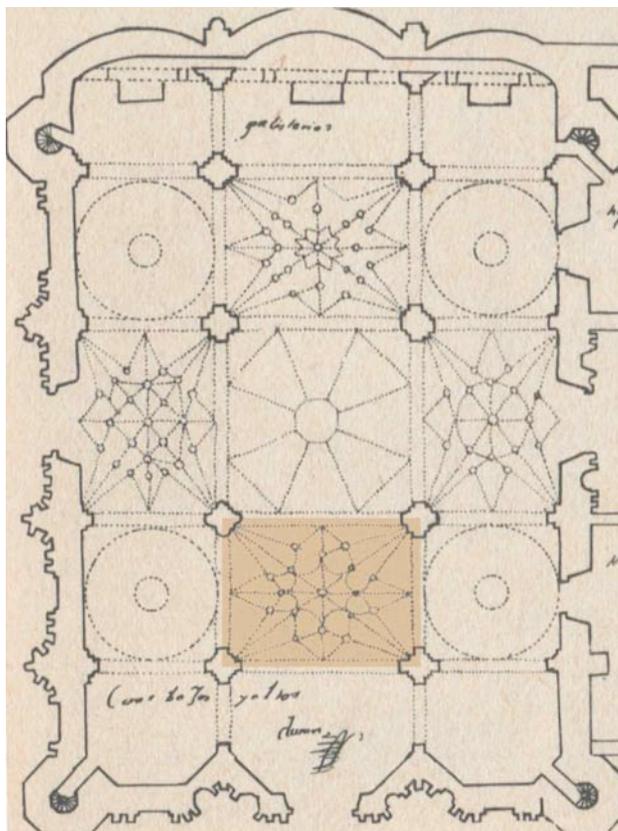
... el retablo principal, que llena todo el testero de la nave del medio y sube hasta la bóveda, es todo de madera muy bien tallada y dorada, con diferentes estatuas de ángeles y santos, rematando en lo alto con el escudo de armas del rey como patrono. En los testeros de las dos naves laterales hay otros dos altares, y seis repartidos en el resto de la iglesia, tres del lado del evangelio,

---

<sup>10</sup> AHBG 1769, *Secretaría Capitular*, Cervera, relación histórico judicial de la Colegiata de Guadalupe, caja 388, exp. 1, f.229.

<sup>11</sup> Francisco Javier Clavijero, *Breve noticia de la prodigiosa y renombrada imagen de la Virgen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*. Cesena, Italia, impresor Gregorio Biasini, 1782, p. 591.

dos al de la epístola, y uno que nuevamente se ha puesto detrás del coro dedicado a S. Antonio de Padua.<sup>12</sup>



**Figura 34**

*Ubicación espacial del coro de la Colegiata de Guadalupe, ca. 1754-1887*

Figura 33 (detalle)

Una descripción más del espacio coral, antes de las reformas efectuadas a finales del siglo XIX, fue publicada en el mencionado *Álbum de la coronación*:

El antepecho y la sillería del coro de los canónigos era de madera de caoba, y el primero con sobrepuestos de plata en que se invirtieron 899 marcos y 5 onzas, coronando la parte superior una Guadalupeana de talla [Figura 35].

Componíase la sillería de 2 órdenes de asientos, los altos para el Señor Abad y Capitulares y ministros del Coro. Su principal materia es de caoba, con ébano y

<sup>12</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *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 en Testimonios históricos guadalupanos*, introd. y notas de Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, México, FCE, 1982, pp. 547-553.

otras maderas finas; en los altos y bajos relieves se representa la Letanía y otros pasajes de la Historia Santa.<sup>13</sup>



**Figura 35**  
*Reja del coro (detalle)*

Para poder acercarse a una idea lo más aproximada posible de dónde y cómo se encontraba el espacio coral en el siglo XVIII, y cuál era la distribución de sus siales, a más de estas descripciones, sólo se cuenta, hasta el momento, con algunas fuentes visuales como litografías decimonónicas. Este tipo de imágenes aparecían publicadas en álbumes editados para la difusión de los lugares tradicionales del país. De estas estampas se conservan las pertenecientes al *Álbum guadalupano* editado por Debray Sucs. en 1885 y del cual se resguarda un ejemplar en el Museo de la Basílica de Guadalupe. En ellas se pueden apreciar vistas parciales del interior del templo, coro, facistol, reja y crujía que por entonces existían al interior de la Colegiata de Guadalupe antes de las transformaciones arquitectónicas finales del edificio.

---

<sup>13</sup> *Álbum de la coronación, op. cit.*, p. 47.

En la primera de estas litografías, el espectador se sitúa en el acceso al espacio coral [Figura 36].



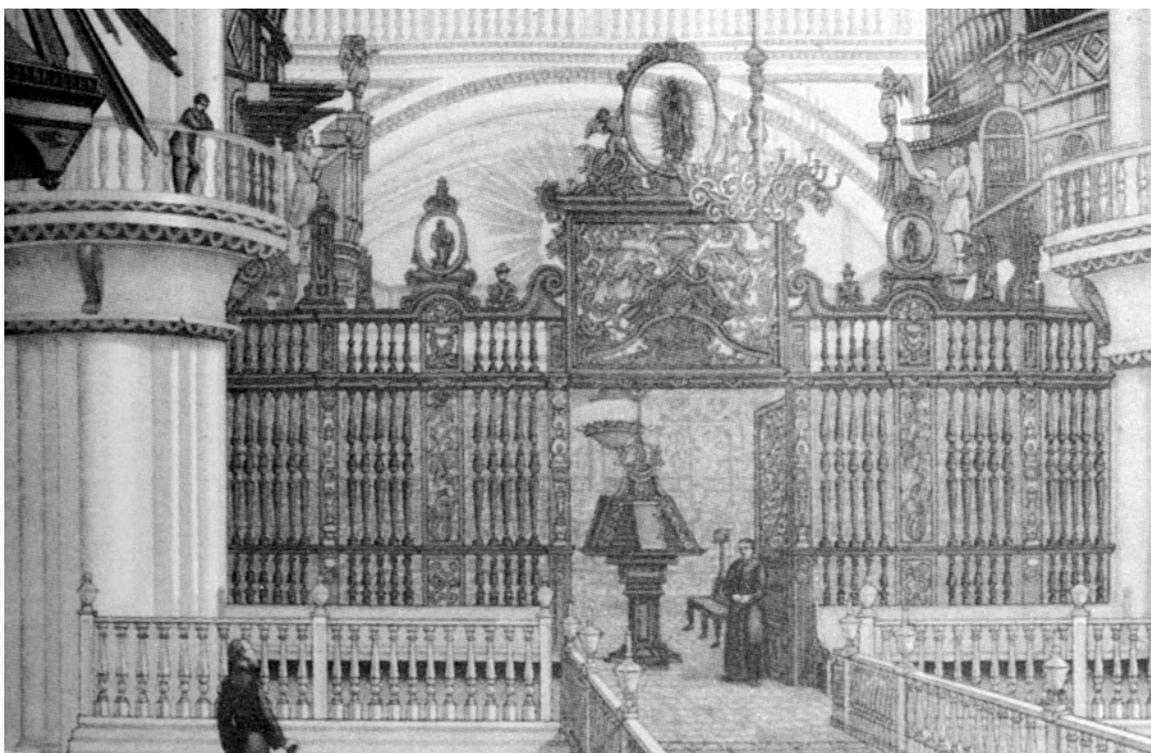
**Figura 36**

Debray Sucs., editó  
*Interior de la Colegiata*, 1885

Desde ahí se observa la vía sacra con su crujía que llega hasta el presbiterio, en donde se encuentra el altar. En la estampa se dejan ver, a su vez, cinco personas situadas en las naves laterales, dos de ellas de pie y el resto de hinojos, insinuando la escala humana con relación al edificio. Se puede imaginar que el espacio interior era reducido para alojar a la gran multitud de devotos, que por entonces acudía a los oficios y festejos guadalupanos.

En la segunda litografía aparece un personaje ataviado de sotana, que se antoja sea un miembro del cabildo [Figura 37]. Éste se

encuentra en la reja que separa al coro del resto del templo, y parece invitar al espectador a observar el interior del mismo, ya que ha dejado abierto el acceso a este espacio sagrado. Sin embargo, la sillería de coro no se logra observar de manera clara.



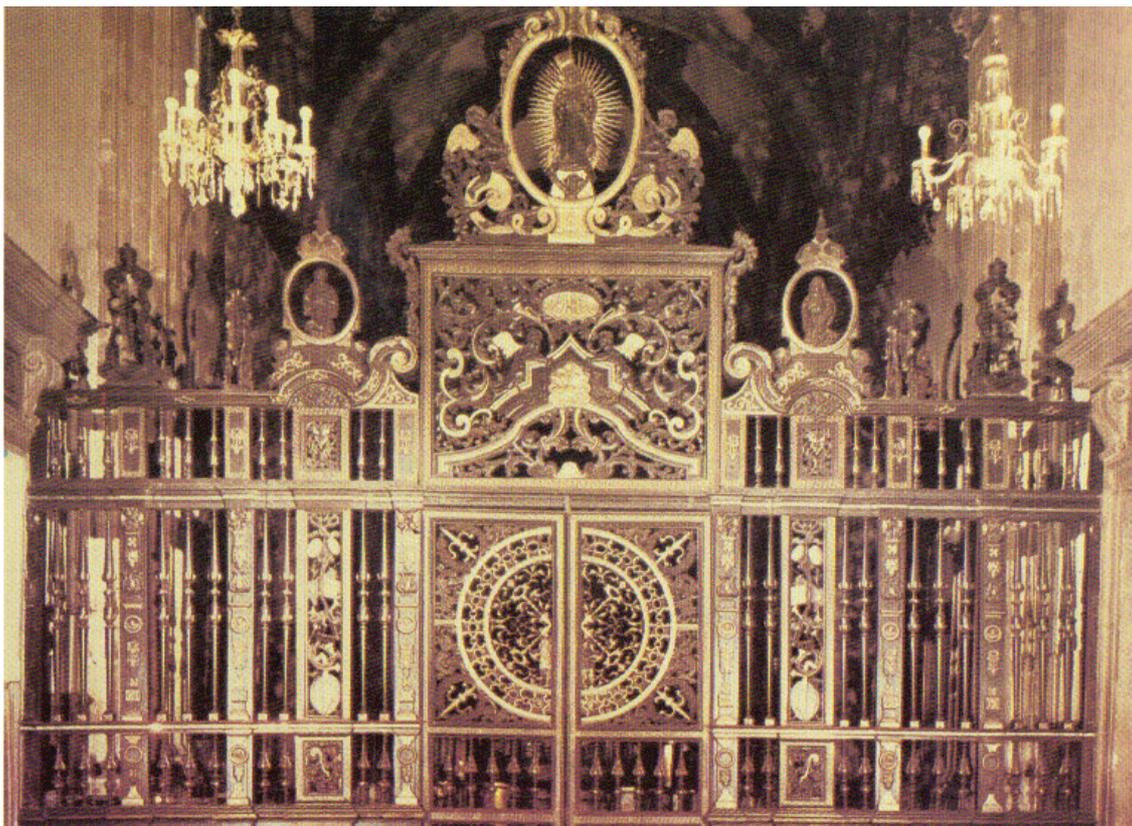
**Figura 37**

Debray Sucs., editó  
*Vista del Coro de la Colegiata, 1885*

El dibujo del mueble no es definido, y por el contrario, la reja y el facistol sí se encuentran bien detallados. Dicha reja, manufacturada en madera con sobrepuestos de plata, se conserva hasta la actualidad; se instaló en la capilla del Santísimo,<sup>14</sup> en la Antigua Basílica de Guadalupe, el 3 de septiembre de 1966<sup>15</sup> [Figuras 38 y 49].

<sup>14</sup> Desde *ca.* 1931 lleva el nombre de Capilla Votiva porque está dedicada al Sagrado Corazón de Jesús. Sin embargo, hasta la actualidad sigue siendo reconocida como la “Capilla del Santísimo”. Información obtenida de Luis Alberto Rosales Herrera, encargado del Templo Expiatorio.

<sup>15</sup> Se instaló siendo abad monseñor Schulenburg Prado y, Alfonso Marcué González y Antonio Guerrero Rivera encargados de la capilla. Información obtenida por Jorge



**Figura 38**  
*Antigua reja de coro,*  
 siglo XVIII

Por su parte, el atril coral que se mira en la litografía –de marcado estilo neoclásico– es ciertamente el mismo que funcionó en el coro alrededor del año 1885 –poco antes de que la sillería fuera removida de la nave central–. Este facistol, posiblemente es el mismo que aún se conserva en el Museo de la Basílica de Guadalupe aunque con sus caras y remate modificados [Figura 39]. Sin embargo, acerca de este atril que originalmente se colocó a mediados del siglo XVIII no se tiene más noticia que la referencia consignada en un informe que el cabildo de Guadalupe dirigió al virrey marqués de las Amarillas en 1755. En éste se menciona que “en el coro se ha comenzado una hermosa sillería

---

Guadarrama poco antes de que la administración de la Capilla del Santísimo pasara a los encargados del Templo Expiatorio.

y por más que ha bajado la industria para minorarse los costos sin concluirse, ya no hay fondos para proseguirla y *aún después nos falta el facistol*".<sup>16</sup>



**Figura 39**  
*Facistol,*  
siglo XIX

---

<sup>16</sup> AHBG, 1755, *Secretaría capitular*, Informe al virrey del cabildo de Guadalupe, caja 344, exp. 40. Cursivas mías.

## 2. SIGLO XIX

Entre 1782 y 1787 se llevó a cabo la construcción del convento de religiosas capuchinas de Guadalupe en el costado oriental del santuario del Tepeyac, en el lugar donde se habían levantado en épocas anteriores algunas oficinas para la colegiata<sup>17</sup> [Figura 40].



**Figura 40**  
Pedro Gualdi  
*Villa de Guadalupe*, 1840

Esta construcción ocasionó que los muros del templo mariano se inclinaran hacia el lado oriente y que las bóvedas, los arcos y demás paredes se resintieran y sufrieran algunas quebras. José Joaquín Torres y Francisco Guerrero y Torres, ambos maestros en arquitectura, reconocieron los daños que había sufrido el templo. En su informe

---

<sup>17</sup> Delfina López Sarrelangue, *Una villa mexicana en el siglo XVIII*. México, UNAM /Dirección General de Publicaciones, 1957, p. 77.

señalaron que era preciso cerrarlo al público y trasladar la imagen a otra iglesia.

Consta en documentación del Archivo General de la Nación que en 1791 se recomendó la traslación de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe a la iglesia de Capuchinas mientras se reedificaba la iglesia colegiata.<sup>18</sup> El lienzo regresó a la sede de la Colegiata en 1795 y nuevamente se trasladó al templo vecino el 23 de febrero de 1888 para las remodelaciones finales. Fue entonces que “bajaron la imagen y la llevaron por el frente de la Colegiata al ex convento de Capuchinas, donde se había preparado un altar decente bajo un dosel. Al terminar la colocación de la imagen en su nueva estancia se cantó la Salve”.<sup>19</sup>

Desde finales del siglo XVIII, el cabildo de Guadalupe tuvo a bien pensar en la reparación y consolidación del templo, a más de aprovechar la ocasión para realizar un nuevo proyecto arquitectónico que le daría mayor amplitud al templo. Sin embargo, no fue posible cumplir con este propósito y se limitaron sólo a la reforma del ornato

---

<sup>18</sup> AGN, *Reales cédulas*, julio 28 1791, vol. 149, exp. 273, f. 2. Octubre 16 1791, vol. 150, exp. 93, f. 1.

<sup>19</sup> Aureliano Tapia Méndez, *José Antonio Plancarte y Labastida. Profeta y mártir*. México, Jus, 1973, p. 225. Tres días después se celebró un Pelicano capitular en que “se dio cuenta de una comunicación que el Ylmo, Sr. Arzobispo de México, dirige al Sr. Abad y Venerable Cabildo de esta Ynsigne Colegiata, participándoles que, estando ya desocupado el Templo por la traslación que se hizo a Capuchinas de la Sagrada Ymagen de Nuestra Señora ha dispuesto que el Sr. Agea, Yngeniero de la Obra, recoja las llaves del referido Templo, para que custodie bajo su responsabilidad todo cuanto en él contiene. Enterados los Sres. Capitulares de dicha comunicación, y no habiendo más de qué hablar, concluyó este Pelicano”. AHBG, Secretaría Capitular. Actas de Cabildo. *Libro de Actas Capitulares de la Insigne y Nacional Colegiata de Santa María de Guadalupe 1884-1892*, 26 de febrero de 1888, caja 314, exp. 2, ff. 32v-33r. Las sesiones de cabildo completo –dos a la semana, los martes y viernes– se alternan con las sesiones de cabildo menor o extraordinarias llamadas pelicanos. *Apud* Escamilla, *op. cit.*

interior. El altar mayor fue el objetivo principal, por lo que se sustituyó el magno retablo barroco<sup>20</sup> por uno de gusto neoclásico ejecutado por el afamado escultor y arquitecto Manuel Tolsá alrededor de 1802; el mismo que se mira en la litografía decimonónica aquí publicada [ver Figura 36].

Los trabajos en el santuario se suspendieron por un periodo de dieciséis años debido a la guerra independentista que por entonces se libraba en el territorio mexicano; finalmente, y gracias a un nuevo impulso del cabildo guadalupano, se reiniciaron las obras en 1826 y quedaron concluidas para 1836. Las reformas ornamentales incluyeron el nuevo altar con planta de medio hexágono cóncavo y pintura de estuco en los muros, bóvedas y columnas.<sup>21</sup> La sillería de coro de los canónigos no sufrió modificaciones, y en aquel momento debió ser una de las mayores atracciones del santuario dado el contraste estilístico con el resto del templo y el arte con el que el mueble estaba ejecutado.

La idea de ampliar el templo no se dejó de lado y se concretó hasta finales del siglo XIX, en ocasión de los festejos para la Coronación Pontificia de la imagen guadalupana en 1895.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Véase la descripción documentada y la interpretación de este retablo en Nelly Sigaut, *Guadalupe arte y liturgia...* pp. 15-39.

<sup>21</sup> *Álbum del IV Centenario guadalupano, op. cit.*, p. 190.

<sup>22</sup> Para conocer los entresijos políticos alrededor de la Coronación Pontificia véase, Jaime Cuadriello, “La corona de la Iglesia para la Reina de la Nación. Imágenes de la coronación guadalupana de 1895” en *Los pinceles de la Historia. La Fabricación del Estado (1864-1910)*, México, Museo Nacional de Arte, 2003, pp. 150-185.

Como era de esperarse, la mitra metropolitana seguía pendiente de los asuntos en el santuario del Tepeyac y el arzobispo de México, Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos [Figura 41], resolvió concluir de una vez por todas el proyecto de ampliación, ya que la ceremonia de coronación no se podría llevar a cabo hasta que el templo estuviera acondicionado.<sup>23</sup>



**Figura 41**

Santiago Hernández

*Retrato de Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, ca. 1895*

La ubicación de la sillería de coro en la colegiata interrumpía la visibilidad de la imagen y de las ceremonias, y sobre todo, por el espacio tan reducido que quedaba libre, no se prestaba para la colocación del nuevo altar que sería necesario construir para poner a los ángeles que sostendrían la corona de la imagen.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> El papa León XIII firmó un Breve Pontificio el 8 de febrero de 1887 que decía: “Concedemos que el Arzobispo de México en cualquier día del próximo mes de diciembre, imponga solemnemente en nuestro nombre y con nuestra autoridad la corona de oro a la bienaventurada Imagen de la Virgen María de Guadalupe”, Tapia Méndez, *op. cit.*, p. 221.

<sup>24</sup> “Para embellecer el templo de Guadalupe, entre otras mejoras, se está trabajando en construir un baldaquino de bronce dorado y esmaltado, que irá sostenido por cuatro estatuas colosales, del mismo metal, y cuyo presupuesto es de ciento y tantos mil pesos”. Firma Plancarte. Junio 16 de 1887. AHBG, *Correspondencia*, páginas sueltas.

El prelado encargó prácticamente toda la obra de remodelación a su sobrino José Antonio Plancarte y Labastida –que posteriormente fungiría como abad de Guadalupe (1892 a 1898)—<sup>25</sup> [Figura 42]. Éste expidió una convocatoria a todos los ingenieros y arquitectos de la república para que presentaran un proyecto de altar y baldaquino “tal como se usaba en las Basílicas de Roma y apropiado a las circunstancias especiales de la Colegiata de Guadalupe”.<sup>26</sup>



**Figura 40**

Silvio Capparoni

*Retrato de José Antonio Plancarte y Labastida, 1922*<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Su nombramiento no fue, en definitiva, una buena noticia para el cuerpo capitular de Guadalupe. El mismo Plancarte escribió al obispo de Tulancingo: Una bomba acaba de caer al cabildo de Guadalupe, “El S. Padre ha nombrado al P. Plancarte Abad Mitrado de la Colegiata”. AHBG, *Correspondencia*, páginas sueltas.

<sup>26</sup> Tapia Méndez, *op. cit.*, p. 222.

<sup>27</sup> Esta pintura fue ejecutada junto con otras dos por Silvio Capparoni en Roma. Una se conserva en el Templo Expiatorio Nacional de San Felipe de Jesús y la otra en la Casa Central de la Congregación de las Hijas de María Inmaculada de Guadalupe (Atzacapotzalco, D. F.). Los tres lienzos fueron mandados realizar por Antonia Maylén (Superiora General de la Congregación) en 1922 para celebrar el XXV Aniversario de la consagración del Templo Expiatorio Nacional de San Felipe de Jesús. La madre Maylén envió al artista la fotografía oficial del P. Plancarte. Información obtenida por Carmen Robledo Galván a la madre Ana María Sada Lambretón en 1994 y registrada en el inventario del Museo.

El proyecto del escultor Eпитacio Calvo fue aceptado; las reformas que Emilio Dondé le realizó al mismo incluyeron quitar el coro, abrir dos puertas más y formar un ábside para dejar aislado el altar. Juan Agea sugirió, a su vez, prolongar el templo y, fue finalmente el propio Agea quien se quedó a cargo del conjunto de las obras, mientras que Salomé Pina lo hizo con lo referente a la ornamentación.<sup>28</sup> El arquitecto Pina propuso que un baldaquino sustituyera al altar existente y que detrás de él quedara la sillería rodeándolo. En las Actas de Cabildo de la Colegiata de Guadalupe quedó asentado que el “Ylmo. Sr. Arzobispo, presentó dos planos que se habían formado para el proyecto de cambiar el Coro de esta Ynsigne Colegiata, en un lugar más conveniente, y el diseño del nuevo templete en que se ha de colocar la Santa Ymagen de María Santísima de Guadalupe, manifestando S.S.Y. que todo estaba en proyecto pendiente de la resolución de Roma”.<sup>29</sup>

El cambio que se iba a efectuar en la sillería de coro, con la reforma de ampliación del templo, fue combatido por los canónigos del cabildo de Guadalupe,<sup>30</sup> pero el proyecto ya había sido aceptado por el arzobispo Labastida y Dávalos e impuesto al cuerpo capitular. A los canónigos sólo les restó dejar asentado su parecer en las actas:

[Se solicita] de todos los Sres. Capitulares la conformidad en las reformas que S.S. Ylmo. habla de hacer en la Colegiata con firme resolución de llevarlas a

---

<sup>28</sup> Fueron profesores de la Academia de San Carlos Eпитacio Calvo (enseñó ornato modelado, además de ser mayordomo y prefecto), Juan Agea (composición de arquitectura, órdenes clásicos y copia de monumentos) y Salomé Pina (pintura).

<sup>29</sup> AHBG, *Secretaría Capitular*, Actas de Cabildo, Libro de Actas Capitulares de la Insigne y Nacional Colegiata de Santa María de Guadalupe 1884-1892, 19 de enero de 1887, caja 314, exp. 2, f. 28r.

<sup>30</sup> Tapia Méndez, *op. cit.*, p. 222.

cabo, ... no obstante los disgustos y contradicciones que había de tener, ... No habiendo contestado nada ninguno de los Sres. Capitulares, sin embargo de haberles dejado el Ylmo. Sr. Arzobispo en completa libertad para que tomasen la palabra hiciesen las reflexiones que tuviesen a bien manifestar, que era tiempo de comenzar la obra; que en tal concepto, se hiciese el Coro en la Capilla del Sagrario mientras se arreglaba el nuevo Coro, pues lo primero que se había de quitar era el Coro antiguo para ampliar el templo; que no habiendo por ahora tiempo de colocar la santa Ymagen en su nuevo trono, con tal motivo no se movería de su lugar y que en él se verificará la Coronación; que las demás composturas se harían pasada esta, pues era muy breve el tiempo para el treinta y uno de Diciembre, día en que el S.S. Ylmo. deseaba se verificase por ser el aniversario de la primera misa de S. Santidad el Sr. León XIII, y en cuyo día cumple los cincuenta años de sacerdote.<sup>31</sup>

La prensa anticatólica también opinó al respecto y el 21 de enero de 1887 publicó en el periódico *El Partido Liberal* :

Hace días que un clérigo de muchas *polendas*, el canónigo Plancarte, traía en el magín, la idea de ensanchar la Iglesia Catedral de la Villa de Guadalupe, derribando muros, levantado paredes, destruyendo su magnífico coro para colocarlo en otra parte, etc., etc. y al fin, no obstante la oposición, que según sabemos, hacían a este pensamiento los canónigos de la Colegiata y otras personas sensatas, la obra proyectada por el Sr. Plancarte se va a llevar a cabo. Esta reforma no cuenta con las simpatías de los católicos fervientes, que creen ver en esto un verdadero sacrilegio y atacado en lo más profundo su sentimiento religioso.<sup>32</sup>

Por fin, el 21 de abril de dicho año se quitó el coro del espacio que ocupó por más de ciento treinta años:

---

<sup>31</sup> AHBG. *Secretaría Capitular*, Actas de Cabildo, Libro de Actas Capitulares de la Insigne y Nacional Colegiata de Santa María de Guadalupe 1884-1892, 19 de abril de 1887, caja 314, exp. 2, f. 29r-29v.

<sup>32</sup> *El Partido Liberal. Diario de política, literatura, comercio y anuncios*, José Vicente Villada (director y propietario), México, tomo IV, núm. 569, sección GACETILLA, viernes 21 de enero de 1887, p. 3.

Hace ocho días se dio principio a la quitada del coro de la Colegiata, y ya toda la sillería está en la Capilla del Smo., donde permanecerá mientras no esté concluido el nuevo coro. Firma Plancarte.<sup>33</sup>

Este movimiento se llevó consigo toda una tradición hispanoamericana<sup>34</sup> y, lo más importante, el programa emblemático original con que fue concebido.

La reforma tridentina del *coro a la italiana* no gustó a todos por igual, ni siquiera a la propia Italia; Francisco Borromeo (sobrino de Carlos Borromeo y, como él, también arzobispo de Milán), se quejaba de este modo, en su *De pictura Sacra* (1624), acerca de esta disposición del coro: “Sé que recientemente se ha establecido que los consagrados se sienten detrás del altar mayor y que el pueblo teniendo también el altar a la vista, se sitúe en su entorno. No fue así entre nuestros mayores a los que, sin duda, gustaba alejar de la vista de la gente las cosas sacrosantas. De este modo, destinaron la parte media del templo, la más noble y luminosa, para el coro...”<sup>35</sup>

Los movimientos que se efectuaron en el coro de Guadalupe, de aquí en adelante, deben también entenderse como parte de las transformaciones que sufrió la propia Iglesia, específicamente en lo relacionado con las funciones litúrgicas y las jerarquías eclesiásticas. El

---

<sup>33</sup> AHBG, *Correspondencia*, páginas sueltas. Carta al Ilmo. Ignacio Montes de Oca. Tacuba, abril 29 de 1887.

<sup>34</sup> La ubicación del espacio coral a la usanza española: en la nave central, de frente al altar mayor y conectados por la crujía.

<sup>35</sup> Navascués Palacio, *op. cit.*, p. 41.

poder capitular, como corporación, se exterioriza de varias formas, entre ellas el coro, cuyos estalos o sillas son a los canónigos lo que la cátedra al obispo, el signo visible de su condición y jerarquía.<sup>36</sup>

Durante el siglo XIX se observó un proceso de declive de cabildos, poniendo fin a la preponderancia capitular en favor de la autoridad episcopal. Hasta entonces, los cabildos conservaban su decisiva influencia sobre los prelados, aunque bajo la discreta apariencia de leal subordinación. El Concilio Vaticano II, durante la sesión V (Constitución dogmática sobre la Iglesia, *Lumen Gentium*, 1964), “sancionó lo que acaso fuera ya un hecho: la drástica reducción del ámbito de actividades de la otrora vital corporación”.<sup>37</sup> La función de estos cuerpos colegiados se limitó, de conformidad con el Derecho Canónico, a asistir a las funciones litúrgicas solemnes y a actuar simplemente como consejo del obispo, diluyendo su personalidad jurídica y su papel en la administración y gobierno de la iglesia.<sup>38</sup>

Pues bien, no es imposible pensar que el movimiento del coro y la decisión que sobre éste tomó don Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, sin duda mermó la importancia de la institución capitular guadalupana, del cuerpo colegiado como corporación frente a la autoridad episcopal.

---

<sup>36</sup> *Ibidem* p. 29.

<sup>37</sup> Mazín Gómez, *op. cit.*, pp. 13.

<sup>38</sup> *Vaticano II. Historia, Doctrina, Documentos*, Barcelona, Editorial Regina, 1966, pp. 135-153. Manuel Teruel Gregorio de Tejada, *Vocabulario básico de la Historia de la Iglesia*, prólogo de Carlos Martínez Shaw, Cádiz, 1993, pp. 32-33. *Cfr.* Mazín Gómez, *op. cit.*, pp. 13-46.

Por otro lado, sobre el resto de las modificaciones arquitectónicas y ornamentales realizadas al santuario, se cuenta con información documental que describe, entre otras cosas, los avances obtenidos en un espacio de dos años, siete meses. El propio Plancarte y Labastida comunica que

desde el 19 de marzo de 1887 que se publicó la Pastoral de los Señores Arzobispos, sobre la Coronación de la S. Imagen, hasta el 23 de febrero del siguiente año que fue trasladada a Capuchinas, poco o nada pudo trabajar el arquitecto Juan Agea y el arquitecto Dondé sólo hizo la traslación del coro a la Capilla del Santísimo, abrió dos puertas en la fachada, e hizo los cancelos de las puertas del frente.

Verdaderamente las obras en Guadalupe empezaron el 23 de febrero de 1888. Al quitar los órganos del antiguo coro, se encontró uno de los capiteles antiguos, y conforme a éste se renovaron todos los demás; y en el mismo estilo todas las bóvedas. La decoración bajo el señor Pina, llega hasta la cúpula, y está quedando hermosísima.

Las antiguas vidrieras han sido sustituidas por otras de fierro y cristales de colores, que llevan el nombre del donante.

El órgano está ya colocado en el coro alto, y sustituida la antigua barandilla de madera, con una de metal dorado. El nuevo entarimado de mezquite, está ya terminado y listo para colocarlo de un día a otro.

El baldaquino y altar mayor fueron expuestos en Bélgica, y llamaron la atención de los inteligentes; ya están en Guadalupe y se colocarán tan luego como caiga la última piedra del ábside antiguo. La cripta que se ha hecho bajo el presbiterio, y donde descansan los restos de los insignes bienhechores está ya concluida.

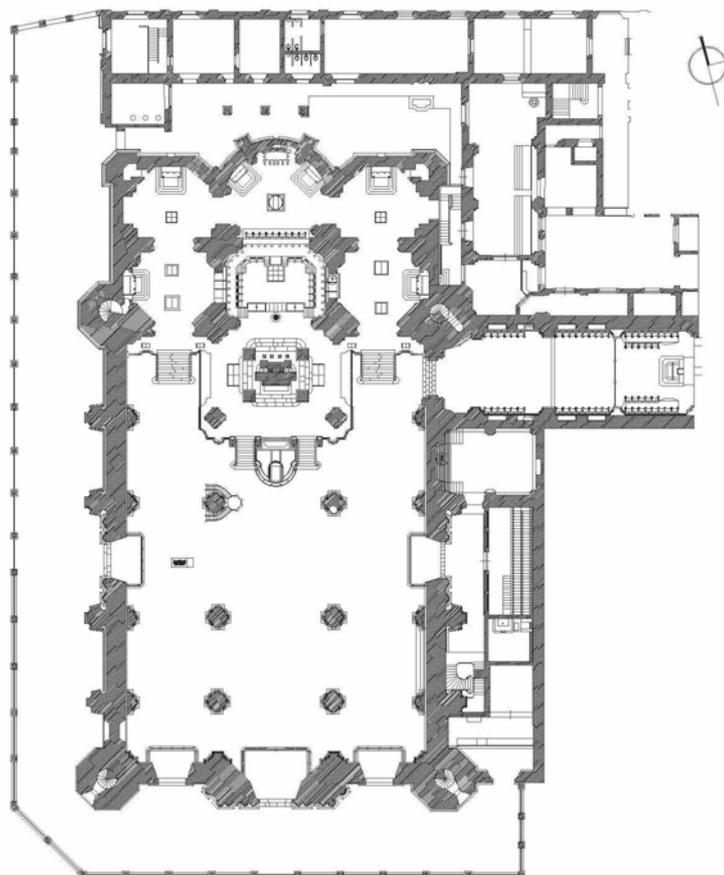
Los estudios de la decoración de la cúpula y cuadros murales están casi concluidos y se ejecutarán tan luego como ya no haya muros que tirar, y que alcen polvo.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> AHBG, *Correspondencia*, páginas sueltas.

Aquí se reproduce la copia fiel de un plano elaborado en 1909 y resguardado por la Biblioteca “Lorenzo Boturini” de la Basílica de Guadalupe<sup>40</sup> [Figura 43].

PLANO DE LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA SANTA MARÍA DE GUADALUPE.



**Figura 43**

*Plano de la Basílica de Guadalupe*

[Estado actual. Año de 1909].

Levantado y dibujado por los alumnos de la “Escuela de Ingenieros”,  
José Marnaldo y Edgardo S. Gabilondo. Escala de 1:50.

En el dibujo de la planta arquitectónica se observan las modificaciones que se llevaron a efecto: la ampliación del templo, aproximadamente de siete metros, rematada con un ábside de planta semicircular que alojó tres capillas dedicadas a san Joaquín, san José y

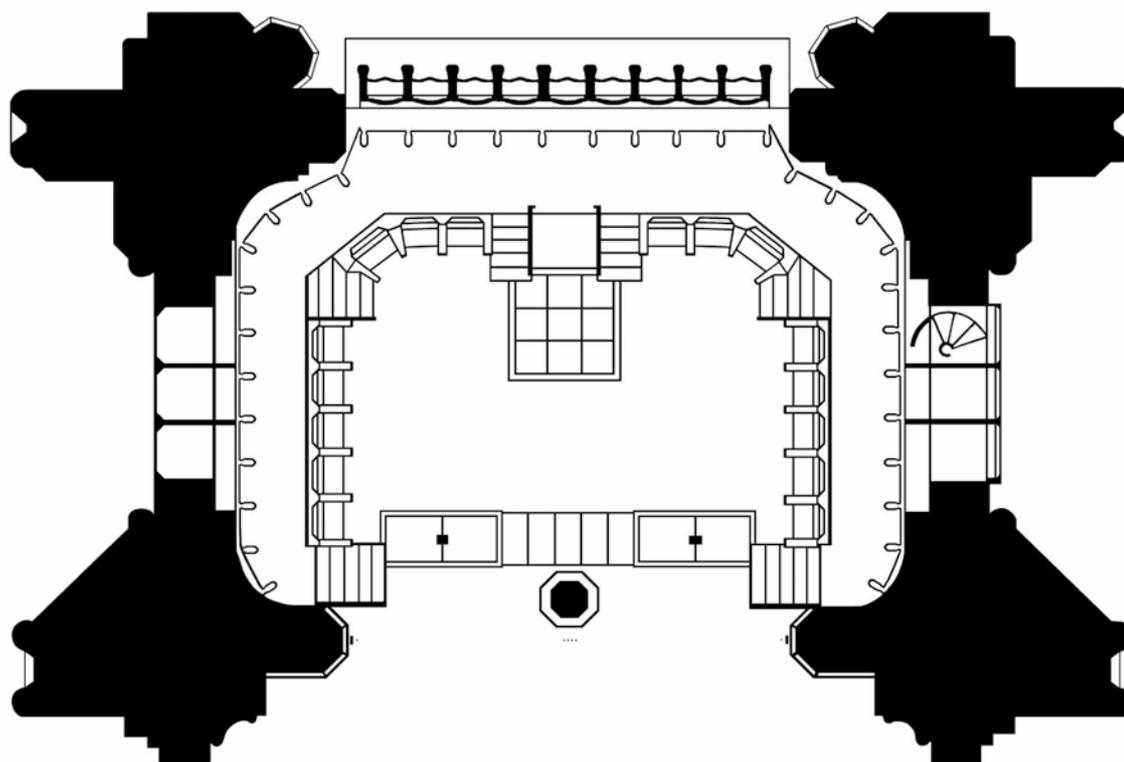
<sup>40</sup> Agradezco al ingeniero arquitecto Luis Noé Méndez Soria su valioso apoyo en esta parte del trabajo.

santa Ana, respectivamente. El plano original cuenta con una cartela en la que se da una explicación puntual del mismo; la información ahí recabada y su correspondiente visual dan cuenta de los anexos construidos como la capilla del sagrario y algunas dependencias propias para la administración de la colegiata. La sillería quedó, como se había proyectado, detrás del altar, bajo la bóveda principal del presbiterio.<sup>41</sup>

El espacio coral que se mira en la parte superior del plano queda delimitado por cuatro grandes macizos, en cuya parte interna se observa la representación esquemática del mueble con sus sitiales. A la parte alta se accede por seis escalinatas claramente señaladas en el plano. Si esta planta, así como los elementos que la componen, responde fielmente a la realidad del edificio, la sillería de coro contaba en ese momento con 33 sitiales altos, 16 bajos, un relieve central y dos espacios para el *Hic est chorus*: 69 tableros cuyas tallas respondían a un programa emblemático mariano específico [Figura 44 y Tabla 1].

---

<sup>41</sup> La ubicación espacial del coro en el presbiterio es característica de la fisonomía de la antigua basílica romana y los primeros templos cristianos.



**Figura 44**  
*Esquema de la sillería*  
 Figura 43 (detalle)

**TABLA 1**  
**SILLERÍA DESDE EL ÁBSIDE (1895)**

	Núm. espacios	Núm. tableros
Sillería alta	33	33
<i>Hic est chorus</i>	2	2
Tablero central	1	2
Sillería baja	16	32
Total	52	69

La superficie del espacio que se construyó para alojar el mueble mide 75 metros cuadrados, y cabe suponer que se construyó pensando en alojar la sillería (aparentemente) completa y sólo invirtiendo su orientación, que debía ser hacia el altar mayor. Sin embargo, Manuel Romero de Terreros (1880-1968), aseguró que

desgraciadamente en las obras de ampliación y decoración que se emprendieron con motivo de la coronación de la Virgen, fue removido el coro de su antiguo lugar en la nave central y colocado detrás del baldaquino, en el ábside; *entonces hubo necesidad de disminuir el número de asientos*, y por falta de cuidado de los encargados de la dirección material de las obras, se quitaron algunos respaldos sobremañera interesantes, por los asuntos históricos que representaban, si no por su ejecución, que en casi todos los casos es burda y primitiva.<sup>42</sup>

El autor no trata a profundidad esta cuestión y dice, entre otras cosas, que uno de los tableros es un exvoto que los españoles mandaron reproducir al entallador de la sillería –mismo que hoy se sabe representa parte de la deprecación lauretana *Auxilium christianorum*–.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, 1982, p. 123. Según María Teresa Cervantes del Conde y Carlota Romero de Terreros de Prévoisin, encargadas de la edición del libro en 1982, el texto es fiel al original y solo algunas notas, señaladas con asterisco, fueron agregadas por ellas. Ahora bien, la nota que se adjunta al párrafo citado dice: “En las obras de restauración de la Basílica de Guadalupe, llevadas a cabo para celebrar en 1945 el Cincuentenario de la Coronación de esa imagen, las partes sobrantes de la antigua sillería de la Colegiata se colocaron a ambos lados del presbiterio”. Cabe aquí aclarar que el movimiento de algunos de los siales a los lados del presbiterio fue hecho en la remodelación que se realizó con motivo de los festejos del *IV Centenario de las apariciones guadalupanas* (1931), como se explica adelante.

<sup>43</sup> El texto reza de la siguiente manera: “Entre esos tableros merece especial atención uno que representa una batalla naval. El 4 de diciembre de 1710 fue atacada la nave ‘Nuestra Señora de Begoña’, del General don Fernando de Angulo, por tres buques ingleses, en el Pacífico, cerca del cabo san Lucas. En medio del combate, los españoles invocaron la intercesión de la Virgen de Guadalupe, ofreciendo colocar exvoto en su santuario si les proporcionaba la victoria. Obtenida ésta, cumplieron más tarde su promesa, haciendo que el entallador labrase la batalla en el respaldo de una de las sillas de coro de la Colegiata. Efectivamente, allí está burdamente representada la nave...”, *Idem*. Es curioso notar que este tablero se conservó como parte de la sillería hasta su remoción final, y que Romero de Terreros lo mencione como uno de los respaldos que se quitaron. En la parte del texto que trata sobre la sillería de coro de Guadalupe, el autor cae en recurrentes inexactitudes.

A pesar de esta imprecisión, no se puede negar que Romero de Terreros dejó abierto el tema para discusiones futuras.

En la actualidad y en bodegas del Museo de la Basílica de Guadalupe se cuenta físicamente con:

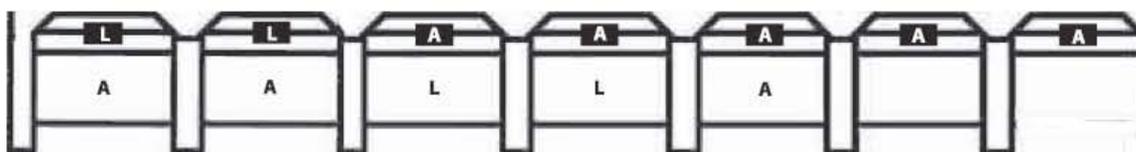
<b>Parte de la sillería</b>	<b>Tableros</b>	<b>Sitiales</b>	<b>Tema</b>
Sillería alta	33 altos 2 altos	33 -	Deprecaciones lauretanas <i>Hic est chorus</i>
Tablero Central	2 (medio y correspondiente)	-	Deprecación lauretana
Sillería baja	20 (medios y bajos correspondientes) 2 medios 2 bajos 5 medios 3 bajos	10 - - - -	Deprecaciones lauretanas Deprecaciones lauretanas Deprecaciones lauretanas Alegorías guadalupanas y marianas Alegorías guadalupanas y marianas
<p>* <b>Tableros altos.</b> Tallas largas de los sitiales altos (104 x 54 cm.)  <b>Tableros medios.</b> Tallas que forman la cabecera o remate de los sitiales bajos (38.5 x 55.5 cm.)  <b>Tableros bajos.</b> Tallas que forman el respaldo de los sitiales bajos (38 x 59 cm.)</p>			

El verdadero problema que representa la reconstrucción hipotética del mueble coral, surge con el número y el programa iconográfico completo de los sitiales que conformaban la sillería baja del coro. Trabajando con el material existente se puede pensar en diversas posibilidades de rearmado con relación al número de sitiales bajos, aunque, cabe mencionar, no se busca reconstruir la sillería de esta primera reubicación.

OPCIÓN A

---

Dieciséis sitiales como marca el esquema de la figura 44, tomando en cuenta que el rezo letánico está completo. Recordemos que cada escena en la sillería baja está distribuida en dos tableros, por lo tanto, en esta opción se toma en consideración que 10 sitiales (20 tallas) están completas y bien identificadas. Los otros 6 sitiales estarían conformados por tallas mezcladas sin respetar las composiciones de los grabados, con un faltante y con un tablero restante que presumiblemente no haya pertenecido a la sillería original:



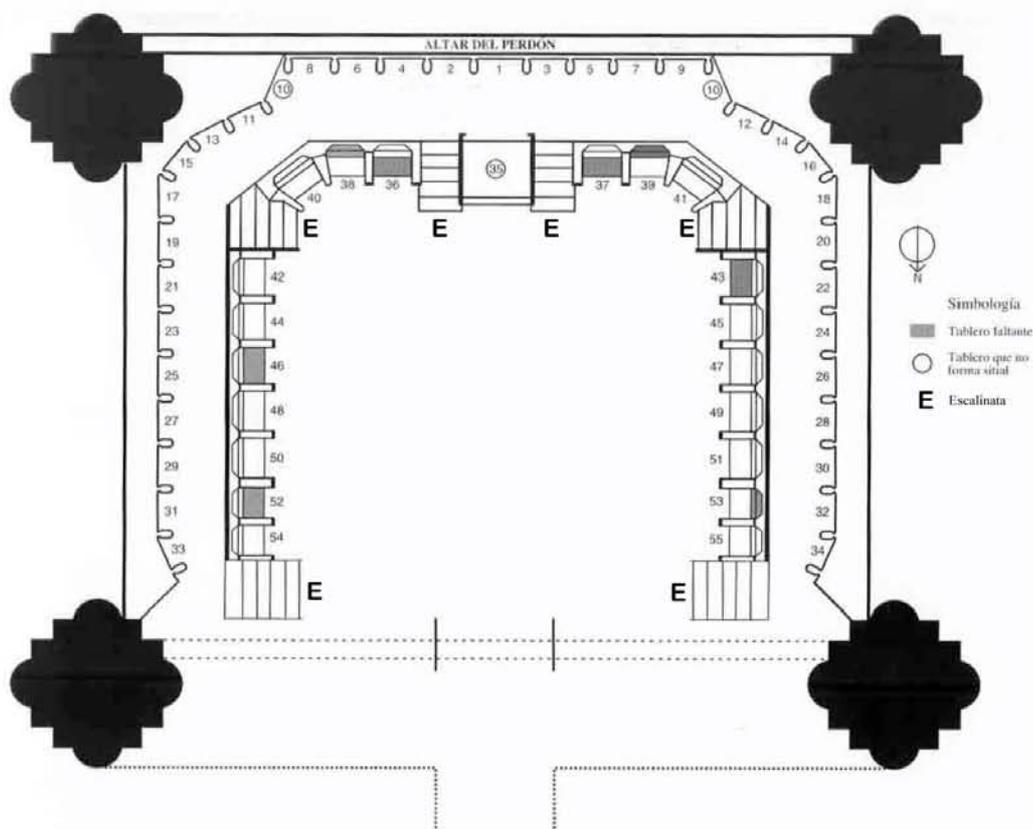
L. Letania Lauretana  
A. Alegoría mariana o guadalupana

Esta opción parece ser la menos acertada, ya que aunque la talla que “sobra” y otros tableros ya no pertenecen al conjunto de la letanía lauretana, en las primeras descripciones del coro se mencionan ya “pasajes de la historia guadalupana y otros temas de la Historia Santa”. Asimismo se cuenta con que las formas de las tallas encajan de manera adecuada con el diseño del resto de los sitiales bajos. Finalmente, y como dato tan interesante cuan reflexivo, tenemos la declaración de Manuel Romero de Terreros, quien asegura que se redujo el número de sitiales en este coro.

OPCIÓN B [Figura 45]

Veinte sitiales tomando en cuenta que el rezo letánico está completo (16 invocaciones en la parte baja ocupando el mismo número de sitiales –hasta el no. 51–). Entre estos 16, dos tableros de tema guadalupano tomaron el lugar de las deprecaciones (*Salus infirmorum* –no. 36– y *Refugium peccatorum* –no. 37–). Como cada escena en la sillería baja está distribuida en dos tableros, de las 16 deprecaciones (32 tallas) hasta el momento se encontrarían desaparecidas seis.

Los 4 sitiales que completan los 20 espacios estarían formados por el tema del *Templo de salomón* –no. 55– con dos tableros guadalupanos, el *Triunfo de la Inmaculada Concepción* –no. 54– con dos tableros marianos, la *Mariofanía* –no. 52– con una talla y un faltante, y los *Fieles e infieles* –no. 53– con una talla y un faltante.



**Figura 45**

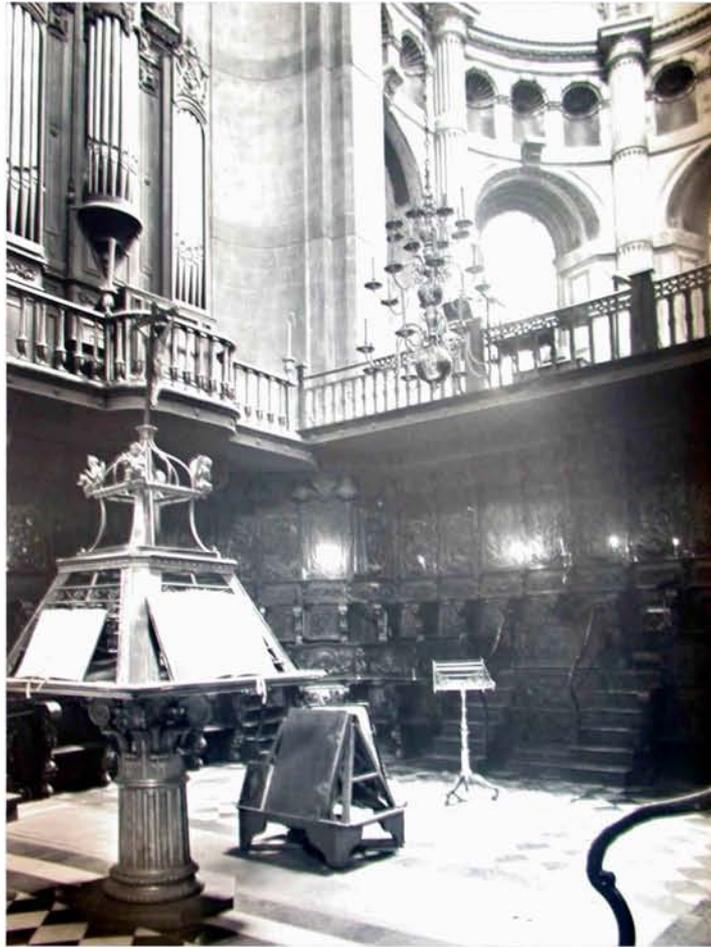
*Esquema de la sillería con la Opción B*

Esta opción podría aplicarse siempre y cuando se ajuste el conjunto de la sillería al espacio original, por ello en el esquema se observa la reproducción de los sitiales dentro de la superficie creada entre los cuatro pilares de la nave central del templo.<sup>44</sup> Si embargo, este incremento de los 4 sitiales –si es posible que así sea– genera sus propias interrogantes: ¿los sitiales ocuparían las zonas que en el reemplazamiento se observan como escalinatas al fondo y que pudieron no haber existido en la primera ubicación? o ¿acaso los 20 sitiales caben sin problemas en la zona de la nave central? Recordemos que en el plano de 1909 se observan los macizos que encierran el coro visiblemente más grandes que en el espacio que originalmente ocupó la sillería colegial.

A esta época corresponden, también, dos fotografías que, hasta el momento, se convierten en los documentos visuales más importantes para esta investigación. Una de ellas fue tomada por Guillermo Kahlo y forma parte del acervo de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia [Figura 46].

---

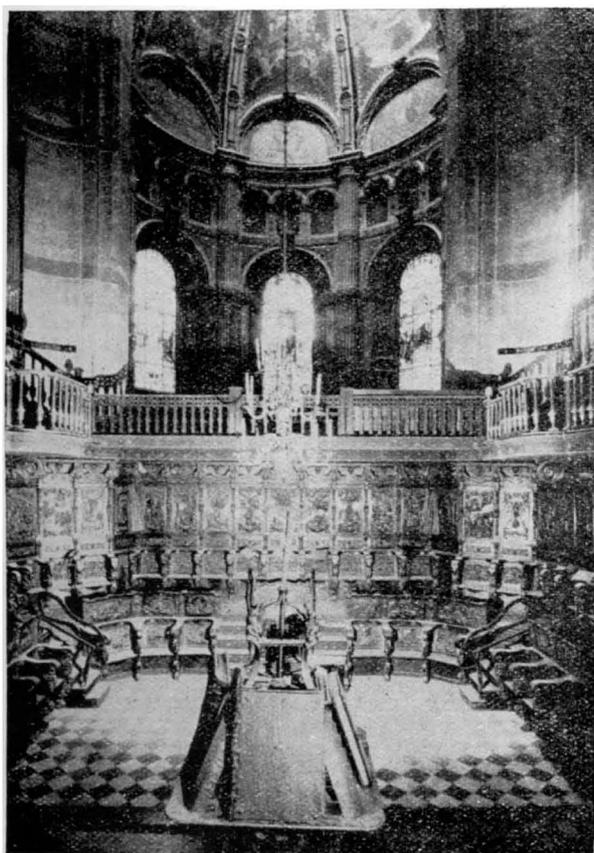
<sup>44</sup> La diagramación se realizó siguiendo la misma escala que presentan estas columnas dentro del plano de 1909. Agradezco a Marco Antonio Hernández de El Colegio de Michoacán por su apoyo.



**Figura 46**  
Guillermo Kahlo  
*Colegiata de Guadalupe, facistol, vista parcial del coro,*  
siglo XX

En ella, el fotógrafo logró captar para la posteridad una vista del interior del coro de los canónigos, ya para entonces ubicado en el ábside, detrás del altar mayor. En la imagen se logra ver parte de la distribución de los siales altos y bajos que ocupaban la esquina noroeste de la sillería, así como el pavimento revestido de mármol negro y blanco italiano, que se mandó colocar en las reformas al templo. Si bien la imagen no permite distinguir con claridad el tema de cada sial, por lo menos logra acercarnos a la reconstrucción de la estructura que tenía el mueble coral en conjunto.

Por otra parte, el *Álbum del IV Centenario Guadalupano* reproduce una fotografía, de autor y fuente desconocidos, en cuya toma frontal se puede observar la estructura cuadrangular que se supone pudo seguir a la original del siglo XVIII [Figura 47]. Un detalle de la sillería también se publicó en este libro, y aunque la imagen no es muy nítida, ayuda al reconocimiento del tema de algunos de los tableros ahí colocados. Esto nos acerca al posible orden que debieron llevar los siales, aspecto que conduce a un esquema que funcione para llevar a cabo el reemplazamiento del mueble con su programa iconográfico original [Figura 48].



**Figura 47**  
Anónimo  
*Coro de la Colegiata, siglo XX, principios*



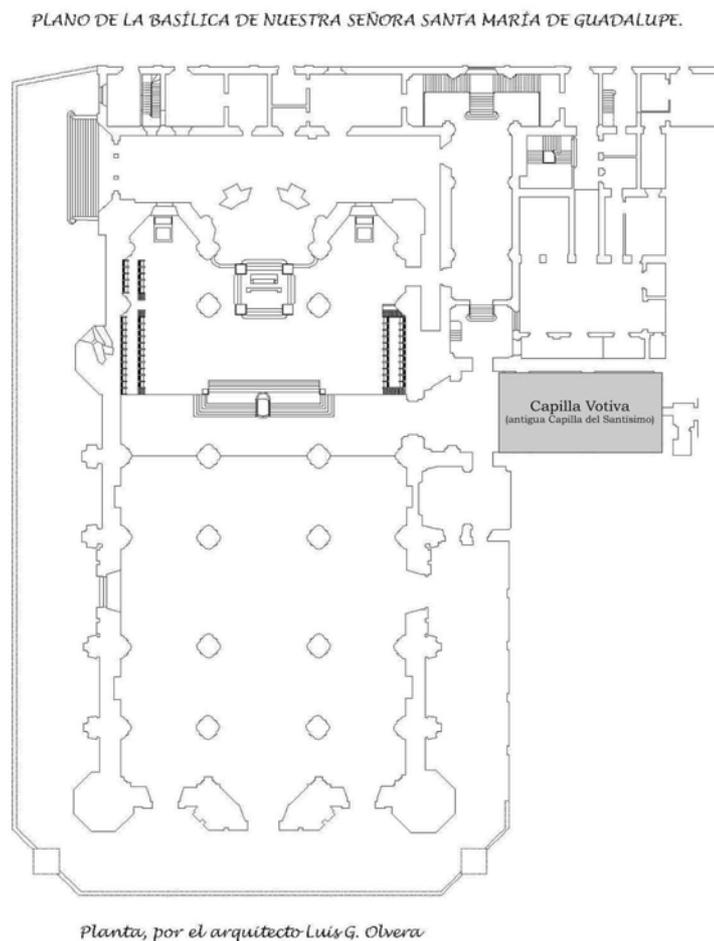
**Figura 48**  
Anónimo  
*Detalle de la sillería de coro de los señores canónigos,  
en la Colegiata de Guadalupe, siglo XX, principios*

### 3. SIGLO XX

La vida del santuario siguió su curso normal hasta la segunda década del siglo xx, cuando se suspendió el culto por la persecución religiosa en México (1927-1929). Al reanudarse éste, el Departamento de Bienes Nacionales de la Secretaría de Hacienda hizo ver a la junta vecinal encargada de la custodia de la Basílica que algunas bóvedas amenazaban ruina. Los festejos del IV Centenario de las apariciones marianas en el Tepeyac estaban próximos; se aprovechó la ocasión para dar principio a las obras de aseguramiento, así como para ampliar y decorar nuevamente el templo. El arquitecto Luis G. Olvera envió una propuesta al arzobispo Mora y del Río, misma que se aprobó por el entonces abad de Guadalupe, el licenciado D. Feliciano Cortés y Mora.

El Museo de la Basílica de Guadalupe conserva un volumen con planos y textos, en copias heliográficas y mecanográficas respectivamente, del arquitecto Olvera, que contiene la *Memoria descriptiva de las obras de ampliación de la Basílica de Santa María de Guadalupe (1929)*. En ella declara que el proyecto y las obras consistieron esencialmente en ampliar el cupo general del templo, aprovechando espacios que anteriormente no tenían un uso definido. [Figura 49]. La ampliación abarcaría tanto el sitio que ocupaban los señores sacerdotes que oficiaban o concurrían a las ceremonias como al destinado para los fieles; además habría una mejoría en la visibilidad de la imagen. La amplitud que se ganaría en el local, ocupado por los

sacerdotes y la feligresía, representaba una superficie capaz de alojar a 2 000 o 3 000 personas más de las que anteriormente podía contener el templo.



**Figura 49**  
Luis G. Olvera  
*Plano de la Basílica de Guadalupe, ca. 1931*  
*y ubicación de la Capilla Votiva (Capilla del Santísimo)*

Para lograr esa amplitud se proyectó derribar los cuatro grandes macizos de mampostería que encerraban el coro de los canónigos, sustituyendo dos de estos macizos por pilares de igual sección que los ya existentes en el santuario. Para establecer la comunicación entre el resto del templo y el presbiterio se instaló, frente a éste, una escalinata en la parte central. En los absidiolos, es decir los espacios que quedan a

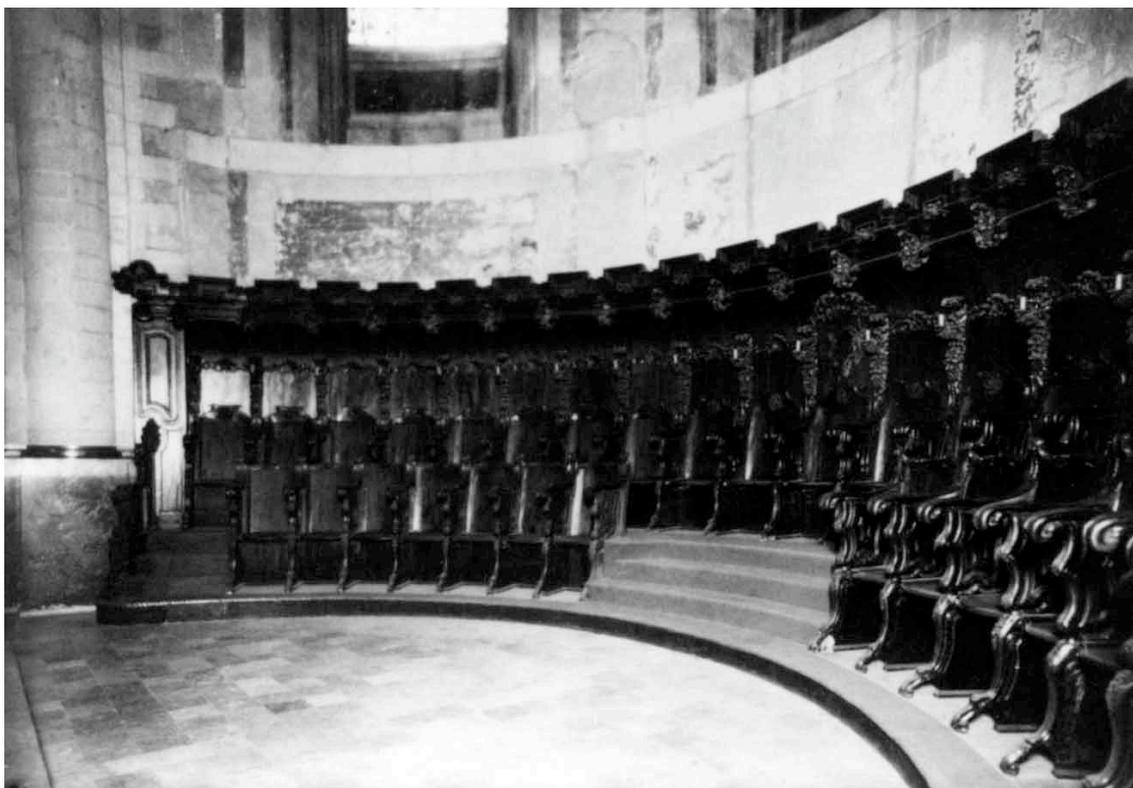
un lado y otro del altar mayor y en el fondo de las naves laterales, quedaron los altares de los patronos jurados de la basílica –santa Ana y san Joaquín–, con la sola modificación de que los ojos de buey o ventanas que los iluminaban se modificaron formando un amplio ventanal en cada uno, donde se instalaron vidrieras de la casa Víctor Marco. El altar mayor no sufrió modificación alguna en cuanto a su arquitectura, solamente en cuanto a su situación y en cuanto a su estructura interior, que incluyó una maquinaria de seguridad. Bajo la bóveda central de la zona final del templo quedaron alojados el baldaquino y el altar mayor.

Algunos de los sitiales del antiguo mueble coral se reubicaron a los lados del presbiterio, como se estilaba en la antigua arquitectura carolingia [Ver Figura 49].

En el ábside se instaló el nuevo coro de los señores canónigos para el rezo ordinario, con dos hiladas de sitiales del siglo XVIII adosadas al muro [Figura 52]. Éstas formaban parte de la sillería de coro de San Fernando y fueron adaptadas al espacio semicircular que los alojaría.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Hasta ahora se creía desconocida la procedencia de los sitiales, sin embargo tuve la oportunidad de ingresar al espacio en que aún se encuentra alojada la sillería junto con Jorge Guadarrama, Iván Martínez, Patricia Díaz Cayeros y Lucero Enríquez, y juntos determinamos que se trata de la misma sillería franciscana que la Basílica de Guadalupe compró a finales del siglo XIX. Se llegó a esta conclusión por medio de la observación directa y comparativa de las partes estructurales, el tipo de talla y los acabados decorativos. La problemática propia de esta sillería semicircular está aún en espera de un estudio a profundidad.



**Figura 50**  
Hugo Brehme  
*Nuevo Coro de la Basílica de Guadalupe, ca. 1931*

Una de las fotografías de Hugo Brehme,<sup>46</sup> que aquí se reproduce, fue tomada desde el nuevo coro y en ella se observa la parte oriental de la entonces sillería “lateral”. Sin embargo, al realizar un análisis comparativo entre esta imagen y la tomada por Armando Salas Portugal hacia 1990,<sup>47</sup> se puede deducir que la fotografía de Brehme se efectuó durante el proceso de remodelación del santuario [Figura 51].

---

<sup>46</sup> El archivo fotográfico de Hugo Brehme, de tema guadalupano, forma parte del acervo del Museo de la Basílica de Guadalupe.

<sup>47</sup> La fotografía aparece reproducida en Horacio Senties, *La Villa de Guadalupe. Historia, estampas y leyendas*, México, Ciudad de México Librería y Editora S.C., 1991, p. 150.



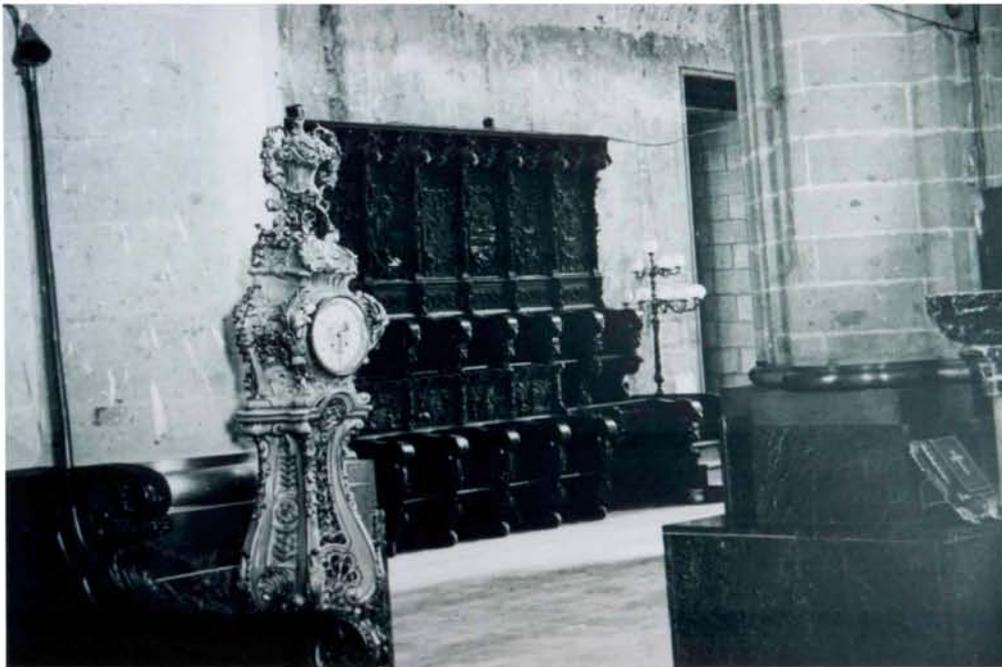
**Figura 51**

Hugo Brehme

*Vista del lado oriente del presbiterio desde el coro, ca. 1931*



**Figura 52**  
 Armando Salas Portugal  
*Sillería en el interior de la Colegiata, ca. 1990*



**Figura 53**  
 Figura 51 (detalle)

En la primera fotografía se observa el muro “en blanco”, mientras que en la segunda ya se ve, sobre los sitiales, parte de los acabados y una inscripción con fondo dorado; también aparece un barandal frente a la sillería.

Dato curioso es que en el detalle de la imagen de Brehme, se muestra una distribución de los sitiales bajos distinta a la que aparece en la toma de Salas. Esto es un motivo más para suponer que la sillería baja y la escalera aún no quedaban ubicadas en su sitio definitivo cuando el alemán realizó la toma fotográfica. Sin embargo, es aún más desconcertante confrontar estas imágenes y el material existente con el plano realizado por el propio arquitecto Olvera [véase figura 49], quien señaló la nueva ubicación de la sillería representándola con 28 sitiales altos y 27 bajos.

La investigación que me ocupa y la confrontación con las fuentes gráficas, histórico-literarias, fotográficas y orales, me permiten asegurar categóricamente que el reacomodo que se efectuó para esta fecha –ca. 1931– ocasionó que los tableros cambiaran de orden; que no se respetara en la sillería baja la correspondencia entre los tableros medios y bajos de cada sitial; que el segundo tramo de la sillería –más pequeño–, el cual aparece indicado en el lado del evangelio, nunca existió; y que el número de sitiales reales fue menor al que se observa en el plano.

Para entonces, la sillería que se estudia quedó distribuida en dos hiladas –oriente y poniente– formadas por diez sitaliales altos y siete bajos. Este cambio y las personas encargadas de llevarlo a efecto, no sólo desmembraron el mueble coral y le quitaron su forma original prácticamente cuadrangular, sino que, aún más grave, lo dejaron desprovisto del programa iconográfico con el que fue concebido.

Del material sobrante que resultó de este último movimiento, 14 tableros que formaban la sillería alta fueron incluidos en muebles (6), lambrines (4) y tablas que aparentemente formarían un biombo (4) [Figura 54]. Un tablero más, así como cuatro tallas de la sillería baja y una parte del tablero central, fueron resguardados en bodegas del santuario. Finalmente, un tablero bajo sobrante se enmarcó y permaneció como elemento decorativo en la entonces oficina del abad de Guadalupe [Figura 55]: un total de 21 piezas de madera talladas en el siglo XVIII que no volvieron a ocupar más el lugar para el cual fueron pensadas y elaboradas [Tabla 2].



**Figura 54**

*Ropero elaborado con tableros de la sillería de coro, ca. 1931*



**Figura 55**

Francisco Antonio de Anaya  
*Templo de Salomón. Tablero de la sillería de coro, ca. 1756*  
 (utilizado como elemento decorativo, ca. 1931)

**TABLA 2**  
**MOVIMIENTO HACIA LOS LADOS DEL PRESBITERIO (ca. 1931)**

<b>Sillería lateral</b>		
	Número de espacios	Número de tableros
Sillería alta	20	20
Sillería baja	14	28
Total		48

<b>Sobrante<sup>48</sup></b>			
	Número de espacios	Número de tableros	Ubicación
Sillería alta	15	15	6 en muebles 4 en lambrines 4 en hojas de biombo 1 en bodega BG
Tablero central	1	2	2 en bodega BG
Sillería baja	2	4	3 en bodega BG 1 en la oficina del abad
Total		21	21

Entre 1974 y 1976 se construyó un nuevo templo en el recinto guadalupano;<sup>49</sup> en consecuencia, la imagen y el propio culto se trasladaron al santuario recién erigido. Durante la década de los ochenta, el edificio que albergó a la antigua colegiata –considerado como bien inmueble federal, monumento histórico y patrimonio cultural– fue intervenido en diferentes etapas por la Secretaría de

<sup>48</sup> Considero como “sobrante” a los tableros que se encuentran en el Museo de la Basílica de Guadalupe, por lo que su identificación se realizó *in situ*.

<sup>49</sup> De acuerdo con los lineamientos del Concilio Vaticano II, el diseño de la basílica nueva estuvo a cargo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, en colaboración con los arquitectos José Luis Benlliuren y fray Gabriel Chávez de la Mora. *Apud.* Ana Rita Valero de García Lascuraín, “Las moradas de la Virgen” en *Guía México Desconocido. Edición Especial. Virgen de Guadalupe*, diciembre 2001, p. 31.

Desarrollo Urbano y Ecología (SEDUE).<sup>50</sup> Las obras realizadas en el edificio fueron de contención, recimentación, consolidación y restauración. Alrededor de los años noventa, esta institución se encargó de realizar las últimas intervenciones al inmueble, entre las cuales destaca la colocación de un muro para dividir el espacio prolongado que se proyectó a finales del siglo XIX, quedando el templo con la planta original [Figuras 56].

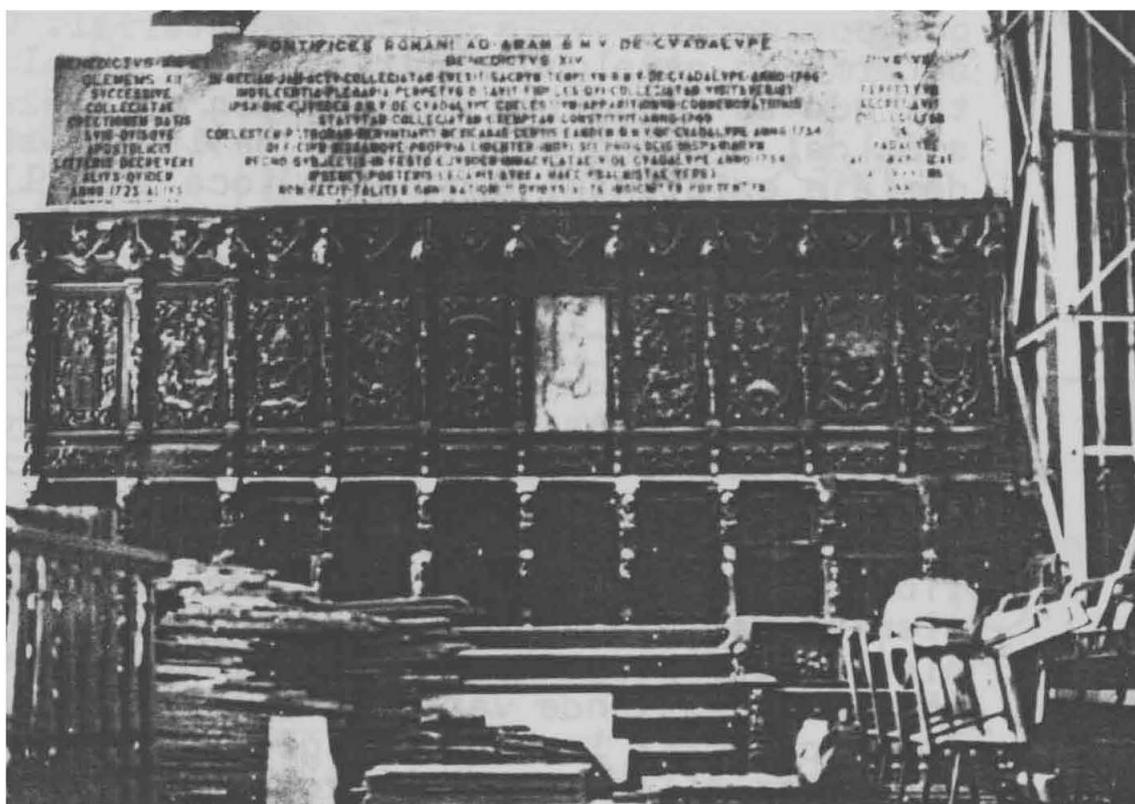


**Figura 56**  
*Estado actual de las remodelaciones  
al Templo Expiatorio o Antigua Basílica*  
Foto, 2006

---

<sup>50</sup> La Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural fue la instancia de la SEDUE encargada de la realización de estas reformas. Por decreto oficial, esta Dirección se integró al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) el 5 de marzo de 1997.

Antes de iniciar con la remodelación y comenzar a derribar las bóvedas que cubrían el espacio prolongado, la mencionada instancia gubernamental procedió a registrar en su *Catálogo de Bienes Artísticos del Patrimonio Cultural*, con fecha de julio de 1990, las piezas que conformaban las dos partes de la sillería de coro, poco después de haber ocurrido un acto vandálico al interior del santuario, mismo que puso en riesgo la seguridad física de algunos tableros [Figura 57].



**Figura 57**  
Sillería de Coro, 5 julio de 1990

En documento con fecha 25 de enero de 1990, el arquitecto Agustín Salgado, representante de la SEDUE en la antigua Basílica de Guadalupe, realizó la entrega de ocho tallas al Museo de la Basílica de

Guadalupe para su custodia; éstas conformaban parte de la sillería baja y habían sido desprendidas violentamente.<sup>51</sup>

El antiguo coro de los señores canónigos fue, finalmente, desmontado en su totalidad. Gran parte de los tableros, ya individualizados, fueron resguardados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en bodegas de la Basílica de Guadalupe, junto con elementos estructurales y con partes aún armadas de la sillería. El museo rescató a lo largo de varios años el resto del material de las otras bodegas del santuario [Figura 58 y Tabla 3].



**Figura 58**

*Algunos tableros y partes estructurales  
en las bodegas del Museo*

---

<sup>51</sup> Archivo del Museo de la Basílica de Guadalupe. Agradezco la información a Jorge Guadarrama Guevara, director del Museo.

**TABLA 3**  
**DESMANTELACIÓN FINAL (1990)**

	Número de espacios	Número de tableros	Ubicación
Sillería alta	20	20	19 en bodegas de CONACULTA 1 rescatado del presbiterio (mediados de los años 80)
Sillería baja	14	28	2 rescatados del presbiterio (1990) 8 entregados por CONACULTA (1990) 2 rescatados de bodegas BG 16 en bodegas CONACULTA
Total		48	48

Finalmente, entre octubre de 2003 y junio de 2005, el museo realizó también las gestiones necesarias para que la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, CONACULTA, dejara las piezas desmontadas de la basílica antigua en resguardo del museo.<sup>52</sup> La estructura desmantelada hoy se encuentra reunida nuevamente: 69 piezas que son partes de un rompecabezas que se pretende armar.

Desde la década de los noventa, el Museo de la Basílica de Guadalupe se ha preocupado por ubicar y reunir las partes de esta sillería de coro, también tiene la determinación de reubicarla en espacios que busca obtener e incorporar a sus áreas de exhibición.

Así pues, ¿qué decisiones se tomarán al respecto? ¿Se conservarán los tableros aislados y se resguardarán nuevamente en bodegas del museo? ¿Se buscará rearmar el mueble siguiendo el

---

<sup>52</sup> Como se mencionó, gran parte del material (tableros y partes estructurales) se encontraba en bodegas dentro de la Basílica de Guadalupe pero bajo el control de esta institución.

programa iconográfico que propone la investigación realizada? y si es así... ¿se añadirán nuevas tallas en los espacios faltantes o quedarán sin imágenes? ¿En qué espacio se colocaría la renovada versión si finalmente ninguno de ellos le devuelve su contexto histórico?

Estas y otras preguntas más quedan en el aire para discusiones futuras, las respuestas no son sencillas y requerirán de un sólido análisis crítico para sustentarse.

## CONCLUSIONES

La historia del coro de la Colegiata de Guadalupe se ha recuperado en corta medida y destaca, ahora, como uno de los muebles litúrgicos más importantes de la Nueva España. No sólo por su factura, sino también por el programa iconográfico que despliega, que lo distingue del resto de su género por la temática y la acertada decisión de tomar como fuente principal un libro de devoción cuyas imágenes son un claro ejemplo de erudición e ingenio por parte de su artífice.

No obstante, todavía falta indagar a profundidad el uso y difusión que se le dio a este libro en México y Sudamérica, ya que es conocida su utilización en algunos lienzos de la catedral de Cusco (Perú) y en la decoración mural de la cúpula de la capilla de Loreto en el santuario de Atotonilco (Guanajuato, México).

Por su parte, la utilización de las estampas de la letanía lauretana grabada por lo hermanos Klauber ha sido más estudiada, o por lo menos es por todos conocida la profusa circulación de sus ediciones y la repercusión que tuvieron en el arte del siglo XVIII, baste mencionar los ejemplos de Santa Catalina de Arequipa (Perú) y Santa Teresa de Trujillo (Colombia) en Sudamérica, y los lienzos que actualmente conserva la Catedral Metropolitana (Ciudad de México), la capilla de la

Inmaculada Concepción en Zacán y el Templo de Santa María Magdalena en Quinceo (ambos en Michoacán).<sup>1</sup>

Asimismo, recordemos el uso de esta fuente gráfica para el mueble coral de la Iglesia de Santa María (Tordesillas, España), sencillo mueble español, que sin embargo, conserva algo que el de la Colegiata de Guadalupe perdió: su estructura armada y el orden de las imágenes de los sitiales, que a diferencia de los mexicanos, es lineal y no alternado de derecha a izquierda.

La sillería del santuario del Tepeyac perdió su configuración, por lo que su estudio se volvió complicado y constantemente se adentró en el campo de las especulaciones; las reflexiones al respecto no sólo lanzaron preguntas hacia el pasado sino también hacia el futuro, como veremos.

Aunque son múltiples las causas del deterioro y la pérdida de nuestro patrimonio, conviene señalar que es indudablemente el hombre quien ha causado los mayores daños a los bienes culturales, ya sea en forma deliberada o involuntaria. Es por ello que me interesa recalcar la responsabilidad que tenemos de conocer, estudiar y preservar nuestra herencia cultural.

---

<sup>1</sup> Rivera, "Comentario...", pp. 356-357.

En la paulatina fragmentación de la sillería colegial es posible encontrar acciones de destrucción, renovación, reutilización de partes y abandono, entre otras.

Es importante señalar que éste no es un caso aislado de reubicación y destrucción de sillerías, pero los movimientos de este mueble coral no necesariamente respondieron a la concepción de los espacios sagrados en la arquitectura religiosa o a importantes disposiciones conciliares.

El coro de la Colegiata de Guadalupe, como parte esencial de las funciones capitulares y de la estructura de la iglesia, fue encontrando diversas soluciones espaciales como consecuencia de estas modificaciones arquitectónicas.

Esta tesis ha buscado brindar un primer e importante acercamiento al caso del coro de la colegiata de Guadalupe, ya que se han podido dar a conocer las razones fundamentales de los movimientos de su sillería, mismos que no responden solamente a motivos arquitectónicos sino a las necesidades propias del culto mariano del Tepeyac y de su paulatina masificación.

Las reubicaciones del mueble coral surgieron como consecuencia de la necesidad por alojar un mayor número de fieles al interior del santuario, así como para lograr una mejor visibilidad de la imagen y de las celebraciones. El constante aumento de la feligresía y las grandes

festividades guadalupanas fueron resultado del cada vez más creciente fervor que se profesaba a la imagen taumatúrgica.

Los esfuerzos del clero mexicano con el apoyo de la devoción popular lograron que la virgen de Guadalupe fuera declarada, de manera pontificia, como patrona de la Nueva España y obtuviera de Roma Oficio y Misa propia en el siglo XVIII; que se llevara a cabo su coronación papal en 1895, y que a 400 años del milagro, en 1931, el pueblo mexicano le expresara su amor, devoción y veneración con magnos festejos en su santuario. Los grandes acontecimientos guadalupanos marcaron decididamente el rumbo que tomó la ubicación del mueble coral, que como motor de la iglesia fue encontrando soluciones espaciales que le permitieran continuar con el buen funcionamiento del recinto eclesiástico.

Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que a pesar de buscar este lucimiento del culto al ampliar los espacios, la fragmentación y desmantelación del coro fue una forma de sacrificar su peso simbólico y teológico, pero también su peso legitimador; una forma de mermar la importancia del cuerpo colegiado que ahí ejercía una de sus funciones principales.

Para concluir me gustaría reflexionar sobre el futuro de este bien mueble de nuestro patrimonio histórico y artístico. Como lo afirmó Jorge Guadarrama en su presentación del libro *Guadalupe arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, “la labor que se llevó a cabo

durante cuatro años refrenda que no hay esfuerzo vano y el siguiente paso será grande y difícil. Me refiero a la restauración y reinstalación de la sillería de coro de la Colegiata de Guadalupe, en un lugar donde se le conserve y de nuevo pueda ser contemplada en todo su esplendor”.<sup>2</sup>

Sin embargo, un trabajo de esa naturaleza plantea nuevas interrogantes; el acercamiento al mueble será más complejo y tendrá que abordarse desde otras perspectivas. Como criterio de conservación, las obras deberían ser preservadas en sus contextos y respetada su materia, controlando los factores que pueden provocar su continuo deterioro. Un proceso de restauración incluiría la sustitución o añadido de tableros que ni siquiera podemos afirmar categóricamente que existieron en origen. Cesari Brandi en su *Teoría del restauro* señala que lo que se ve es lo que existe. Hay que preservar y restablecer la obra en el presente en cuanto *obra de arte* representante del pasado.

La sillería de coro está incompleta y fragmentada, pero el espectador puede observarla y asignarle un sentido a lo que ve. Las huellas naturales del paso del tiempo, así como las acciones humanas que intervinieron en el destino del mueble, sin duda ya forman parte de su historia.

Han pasado más de 250 años desde que comenzaron las obras para el coro de los señores canónigos de Guadalupe, con el tiempo su sillería sufrió un proceso de destrucción, reubicación, reutilización y

---

<sup>2</sup> Sigaut, *Guadalupe arte y liturgia...* p. 12.

desmantelación total. Este trabajo ha contribuido en una pequeña parte a devolver a este mueble su importancia como objeto artístico, testimonio material y documento visual; como un recurso más para comprender las complicadas redes históricas, sociales, culturales, ideológicas y simbólicas que se vivieron en distintos momentos de nuestro pasado.

## LISTA DE FIGURAS

1. *Sillería de Coro*, Siglo XVIII. Acervo de la Iglesia de Santa María (Tordesillas, España).
2. Figura 1 (detalle) y Joseph Sebastian Klauber y Johann Baptist Klauber, *Sancta Virgo Virginum* (detalle), en: Francisco Xavier Dornn, *Litaniae Lauretanae*, 1750. Col. Biblioteca Nacional de México.
3. *Manuscrito holandés* en August Casimir Redel, *Elogia Mariana*, ca. 1732. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
4. August Casimir Redel, *Elogia Mariana*, 1732, portada. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
5. *Mater Admirabilis*, en: *Elogia Mariana*, ediciones de 1700 y 1732. Col. Bayerische Staatsbibliothek (München) y Museo de la Basílica de Guadalupe.
6. Isacco Oxoviensis, *Elogia Mariana*, 1700, portada. Col. Bayerische Staatsbibliothek (München).
7. Isacco Oxoviensis, *Elogia Mariana*, 1700, glosa. Col. Bayerische Staatsbibliothek (München).
8. Isacco Oxoviensis, *Elogia Mariana*, 1700, frontispicio. Col. Bayerische Staatsbibliothek (München).
9. Augustinus Casimirus Redel, dibujó. D. Steidner, grabó. *Virgen de Loreto*, 1689, en: August Casimir Redel, *Jubilus Marianus ex Litaniis Lauretanis*, 1689. Col. Bayerische Staatsbibliothek (München).
10. Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*, 1685, portada. Col. Biblioteca Lorenzo Boturini, INBG.
11. Francisco Antonio de Anaya, *Vas Spirituale. Tablero de la sillería de coro*, ca. 1756. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
12. Matías de Arteaga y Alfaro, *Primera Aparición*, 1686, en: Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*, 1685. Col. Biblioteca Lorenzo Boturini, INBG.
13. Joseph Sebastian Klauber y Johann Baptist Klauber, *Vas Spirituale*, en: Francisco Xavier Dornn, *Litaniae Lauretanae*, 1750. Col. Biblioteca Nacional de México.
14. Christian Scheffler, dibujó, Martin Engelbrecht, grabó, *Vas Spirituale*, en: August Casimir Redel, *Elogia Mariana*, 1732. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.

15. Francisco Antonio de Anaya, *Vas Honorabile. Tablero de la sillería de coro*, ca. 1756. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
16. Matías de Arteaga y Alfaro, *Segunda Aparición*, 1686, en: Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*, 1685. Col. Biblioteca Lorenzo Boturini, INBG.
17. Joseph Sebastian Klauber y Johann Baptist Klauber, *Vas Honorabile*, en: Francisco Xavier Dornn, *Litaniae Lauretanae*, 1750. Col. Biblioteca Nacional de México.
18. Christian Scheffler, dibujó, Martin Engelbrecht, grabó, *Vas Honorabile*, en: August Casimir Redel, *Elogia Mariana*, 1732. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
19. Francisco Antonio de Anaya, *Vas Insigne Devotionis. Tablero de la sillería de coro*, ca. 1756. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
20. Matías de Arteaga y Alfaro, *Tercera Aparición*, 1686, en: Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*, 1685. Col. Biblioteca Lorenzo Boturini, INBG.
21. Anónimo novohispano, *Nuestra Señora de Guadalupe aparecida en México*, 1675, en: Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*, 1675. Col. Biblioteca Lorenzo Boturini, INBG.
22. Joseph Sebastian Klauber y Johann Baptist Klauber, *Vas Insigne Devotionis*, en: Francisco Xavier Dornn, *Litaniae Lauretanae*, 1750. Col. Biblioteca Nacional de México.
23. Francisco Antonio de Anaya, *Rosa Mystica. Tablero de la sillería de coro*, ca. 1756. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
24. Matías de Arteaga y Alfaro, *Cuarta Aparición*, 1686, en: Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*, 1685. Col. Biblioteca Lorenzo Boturini, INBG.
25. Joseph Sebastian Klauber y Johann Baptist Klauber, *Rosa Mystica*, en: Francisco Xavier Dornn, *Litaniae Lauretanae*, 1750. Col. Biblioteca Nacional de México.
26. Christian Scheffler, dibujó, Martin Engelbrecht, grabó, *Rosa Mystica*, en: August Casimir Redel, *Elogia Mariana*, 1732. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
27. Matías de Arteaga y Alfaro, *Las Bodas de Canaá*, Siglo XVII, finales. Col. Museo Lázaro Galdiano (Madrid, España).
28. Matías de Arteaga y Alfaro, *Grabado de la vida de san Juan de la Cruz*, 1701. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.

29. Anónimo novohispano, *Retrato del bachiller Luis Becerra Tanco*, Siglo XVIII. Acervo del Templo de Santa Prisca y San Sebastián (Taxco, Guerrero).
30. Testimonio de Luis Becerra Tanco en: *Testimonio auténtico de las informaciones sobre el milagro de la Aparición recibidas el año de 1666*, copia de 1737. Col. Archivo Histórico, INBG, *Secretaría capitular*, Informaciones 1737-1751, Compilación 1, núm, 28, caja, 358, exp.42, foja 140v.
31. Luis Becerra Tanco, *Origen Milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*, 1666, portada. Col. Biblioteca Lorenzo Boturini, INBG.
32. Antonio Vanegas Arroyo, editó, José Guadalupe Posada, grabó, *Relato Guadalupano*, Siglo XIX, finales. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
33. José Durán, *Planta del Santuario Guadalupano*, Siglo XVII, finales. Reproducida en: *Álbum de la Coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe*, 1895, p. 74.
34. *Ubicación espacial del coro de la Colegiata de Guadalupe*, (ca. 1754-1887). Figura 31 (detalle).
35. *Reja del coro* (detalle). Acervo de la Capilla Votiva, Templo Expiatorio (Antigua Basílica de Guadalupe).
36. Debray Sucs., editó, *Interior de la Colegiata*, 1885. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
37. Debray Sucs., editó, *Vista del Coro de la Colegiata*, 1885. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
38. *Antigua reja del coro*, Siglo XVIII. Acervo de la Capilla Votiva, Templo Expiatorio (Antigua Basílica de Guadalupe).
39. *Facistol*, Siglo XIX. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
40. Pedro Gualdi, *Villa de Guadalupe*, 1840. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
41. Santiago Hernández, *Retrato de Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos*, ca. 1895. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
42. Silvio Capparoni, *Retrato de José Antonio Plancarte y Labastida*, 1922. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
43. José Marnaldo y Edgardo S. Gabilondo, *Plano de la Basílica de Guadalupe*, 1909. Col. Biblioteca Lorenzo Boturini, INBG.

44. *Esquema de la sillería*. Figura 41 (detalle).
45. *Esquema de la sillería con la Opción B*.
46. Guillermo Kahlo, *Colegiata de Guadalupe, facistol, vista parcial de coro*, Siglo XX. Col. Fototeca Nacional, INAH.
47. Anónimo, *Coro de la Colegiata*, Siglo XX, principios. Reproducida en: Antonio Pompa y Pompa, *Álbum del IV Centenario Guadalupano*, 1938, p. 195.
48. Anónimo, *Detalle de la sillería de coro de los señores canónigos, en la Colegiata de Guadalupe*, Siglo XX, principios. Reproducida en: Antonio Pompa y Pompa, *Álbum del IV Centenario Guadalupano*, 1938, p. 196.
49. Luis G. Olvera, *Plano de la Basílica de Guadalupe, ca. 1931*. Col. Biblioteca Lorenzo Boturini, INBG.
50. Hugo Brehme, *Nuevo Coro de la Basílica de Guadalupe, ca. 1931*. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
51. Hugo Brehme, *Vista del lado oriente del presbiterio desde el coro, ca. 1931*. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
52. Armando Salas Portugal, *Sillería en el interior de la Colegiata, ca. 1990*. Reproducida en: Horacio Senties, *La Villa de Guadalupe. Historia, estampas y leyendas*, 1991, p. 150.
53. Figura 51 (detalle).
54. *Ropero elaborado con tableros de la sillería de coro, ca. 1931*. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
55. Francisco Antonio de Anaya, *Templo de Salomón. Tablero de la sillería de coro, ca. 1756* (utilizado como elemento decorativo, ca. 1931). Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
56. *Estado actual de las remodelaciones al Templo Expiatorio o Antigua Basílica*, 2006.
57. *Sillería de Coro*, 5 de julio de 1990. Registrada en: *Catálogo de Bienes Artísticos del Patrimonio Cultural*, Conaculta.
58. *Algunos tableros y partes estructurales en las bodegas del Museo*.  
Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

### FUENTES DOCUMENTALES

Archivo General de la Nación (AGN)

*Reales cédulas*, Julio 28 y Octubre 16 de 1791.

Archivo Histórico del Arzobispado de México (AHAM)

*Documentos novohispanos*, Autos fechos a pedimento del Bachiller Francisco Fuentes Carrión, Vicario del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, para que sea erigido como beneficio de Curato colativo dicha Vicaría.

Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe (AHBG)

*Correspondencia*, páginas sueltas.

*Erección*, Autos fechos a pedimento de don Francisco de Fuentes Carrión, capellán del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, sobre que se erija en beneficio colativo dicha Vicaría, 1702.

*Historia*, Traslado original del 27 de abril de 1666, (copia de 1737). \* clasificación anterior. Al momento de imprimir la tesis el documento no fue localizado.

*Historia de la erección de la colegiata*, Bula emitida por Benedicto XIV para la erección de la Real e Insigne Colegiata de Santa María de Guadalupe, Roma, 26 de enero de 1749.

*Miscelánea*, Theobaldo Antonio de Ribera, *Relación y estado del culto, lustre, progressos y utilidad de la Real Congregación, sita en Madrid, en la Iglesia de San Phelipe el Real. Erigida al portentoso simulacro de Maria Santissima, aparecida en México, y conocida con el título de Guadalupe. Intentos de la misma congregación para difundir la veneracion de tan grande maravilla*, Madrid, 1746.

*Secretaría Capitular*, Informe al virrey del cabildo de Guadalupe.

*Secretaría Capitular*, Libro de Actas Capitulares de la Insigne y Nacional Colegiata de Santa María de Guadalupe.

*Secretaría Capitular*, Constituciones de la colegiata no aprobadas por el arzobispo, 1752.

*Testamentarias*, Testamento de don Andrés de Palencia, 1708.

Archivo del Museo de la Basílica de Guadalupe (AMBG)

*Documentos sueltos*

### **IMPRESOS**

Becerra Tanco, Luis, *Felicidad de México*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1675.

\_\_\_\_\_, *Felicidad de México*, Sevilla, Thomas Lopez de Haro, 1685.

\_\_\_\_\_, *Origen Milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1666.

Borromeo, Carlos, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae Caroli S.R.E. Cardinalis tituli S. praxedi. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, 1577. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria; nota preeliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

Carrillo y Pérez, Ignacio, *Pensil americano florido en el rigor del invierno, la Imagen de María Santísima de Guadalupe. Aparecida en la Corte de la Septentrional América*, México, Don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1797, 132 pp.

Clavijero, Francisco Javier, *Breve noticia de la prodigiosa y renombrada imagen de la Virgen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*. Cesena, Italia, impresor Gregorio Biasini, 1782.

Dornn, Francisco Xavier, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima, expresada en cincuenta y ocho estampas, e ilustrada, devotas meditaciones y oraciones*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1768.

\_\_\_\_\_, *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, Caelique Reginae Mariae Honorem, et Gloriam. Prima vice in domo Lauretana a sanctis angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica Approbatae et Confirmatae, Symbolicis ac Biblicis Figuris in quinquaginta septem iconismis aeneis expressae, et secundum ordinem titulorum exhibitae, pia meditatione Elucidatae, ac Expensae*, Augustae Vindelicorum, Joannis Baptistae Burckart, 1750.

Fernández de Echevarría 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 en Testimonios históricos guadalupanos*, introd. y notas de Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 529-577.

Issaco Oxoviensis, *Elogia Mariana ex Lytannis Lauretanis Deprompta, Ac Sacro Poëmate Rythmico, Biblicis Sententiis, ac Figuris, solidis sanctorum Patrum effatis, ac variis probatorum Auctorum Discursibus; Quae omnia In annotationibus post quaelibet Poëmata apponuntur ad longum, luculenter explanata. Opus non solum fovendae devotioni erga Beatissimam Virginem per opportunum, sed etiam Panegyricis de Eadem sermonibus efformandis accommodatissimum... Cum variis figuris aeris, jam olim ingeniosè inventis, nunc denuó cum additione novorum Versuum excusis, & ad singula Elogia concinnè accomodatis, Augustae Vindelicorum, 1700.*

\_\_\_\_\_, *Marianische Ehren: Titlen In Der Lauretanischen Lhtaneh begrieffen: Und in gebundener Redens-Arth durch Sentenz un Figuren der Göttlichen Schrift kräftige Aussprüch der Heiligen Vätter und verschiedener bewehrten Auctorem außerlesene Discursen. Welches alles In denen Anmerkungen mit einem gewissen Buchstaben verzeichnet allzeit zum End deren Versen weitläuffig behgesetzt wird gründlich erkläret und außgeleget. Anfangs in Latein an Tag gegeben anjetzso zum Trost Der Deutschen Nation in deren Mutter-Sprach versetzt und vermehrer mit 61 Anmühtigen Arien, und Melodenen (so auch zu denen Lateinischen Versen mögen applicirt und gezogen werden) in denen Kirchen und and den Festägen der seeligsten Mutter Gottes zugebrauchen; Wie auch zwehen Regiestren einestheils deren Predigen an der Zahl fünff und vierzig sambt denen behgefügten EXordiis, anderen Theils deren mehr denkwürdigen Sachen. Beschrieben Durch P. F. Isaacum von Ochsenfurth in Fransen Capuciner Ordens Priester und Prediger: Sambt acht und fünffzig annehmlichen Kupfferstichen zwar vor diesem Sinnreich erfunden und schon öffters ans Liecht gebracht nun aber in grösserer Formb und mit behgefügtter kurzer Erklärung des Geheimbnuß und einiger Veränderung so zu der Andacht mehr dienlich scheinete vor Augen gestellet. Mit dem Kaiserlichen Privilegio und Erlaubnüß der Oberen. Gedrückt zu Würzburg Durch Heinrich Engmann Hoffbuchdrucker verlegts Johann Dehninger Handelsmann von Ochsenfurth zu finden aber zu Würzburg Beh Johann Reichard Manen Barbierer in der Blattnerßgasten 1703.*

Redel, August Casimir, *Elogia Mariana olim á ... Belg: Mechl: S.C.M.L.P. concepta Nunc devotae Meditationi fidelium ad augmentum cultus Bmae.*

*Mariae Virg: Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler, et aeri incisa á Martino Engelbrecht Chalcographo Augustano, 1732.*

\_\_\_\_\_, *Jubilus Marianus ex Litaniis Lauretanus, 1689.*

Terrones del Caño, Francisco, *Arte o instruccion, y breve tratado, que dize las partes que á de tener el predicador Evangelico: como á de componer el sermon: que cosas á de tratar en el, y en que manera las á de dezir*, Granada, Bartolome de Lorenzana, 1617, [Edición de Félix G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, (Clásicos Castellanos)].

## **TESIS**

Díaz Cayeros, Patricia, *La sillería de coro de la catedral de Puebla*, México, el autor, 2005, (tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM).

Jiménez Macedo, Tania, *Luceros novohispanos. Hacia un análisis de lo maravilloso cristiano en una obra de Francisco de Florencia: Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*, México, el autor, 2006, (tesis de licenciatura en Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM).

Ortega Postigo, Fernando, *Discípulos y Seguidores del Estilo de Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1992, (tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla).

## **HEMEROGRAFÍA**

*El Partido Liberal. Diario de política, literatura, comercio y anuncios*, José Vicente Villada (director y propietario), México, tomo IV, núm. 569, sección GACETILLA, viernes 21 de enero de 1887.

Banda y Vargas, Antonio de la, "Matías de Arteaga. Grabador" en *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2ª época, núm. VI, 1978, pp. 75-87.

\_\_\_\_\_, "Nuevos datos para la biografía de Matías de Arteaga" en *Archivo Hispalense*, Sevilla, 2ª época, núm. 195, 1982, pp. 63-68.

Berlin, Heinrich “Artífices de la Catedral de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 11, 1944.

Díaz Cayeros, Patricia, “Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, volumen XXV, no. 97, 2004, pp. 219-251.

García Gutiérrez, Jesús, “Bibliografía Guadalupana”, en *La Rosa del Tepeyac*, Año III, núm. 7, julio 1921, pp. 132-137, (Galería de Guadalupanos Ilustres).

\_\_\_\_\_, “Pbro. Br. Luis Becerra Tanco (1603-1672)”, en *La Rosa del Tepeyac*, Año III, núm. 6, junio 1921, pp. 109-114 (Galería de Guadalupanos Ilustres).

Kinthead, Duncan, “Documentos de los pintores Matías de Arteaga y Alfaro y Juan de Valdés Leal”, en *Archivo Hispalense*, Sevilla, 2ª época, 65, núm. 200, 1983.

\_\_\_\_\_, “Tres documentos nuevos del pintor don Matías de Arteaga y Alfaro”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, núm. 47, 1981, pp. 345-358.

Peña Velasco, Concepción de la, “El Poder de la Iglesia. Una representación arquitectural en el barroco español” en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, Murcia, núm. 7, junio 2004.

Sebastián, Santiago, “La inscripción como clave y aclaración iconográfica” en *Fragments. Revista de arte*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, núm. 17-19, marzo 1991.

Valero de García Lascurain, Ana Rita, “Las moradas de la Virgen” en *Guía México Desconocido. Edición Especial. Virgen de Guadalupe*, diciembre 2001, pp. 27-33.

#### **PÁGINAS ELECTRÓNICAS**

[www.insacan.org /rabasih/rabasih.html](http://www.insacan.org/rabasih/rabasih.html)

www.mariologia.org/devocionesletanias42.pdf  
www.vd17.de

## **BIBLIOGRAFÍA**

Alarcón, Tania, “Nota a los textos latinos de *Elogia Mariana*” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe Arte y Liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, 2006, tomo 2, pp. 413-416.

*Album de la Coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe. Reseña del suceso más notable acaecido en el nuevo mundo. Noticia histórica de la milagrosa aparición y del santuario de Guadalupe desde la primera ermita hasta la dedicación de la suntuosa basílica. Culto tributado a la santísima virgen desde el siglo XVI hasta nuestros días. Guía histórico-descriptiva de Guadalupe Hidalgo para uso de los peregrinos y viajeros*, México, El tiempo, 1895.

*Album del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*. Presentación del Excmo. Sr. D. Francisco M. Aguilera Obispo Auxiliar de México, preámbulo del Emmo. Sr. Cardenal D. Ernesto Corripio Ahumada Arzobispo Primado de México. México, Ediciones Buena Nueva, 1981.

*Album del IV Centenario Guadalupano*. México, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 1938.

Anaya, Gabriela, “Los patronos de la fundación” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe Arte y Liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, 2006, tomo 1, pp., 49-65.

Andrade, Vicente de Paula, *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1899.

Arochi, María Fernanda, Minerva Domínguez, Paulina Millán *et. al.*, *Emblemas marianos del siglo XVIII y su difusión en Hispanoamérica*, en Bárbara Skinfill y Jaime Cuadriello (editores), Coloquio “El emblema en

el universo de la retórica: problemas de texto, figura y contexto”, Zamora, El Colegio de Michoacán, (inédito).

Arróniz, Marcos, *Manual de biografía mejicana, ó galería de hombres célebres de Méjico*, Paris, Librería de la Rosa, Bouret y Compañía, 1857.

Becerra Tanco, Luis, *Felicidad de México*, (introducción de José Roberto Mendirichaga), México, Monterrey-México, 1995, (edición facsimilar).

Bénézit, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintares, sculpteurs, dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, 9a edición, 10 tomos, París, Gründ, 1976.

*Biographie Nationale*, Tome 18, Bruxells, Académie Royale des Sciencies des Lettres et des Beux Ars, 1905.

Castro Santa-Anna, José Manuel de, *Diario de sucesos notables. Comprende los años de 1756 a 1758*, tomo VI, Méjico, Imprenta de Juan R. Navarro, 1854, (Documentos para la Historia de Méjico).

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 tomos, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.

Chávez Sánchez, Eduardo, *La Virgen de Guadalupe y Juan Diego en las Informaciones jurídicas de 1666. Con facsimil del original*, México, Ángel Servín impresores, 2002.

Chueca Goitia, Fernando, “La vida cotidiana en la catedral” en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia, Actas del simposio organizado por la fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, 6-9 de septiembre de 1999*. Ramón Yzquierdo Perrín (coord.), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 56-62.

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 corona de la Iglesia para la Reina de la Nación. Imágenes de la coronación guadalupana de 1895” en *Los pinceles de la Historia. La Fabricación del Estado (1864-1910)*, México, Museo Nacional de Arte, 2003, pp. 150-185.

\_\_\_\_\_, “Zodiaco mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera” en *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, pp. 19-129.

De la Maza, Francisco, *El guadalupanismo mexicano* (1953), México, Fondo de Cultura Económica, 1984, (Lecturas mexicanas, 37).

\_\_\_\_\_, “Los evangelistas de Guadalupe y el nacionalismo mexicano”, en *Cuadernos Americanos*, México, año VIII, vol. 6, diciembre de 1949.

Defourneaux, Marcelin, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1973.

Díaz-Berrio, Salvador, *Conservación del Patrimonio Cultural en México*, INAH, 1990.

Escamilla González, Iván "La Insigne y Real Colegiata de Guadalupe: un cabildo eclesiástico novohispano y sus actas capitulares", en Leticia Pérez Puente y Rodolfo Aguirre Salvador (editores), *El arzobispado de México en la sociedad colonial. Fuentes para su historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones sobre la Educación y la Universidad, (en prensa).

Espinosa, Ricardo, “Erección de la Real e Insigne Colegiata de Santa María de Guadalupe” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe Arte y Liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, 2006, tomo 1, pp. 67-91.

Fernández Martha, “La imagen y sus moradas” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe Arte y Liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, 2006, tomo 1, pp. 187-213.

\_\_\_\_\_, “El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Una reconstrucción novohispana del Templo de Salomón” en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. T. I, Castellón de la Plana, Valencia, España, Bancaixa, Universitat Jaume I, 2000.

García Gutiérrez, Jesús, *Apuntamientos para una bibliografía crítica de historiadores guadalupanos*, Zacatecas, s.e., 1939, 150 pp.

Gascoigne, Bamber, *How to Identify Prints. A complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to inkjet*, New York, Thames & Hudson, 2004.

Gestoso y Pérez, José, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Juan. P. Gironés, 1916.

Hernández, Laura, “Los artifices de la sillería” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe Arte y Liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, 2006, tomo 1, pp., 267-281.

José Guadalupe Posada. *Ilustrador de la vida mexicana*, México, Banco Nacional de Comercio Exterior / Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1963.

López Beltrán, Lauro. *Álbum Guadalupano. Álbum del LXXV Aniversario de la Coronación Guadalupana*. México, Jus, 1973.

López Sarrelangue, Delfina, *Una villa mexicana en el siglo XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Dirección General de Publicaciones, 1957.

*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, Ministerio de Educación y Cultura, Museo de América, Caja Madrid Fundación, 2000.

Mantilla, José Manuel, *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Madrid, Ephitale, 1991.

Martínez, Iván, “El primer cabildo de Guadalupe” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe Arte y Liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, 2006, tomo 1, pp. 93-125.

Mazín Gómez, Óscar, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobiernos del Estado de Michoacán, 1991.

Miranda Godínez, Francisco, *Dos cultos fundantes: Los Remedios y Guadalupe (1521-1649). Historia Documental*, México, El Colegio de Michoacán, 2001, 559 pp.

Moreno Mendoza, Arsenio, Enrique Pareja López, María Jesús Sanz Serrano, *et. al.*, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, 2 volúmenes, Sevilla, Ediciones Galve, 1993.

Navascués Palacio, Pedro, “Los coros catedralicios españoles” en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia, Actas del simposio organizado por la fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, 6-9 de septiembre de 1999*. Ramón Yzquierdo Perrín (coord.), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 24-41.

*Nican Mopohua*, Guillermo Ortiz de Montellano (editor), México, UIA, 1990.

Olvera, Luis G. *Memoria descriptiva de las obras de ampliación de la Basílica de Santa María de Guadalupe*. 1929, manuscrito.

Pompa y Pompa, Antonio. *Álbum del IV Centenario Guadalupano*. México, INBG, 1938. 239 pp.

Réau, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, 7 volúmenes, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.

Reta, Martha, “La historia del milagro” en Martha Reta y Lenice Rivera, *Entre flores y cantos. Juan Diego en la Colección del Museo de la Basílica de Guadalupe*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2003.

\_\_\_\_\_, “Expresiones vivientes de la fe y artificiosos vínculos con la divinidad: Imágenes devocionales en la Nueva España” en *Un privilegio*

*sagrado: La concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 193-228.

\_\_\_\_\_, “El ingenio humano en favor de María Inmaculada: La defensa teológica del Misterio” en *Un privilegio sagrado: La concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 75-122.

Reta, Martha, Iván Martínez, Ricardo Espinosa, *et al*, *Dignare me laudare te Virgo Sacrata: Elogia Mariana y Guadalupe*, en Bárbara Skinfill y Jaime Cuadriello (editores), Coloquio “El emblema en el universo de la retórica: problemas de texto, figura y contexto”, Zamora, El Colegio de Michoacán, (inédito).

Rivera, Lenice, “Comentario a la Letanía Lauretana de Francisco Xavier Dornn y los hermanos Klauber” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe Arte y Liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, 2006, tomo 2, pp. 347-357.

\_\_\_\_\_, “La idea y la materia: La Concepción de María siempre inmaculada” en *Un privilegio sagrado: La concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 29-74.

Romero de Terreros, Manuel, *Las artes industriales en la Nueva España*, edición de María Teresa Cervantes del Conde y Carlota Romero de Terreros de Prévoisin, 2ª edición, México, Fomento Cultural Banamex, 1982.

Rosende Valdés, Andrés A., “La segunda sillería de coro de la Catedral de Santiago” en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia, Actas del simposio organizado por la fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, 6-9 de septiembre de 1999*. Ramón Yzquierdo Perrín (coord.), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 312-337.

Santiago Silva, José de, *Atotonilco*, México, Ediciones la Rana, 1996, 313 pp., (Artistas de Guanajuato).

Schenone, Héctor, “Iconografía de la Virgen María”, inédito.

Schott, Friedrich, *Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger*, Augsburg, 1924.

Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1985, (Alianza Forma, 21).

Senties, Horacio, *La Villa de Guadalupe. Historia, estampas y leyendas*, México, Ciudad de México Librería y Editora S.C., 1991.

Sierra Corella, Antonio, *La censura de libros y papeles en España y los Indices y Catálogos españoles de libros prohibidos*, Madrid, 1947, 362 pp.

Sigaut, Nelly (coord.), *Guadalupe Arte y Liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, 2 tomos, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, 2006.

\_\_\_\_\_, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, Banamex, Conaculta, UNAM-IIE, El Colegio de Michoacán, 2002.

Stoichita, Víctor, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 213 pp., (Alianza Forma, 139).

Tapia Méndez, Aureliano. *José Antonio Plancarte y Labastida. Profeta y mártir*. México, Jus, 1973. 325 pp.

Teruel Gregorio de Tejada, Manuel, *Vocabulario básico de la Historia de la Iglesia*, prólogo de Carlos Martínez Shaw, Cádiz, 1993, 483 pp., (Crítica).

*Testimonios históricos guadalupanos*, introd. y notas de Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, (Obras de Historia).

Vargaslugo, Elisa, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*. México, UNAM-IIE, Coordinación de Humanidades, Coordinación de Difusión Cultural, Seminario de Cultura Mexicana, 1999.

*Vaticano II. Historia, Doctrina, Documentos*, Barcelona, Editorial Regina, 1966, 1470 pp., (Enciclopedia Conciliar).

Vences Vidal, Magdalena, "El coro" en *Catedral de México, Patrimonio Artístico y Cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/ Fomento Cultural Banamex, 1986.

Villanueva, Joaquín Lorenzo, *Dominicas, Ferias y Fiestas movibles del año christiano de España. VI. Las Misas Votivas*, Madrid, 1803.

Vorágine, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, traducción de José Manuel Macías, 2 tomos, Madrid, Alianza Editorial, 1982, (Alianza Forma, 29-30).