



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

**La presencia eucarística en los retablos
novohispanos**

Tesis

que para obtener el grado de
maestro en Historia del Arte

presenta:

José Guillermo Arce Valdez

Directora:

Dra. Clara Bargellini

Asesores:

Dr. Gustavo Curiel

Dra. Patricia Díaz Cayeros

Lectores:

Mtro. Jorge Alberto Manrique

Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero



México, D.F.
2011



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

Agradecimientos	1
▪ Introducción	4
▪ El retablo mayor de Tepetzotlán: historiografía e interrogantes sobre su “sagrario de torno”	7
▪ El Santísimo Sacramento y los retablos virreinales	11
▪ El depósito eucarístico	19
▪ La exposición eucarística	25
▪ “Del modo de descubrir y encerrar al Santísimo Sacramento”	31
▪ Cortinas para mostrar lo sagrado	35
▪ El manifestador del retablo mayor de Tepetzotlán y la exposición de Cristo Sacramentado	42
▪ Conclusión	50
Abreviaturas	52
Bibliografía	53
Créditos de las ilustraciones	57
Ilustraciones	60

Agradecimientos

Esta tesis fue escrita principalmente durante las noches. En aquellas horas en las que imperaba el silencio, hubo momentos en los que pensé en no continuar. Ello no sucedió, en buena medida, gracias a las palabras de aliento de profesores, compañeros y amigos. Esta investigación ha sido posible gracias a las siguientes instituciones y personas:

Primeramente, debo agradecer a mi universidad, la Universidad Nacional Autónoma de México, institución que ha sido fundamental en mi vida. No ha podido ser de otra manera, puesto que a lo largo de más de diez años, Ciudad Universitaria ha sido mi refugio y segunda morada. Esta tesis no hubiera sido posible sin la beca que me otorgó la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM, en el segundo año de mis estudios de maestría.

Esta investigación fue dirigida por la doctora Clara Bargellini, quien revisó con especial interés cada una de las versiones que antecedieron a la versión definitiva de esta tesis. La doctora Bargellini, con palabras precisas, me hizo señalamientos que a la postre fueron fundamentales. Para mí, nadie más que la doctora Clara Bargellini pudo haber dirigido esta investigación.

Estoy agradecido además con el doctor Gustavo Curiel y la doctora Patricia Díaz Cayeros, quienes fungieron como asesores. El doctor Gustavo Curiel realizó una revisión exigente de esta tesis. Indudablemente, la versión definitiva debe mucho a sus observaciones. Por otro lado, durante el desarrollo de esta investigación, la doctora Patricia Díaz Cayeros me proporcionó información sobre publicaciones en las que hallé noticias de carácter histórico-litúrgico. Ciertamente, los resultados no hubieran sido los mismos sin aquellos señalamientos oportunos.

Debo decir además que tuve el enorme privilegio de que el Comité Académico del Posgrado en Historia del Arte designara como sinodales al maestro Jorge Alberto Manrique y la maestra Elena Isabel Estrada de Gerlero; estoy agradecido con ellos por

sus valiosos comentarios. También debo agradecer al doctor Pablo F. Amador Marrero, por haberme instado para que terminara esta tesis de una vez por todas.

Durante el desarrollo de esta investigación, fueron fundamentales las palabras de ánimo de compañeros y amigos como Leonor Labastida Vargas, Gabriela Sánchez Reyes, Paula Mues Orts, Fanny Unikel Santoncini, Naín Alejandro Ruiz Jaramillo, Yunuen Maldonado Dorantes, Emma Luisa González Medel, Isabel del Río Delmotte y Alejandro León Suárez Plancarte. Debo decir que, de entre todos los compañeros con los que cursé la maestría en Historia del Arte, siempre ocupará un lugar especial la maestra Leonor Labastida Vargas, tanto por los incontables momentos en los que nos hemos reído juntos, como por haberme escuchado y ayudado en un momento difícil.

Finalmente, debo referirme a mi familia: Juana María Valdez Copto, Guillermo Arce Reyes (q. e. p. d.), Antonio Eloy Arce Valdez y Sofía Martínez Amaro.

Ozumba, Estado de México

Otoño de 2011

La relación entre la apariencia formal y el funcionamiento litúrgico del arte sacro forma un apartado importante de la historia del arte que ha sido escasamente explorado y que establece relaciones profundas con el carácter efímero, portátil o teatral que siempre ha caracterizado a este tipo de manifestación artística, más allá de épocas y estilos.¹

Patricia Díaz Cayeros

¹ Patricia Díaz Cayeros, “Culto y metamorfosis ornamental: los monumentos para el Jueves Santo y la catedral de Guadalajara”, *Morada de virtudes: historia y significados en la Capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, Arturo Camacho Becerra (coord.), Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2010 (Temas de Estudio), p. 50.

Introducción

ALGUNAS DE LAS IGLESIAS construidas durante la época virreinal, aún conservan en su interior uno o más retablos, máquinas en las que quedaron representados, en sus pinturas o relieves, diferentes momentos de la vida de Jesucristo, la Virgen María o los santos. En varios retablos no se observan escenas; únicamente hay imágenes escultóricas a las que es posible identificar por su fisonomía, vestimenta o atributos. En palabras de Clara Bargellini, los retablos fueron “objetos de arte público” que paralelamente “atraían la contemplación devota individual”.²

El estudio de los retablos novohispanos no siempre es fácil, debido a que han sido muchísimos los que han desaparecido. Por otro lado, los retablos que conservamos, en su gran mayoría, están alterados o mutilados. Muchos de ellos ya no tienen las esculturas o pinturas que originalmente exhibieron. Sin embargo, a pesar de esas y otras dificultades, los historiadores del arte han emprendido investigaciones sobre los retablos virreinales que han enriquecido la historiografía del arte de México.

En los diferentes estudios formales de los retablos novohispanos, se le ha concedido gran importancia a los soportes utilizados (o a su ausencia, en el caso de los retablos anástilos). Para aproximarnos a la época en la que un retablo fue construido, siempre nos fijamos en el tipo de soporte. Es el tipo de columna o pilastra el que ha permitido formular una nomenclatura para las diferentes etapas de la retablística y la arquitectura de la Nueva España: actualmente hablamos de barroco salomónico, barroco estípite, barroco anástilo o barroco neóstilo. Para explicar el desarrollo de la retablística novohispana del siglo XVIII, es obligado referirse al Retablo de los Reyes

² Clara Bargellini, “*Monte de oro y nuevo cielo: composición y significado de los retablos novohispanos*”, *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, edición de Martha Fernández y Louise Noelle, México, UNAM-IIE, 1998 (Estudios de Arte y Estética, 57), p. 127.

de la catedral de México, debido a que esa máquina monumental ejerció una influencia decisiva.³ Jerónimo de Balbás, el autor de su diseño, es considerado uno de los artífices más importantes del mundo novohispano por haber sido el introductor de la pilastra estípite. Otro artista que ha sido relacionado con el desarrollo de la retabística virreinal del siglo XVIII es Felipe de Ureña, maestro originario de Toluca que trabajó en diferentes ciudades del virreinato, como las de México, Aguascalientes, Guanajuato, Durango y Oaxaca, y a quien Guillermo Tovar de Teresa ha señalado como el difusor de la pilastra estípite en la Nueva España.⁴

El pionero del estudio iconográfico de los retablos fue Francisco de la Maza, quien en su libro *Los retablos dorados de Nueva España* presentó un análisis de la iconografía del retablo mayor de la iglesia conventual de Huejotzingo.⁵ Ese fue el primer análisis de ese tipo que se hizo para un retablo novohispano. Las enseñanzas de Francisco de la Maza tuvieron repercusiones muy importantes en la historiografía del arte virreinal. Posteriores al análisis del retablo de Huejotzingo, son algunas monografías de monumentos virreinales que estudian, entre otros aspectos, la iconografía de los retablos de esos edificios. Los mejores ejemplos de esos estudios

³ Entre las contribuciones más recientes al tema de los retablos con estípites se encuentra la de Jorge Alberto Manrique y Miguel Ángel Rosas, “La pilastra estípite y sus secuelas”, *Los retablos de la Ciudad de México, Siglos XVI al XX. Una guía*, México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A. C., CONACULTA, Gobierno del Distrito Federal, 2005, pp. 175-272.

⁴ Sin embargo, aún no existe una monografía en la que se estudie la obra de dicho artífice. Sobre Felipe de Ureña véase: José Vergara Vergara, “El taller de Felipe de Ureña”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 5, México, INAH, 1981, pp. 35-50. En ese artículo se dieron a conocer diferentes hallazgos documentales acerca de la actividad artística de Ureña. Posteriormente, Guillermo Tovar de Teresa ha añadido otras noticias en diferentes publicaciones. En particular, se sugiere la lectura de “Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 10, México, INAH, 1990, pp. 2-23, puesto que la mayoría de los hallazgos que Guillermo Tovar ha realizado sobre Felipe de Ureña están reunidos ahí. Clara Bargellini también se ha ocupado de la obra de dicho artífice en “Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, UNAM-IIE, 1988, pp. 162-165, y *La catedral de Saltillo y sus imágenes*, México, UNAM-IIE, Gobierno del Estado de Coahuila - Instituto Coahuilense de Cultura, Universidad Autónoma de Coahuila, 2005 pp. 34-40.

⁵ Francisco de la Maza, *Los retablos dorados de Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas S. A., 1950 (Enciclopedia Mexicana de Arte, 9), pp. 19-25.

son *Los dominicos y Azcapotzalco* de Jorge Alberto Manrique, publicado en 1963⁶ y *La iglesia de Santa Prisca de Taxco* de Elisa Vargaslugo, cuya primera edición vio la luz en 1974.⁷

Pero no solamente ha habido estudios iconográficos de retablos en monografías de edificios. Existen además estudios como *El retablo de la Virgen de los Dolores* de Clara Bargellini, dedicado únicamente a un retablo.⁸ En dicho ensayo, la investigadora empleó textos novohispanos de carácter devocional que le permitieron comprender la iconografía del retablo de la hacienda de Santa Lucía. Otra de las aportaciones de la autora a la historiografía de la retablística novohispana es un artículo en el que se reconoce que los retablos pueden ser narrativos, cuando en ellos se observa una secuencia de escenas integrada por pinturas o relieves, o bien icónicos, cuando únicamente se observan las imágenes de los santos.⁹

La investigación documental es otro de los aspectos en los que ha habido importantes avances en el estudio de los retablos virreinales. Ésta se ha realizado principalmente en los archivos notariales, en donde se han hallado contratos para la realización de esos aparatos. Es así como hemos dado con los nombres de maestros que estuvieron al frente de talleres que lograron una gran producción artística: además de Jerónimo de Balbás y Felipe de Ureña, mencionados anteriormente, podemos nombrar a Pedro Maldonado, Tomás Xuárez, Salvador de Ocampo, Mateo de Pinos y Manuel de Nava, artistas relacionados con el barroco salomónico, o bien a Isidoro Vicente de Balbás (hijo adoptivo del autor del Retablo de los Reyes), José Joaquín de Sáyagos y Francisco Martínez Gudiño, artífices que crearon retablos estípite y/o

⁶ Jorge Alberto Manrique, *Los dominicos y Azcapotzalco (estudio sobre el convento de predicadores en la antigua villa)*, México, Universidad Veracruzana, 1963 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias).

⁷ Elisa Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, 3ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Seminario de Cultura Mexicana, 1999.

⁸ Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1993.

⁹ Clara Bargellini, “*Monte de oro y nuevo cielo...*”, *op. cit.*, pp. 127-135. Cabe aclarar, como la propia doctora Bargellini lo hace, que hay retablos con contenido tanto narrativo como icónico, como los famosos retablos del siglo XVI de las iglesias conventuales de Huejotzingo y Xochimilco, que tienen esculturas estofadas de santos y pinturas con episodios de la vida de Cristo y de la Virgen María.

anástilos. Por otro lado, las descripciones que aparecen en los contratos o en documentos anexados a ellos, nos han permitido conocer expresiones que en aquel entonces se usaban para describir los retablos. Cabe señalar que esa terminología nos ha permitido referirnos a ciertos elementos y a determinadas características ornamentales de los retablos novohispanos: “motilos”, “bichas”, “perfilado de negro”, etc.¹⁰

No ha sido el propósito de los párrafos anteriores hacer una revisión exhaustiva de la historiografía de los retablos novohispanos. Lo que me ha interesado es señalar, a *grosso modo*, las perspectivas bajo las cuales se ha emprendido su estudio. A través de la revisión realizada ha resultado evidente que ha habido avances importantes en el estudio de la retablística virreinal, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, existe un aspecto de los retablos al que no se le ha prestado atención y que considero fundamental: sus funciones litúrgicas. Considero que, si empezamos a tomar en cuenta los usos litúrgicos de los retablos, estaremos en posibilidades de emprender mejores análisis. En la presente investigación, se estudiarán dos de las funciones litúrgicas de los retablos a las que hasta ahora se les ha concedido escasa importancia: los retablos eran usados para conservar el Santísimo Sacramento en un espacio al que ahora llamamos “sagrario”, o bien, servían para ser escenarios de su exposición en un sitio al que denominamos “manifestador”.

El retablo mayor de Tepetzotlán: historiografía e interrogantes sobre su “sagrario de torno”

Sin lugar a dudas, uno de los retablos novohispanos más conocidos es el soberbio retablo mayor de la iglesia del colegio jesuita de Tepetzotlán, en el actual Estado de

¹⁰ Elisa Vargaslugo se ha ocupado de ese tema en “Comentarios acerca de los documentos relacionados con la construcción de retablos”, *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM-IIE, 1991, pp. 241-258; y “En torno al léxico de los maestros retableros”, *6º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa. Investigación y docencia*, México, UNAM-IIE, 1999 (Estudios de Arte y Estética, 48), pp. 37-59.

México (fig. 1). Se trata de un retablo que ha sido objeto de investigación histórico-artística. Sin lugar a dudas, uno de los estudios fundamentales para el conocimiento de los retablos que se conservan en el templo jesuita es el libro de María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepotzotlán*, publicado en 1976.¹¹ Uno de los principales méritos de la doctora Maquívar, es haber emprendido el estudio iconográfico de ese importantísimo conjunto retablístico, cuando los antecedentes de una investigación de ese tipo eran aún escasos en nuestro país.

Pocos años después, Guillermo Tovar de Teresa publicó en 1981, en el *Boletín de Monumentos Históricos*, el contrato para la realización de tres retablos para la iglesia jesuita de Tepotzotlán: el retablo mayor y los dos laterales del presbiterio. El mencionado contrato fue suscrito en la ciudad de México el 7 de diciembre de 1753.¹² Guillermo Tovar de Teresa destacó que los autores de esos retablos fueron Miguel Cabrera, uno de los pintores virreinales de mayor renombre, y el ensamblador Higinio de Chávez, artista del que aún sabemos muy poco.¹³ El contrato claramente dice:

Don Miguel de Cabrera, maestro del arte de pintar, e Yginio de Chaves, maestro de ensamblador, vezinos de esta ciudad [...] Dixerón que se obligan, [a] hazer como de facto harán, un colateral o retablo de buena madera, dorado de oro fino, para el altar principal de la Yglesia de el Collegio de la Sagrada Compañía de Jesús de el Pueblo de Teptosotlán, [...] poniendo maderas y todos los materiales, hasta su total y perfecta conclusión los otorgantes, y assimismo han de hazer y fabricar a la mesma

¹¹ María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepotzotlán*, México, INAH, 1976 (Colección Científica. Catálogos y Bibliografías, 47).

¹² Guillermo Tovar de Teresa, “Los autores de los retablos de la iglesia del colegio de Tepotzotlán”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 5, México, INAH, 1981, pp. 29-34. Posteriormente, este artículo fue publicado con algunas modificaciones en *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, México, Antigua Librería Robredo, 1985 (Colección de Estudios y Documentos de Arte Novohispano, I).

¹³ Cabe aclarar que hasta ahora sólo ha aparecido documentación sobre los tres retablos del presbiterio. Aún se desconoce quiénes fueron los autores del resto de los retablos que se conservan en el templo jesuita, aunque es muy probable que también hayan sido Miguel Cabrera e Higinio de Chávez. El segundo fue un artista muy cercano a José Joaquín de Sáyagos. Ambos artífices fueron contratados en 1749 para realizar el desaparecido retablo mayor de la iglesia del colegio de San Francisco Javier de la ciudad de Puebla. Guillermo Tovar de Teresa dio a conocer ésta y otras noticias sobre Higinio de Chávez en “Nuevas noticias sobre Higinio de Chávez y José Joaquín de Sálagos, el autor del retablo mayor de Vizcaínas en 1752”, *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, México, Antigua Librería Robredo, 1985 (Colección de Estudios y Documentos de Arte Novohispano, I), pp. 27-47.

correspondencia otros dos retablos laterales pegados e unidos con el principal que cada uno ha de tener de alto quinze varas, y de ancho seis varas.¹⁴

Como el propio Guillermo Tovar de Teresa lo ha señalado, ésta es la única noticia hasta hoy conocida que involucra a Miguel Cabrera en la realización de una obra retablística. Desafortunadamente, el contrato no precisa en qué debería consistir la intervención del pintor en la fábrica del retablo mayor de Tepetzotlán. Guillermo Tovar ha señalado que el artista oaxaqueño pudo haber diseñado el retablo. Cabe apuntar que la existencia de retablos pintados, particularmente del siglo XVIII, hacen pensar que hubo pintores que fueron capaces de diseñar los retablos dorados de madera.

Sin embargo, Miguel Cabrera no solamente pudo haber diseñado el retablo mayor de la iglesia jesuita. Es posible además que su taller se hubiera encargado de su dorado y del estofado de sus esculturas, puesto que el contrato claramente dice que él e Higinio de Chávez deberían realizar un “retablo de buena madera, dorado de oro fino”. Como bien se sabe, durante la época virreinal hubo pintores que estuvieron involucrados en proyectos de dorado y estofado. El caso más conocido es el del pintor Francisco Martínez, a quien se debe el dorado del Retablo de los Reyes de la catedral de México.¹⁵ Ulteriores hallazgos documentales, tanto sobre el retablo mayor de Tepetzotlán como sobre la actividad artística de Miguel Cabrera, podrían aclararnos estas interrogantes.

El contrato no solamente revela quiénes fueron los autores de los tres retablos del presbiterio de la iglesia jesuita de Tepetzotlán; en ese documento además se señalan las características que deberían tener esos aparatos dorados. De acuerdo al contrato, el retablo mayor debería ser

¹⁴ Estoy citando la transcripción publicada por Guillermo Tovar de Teresa, aunque he modificado la puntuación para una mejor comprensión del documento.

¹⁵ Luisa Elena Alcalá, “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, *Anales del Museo de América*, núm. 7, Madrid, Museo de América, 1999, pp.175-187.

de dies y ocho varas de alto, y doze varas de ancho, con siete estatuas, al modelo y hechura de el que está y se halla en el altar mayor de la Yglesia Parrochial de Santa Catharina Mártir de esta dicha ciudad, mejorando el que han de fabricar en quanto se pueda, con cien albotantes de metal, y el *sagrario de torno* en el que han de ir los Siete Príncipes, y ha de ser [dicho *sagrario*] de la hechura del que está ejecutado en la casa o recogimiento de las Vizcaínas.

Es muy interesante la mención de los modelos para la realización del retablo mayor de Tepotzotlán. Lamentablemente, el retablo mayor de la parroquia de Santa Catarina Mártir, que fue realizado por Felipe de Ureña, ya no existe.¹⁶ En cambio, el retablo principal de las Vizcaínas, que es obra de José Joaquín de Sáyagos, aún se conserva.¹⁷ Sin embargo, este retablo está mutilado: el “*sagrario*” de ese retablo ya no existe.

El “*sagrario de torno*” mencionado en el contrato debe ser el espacio que tiene una imagen de la Virgen de Guadalupe que puede ser desplazada para mostrar el interior de ese sitio (fig. 2). Esta obra pictórica no está firmada. Sin embargo, es muy probable que haya salido del pincel de Miguel Cabrera, no sólo por hallarse en un retablo para el que el pintor fue contratado (aunque aún desconozcamos exactamente en qué consistió su intervención), sino porque su calidad nos obliga a pensar que fue ejecutada por un pintor experimentado.¹⁸

Guillermo Tovar no aclaró cuál era la función del “*sagrario de torno*”. María del Consuelo Maquívar, en cambio, había afirmado en su libro que el espacio con

¹⁶ Guillermo Tovar de Teresa, “El retablo mayor de Santa Catarina Mártir”, *Cuadernos de arte colonial*, núm. 2, Madrid, Museo de América, 1987, pp. 77-83. El retablo mayor de la parroquia de Santa Catarina Mártir, de acuerdo con el contrato, debería ser parecido al retablo mayor de la capilla de la Tercera Orden de San Francisco de la ciudad de México, que fue construido por Jerónimo de Albás. El contrato para la fábrica del retablo de la parroquia de Santa Catarina fue suscrito en 1737.

¹⁷ El contrato para la realización del retablo mayor de las Vizcaínas fue dado a conocer por Guillermo Tovar de Teresa, *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, *op. cit.*, pp. 45-47. El contrato fue suscrito el 17 de octubre de 1752, es decir, poco más de un año antes de que fuera firmado el contrato para la realización de los tres retablos del presbiterio de la iglesia jesuita de Tepotzotlán. Cabe destacar que en dicho documento, José Joaquín de Sáyagos se comprometía a terminar el retablo de las Vizcaínas –incluyendo el dorado y el estofado de sus esculturas– en un plazo de “ocho meses y medio”.

¹⁸ Sobre Miguel Cabrera véase: Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, Grupo InverMéxico, 1995.

la imagen guadalupana es un *manifestador*.¹⁹ La palabra *manifestador* es un término utilizado frecuentemente en la historiografía de la retablística española, que se usa para referirse al sitio en el que la hostia consagrada es expuesta a la vista de los fieles en una custodia u ostensorio.²⁰ Dicho término también ha sido usado por investigadores del arte novohispano para referirse a ese espacio.²¹ El término *sagrario*, que es empleado en el contrato, en cambio, actualmente se usa para referirse al sitio en el que se guardan, dentro de un copón, las hostias consagradas. Podría pensarse entonces que María del Consuelo Maquívar se equivocó al decir que el retablo mayor de Tepetzotlán tiene un manifestador, porque el contrato habla de “sagrario”. Pero, como se demostrará a lo largo del presente trabajo, la investigadora está en lo cierto: el “sagrario de torno” del retablo mayor de Tepetzotlán es, efectivamente, un manifestador, y por lo tanto, el “sagrario” que tuvo el retablo mayor de las Vizcaínas muy probablemente también fue destinado para la exposición del Cuerpo de Cristo.

El Santísimo Sacramento y los retablos virreinales

A pesar de que muchísimos de los retablos que se construyeron durante el periodo virreinal han desaparecido, y de que la inmensa mayoría de los que conservamos se encuentran modificados y/o mutilados, existen algunos que por fortuna aún conservan los sitios a los que ahora denominamos “sagrario” y “manifestador”, como el famoso retablo mayor de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, que fue realizado por Isidoro Vicente de Balbás (fig. 3).²² Ese soberbio retablo tiene un mueble que aloja ambos espacios (fig. 4). Dicho mueble fue desmontado hacia 1890, pero afortunadamente fue reintegrado en una restauración reciente.²³ En él, se reconocen claramente tres

¹⁹ María del Consuelo Maquívar, *op. cit.*, pp. 22-26.

²⁰ Juan José Martín González, *El retablo barroco en España*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993.

²¹ Elisa Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, *op. cit.*, pp. 284-286.

²² *Ibidem*, pp. 77-78.

²³ Ricardo Prado Nuñez, “La restauración de la parroquia de Santa Prisca”, *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1990, p. 232.

secciones, en dos de las cuales se encuentran los espacios destinados para la presencia eucarística. En el centro de la sección inferior se encuentra el “sagrario”, que tiene una pequeña puerta con cerradura. La puerta exhibe un relieve en el que está representado el Cordero de Dios. Este lugar debió ser usado para guardar, dentro de un copón, las hostias que se consagraban durante la misa. En ese sitio, el Santísimo Sacramento permanecía oculto. Los fieles sabían que Cristo Sacramentado estaba presente ahí. Sin embargo, no podían contemplarlo. Arriba del “sagrario” se encuentra el “manifestador”, que es un espacio de mayores dimensiones. El manifestador está asociado con un objeto litúrgico preciso: la custodia u ostensorio. En él, los fieles podían ver expuesta una hostia consagrada.

Además de los retablos que, como el retablo mayor de Santa Prisca, aún conservan un mueble que aloja un “sagrario” y un “manifestador”, existen también diferentes testimonios visuales –desde grabados y pinturas, hasta litografías y fotografías– en los que se observan retablos desaparecidos o alterados que tenían ambos espacios. Un caso muy interesante –del cual se ha escrito escasamente– es el de un retablo que aparece en un grabado suelto, el cual fue dado a conocer por Guillermo Tovar de Teresa hace tiempo (fig. 5).²⁴ Cabe aclarar que, de acuerdo al grabado, el retablo tenía únicamente un “manifestador”. Sin embargo, considero que ese grabado es de enorme interés, ente otras razones, porque se observa claramente al Santísimo Sacramento expuesto en dicho espacio.

En el grabado hay una leyenda que nos informa en qué templo se hallaba el retablo y cuándo fue estrenado. La leyenda dice:

EL MAGNÍFICO ALTAR QUE SE PUSO EN LA IGLESIA DEL CONVENTO IMPERIAL DE N. P. S^{to}. DOMINGO el día 4 de Agosto de 1773.

²⁴ Guillermo Tovar de Teresa, “Una nota sobre los retablos de espejos en la Nueva España”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 1, México, INAH, 1979, pp. 29-30. Infortunadamente, Guillermo Tovar no dice en dónde localizó este grabado, y tampoco proporciona información sobre su autor.

Como el propio Guillermo Tovar lo señaló, ese “magnífico altar” debió ser el retablo principal de la Capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de la Ciudad de México. Al parecer, ese retablo fue destruido para ser remplazado por otro de estilo neoclásico, el cual tampoco subsiste.

Hasta ahora no se han dado a conocer noticias sobre quién o quiénes fueron los artífices que fabricaron ese retablo. De acuerdo al grabado, la Virgen del Rosario se hallaba en el centro y era la efigie de mayores dimensiones; alrededor de ella había diferentes santos. De acuerdo a Guillermo Tovar, el “magnífico altar” estaba ornamentado con espejos, aunque en el grabado se aprecian además decoraciones rococó que rodean tanto al propio retablo como a la Virgen y los santos. En el grabado se observan varios candeleros con velas encendidas, que flanqueaban a la imagen mariana y las esculturas de los santos. La luz de esas velas debió reflejarse en los espejos que ornamentaban al retablo, creándose así una atmósfera muy particular. El retablo contaba además con un frontal que mostraba en el centro el característico escudo de la Orden de Predicadores. Sobre el frontal, se observan varios candeleros con velas encendidas, y más arriba, está el manifestador que exhibe la hostia consagrada alojada en un ostensorio. Cabe señalar que, en ninguna otra parte del retablo, se observan tantas velas reunidas como a los pies del Cuerpo de Cristo. El manifestador, al igual que las efigies del retablo, está rodeado por decoraciones rococó que lo realzan. El grabado, parece demostrarnos que el Santísimo Sacramento estaba expuesto en el nuevo retablo de la capilla del Rosario, el día que fue estrenado.

Cabe señalar que los retablos renacentistas o barrocos no son los únicos que pueden tener un manifestador. Este espacio también se encuentra en obras neoclásicas, como el conocido retablo mayor de la iglesia de la Profesa, en la ciudad de México, que fue realizado en 1799 por el afamado arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá.²⁵ Este retablo tiene un baldaquino de cúpula campaniforme dentro del cual se

²⁵ Elizabeth Fuentes Rojas, “Los retablos neoclásicos: una obra de arquitectos y escultores”, *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una guía*, México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A. C., CONACULTA, Gobierno del Distrito Federal, 2005, p. 296.

exponía el Cuerpo de Cristo en una custodia. Así lo prueba una evidencia plástica de mediados del siglo XIX: en el Museo Nacional de Historia se conserva una interesante pintura anónima en la que está representado el interior de la Profesa durante alguna de las celebraciones que se efectuaron en ese templo, durante el mes de junio de 1855, con motivo de la declaración del dogma de la Inmaculada Concepción (fig. 6).²⁶ En ese cuadro, el retablo de Manuel Tolsá aparece transfigurado, pero se reconoce sin dificultad su baldaquino, sobre el cual está una imagen de la Virgen, en cuyo honor se estaba efectuando la festividad. En el interior del baldaquino se observa claramente una gran custodia alojando la hostia consagrada (fig. 7). A los lados se distinguen dos ángeles que están postrados ante la Eucaristía, y atrás de ellos hay dos espejos que fueron colocados, aparentemente, para provocar una ilusión: duplicar las figuras celestiales para hacer parecer que no eran dos, sino cuatro los ángeles que estaban adorando al Santísimo Sacramento. Cabe señalar que en el baldaquino se reconocen unos cortinajes rojos.²⁷

Como ya se dijo, la pintura mencionada es una obra decimonónica. Sin embargo, considero que también es una obra de enorme interés para el presente estudio, pues al igual que en el grabado suelto que reproduce el “magnífico altar” de la Capilla del Rosario, en la pintura del interior de la Profesa se observa al Santísimo Sacramento expuesto en un sitio específico del retablo mayor. Por otro lado, a pesar de que el retablo mayor de la Profesa es una de las obras más importantes del arte neoclásico de la Nueva España, aún no se le ha dado importancia al uso litúrgico para el que fue destinado su característico baldaquino. Finalmente, quiero señalar que los

²⁶ Iván Martínez, “Inmaculada triunfante. Celebraciones del dogma en México”, *Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 182-184. La declaración del dogma de la Inmaculada Concepción tuvo lugar el 8 de diciembre de 1854, mas la noticia fue conocida en México hasta marzo de 1855.

²⁷ El cuadro comentado ha formado parte de exposiciones temporales y ha sido reproducido en los respectivos catálogos, como el citado en la nota anterior. Sin embargo, desconocemos aún quién pudo haber sido su autor.

cortinajes rojos que están en el baldaquino pudieron haber tenido una función litúrgica precisa. Volveré a ese detalle más adelante.

Seguramente existen otros retablos que aún conservan sus espacios destinados para la presencia eucarística, los cuales aún no son conocidos por los estudiosos del arte virreinal. Curiosamente, los espacios eucarísticos de los retablos novohispanos no han llamado la atención de los historiadores del arte. Es desconcertante ese vacío en la historiografía del arte novohispano, sobre todo si se toma en cuenta la enorme importancia de la Eucaristía dentro de la fe católica. Basta recordar que en la misa, en la cual se rememora la Última Cena de Cristo con sus apóstoles, el pan –las hostias– y el vino se convierten en el Cuerpo y la Sangre de Cristo. Es también en la misa que, recordando las palabras de Jesús pronunciadas durante la Última Cena, los fieles consumen su cuerpo: “Tomad y comed todos del él...”

Habiendo señalado, en términos muy generales, cuáles son las diferencias que existen entre el sitio en el que se guarda el Santísimo Sacramento y el lugar de su exposición, pasaremos a examinar los términos usados para referirse a esos espacios. Durante la época virreinal no existió un término que fuera usado únicamente para referirse al sitio de la exposición del Santísimo Sacramento. Los términos que se usaron para referirse al espacio de la exposición eucarística fueron *sagrario* y *tabernáculo*.²⁸ Al parecer, la palabra *manifestador* es un término de creación relativamente reciente que no fue conocido durante la época virreinal.²⁹ El término “manifestador” seguramente deriva del verbo “manifestar”, que sí fue usado en la Nueva España para referirse a la acción de exponer el Cuerpo de Cristo.

Los términos *sagrario* y *tabernáculo* también se usaron para referirse al sitio en el que se guardan las hostias consagradas. Además de “sagrario” y “tabernáculo”, existió un término que se usó únicamente para referirse al sitio de la conservación

²⁸ La misma situación se daba en España: Juan José Martín González, “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español”, *Imafronte*, núms. 12-13, Murcia, Universidad de Murcia, 1996-1997, pp. 25-27.

²⁹ Por lo menos, no encontré que el término *manifestador* fuera usado en las fuentes primarias revisadas para esta investigación.

eucarística: *depósito*. Dicha expresión aparece con cierta frecuencia en documentos de la época como contratos para la construcción de retablos.³⁰ Este término deriva del verbo “depositar”, que se usó para referirse a la acción de guardar el Santísimo Sacramento. Los términos *depósito* y *depositar* prácticamente han caído en desuso; actualmente, se usan las expresiones *reserva* y *reservar*.³¹ Cabe señalar que la palabra *sagrario* se empleó incluso para referirse al mueble que contenía tanto el sitio usado para guardar el Santísimo Sacramento como el espacio destinado para su exposición. Como prueba de lo anterior, baste mencionar un documento que describe un retablo que se habría de construir para la iglesia de San Agustín de Zacatecas. El documento al que me refiero contiene las “condiciones y forma de la obra del retablo que el maestro Andrés de la Roa ha de hacer”, y se encuentra anexado al contrato que fue suscrito en la ciudad de México el 16 de marzo de 1694. El retablo debería tener “cuatro cuerpos”.³² En el centro del primer cuerpo debería estar un “sagrario”, que es descrito de la siguiente forma:

Planta del sagrario de tresavos con un arco que es en el cuerpo principal, que ha de tener de composición dicho sagrario su banco de seis macizos y seis columnas que son las que contiene el primer cuerpo del sagrario. Su depósito dorado, todo de dentro y en medio con su puerta y llave a donde ha de ir pintado un *Pastor con su Cordero en hombros*; con más, su cornisa y sotabanco para que reciba el segundo cuerpo a donde ha de ir con dicha orden otras seis columnas. Ha de ir transparente para que se descubra al Santísimo Sacramento, con la medida de la custodia que tiene una vara de hueco; con su cornisamento y tumbilla que remate debajo de dicho arco, con una concha de relieve afuera para el punto del sagrario; y que en el principio de la concha ha de ir con dos ángeles en las enjutas. Esto es todo el sagrario.³³

³⁰ Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM-IIE, 1991.

³¹ José Aldazábal, *Vocabulario básico de liturgia*, 2ª edición, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1996, p. 341. Debo el conocimiento de esta obra a la doctora Patricia Díaz Cayeros.

³² El pintor Juan Correa debería realizar dos pinturas para ese retablo con representaciones de *Santo Tomás de Villanueva* y *San Nicolás Obispo*. Tanto el contrato como la descripción del retablo fueron publicados por Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel, *op. cit.*, pp. 87-90.

³³ *Ibidem*, p. 89.

De acuerdo al documento citado, el “sagrario” del retablo estaría conformado por dos cuerpos. En el centro del primer cuerpo se encontraría el “depósito”, que debería estar “dorado, todo de dentro”. El depósito tendría una puerta con su cerradura en la que debería estar pintada una representación de “un Pastor con su Cordero en hombros”. Indudablemente, se trata de la representación de Cristo como el Buen Pastor. El segundo cuerpo del “sagrario” estaría destinado a la exposición eucarística. El documento precisa que el segundo cuerpo debería realizarse de acuerdo a la altura de una custodia ya existente.

Cabe señalar que el manifestador es un espacio que, hasta donde he podido advertir, se encuentra solamente en los retablos mayores, por lo que el retablo al que me acabo de referir debió haber sido un retablo mayor. Es preciso destacar que en el mundo novohispano existieron dos tipos de retablos mayores: los que están adosados al muro, que obviamente son los más frecuentes, y los retablos tipo “ciprés”, que fueron característicos del mundo catedralicio. Lamentablemente, no se conserva ninguno de los cipreses dorados de las catedrales novohispanas. Sin embargo, de algunas de esas obras se conocen documentos que los mencionan o describen. Los cipreses de los cuales se conoce información son los que estuvieron en las catedrales de las ciudades de Puebla,³⁴ México,³⁵ Durango³⁶ y Morelia.³⁷ De ellos, el primero en ser fabricado fue el de la catedral angelopolitana, en tiempos del obispo Juan de Palafox y Mendoza. Esa obra fue diseñada por el artista aragonés Pedro García Ferrer,

³⁴ Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núms. 48-49, Museo Camón Aznar, 1992, pp. 287-307. Agradezco a la doctora Patricia Díaz Cayeros haberme señalado la importancia de ese artículo para mi investigación.

³⁵ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Altar mayor”, *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1986, pp. 452-465.

³⁶ Clara Bargellini, “Escultura y retablos coloniales...”, *op. cit.*, pp. 151-174.

³⁷ Manuel González Galván, “Una glosa reconstructiva ideal. El antiguo ciprés barroco de la catedral de Morelia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, UNAM-IIE, 1988, pp. 93-100. Véanse también los artículos escritos por Oscar Mazín, “Altar mayor, altar de los reyes y ciprés de Valladolid Morelia”, y Elena Isabel Estrada de Gerlero, “El tesoro perdido de la catedral michoacana”, *La catedral de Morelia*, México, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, pp. 107-125 y pp. 127-168, respectivamente.

en tanto que el ensamblador Diego de Cárcamo se ocupó de su realización. Cabe señalar que para Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, el ciprés de la catedral de Puebla “tuvo numerosa descendencia en la Nueva España”, debido a que los cipreses catedralicios que le siguieron fueron también obras exentas.³⁸

Una de las principales funciones de los cipreses catedralicios fue la de ser usados para la exposición de la Eucaristía. Baste transcribir aquí la descripción que el obispo Pedro Tamarón hizo del desaparecido ciprés de la catedral de Durango en 1761, en la que se dice que en esa obra se exponía a Cristo Sacramentado. De acuerdo al prelado, el ciprés de la catedral de Durango –que fue realizado por Felipe de Ureña– era

Una pirámide magnífica de tres cuerpos de talla afiligranada bien primorosa, toda dorada; tiene 15 ½ varas de alto con gran multitud de imágenes de santos de cuerpo entero, estofadas; el cuerpo primero incluye otro tanto de más pulida arquitectura con cuatro caras, *en donde se manifiesta el Divinísimo Señor Sacramentado*, en el segundo cuerpo está colocada una imagen de estatura mayor de la Purísima Concepción de Nuestra Señora.³⁹

Debido a que una de las principales funciones de los cipreses catedralicios fue la de alojar al Santísimo Sacramento para su exposición, algunos de los términos usados en documentos de la época para referirse a esas obras son “tabernáculo” y “sagrario”, con lo cual se está subrayando el carácter eucarístico de esas obras.

* * *

En los siguientes apartados ahondaré en los usos dados tanto al lugar de la reserva eucarística como al manifestador. Dado que el “sagrario de torno” del mayor de Tepotzotlán es un manifestador, dedicaré más espacio para a la exposición del Cuerpo

³⁸ Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, p. 293.

³⁹ Citado por Clara Bargellini, “Escultura y retablos coloniales...”, *op. cit.*, p. 162. Las cursivas son mías. Cabe señalar que en el sermón pronunciado el día que el ciprés fue dedicado se dijo que era “robusto en sus estípites”.

de Cristo. También me ocuparé de determinadas manifestaciones de culto eucarístico que se conocieron en la Nueva España, como la devoción de las Cuarenta Horas. Me referiré a esas formas de culto ya que nos permitirán comprender la indudable importancia que tuvieron los espacios eucarísticos de los retablos.

El depósito eucarístico

Una de las razones por las que se reserva el Santísimo Sacramento es para que esté disponible para que pueda ser llevado a los enfermos, que no pueden asistir a misa para comulgar. Esta costumbre se remonta a los primeros siglos del cristianismo. De acuerdo a Mario Righetti, los testimonios más antiguos que nos informan de esa práctica son del siglo II.⁴⁰ Cabe señalar que en el Concilio de Nicea, celebrado en el año 325, se estableció que los agonizantes no deberían morir sin antes haber recibido el “santo viático”.⁴¹

En los primeros siglos de nuestra era, cuando el cristianismo era una religión acosada por el Imperio Romano, los seculares guardaban en su casa el pan consagrado. A partir de que el cristianismo dejó de ser una religión perseguida, la Eucaristía se empezó a conservar en un anexo de la sacristía de las iglesias. A partir del siglo XI, el lugar de la reserva eucarística pasó de la sacristía a los templos. Es en ese siglo, por ejemplo, que empezaron a aparecer las famosas palomas eucarísticas suspendidas en el presbiterio de las iglesias, que fueron muy comunes en Inglaterra y Francia, las cuales fueron usadas para contener el Cuerpo de Cristo.⁴² No voy a referirme a todas las modalidades de conservación eucarística conocidas durante la Edad Media, puesto que este tema ha sido tratado por especialistas como Mario Righetti, por lo que remito al lector a su *Historia de la liturgia*.⁴³

⁴⁰ Mario Righetti, *Historia de la liturgia*, vol. II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, p. 489.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Ibidem*, vol. I, pp. 502-503.

⁴³ *Ibidem*, vol. I, pp. 499-504.

* * *

El siglo XVI fue un momento de profundas transformaciones para la Iglesia católica. Como bien se sabe, fue la centuria del surgimiento del protestantismo, que negaba la presencia de Cristo en la Eucaristía. En ese mismo siglo tuvo lugar el Concilio de Trento. Producto de su sesión XIII es el *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía*. En su “Introducción” se “prohíbe a todos los fieles cristianos [...] a creer, enseñar o predicar respecto a la Santísima Eucaristía de otro modo que el que se explica y define en el presente decreto”. En el Capítulo I del *Decreto* se confirma que en la consagración, el pan y el vino se convierten en el Cuerpo y la Sangre de Cristo. Ahí también se recuerda que Jesucristo instituyó la Eucaristía en la Última Cena, “cuando después de haber bendecido el pan y el vino, testificó a sus apóstoles con claras y enérgicas palabras, que les daba su propio cuerpo y su propia sangre”.⁴⁴

Obviamente, en ese decreto se confirmó que el Santísimo Sacramento se debería seguir guardando para que fuera llevado a los enfermos. El capítulo VI, que está dedicado a la reserva eucarística, dice:

Es tan antigua la costumbre de guardar en el sagrario la Santa Eucaristía, que ya se conocía en el siglo en que se celebró el concilio Niceno. Es constante, que a más de ser muy conforme a la equidad y razón, se halla mandado en muchos concilios, y observado por costumbre antiquísima de la Iglesia Católica, que se conduzca la misma Sagrada Eucaristía para administrarla a los enfermos, y que con este fin se conserve cuidadosamente en las iglesias. Por este motivo establece el Santo Concilio, que absolutamente debe mantenerse tan saludable y necesaria costumbre.⁴⁵

En el Concilio de Trento no se dijo en qué parte de las iglesias debería estar el lugar de la reserva del Santísimo Sacramento. Sin embargo, fue en el siglo XVI que cobró

⁴⁴ *Biblioteca electrónica cristiana*, <http://www.multimedios.org/docs2/d000436/p000005.htm>.

⁴⁵ *Idem*.

fuerza la modalidad de conservación eucarística que se conoció en la Nueva España: la reserva integrada al altar mayor.⁴⁶ Mario Righetti, en su *Historia de la liturgia* señala:

Quien inició un serio movimiento para colocar permanentemente el Santísimo sobre el altar fue Mario Giberti, obispo de Verona (1524-1543). En su iglesia catedral erigió un nuevo altar mayor, colocando en el centro del mismo el sagrario, *tamquam cor in pectore et mentem in anima*, dice un biógrafo suyo, y en el curso de su visita pastoral a la diócesis recomendó que en las iglesias parroquiales se hiciera otro tanto. El sagrario debía ser de madera o de otro material resistente y debía tenerse fijado al altar y cerrado con la suficiente seguridad para evitar robos sacrílegos. Giberti gozaba de gran prestigio en la Italia septentrional, y por eso su iniciativa halló favorable acogida en otras diócesis, y sobre todo en Milán, gracias a San Carlos, amigo y admirador del obispo veronés; en efecto San Carlos Borromeo dispuso que el Santísimo Sacramento, que hasta entonces se guardaba en la sacristía, fuese colocado sobre uno de los altares de la catedral.⁴⁷

Posteriormente, en el *Ritual Romano*, publicado en 1614 por instrucciones del papa Paulo V, se dice claramente que la reserva eucarística se debería colocar “en el centro del altar mayor o, en todo caso, en otro altar que parezca más cómodo y decente a la veneración de dicho Sacramento, de tal manera que no se interponga ningún impedimento a las funciones sagradas o a otros oficios eclesiásticos”.⁴⁸ En el *Ritual* se dispuso además que en donde estuviera la reserva eucarística siempre debería haber una lámpara encendida.⁴⁹

⁴⁶ El altar es de suma importancia para el culto, pues ante él el sacerdote celebra el sacrificio de la misa. Sin el altar el sacerdote no puede celebrar. Al igual que a los espacios eucarísticos, también se le ha dado escasa importancia en la historiografía a los altares de los retablos virreinales. Lamentablemente, son muchísimos los retablos que han perdido su altar. Dada su importancia litúrgica, los altares fueron ornamentados de diferentes maneras. El altar del retablo de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Saltillo (el cual fue realizado por Felipe de Ureña), por ejemplo, fue adornado con un espléndido frontal de plata que por fortuna aún se conserva, el cual tiene relieves sobredorados de Cristo crucificado, la Virgen María y el apóstol San Juan. Véase el libro de Clara Bargellini, *La catedral de Saltillo...*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁷ Mario Righetti, *op. cit.*, vol. I, p. 472. Cabe apuntar que San Carlos Borromeo recomendaba que el sitio de la reserva eucarística se hallara integrado al altar mayor. Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, México, UNAM-III, 1985 (Estudios y Fuentes del Arte en México, XLIX), p. 18.

⁴⁸ Citado por Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, pp. 287-288.

⁴⁹ Mario Righetti, *op. cit.*, vol. II, p. 537.

El *Ritual Romano* fue una obra conocida en la Nueva España. De acuerdo a Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, el obispo Palafox hizo que el *Ritual* fuera traducido al castellano y a las lenguas indígenas. Además, el prelado hizo editar un *Manual de los Santos Sacramentos conforme al Ritual de Paulo V. Formado por el Rvdmo. e Illmo. Excellemo. Señor Don Juan de Palafox y Mendoza*, el cual fue publicado en 1642.⁵⁰ Por otro lado, en su *Manual de párrocos*, el padre Miguel Venegas de la Compañía de Jesús señala que el depósito del Santísimo Sacramento debería estar “colocado en el Altar mayor, o en otro que pareciese más acomodado y decente para la veneración y culto de tanto Sacramento [sic], de suerte que ningún impedimento se le ocasione con otras funciones y oficios eclesiásticos. Ardan perpetuamente delante de Él de día y de noche muchas lámparas, o a lo menos una”.⁵¹ El padre Venegas, además, recomendaba:

Tenga cuidado el párroco, de que siempre se conserven algunas formas consagradas en tanto número, que basten para el uso de las comuniones de los enfermos y de los demás fieles, las cuales se han de conservar en la píxide o copón, que ha de ser de materia sólida, decente y limpia, que ha de estar cerrado con su tapadera y cubierto con un velo blanco dentro del tabernáculo, que ha de estar adornado, cuanto se pudiere y cerrado con llave.⁵²

Podemos concluir que en muchas iglesias virreinales la Eucaristía se guardaba en el sagrario del retablo mayor. Sin embargo, debemos recordar que en las catedrales novohispanas, existen capillas que fueron destinadas para alojar el Santísimo Sacramento. El ejemplo más conocido es el Sagrario de la catedral de la ciudad de México, proyectado por el arquitecto Lorenzo Rodríguez en el siglo XVIII. Sin embargo, esta situación no fue exclusiva del mundo catedralicio. Martha Fernández en

⁵⁰ Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, p. 288. Cabe señalar que no encontré el *Manual* del obispo Palafox en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Ulteriores búsquedas en otros fondos bibliográficos seguramente permitirán encontrar algún ejemplar de esa obra.

⁵¹ Miguel Venegas, *Manual de párrocos para administrar los santos sacramentos y ejercer otras funciones sagradas conforme al Ritual Romano*, México, Joseph Bernardo de Hogal, ministro e impresor del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1731, p. 53.

⁵² *Idem.*

su libro sobre Cristóbal de Medina Vargas informa que el mencionado arquitecto reedificó la “capilla del sagrario” de la parroquia de la Santa Veracruz. Esa capilla fue destinada para alojar el depósito eucarístico. De acuerdo a Martha Fernández, la “capilla del sagrario” es al parecer la que está dedicada actualmente a la Virgen de Guadalupe.⁵³

Los gastos de la reedificación de la capilla del sagrario fueron sufragados por la cofradía de Jesús Nazareno. Los cofrades enviaron al arzobispo- virrey fray Payo Enríquez de Rivera una solicitud, suscrita el 24 de noviembre de 1677, en donde pedían que se les autorizara ocupar esa capilla. Los cofrades ofrecían a cambio

fabricar de nuevo la capilla del sagrario de dicha parroquia que está maltratada y amenazando ruina [...], hacerle colateral y a tenerla con todo adorno y decencia, y gastar el aceite que arde en la lámpara de dicha capilla, con cargo de que, arriba del sagrario, donde está depositado el veático [sic], se coloque dicha hechura de Jesús Nazareno, siendo dicha capilla, como ha de ser, entierro de sus hermanos difuntos.⁵⁴

La reedificación de la capilla fue autorizada por el arzobispo- virrey, por lo que Cristóbal de Medina, que había presentado un proyecto, suscribió el 24 de febrero de 1678 la escritura en la que se comprometía a reconstruirla.

El documento citado claramente dice que la cofradía se comprometía a dotar la capilla de un retablo o “colateral”. Ese retablo obviamente debió alojar el sagrario en donde estaría “depositado el veático”.⁵⁵ Al referirse al Santísimo Sacramento como “viático”, se está señalando que el Cuerpo de Cristo se guardaba en el sagrario para que fuera conducido a los enfermos.

El Santísimo Sacramento podía guardarse en el “depósito” de un retablo, preferentemente en el retablo mayor, o bien en una capilla anexa. Llama pues la atención que en varios conjuntos retablísticos que aún subsisten, el retablo mayor no

⁵³ Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, UNAM- IIE, 2002 (Monografías de Arte, 27), p. 213.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 211.

⁵⁵ Cabe aclarar que se desconoce quién fue el maestro que se hizo cargo de la ejecución de ese retablo.

es el único que tiene un “depósito” con su puerta con cerradura. Baste mencionar aquí un caso bastante conocido que demuestra esa situación: la iglesia de Santa Prisca de Taxco. En la parroquia taxqueña, además del retablo mayor, seis retablos que se encuentran dentro de ese templo tienen un “depósito” con un relieve del *Agnus Dei* en su puerta (figs. 8 y 9).⁵⁶ Podría pensarse que los retablos laterales con “depósito”, al igual que el retablo mayor, también eran usados para alojar a la Eucaristía. Sin embargo, un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos de 1696, determinó que el Cuerpo de Cristo podría reservarse solamente en un único lugar dentro de las iglesias.⁵⁷ Entonces, ¿por qué varios de los retablos laterales de la parroquia taxqueña tienen un “sagrario” con su puerta con cerradura, cuando mucho antes de que fuera fabricada la iglesia de Santa Prisca, la Sagrada Congregación de Ritos había determinado que la Eucaristía solamente podía estar reservada en un único sitio? Esta es una interrogante para la que aún no tengo una respuesta satisfactoria. Sin embargo, por ahora es posible conjeturar que la existencia del sagrario en los retablos laterales posiblemente está relacionada con la celebración de la misa, durante la cual el pan y el vino se convierten en el Cuerpo y la Sangre de Cristo. Lo más probable es que el Santísimo Sacramento fuera reservado temporalmente en los depósitos de los retablos laterales para la celebración de la misa. Como bien se sabe, el sacrificio de la misa se celebraba no solamente en los retablos mayores, sino también en los retablos laterales.

* * *

Cabe señalar que durante la época virreinal, además de los retablos, se construyó un mueble especial que fue usado para reservar al Santísimo Sacramento en un momento central del calendario litúrgico: el monumento de Jueves Santo. Como bien se sabe, la

⁵⁶ Elisa Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco, op. cit.*, p. 356.

⁵⁷ Joaquín Soláns, *Manual litúrgico*, 8ª edición, t. I, Barcelona, Imprenta de Subirana Hermanos, 1901, p. 689. La Sagrada Congregación de Ritos fue creada por el papa Sixto V mediante la Constitución *Inmensa* del 22 de enero de 1688 para “regular el culto divino y tratar las causas de los santos”. Véase la *Enciclopedia de la religión católica*, t. II, Barcelona, Dalmau y Jover, S. A., 1951, p. 1388.

Iglesia católica recuerda en ese día que Cristo instituyó la Eucaristía durante la Última Cena. En el Jueves Santo, el Santísimo Sacramento se guardaba en el “sagrario” de un “monumento”. El monumento era un aparato exento, que a diferencia de los retablos, era armado y desarmado cada año para ser usado en la Semana Santa.

Es bien sabido que los mismos artífices novohispanos que construyeron retablos, también se hicieron cargo de la construcción de monumentos de Jueves Santo. Se sabe que Felipe de Ureña, por ejemplo, realizó un monumento para la catedral de Morelia.⁵⁸ Lamentablemente, ninguna de esas obras ha llegado hasta nosotros; sólo tenemos conocimiento de su existencia a través de testimonios documentales, especialmente contratos. Cabe señalar que los monumentos novohispanos de Jueves Santo prácticamente no han sido objeto de investigación histórico-artística. Por fortuna, Patricia Díaz Cayeros ha publicado recientemente un ensayo en el que se aborda ese tema.⁵⁹

La exposición eucarística

Como hemos visto, el Santísimo Sacramento permanece oculto en el lugar de la reserva. El Cuerpo de Cristo puede ser visto, fuera de la misa, solamente en determinadas ocasiones. Los fieles pueden ver la hostia consagrada en dos clases de culto eucarístico. La primera de ellas conlleva movimiento: obviamente me estoy refiriendo a las procesiones. La más importante de todas las procesiones eucarísticas es la de *Corpus Christi*, en la que la hostia consagrada es llevada por el sacerdote en el ostensorio para recorrer las calles. La otra modalidad de culto eucarístico no implica movimiento: es la exposición del Cuerpo de Cristo dentro de los templos. Cabe aclarar que estas manifestaciones de culto a la Eucaristía se dieron hasta la Baja Edad Media. No fue sino hasta el año de 1264 cuando el papa Urbano IV instituyó la fiesta de

⁵⁸ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “El tesoro perdido...”, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁹ Patricia Díaz Cayeros, *op. cit.*, pp. 35-65. Agradezco a la doctora Díaz que me haya facilitado una copia de su ensayo antes de su publicación.

Corpus Christi. Por otro lado, los primeros testimonios que nos informan de la exposición eucarística dentro de los templos son del siglo XIV.⁶⁰

En el Concilio de Trento se determinó que se debería continuar con estas manifestaciones de culto al Cuerpo de Cristo. Se estipuló que:

Si alguno dijere, que en el Santo Sacramento de la Eucaristía no se debe adorar a Cristo, hijo unigénito de Dios, con el culto de latría, ni aun con el externo; y que por lo mismo, ni se debe venerar con peculiar y festiva celebridad; ni ser conducido solemnemente en procesiones, según el loable y universal rito y costumbre de la santa Iglesia; o que no se debe exponer públicamente al pueblo para que le adore, y que los que le adoran son idólatras; sea excomulgado.⁶¹

Como ya se dijo, el Cuerpo de Cristo es expuesto solamente en ocasiones solemnes. Uno de esos momentos es la celebración de las Cuarenta Horas, festividad en la que durante ese lapso se expone la hostia consagrada. Esta devoción, como se verá a continuación, surgió en Italia en el siglo XVI.

El origen de las Cuarenta Horas se remonta a la primera mitad del siglo XVI. En 1527, en la iglesia del Santo Sepulcro de Milán, el misionero Gian Antonio Bellotti exhortó a los fieles a que permanecieran en oración delante del Santísimo Sacramento durante cuarenta horas continuas, en recuerdo de las que permaneció Jesucristo en el sepulcro. La naciente devoción eucarística fue introducida en Roma hacia 1550 gracias a San Felipe Neri, pero no fue sino hasta 1592 cuando las Cuarenta Horas tuvieron una organización oficial en la Ciudad Eterna. Esto se logró mediante la constitución *Graves et diuturnae* del papa Clemente VIII, que estableció:

Nos hemos decretado el establecer oficialmente en esta ciudad una cadena ininterrumpida de plegarias, por la cual, en diversas iglesias y en determinados días, se celebre la piadosa y saludable devoción de las Cuarenta Horas, de forma que en cada hora del día y de la noche en todo el año suba continuamente al trono de Dios el incienso de la plegaria.⁶²

⁶⁰ Mario Righetti, *op. cit.*, vol. I, p. 541.

⁶¹ *Biblioteca Electrónica Cristiana, op. cit.*

⁶² Citado por Mario Righetti, *op. cit.*, vol. II, p. 545.

En ese mismo documento, el papa aclaraba que la finalidad de las Cuarenta Horas era lograr la concordia entre los príncipes cristianos y la paz entre las naciones.

Cabe señalar que en Italia, para la realización de las Cuarenta Horas, se construyeron “aparatos escenográficos”, muebles que tenían como finalidad ser utilizados para la exposición del Santísimo Sacramento. Se trataba de obras desarmables que, como los monumentos de Jueves Santo, se podían usar año tras año. Existen muchas noticias de la existencia de esos aparatos.⁶³ Sin embargo, ninguno de ellos ha llegado íntegro a nuestros días. Por fortuna, se conservan algunos diseños que nos dan cuenta de su existencia.

* * *

Como ya se dijo, la devoción de las Cuarenta Horas fue conocida en la ciudad de México hasta principios del siglo XVIII. Así lo informa una Carta Pastoral del arzobispo Alonso Nuñez de Haro y Peralta, impresa en 1785. Ese texto ofrece noticias de la forma en la que se celebró esa devoción eucarística en la capital del virreinato durante el siglo XVIII.⁶⁴ De acuerdo a la carta, “la Oración famosa de Cuarenta Horas [era] llamada vulgar y abusivamente *Jubileo Circular*”. Se menciona que la devoción de las Cuarenta Horas nació en Italia en el siglo XVI “en memoria de las que estuvo en el sepulcro nuestro Redentor” y que “fue instituida perpetuamente en Roma por el Sumo Pontífice Clemente VIII en 25 de noviembre de 1592”. De acuerdo a la Carta Pastoral de Alonso Nuñez de Haro y Peralta, el “Jubileo Circular” fue instituido en la Ciudad de México a principios del siglo XVIII, mediante un edicto del arzobispo Juan de Ortega Montañes, del 7 de enero de 1707. La Carta Pastoral dice además que las

⁶³ Carlo Degli Esposti, “Corredi e apparati per i riti eucaristici a Bologna”, *Mistero e immagine. L’Eucaristia nell’arte dal XVI al XVIII secolo*, Venecia, Electa, 1997, pp. 214-216.

⁶⁴ Alonso de Nuñez de Haro y Peralta, *Nos el Dr. Alonso de Nuñez de Haro y Peralta por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica Arzobispo de México del Consejo de S. M. [...] Hacemos saber, que la Oración famosa de Cuarenta Horas llamada vulgar y abusivamente Jubileo Circular [...] Un ejemplar de esta carta pastoral se conserva en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, en Ciudad Universitaria, en donde pude consultarla.*

cuarenta horas de exposición eucarística se distribuían en tres días, es decir, el Santísimo Sacramento no se exponía durante cuarenta horas continuas.

La Carta Pastoral tuvo como finalidad informar a los habitantes de la capital del virreinato que el papa Pío VI había expedido dos breves relacionados con la celebración de las Cuarenta Horas. En la Carta se transcriben los dos breves papales. En el primero de ellos, del 9 de marzo de 1782, se lee:

Habiéndonos informado que en las iglesias así seculares como regulares de la Ciudad de México en las Indias, se ha establecido la piadosa y saludable Oración de Cuarenta Horas, a semejanza de la que instituyó nuestro predecesor de feliz recordación Clemente Papa VIII en la Ciudad de Roma [...] y que continuamente se celebra guardando cierta distribución de iglesias y tiempo, para que de día y de noche, a todas horas y en todo el año, el incienso de la oración suba a la presencia del Señor [...] Nosotros [...] concedemos misericordiosamente en el Señor indulgencia plenaria y remisión de todos sus pecados a todos y cada uno de los fieles de Christo de uno y otro sexo que verdaderamente arrepentidos, confesados y alimentados del Santísimo Sacramento de la Eucaristía asistieren devotamente en cualquiera iglesia de dicha Ciudad de México en las Indias en que se celebrare dicha Oración de Cuarenta Horas.

El segundo breve papal es una corrección del primero. Se señala que el Santísimo Sacramento no debería estar expuesto durante cuarenta horas continuas. Así lo expresa:

Pero habiéndonos informado que en la presente situación y estado de las cosas, de ninguna manera conviene el concurso de dichos fieles en el tiempo de la noche de las expresadas iglesias para conseguir la indulgencia: queremos con autoridad apostólica, y concedemos por el tenor de las presentes, que nuestras antecedentes mencionadas letras surtan todo su efecto, aunque la Oración de Cuarenta Horas instituida en dichas iglesias se interrumpa en el tiempo de la noche, no obstante cualquiera cosa en contrario.⁶⁵

En su Carta Pastoral, Alonso Nuñez de Haro y Peralta señaló otras especificaciones de la forma en la que debería realizarse la “Oración” de las Cuarenta Horas. El “Jubileo Circular” se dejaría de celebrar de la forma acostumbrada para distribuir las cuarenta

⁶⁵ Cabe señalar que no se aclara por qué no era conveniente que los fieles acudieran a las iglesias en el transcurso de la noche.

horas de exposición eucarística en cuatro días. El Santísimo Sacramento debería estar expuesto diez horas cada día, “exponiéndose con misa a las siete de la mañana, y reservándose a las cinco de la tarde, con solemnidad y decoro que corresponde”. Se dice además en qué fechas no debería efectuarse: se suspendería “desde el Domingo de Ramos hasta después de pasados los tres días de Pascua, la octava de Corpus y también el día de Todos los Santos”. Se estableció además que no debería celebrarse la oración en los templos en los que no se contara con un lugar para la reserva eucarística: “Que en las iglesias, ermitas o capillas en que no haya depósito del Santísimo no entre esta Oración [de Cuarenta Horas], ni se entiendan en el número de las señaladas para la indulgencia circular, ni en ellas se permita exponer el Sacramento”.

Como se vio en el primer breve papal, los fieles que asistieran a cualquiera de los lugares en los que estuviera expuesto el Santísimo Sacramento durante las Cuarenta Horas obtendrían la indulgencia plenaria. Sin embargo, ninguno de los dos breves dice cuánto tiempo se debería permanecer orando para obtener ese gran beneficio espiritual, por lo que Alonso Nuñez de Haro y Peralta dispuso:

Declaramos que rezando cada uno de los fieles atenta y devotamente en la iglesia que se celebrare dicha Oración de Cuarenta Horas a lo menos una Estación Mayor al Santísimo, que son seis padres nuestros, seis aves Marías y seis *Gloria Patri*, y estando verdaderamente arrepentidos, confesados [...] y comulgados espiritual y sacramentalmente [...] ganarán dicha indulgencia.

Como ya se dijo, en Italia se construían “aparatos escenográficos”, obras desarmables que eran utilizadas año tras año para la celebración de las Cuarenta Horas. No hay noticias de que en el mundo novohispano se construyeran muebles similares para esa celebración. Hasta que no haya evidencias físicas o documentales que prueben lo contrario, considero que debemos pensar que en la Nueva España, los manifestadores de los retablos mayores eran los sitios en los que se exponía el Cuerpo de Cristo durante las Cuarenta Horas. Sin embargo, cabe la posibilidad de que los retablos

fueran transformados para esa celebración: el papa Clemente IX en su *Instructio Clementina*, de 1705, estableció que en las Cuarenta Horas, el Santísimo debería ser expuesto en el altar mayor, y que las imágenes, pinturas o reliquias que ahí estuvieran deberían retirarse o cubrirse.⁶⁶ Es posible que los retablos mayores de las iglesias novohispanas fueran cubiertos, pero que se dejara visible el manifestador, el lugar en el que se exponía el Cuerpo de Cristo. Ulteriores investigaciones deberán ahondar en este punto.

Cabe señalar que la celebración del “Jubileo Circular” en la Nueva España prácticamente no ha sido objeto de investigación histórica. Una excepción es la sugerente investigación de Alena Robin sobre las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México, la cual fue presentada recientemente como tesis doctoral.⁶⁷ En esa tesis, se informa que las capillas del Vía Crucis se fabricaron a un costado de la Alameda, entre 1684 y 1706, siendo la Tercera Orden franciscana la principal promotora de su construcción.⁶⁸ La capilla del Calvario, que reunía las tres últimas estaciones del Vía Crucis, fue construida entre 1690 y 1700. Esta capilla se diferenciaba de las otras por ser la de mayores dimensiones, además de que era la única en que se celebraba misa.

Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México, obviamente, sirvieron para la práctica de esta devoción durante la Cuaresma. Sin embargo, la capilla del Calvario no solamente fue escenario de devociones relacionadas con la Pasión de Cristo; Alena Robin informa que en la capilla del Calvario se empezó a celebrar el Jubileo Circular a partir de 1709, es decir, dos años después de que se empezó a realizar en la ciudad de México. Esta festividad se efectuaba en la capilla del Calvario durante tres días de la siguiente forma: un día antes de que iniciara la celebración, un sacerdote de la parroquia de la Santa Veracruz celebraba una misa para consagrar la hostia que se habría de exponer, y posteriormente la reservaba. Ese mismo sacerdote, durante los

⁶⁶ *Enciclopedia de la religión católica, op. cit.*, t. II, p. 1325.

⁶⁷ Alena Robin, “Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España”, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2007, pp. 213-216.

⁶⁸ Lamentablemente, las capillas del Vía Crucis fueron destruidas en el siglo XIX. La capilla del Calvario, que fue la última en desaparecer, fue derribada en 1861, *ibidem*, p. 266.

tres días que duraba el Jubileo, debería “manifestar y depositar al Divino Sacramento”. El último día, el sacerdote debería celebrar otra misa “para consumir la hostia que se expuso”.⁶⁹ De acuerdo a Alena Robin, uno de los mayores gastos que generaba la celebración del Jubileo Circular en la capilla del Calvario era la compra de cera. Obviamente, las velas se adquirirían para ser encendidas durante la exposición del Santísimo Sacramento.

Un inventario de los bienes de la capilla del Calvario escrito entre 1728 y 1732, describe el ostensorio que se usaba para la exposición eucarística como “una custodia de más de media vara toda sobredorada”. El documento menciona además “dos cortinas para descubrir el Santísimo Sacramento, una de tela de tisú encarnada con su gotera y otra de tela de China”.⁷⁰ Esta noticia nos revela que antes de que se expusiera el Cuerpo de Cristo, éste permanecía oculto por cortinajes. De ello se hablará a continuación.

“Del modo de descubrir y encerrar al Santísimo Sacramento”

La hostia consagrada, antes de que fuera vista por los fieles, permanecía oculta en el manifestador. Hasta el momento, he podido percatarme que esto se hacía de dos maneras: con cortinas o con una imagen. A esta segunda modalidad corresponde el retablo mayor del templo jesuita de Tepotzotlán. Pero antes de volver a referirme a ese retablo, se examinarán las indicaciones contenidas en un interesante libro novohispano de mediados del siglo XVIII, que señala la forma en la que se debería descubrir el Santísimo Sacramento para su exposición. El libro al que me refiero es una obra de carácter litúrgico, y se titula *Manual arreglado al Ritual Romano, decretos de la S. C. de R., y privilegios apostólicos, según el estilo del Orden Seráfico*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 214.

⁷⁰ El inventario está transcrito en el apéndice documental de la investigación de Alena Robin, *ibidem*, pp. 501-507.

El *Manual* fue escrito por fray Pedro de Alcántara Fernández y fue publicado en 1748.⁷¹ Esta obra fue destinada, como se lee claramente en la portada “para el uso reformado de los religiosos franciscos descalzos [sic] de la más estrecha observancia regular de la mexicana provincia de San Diego”. En la misma portada se lee que su autor era “mexicano” y “humilde hijo” de esa provincia. El *Manual* es muy interesante para la historia de la liturgia y el culto, ya que señala la forma en la que deberían celebrarse diferentes ceremonias religiosas. Dado que muchas obras de arte de la época virreinal fueron realizadas con fines litúrgicos como los propios retablos, este libro contiene también algunas noticias de interés para la historia del arte novohispano.

El capítulo III de la segunda parte, está dedicado a diferentes ceremonias relacionadas con la Eucaristía.⁷² Ahí se describe el “modo de descubrir y encerrar al Santísimo Sacramento” para su exposición.⁷³ De acuerdo al religioso, el hermano sacristán debería colocar una hostia consagrada en el ostensorio “muy de mañana [...] en el tabernáculo [o manifestador, en] donde se ha de descubrir (no esperando hacer esto ya que es hora de la función, o que la iglesia esté llena de gente, que es poca cordura y no decencia)”. El hermano sacristán debería además cubrir “el tabernáculo con su cortina, de manera que a su tiempo pueda correrse y se descubra el Sacramento sin embarazo”. Debido a que el manifestador ya alojaba al Cuerpo de Cristo, el

⁷¹ Fray Pedro de Alcántara Fernández, *Manual arreglado al Ritual Romano, decretos de la S. C. de R., y privilegios apostólicos, según el estilo del Orden Seraphico, especial para el uso reformado de los religiosos franciscos descalzos de la más estrecha observancia regular de la mexicana provincia de San Diego. Contiene las ceremonias de las bendiciones solemnes, procesiones, recibimiento de señores virreyes, arzobispos, obispos y prelados generales de la Orden, funciones patente el Santísimo, administración del Viático y extrema unción a los religiosos, su entierro y el de los seculares adultos y párvulos, y algunas bendiciones y especiales advertencias. Dedícalo al vigilante custodio del Sacramentado Cordero, santo por antonomasia del Santísimo Sacramento, San Pasqual Baylon. Su author el P. Fr. Pedro de Alcántara Fernández, mexicano, humilde hijo de la misma provincia*, México, Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María de Rivera, en el empedradillo, 1748. Este libro lo consulté en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, en Ciudad Universitaria.

⁷² *Ibidem*, pp. 71-87.

⁷³ Advierto que he omitido varias de las indicaciones señaladas por fray Pedro de Alcántara Fernández para la exposición del Santísimo Sacramento. El interesado podrá encontrar en su *Manual* más información.

hermano sacristán debería colocar “dos velas encendidas en el altar, porque estando el Santísimo sólo con la cortina, debe, fuera de la lámpara, tener dos luces”.

De acuerdo al *Manual*, la ceremonia de exposición del Cuerpo de Cristo se debería realizar de la siguiente forma. La comunidad de religiosos se debería reunir en la antesacristía. El religioso que habría de presidir la ceremonia tendría que revestirse con “amito, estola, alba y capa blanca”. Ya que la comunidad estaba lista, se entraba a la iglesia “por la puerta de gracias, o por la del presbiterio”.⁷⁴ La comunidad ingresaría al templo de la siguiente manera: “los acólitos con los ciriales encendidos, el turíbulo con el incensario con lumbre (sin echar antes incienso, que no le toca), la comunidad irá saliendo detrás de los dichos, en orden, y [por] último el preste”. Habiendo llegado la comunidad al presbiterio, se procedía a descubrir el Santísimo Sacramento. El sacerdote que iba revestido “echara tres veces incienso en el incensario”, e inmediatamente después

puesto de rodillas, tomará el incensario, y en empezando a levantar el velo o cortina, inclinando profundamente la cabeza y volviéndola a levantar, incensará al Santísimo tres veces todas derechas, y hechas de modo que sean en el mismo tiempo que se gastaren en descubrir [al Santísimo Sacramento], y a la última en la misma suerte que en la primera, inclinará la cabeza.

El *Manual* señala quién debería ser el indicado para mover las cortinas:

El hermano sacristán [...] luego que el preste se arrodilla [...] irá corriendo la cortina para descubrir el Sacramento, ni muy de prisa, ni muy despacio, sino con decencia y gravedad. Si él no pudiere hacerlo, lo encomendará a otro sacerdote, no a cualquier mozo, que los Reyes de la tierra se precian de tener un Sumiller de cortina a un sujeto de distinción, y suele ser un Señor Obispo, pues ¿por qué para el Rey Supremo de los Reyes, y Señor de los Señores no ha de ser el que corra su cortina, y su sumiller uno de sus ministros?⁷⁵

⁷⁴ Ignoro cuál haya sido la función de “la puerta de gracias” y en dónde se encontraría.

⁷⁵ Fray Pedro de Alcántara Fernández, *op. cit.*, p. 73.

El *Manual*, además, describe la forma en la que se debería llevar a cabo la exposición de la Eucaristía durante el Jubileo Circular. Como ya sabemos, antes de 1785, las Cuarenta Horas de exposición eucarística se distribuían en tres días. El *Manual* señala que el Santísimo Sacramento “se debe descubrir el primero y segundo día, a las cinco en punto de la mañana, y depositar en punto de las seis y media de la tarde, y el día tercero, se descubre a las cinco en punto, y en punto de las siete de la tarde se deposita”. Los dos primeros días, a las seis y media de la tarde, se corría la cortina para cubrir el ostensorio con el Cuerpo de Cristo, para lo cual también era necesario que fuera incensado por el sacerdote. El último día del Jubileo, inmediatamente después de que se había corrido la cortina del manifestador, el sacerdote procedía a bendecir al pueblo con el Santísimo Sacramento. En el *Manual*, se dice expresamente que esto se debería hacer con otra hostia consagrada que permanecía reservada en el “depósito” para ese fin.⁷⁶ Por fortuna, se conoce una pintura virreinal en la que se representó la bendición con el Santísimo Sacramento. Esta obra se encuentra en la iglesia conventual de Tecamachalco, en el estado de Puebla (fig. 10). Fue el doctor Jaime Morera quien señaló que en esa pintura existe una representación de la “Bendición Solemne con exposición del Santísimo”.⁷⁷ En la pintura se observa a un sacerdote que “viste de amito, alba, estola cruzada y capa pluvial” (fig. 11). El sacerdote es asistido por un diácono y un subdiácono que “llevan amito, alba, estola y dalmática”. Jaime Morera describe la ceremonia plasmada en esta pintura de la siguiente manera:

⁷⁶ En el último día del “Jubileo Circular”, habiéndose cumplido las cuarenta horas de exposición eucarística, se procedía a “encerrar” al Santísimo Sacramento de la siguiente forma: “el preste [...] luego se hinca, toma el incensario e incensa al Sacramento para que se corra la cortina en el modo otras veces dicho, lo que concluido: el hermano sacristán u otro sacerdote (que ha de asistir, con roquete y estola) saca y pone el viril pequeño [con otra hostia consagrada] sobre el ara y corporales; y luego el preste, (habiéndole puesto un acólito el almaizal) él mismo toma la custodia y vuelto al pueblo le bendice en el modo acostumbrado”, *ibidem*, pp. 86-87. Cabe aclarar que el “viril” es el “recipiente” en el que se coloca la hostia consagrada para su exposición; el viril a su vez se pone en la custodia, José Aldazábal, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁷ Jaime Morera, “El cofre del tesoro de la iglesia: las indulgencias”, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., UNAM, 2005, pp. 446-451.

El momento de la ceremonia que se ve en la pintura es aquél en que el diácono acaba de entregar el ostensorio al celebrante, quien lo ha tomado con el humeral, de manera que tanto sus manos como el pie del ostensorio quedan cubiertos. A continuación se vuelve al pueblo para dar la bendición elevando primeramente el ostensorio desde el pecho hasta los ojos; lo lleva después hasta debajo del pecho; lo vuelve a levantar y mueve a la izquierda, después a la derecha, y otra vez en medio e inmediatamente a la izquierda, para devolverlo finalmente al diácono. Durante este solemnísimos momento, el celebrante debe hacer despacio todos los movimientos y girar su cuerpo sin mover los pies. Así debió hacerlo, sin duda, el celebrante de esta pintura, el cual, por cierto, parece un retrato.⁷⁸

Cortinas para mostrar lo sagrado

Hasta donde tengo conocimiento, la práctica de descubrir al Santísimo Sacramento con cortinas ha desaparecido. Sin embargo, en muchos retablos que tuvieron manifestador, se debió recurrir al uso de cortinajes para mostrar el Cuerpo de Cristo. Por fortuna, existen algunas imágenes de la época virreinal que nos dan testimonio de esa costumbre perdida. En esos ejemplos se observan cortinajes enmarcando el ostensorio con la Sagrada Forma. Se podría pensar que esas cortinas únicamente aparecen como mera ornamentación. Sin embargo, creo que esas imágenes son claras representaciones de la exposición eucarística. A continuación, señalaré en orden cronológico algunos ejemplos (con excepción de una pintura y dos relieves que por compartir una característica iconográfica peculiar describiré al final). Cabe aclarar que casi todos los casos que se comentarán son ya conocidos por la crítica especializada y han sido reproducidos en diferentes publicaciones.

El primer ejemplo que mencionaré es un relieve arquitectónico de finales del siglo XVII. Este relieve se halla en la portada norte de la parroquia de Santa Catarina Mártir en la ciudad de México. Esta portada ha sido atribuida al arquitecto Cristóbal de Medina por la doctora Martha Fernández.⁷⁹ El remate de la portada tiene, en

⁷⁸ *Ibidem*, p. 447.

⁷⁹ Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas...*, *op. cit.*, p. 293.

palabras de la citada investigadora, “un relieve con la representación de una custodia con el Santísimo Sacramento enmarcada por un cortinaje”.⁸⁰

El segundo ejemplo es una obra pictórica de gran formato. Se trata de uno de los dos cuadros anónimos que se conservan en los muros laterales del presbiterio del templo parroquial de Santa Cruz, en el estado de Tlaxcala. En el cuadro que nos interesa, la figura central y la de mayor tamaño es Cristo crucificado, de cuya cruz brotan vides (fig. 12). En esa pintura también aparecen la Virgen María y los doce apóstoles. Alrededor se reconocen las representaciones de los siete sacramentos: el bautismo, la confirmación, la confesión, la comunión, el matrimonio, la unción de los enfermos y el orden sacerdotal. No es mi propósito describir la interesante iconografía de esta obra, ya que esto se ha hecho en otros trabajos.⁸¹ Sencillamente, me interesa señalar la escena en la que está representado el sacramento de la comunión, que se encuentra en el centro de la parte superior del lienzo. Ahí se pintó un indígena que recibe la hostia de manos de un sacerdote. Dos acólitos también indígenas sostienen un lienzo bajo su boca. Atrás está expuesto el Cuerpo de Cristo en una custodia, la cual se encuentra dentro de un manifestador que está enmarcado por cortinas rojas. Esas cortinas seguramente están representando a las que se usaban para descubrir a la Sagrada Forma.

El siguiente ejemplo se encuentra en la puerta del depósito de un retablo lateral. El retablo al que me refiero se encuentra en el templo de San Cayetano del mineral de la Valenciana, en el estado de Guanajuato. Se trata de un retablo estípite de la segunda mitad del siglo XVIII que se encuentra en el crucero, en el lado del Evangelio

⁸⁰ *Ibidem*, p. 294.

⁸¹ Luisa Ruiz Moreno, *El árbol dorado de la ciencia. Procesos de figuración en Santa Cruz, Tlaxcala*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Dirección General de Fomento Editorial, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, 2003; y Gustavo Curiel y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., CONACULTA, 1999, pp. 134-140.

(fig. 13).⁸² La puerta del sagrario tiene un relieve en el que se observa una custodia con el Santísimo Sacramento (fig. 14). La custodia está enmarcada por cortinajes en la parte superior, y por espigas de trigo y vides a los lados, las materias primas que se emplean para hacer el pan y el vino.

Por fortuna, existe una pintura en la que está representado un retablo que aún existe, el cual tiene cortinajes en su manifestador. Me refiero a la pintura decimonónica del Museo Nacional de Historia, anteriormente mencionada (fig. 6). Como ya se señaló, en el baldaquino del retablo mayor de la Profesa se reconoce la hostia consagrada expuesta en una custodia. En el baldaquino se observan unos cortinajes rojos (fig. 7). Considero que debemos pensar que esos cortinajes fueron usados para mantener oculta la custodia con la hostia consagrada antes de la exposición. Esta pintura está indicando que la costumbre de cubrir el Cuerpo de Cristo con cortinajes aún estaba vigente a mediados del siglo XIX.

* * *

Hasta el momento, conozco tres imágenes de la exposición eucarística que se caracterizan por compartir una característica iconográfica particular: son seres celestes los que recorren los cortinajes para mostrar a Cristo Sacramentado. La primera de ellas es un interesante relieve estofado que actualmente está integrado al retablo mayor de la iglesia del conjunto conventual de Tlalnepantla, en el Estado de México (fig. 15). En esa obra escultórica que está flanqueada por columnas salomónicas, se observa a la Sagrada Forma en una custodia muy alta que a su vez está rodeada de nubes. En torno a la Eucaristía vemos un grupo de santos, todos ellos teólogos. En primer término se reconoce a Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura. Atrás de los santos frailes, se encuentran los cuatro doctores de la Iglesia, San Gregorio y San Jerónimo del lado

⁸² Los tres retablos que se conservan en la iglesia de la Valenciana fueron realizados en la segunda mitad del siglo XVIII. Véase: Luis Serrano Espinoza, *Valenciana. El edificio y sus programas iconográficos*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 2003 (Arquitectura de la Fe), pp. 177-295.

izquierdo, y San Agustín y San Ambrosio en el lado opuesto. En la parte superior del relieve, se reconoce a dos angelitos que retiran los cortinajes para mostrar el Cuerpo de Cristo.

El segundo caso al que me referiré es una obra ejecutada por el pincel de Miguel de Mendoza, artista activo en la primera mitad del siglo XVIII, cuyas obras se localizan principalmente en los estados de Puebla y Oaxaca.⁸³ En ese cuadro, la Eucaristía está relacionada con el Sagrado Corazón de Jesús: se observa al Santísimo Sacramento dentro de él (fig. 16). No es extraño que la Eucaristía esté vinculada con esa devoción, puesto que la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús se celebra el viernes que sigue a la octava de *Corpus Christi*, es decir, un día después.⁸⁴

En esa pintura, el corazón de Cristo fue pintado en la cruz, como si estuviera crucificado. Dentro de él, está la hostia consagrada alojada en un ostensorio. El Santísimo Sacramento es mostrado por dos ángeles minúsculos que detienen con ambas manos un cortinaje. Bajo la custodia, se observa una peculiar peana formada por los evangelistas: San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan; los cuatro están sentados y tiene a sus pies el toro, el león, el hombre y el águila. En el corazón, a los lados de la Eucaristía, se lee una frase en latín que proviene de una de las epístolas del apóstol San Pablo “¡Dios *me libre de gloriarme si no es en la cruz* de nuestro Señor Jesucristo, por la cual el mundo es para mi un crucificado y yo un crucificado para el mundo!” (Gálatas, 6, 14).⁸⁵ En la pintura, además de los ángeles diminutos que sostienen el cortinaje dentro del corazón, hay otros seres celestes fuera de él que exhiben filacterias en las que se leen frases en latín. Arriba de la cruz, hay dos ángeles

⁸³ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moyssén, 3ª edición, México, UNAM-IIE, 1990, p. 182. La pintura actualmente forma parte de una colección particular. Agradezco a Yunuen Maldonado Dorantes la noticia de esta interesante pintura.

⁸⁴ Cabe señalar que existen diferentes pinturas virreinales realizadas durante el siglo XVIII, en las que el Santísimo Sacramento se halla dentro del Sagrado Corazón de Jesús. Véase: Ana Isabel Pérez Gavilán, “La iconografía del corazón en el barroco novohispano: del tránsito entre lo profano y lo sagrado”, tesis de licenciatura en historia del arte, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

⁸⁵ *Absit gloriari nisi in cruce.*

volando que sostienen una filacteria que dice: “Dulce recuerdo de la pasión”.⁸⁶ Ante el Sagrado Corazón de Jesús, están postrados dos ángeles que sujetan cirios encendidos y que también muestran dos filacterias en las que está escrito: “da verdadero gozo al corazón”.⁸⁷ Entre la cruz y esos ángeles, se observan botellas de cristal con flores.

La tercera imagen a la que me referiré es uno de los hermosos relieves centrales de la portada principal de la catedral de Oaxaca (fig. 17) De acuerdo a Manuel González Galván, en ese relieve arquitectónico se observa como “*bajo cortinaje o dosel que extienden dos angelillos niños irradia la Eucarística Custodia [...] Dos clérigos que literalmente han perdido la cabeza, incensan el culminante Misterio Eucarístico*”.⁸⁸ Cabe señalar que la presencia de los sacerdotes turiferarios nos invita a recordar que el Cuerpo de Cristo era incensado cuando era develado. Así se lee en la *Manual* de fray Pedro de Alcántara Fernández.

* * *

Los ángeles que pliegan cortinajes no son exclusivos de imágenes de la exposición eucarística. Un ejemplo de enorme interés es un óleo sobre lámina de cobre atribuido a Miguel Cabrera, obra que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte (fig. 18). La imagen central de ese cuadro es la Virgen del Tepeyac, ante la cual se encuentran los principales testigos del milagro guadalupano, fray Juan de Zumárraga y Juan Diego. En palabras de Jaime Cuadriello, en esa pintura se observa como “dos ángeles volanderos descorren un lujoso cortinaje de brocado verde ribeteado en oro a

⁸⁶ *Dulcis passionis memoria.*

⁸⁷ *Dans vera cordi gaudia.* Considero que las frases de las filacterias deben ser leídas como una oración única: “El dulce recuerdo de la pasión –la Eucaristía– da verdadero gozo al corazón”. Agradezco a la maestra Erika Brenda González León su apoyo en la traducción de estas frases.

⁸⁸ Manuel González Galván, “El rostro oculto de la catedral de Oaxaca”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 58, México, UNAM-IIE, 1987, pp. 94-95. Las cursivas son mías.

la altura del dosel”.⁸⁹ Además de esta pintura, existe otra obra en la que, si bien no se observan ángeles, se reconocen sin dificultad los cortinajes plegados a los lados de la Virgen de Guadalupe. Me refiero a un grabado de mediados del siglo XVIII realizado por José Benito Ortuño (fig. 19). Como Jaime Cuadriello ya lo ha señalado, estas imágenes y otros testimonios escritos, nos revelan que el ayate juandiegüino se hallaba oculto la mayor parte del año. Al parecer, la tilma guadalupana solamente podía ser vista “en las solemnidades y fiestas mayores”.⁹⁰ En otras palabras, la Virgen de Guadalupe recibía un culto semejante al que se tributaba al Santísimo Sacramento.

Entre los testimonios escritos, sobresale el del padre Francisco de Florencia, quien al describir el retablo mayor con el que contaba el santuario guadalupano a finales del siglo XVII, señaló que la imagen mariana habitualmente se encontraba oculta:

El altar mayor en la parte norte, tiene un retablo de tres cuerpos, en la escultura, de buen arte; en lo dorado y estofado, de todo primor. En medio de él está un tabernáculo de plata maciza, de más de trescientos y cincuenta marcos de peso, cuya materia, con ser tanta y tan preciosa, cede a los primores del arte con que está labrado. En éste está la Santa Imagen, debajo de puerta y llave; y es la puerta de dos bellas lunas de cristal, tan grandes que cogen la imagen de pies a cabeza, *además de dos velos o cortinas con que está retirada a la vista cuando no se dice misa en el altar mayor o cuando no hay personas de respeto, que para velar ante ella pidan se corran*, y entonces se encienden las luces del altar para mayor adorno y reverencia.⁹¹

La costumbre de mantener oculta la imagen guadalupana pervivió por lo menos hasta las postrimerías de la época virreinal, como lo prueban algunos hallazgos documentales dados a conocer por Jaime Cuadriello. De acuerdo a las indagaciones del investigador, en 1778 fue discutido en el seno del cabildo del santuario guadalupano “un proyecto para construir un pequeño camarín con un torno abatible

⁸⁹ Jaime Cuadriello, “El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, p. 90.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 84.

⁹¹ Citado por Jaime Cuadriello, *ibidem*, p. 85. Las cursivas son mías.

que expusiese alternadamente una réplica ‘a la espalda’, cuando no estuviese ‘en adoración’ o tuviera que guardarse el Sagrado Original”.⁹² En 1794, en una sesión del cabildo, “se tuvo que reprender al padre sacristán por permitir que manos no consagradas, como las de la servidumbre seglar que asistía a la sacristía, descorriesen las misteriosas cortinas”.⁹³ Por otro lado, un inventario de 1813 del ajuar litúrgico del santuario, señala que una de las cortinas que se utilizaban para mantener oculta a la Virgen “estaba bordada con una imagen guadalupana, sustituta de la original”.⁹⁴

La Virgen de Guadalupe, al igual que el Cuerpo de Cristo, solamente era vista por los fieles en ocasiones solemnes. Como en la exposición eucarística, únicamente los sacerdotes tenían el privilegio de retirar los cortinajes. No dudo que en la Nueva España hayan existido otras imágenes sagradas a las que se usualmente se mantenía ocultas. La existencia de algunos retratos de esculturas devocionales nos invita a pensarlo. Juana Gutiérrez Haces se refirió a este género de pintura de la siguiente manera: “Resulta interesante la costumbre no sólo de pintar la imagen con sus atributos, o como parte de una narración de sus milagros o apariciones, sino también como la imagen venerada en particular, en un lugar determinado; es decir, no la advocación en general, sino una imagen en particular”. La historiadora del arte hizo este comentario al describir un cuadro pintado por Cristóbal de Villalpando de la Virgen del Rosario, lienzo que se encuentra actualmente en la Profesa, en la ciudad de México.⁹⁵ En dicha pintura, se retrató a la imagen de vestir que se veneraba en el convento de de Santo Domingo de la capital del virreinato (fig. 20). En ella, se observa a la Virgen suntuosamente ataviada sobre una espléndida peana de plata. En palabras de la maestra Gutiérrez, a los lados de la imagen mariana “dos angelitos que parecen vivos sostienen el cortinaje”. Esos seres celestiales, más que sostener, retiran

⁹² *Ibidem*, p. 87.

⁹³ *Ibidem*, pp. 87-88.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 88.

⁹⁵ Juana Gutiérrez Haces, “Virgen del Rosario. Templo de San Felipe Neri, la Profesa, ciudad de México”, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., UNAM-IIE, CONACULTA, Grupo Modelo, S. A. de C. V., 1997, p. 314.

los cortinajes rojos para mostrar a la Virgen del Rosario, a la vez que fijan su mirada en ella. La presencia de esos angelitos inevitablemente nos lleva a relacionar el cuadro de Villalpando con la pintura del Museo Nacional de Arte atribuida a Cabrera.

La Virgen del Rosario de Santo Domingo fue una de las imágenes marianas más veneradas de la capital del virreinato. Se sabe que se acudió a ella en 1692 para que obrara el milagro de acabar con la peste que se había desatado.⁹⁶ La presencia de los ángeles que retiran los cortinajes hace pensar que la escultura la Virgen del Rosario en ocasiones estaba oculta. La existencia del cuadro de Cristóbal de Villalpando nos lleva a plantearnos algunas interrogantes: ¿Qué tan común fue esa práctica con las imágenes devocionales? ¿Se descorrían los cortinajes de la Virgen del Rosario imitando a la Guadalupana?

El manifestador del retablo mayor de Tepetzotlán y la exposición de Cristo Sacramentado

Los historiadores del arte han observado que en la portada de la iglesia de San Francisco Javier de Tepetzotlán se anuncian las devociones que fueron veneradas en el interior de ese recinto religioso. Ese fue un fenómeno característico de la arquitectura novohispana del siglo XVIII. Así ha sido señalado por Clara Bargellini:

Es frecuente en las iglesias novohispanas, en especial en el siglo XVIII, que el retablo mayor repita la iconografía fundamental de la portada. Así sucedía en la parroquia de Zacatecas, por ejemplo, y así lo vemos todavía en la iglesia jesuita de San Francisco Xavier en Tepetzotlán. Es como si la portada externa representara al retablo, dándoles a los fieles que se acercaban o pasaban un anticipo o un recordatorio de los principales cultos celebrados dentro del templo.⁹⁷

⁹⁶ *Idem.* Se sabe que la Virgen del Rosario fue llevada el 12 de octubre de ese año a la catedral.

⁹⁷ Clara Bargellini, *La Catedral de Saltillo...*, *op. cit.*, p. 72.

Clara Bargellini ha observado, además, que las portadas laterales reproducen la iconografía esencial de los retablos que están cerca de ellas.⁹⁸ Posiblemente, la portada principal de la iglesia jesuita de Tepotzotlán no solamente indica qué imágenes son las que se encuentran en el retablo mayor. Tal vez, la portada señalaba a través de uno de sus relieves, que en ese templo se exponía a Cristo Sacramentado para que fuera visto y adorado. Ese relieve se encuentra arriba del arco de acceso (fig. 21). María del Consuelo Maquívar lo describió con las siguientes palabras: “dentro de un medallón mixtilíneo, se colocó una pequeña imagen del Niño Jesús, el cual, como salvador del mundo, aparece sosteniendo a éste con su mano izquierda, en tanto que la derecha se levanta en actitud de bendecir”.⁹⁹ Dentro del medallón, se observa cómo dos ángeles recorren un cortinaje para mostrar la imagen de Jesús. Cabe recordar que la portada de la iglesia jesuita de Tepotzotlán fue realizada bajo la dirección del arquitecto Ildefonso de Iniesta Bejarano y Durán entre 1760 y 1762, es decir, no muchos años después de que Miguel Cabrera e Higinio de Chávez fueran contratados para la fábrica de los tres retablos del presbiterio.¹⁰⁰

Para demostrar que durante la época virreinal se asoció la imagen del Niño Jesús con la Eucaristía, mencionaré un inventario que describe un retablo que se encontraba en otro templo jesuita. Esa obra se encontraba en la iglesia de la misión del pueblo de Ures, en el norte de la Nueva España. Ese retablo, desafortunadamente, ha desaparecido. Sin embargo, podemos imaginarnos cómo fue a través de una descripción que está en un inventario de 1766. De acuerdo al documento, el retablo de

⁹⁸ Además de la portada lateral de la catedral de Saltillo, podemos señalar el retablo lateral de la Valenciana, mencionado anteriormente. En ese retablo, las imágenes centrales son San José y la Virgen de Guadalupe. La portada lateral del templo, tiene como imágenes principales a las mismas devociones.

⁹⁹ María del Consuelo Maquívar, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁰ Guillermo Tovar de Teresa, “La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la Ciudad de México en los siglos XVII y XVIII”, *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, la vida y la obra en la Nueva España*, 2ª edición, México, CONACULTA-INAH, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Fundación BBVA Bancomer, 2003, pp. 122-124.

la misión de Ures tenía tanto un depósito como un manifestador. En ese documento, el retablo de la misión de Ures es descrito con las siguientes palabras:

El altar mayor es todo de madera dorada y de muy linda escultura. Se miran en él cinco cuadros grandes, cuatro pequeños y varias columnas en bella división. En medio tiene un nicho grande en el que está colocada una hermosísima estatua de talle [sic] de Señor San Miguel [...] Más abajo hay otro nicho, *en donde se coloca la custodia cuando se pone patente el Santísimo Sacramento*; y cuando no, *lo ocupa un hermoso Niño Jesús de marfil vestido de túnica encarnada*. Abajo está el sagrario dorado con sus labores de escultura y con chapa y llave.¹⁰¹

Mas, como ya hemos visto, en el retablo mayor de Tepotztlán no se usaban cortinajes para exponer el cuerpo de Cristo. Lo que se observa en la portada del templo jesuita es una *metáfora arquitectónica* de lo que sucedía en su interior.

Como ya se dijo, el manifestador del retablo mayor de la iglesia del colegio de Tepotztlán tiene una pintura de la Virgen de Guadalupe adherida a un torno de madera. Para moverlo, es preciso acceder a la parte posterior del retablo y subir a la altura en donde se encuentra el manifestador. Solamente así es posible mover la imagen guadalupana para que el manifestador quede abierto. Cabe señalar que el fondo del manifestador está cubierto con espejos que debieron reflejar la luz de las velas que se encendían para la exposición eucarística.¹⁰²

Debemos apuntar que, seguramente, existen descripciones de la época virreinal que mencionan o describen manifestadores similares al que tiene el retablo mayor de Tepotztlán. Por fortuna, se conoce una descripción de un retablo que debió haber tenido un manifestador semejante al del retablo mayor del templo jesuita. Esa descripción aparece en la *Breve descripción de la fábrica, y adornos del templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas*, obra escrita por el jesuita Diego José de Abad y

¹⁰¹ “Inventario de iglesia de la misión de San Miguel de Ures, 1766”. Este documento se encuentra en: W. B. Stephens Collection, Latin American Collection, General Libraries, University of Texas at Austin. Agradezco a la doctora Clara Bargellini esta valiosa noticia documental.

¹⁰² El personal del Museo Nacional del Virreinato movió la imagen en una visita que realicé el 10 de marzo de 2008. Aprovecho la oportunidad para agradecer el apoyo y las atenciones de Verónica Zaragoza, investigadora del Museo, antes y durante esa visita.

publicada en 1750.¹⁰³ En dicha obra se describen los retablos del templo jesuita de Zacatecas, los cuales aún subsisten, con excepción del retablo mayor.¹⁰⁴ A pesar de que ese retablo ya no existe, podemos formarnos una imagen del aspecto que debió haber tenido mediante la descripción que de él hizo el padre Diego José de Abad.

De acuerdo al jesuita, el retablo en cuestión era una obra de “superior fantasía”, que tenía un cuerpo dividido en tres calles que estaban delimitadas por “cuatro bizarros estípites”. En el nicho de la calle central se encontraba una “bellísima imagen de la Concepción, titular y patrona del templo”. En el remate se podía observar “dos de las personas de la Trinidad Augustísima, figurada la una [el Espíritu Santo] en la amabilidad de una paloma, y la otra [Dios Padre] en un Anciano Venerable, revestido de majestuoso pluvial y coronado de Insignia de divinidad”. Diego José de Abad señala además que el retablo tenía “doce admirables simulacros” (posiblemente pequeñas figuras de medio cuerpo en los cubos de los estípites que representaban a los doce apóstoles) y “nueve medallones de medio relieve”. Diego José de Abad describe el manifestador del retablo de la siguiente manera:

Debajo del nicho principal [en donde estaba la imagen de la Inmaculada Concepción], a distancia de una vara, queda vaciado otro grande nicho, en que, como distinto aunque pequeño altar, se embebe, sin ajustar del todo, el tabernáculo o sagrario, cuya peregrina fábrica remeda con viveza la de todo el retablo, cuanto permiten sus tamaños. De los tres pequeños nichos de que se compone el de enmedio, que es el mayor, guarnecido de cristales, sirve para exponer a la pública adoración el Divinísimo Sacramento. Lo que se ejecuta, *dando vuelta a un curiosísimo torno*, que voltea dentro de los cristales, de los que está también guarnecido el trono por la parte de dentro, y por la de fuera, de una rica lámina de plata, *en que está grabada una imagen de Guadalupe*, y es la que por vidriera se descubre el tiempo, en que se mantiene encubierto el adorable Sacramento.

¹⁰³ Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 284.

¹⁰⁴ De acuerdo a Guillermo Tovar de Teresa, Felipe de Ureña y su yerno, Juan García Castañeda, fueron contratados para la realización de tres retablos para la iglesia jesuita de Zacatecas. Sin embargo, el investigador no aclara cuáles de los retablos que se conservan en ese templo fueron los que fabricaron los mencionados artífices. Guillermo Tovar de Teresa, “Nuevas investigaciones...”, *op. cit.*, p. 18.

De acuerdo a esta interesante descripción “el tabernáculo o sagrario” tenía “tres pequeños nichos”, de los cuales el central era el de mayor tamaño y era usado “para exponer a la pública adoración el Divinísimo Sacramento”. Los otros dos nichos pudieron haber tenido esculturas de santos.¹⁰⁵ Es inevitable relacionar el retablo zacatecano con el retablo mayor de la iglesia del colegio de Tepotzotlán, debido a que en ambos casos, imágenes de la Virgen de Guadalupe daban la vuelta para mostrar la custodia con la hostia consagrada. En el caso de Zacatecas, la imagen mariana estaba grabada en “una rica lámina de plata”, mientras que en Tepotzotlán se observa una pintura que pudo haber salido del pincel de Miguel Cabrera, el pintor guadalupano por excelencia.¹⁰⁶

Quisiera mencionar aquí un manifestador, que si bien no se halla en un retablo, prueba que esas obras fueron necesitadas aún en poblaciones remotas. El manifestador al que me refiero se encuentra en la población de Tutuaca, en el estado de Chihuahua (fig. 22). De acuerdo a Clara Bargellini, ese manifestador fue realizado a finales del siglo XVIII.¹⁰⁷ El manifestador tiene un curioso mecanismo que permitía tanto abrirlo como cerrarlo (fig. 23). Cabe señalar que este manifestador tiene un ostensorio pintado en el exterior, con lo cual se está indicando cuál era la función de dicho mueble.

* * *

En las diferentes ceremonias de la Iglesia, son recordados varios pasajes de la historia bíblica, sobre todo del Nuevo Testamento. En la misa, durante la consagración es

¹⁰⁵ Sin lugar a dudas, uno de los retos a los que se enfrenta el interesado en los retablos es comprender las descripciones escritas durante la época virreinal, que en no pocas ocasiones son muy confusas. La situación se torna más compleja como en el presente caso, cuando el retablo en cuestión ya no existe.

¹⁰⁶ Cabe señalar que, a pesar de que la descripción del padre Diego José de Abad está reproducida en la *Bibliografía novohispana de arte* de Guillermo Tovar de Teresa, el “tabernáculo” del retablo mayor zacatecano no había sido señalado como un antecedente del manifestador del retablo principal de Tepotzotlán. Ha sido muy recientemente que ambos retablos han sido relacionados: Miguel Ángel Castillo Oreja y Luis J. Gordo Peláez, “Versos e imágenes: culto y devociones en el templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas, México”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 315.

¹⁰⁷ Comunicación personal. Agradezco a la doctora Clara Bargellini la noticia de esta singular obra.

recordada la Última Cena, el suceso que antecede a la Pasión de Cristo. De hecho, el sacerdote pronuncia las mismas palabras que Él dijo cuando dio a sus apóstoles su Cuerpo y su Sangre. ¿Qué episodio de la Biblia es el que se recuerda con la exposición del Santísimo Sacramento? De todos los episodios bíblicos, el pasaje que más se acerca a lo que se veía cuando se descubría la Sagrada Forma es la resurrección de Jesús. El Evangelio de San Mateo dice que en la resurrección un ángel quitó la piedra que tapaba el sepulcro de Cristo.¹⁰⁸ Algo similar ocurría en la exposición eucarística, cuando el sacerdote descorría los cortinajes para mostrar a Cristo Sacramentado. No es gratuito que en algunas imágenes de la exposición eucarística sean seres celestiales los que descorren los cortinajes. Es muy probable que en algún sermón pronunciado durante el virreinato, incluso, se haya asociado la exposición eucarística con Cristo resucitado. Sin embargo, la resurrección de Jesús no debió ser el único pasaje bíblico que fue vinculado con la exposición del Santísimo Sacramento. En los casos de los retablos mayores de los templos jesuitas de Zacatecas y Tepotzotlán, el episodio que podemos reconocer se encuentra en el *Apocalipsis*, el único libro profético del Nuevo Testamento.

La Virgen de Guadalupe, como es sabido, es una imagen que está inspirada en uno de los pasajes del *Apocalipsis*, el único libro profético del Nuevo Testamento, el cual ha sido atribuido al apóstol San Juan. En ese pasaje se lee:

Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, *vestida del sol, con la luna bajo sus pies*, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta, y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz. Y apareció otra señal en el cielo: un gran Dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas. Su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra. El Dragón se detuvo delante de la Mujer que iba a dar a luz. La Mujer dio a luz a un Hijo varón, *el que ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro*; y su hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono. Y la mujer huyó al desierto, donde tiene un lugar preparado por Dios para ser allí alimentada mil doscientos sesenta días (Apocalipsis, 12, 1-6).

¹⁰⁸ *San Mateo*, 28, 2-3.

Como es bien sabido, la tradición ha identificado a la Mujer Apocalíptica con la Virgen María, y a su hijo con Jesucristo. La imagen de la Virgen de Guadalupe posee características iconográficas que permiten identificarla claramente con la Mujer Apocalíptica: está “vestida del sol” y tiene “la luna bajo sus pies”.

Lo que se buscaba con las imágenes guadalupanas de los manifestadores de los retablos mayores de los templos jesuitas de Zacatecas y Tepotzotlán era lograr una secuencia narrativa integrada por dos momentos: la primera parte se daba antes de la exposición del Santísimo Sacramento. El Cuerpo de Cristo permanecía encubierto por una imagen de su madre. La figura de la Virgen de Guadalupe seguramente hacía que los fieles recordaran la visión del *Apocalipsis*. Así como la Virgen María tuvo en su vientre a Jesucristo durante nueve meses, así también la imagen mariana del manifestador lo mantenía encerrado los momentos previos a la exposición.

La segunda parte de la secuencia narrativa se daba con la exposición eucarística, cuando los fieles tenían ante sus ojos al Santísimo Sacramento. El pasaje del *Apocalipsis* claramente dice que el hijo de la mujer habría de “gobernar a todas las naciones con cetro de hierro”. Cabe recordar aquí las palabras de fray Pedro de Alcántara Fernández, citadas anteriormente: Cristo Sacramentado es “el rey supremo de los reyes, y señor de los señores”.

Además, la Virgen de Guadalupe es una representación de la Inmaculada Concepción. Con las imágenes guadalupanas de los manifestadores de los retablos de Zacatecas y Tepotzotlán se está recordando que para que la Encarnación del Hijo de Dios fuera posible, antes la Virgen María fue concebida sin la mancha del pecado original “desde el principio y antes del mundo”. Es suficientemente claro que con las efigies marianas de ambos retablos se destacaba la importancia de la Madre de Dios en la historia de la salvación.

* * *

El contrato para la construcción del retablo mayor de Tepotzotlán dice claramente que en el manifestador deberían “ir los siete príncipes”. Obviamente se está hablando de los siete arcángeles, que en palabras de Louis Réau, “forman una clase aparte de la jerarquía celeste, porque entre las cohortes innumerables de los ángeles, son los únicos no anónimos”.¹⁰⁹ De los siete príncipes, los más conocidos son los arcángeles Rafael, Gabriel y Miguel, debido a que aparecen mencionados en diferentes libros de la Biblia, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento (lo que no sucede con los otros arcángeles, con excepción de Uriel que es mencionado en el *Libro de Esdras*). Miguel es mencionado en el *Apocalipsis*, precisamente en el pasaje de la mujer “vestida del sol”, Gabriel es mencionado en el *Evangelio de San Lucas*, en el episodio de la Anunciación y Rafael es uno de los personajes del *Libro de Tobías*.

Es muy probable que los “siete príncipes” del retablo mayor de la iglesia jesuita de Tepotzotlán hayan sido un grupo de esculturas de pequeño formato que debieron haber rodeado el manifestador. El manifestador tiene dos grupos de peanas a los lados, tres a la izquierda y tres a la derecha. En cada grupo, la peana central está a mayor altura. En esas peanas debieron estar seis de los siete arcángeles. La séptima escultura debió haber estado arriba de la imagen de la Virgen de Guadalupe; muy probablemente debió tratarse del arcángel San Miguel.

¿Por qué se pensó en los siete arcángeles para rodear el manifestador? La respuesta se encuentra en un pasaje del *Libro de Tobías*: el arcángel Rafael, cuando se da a conocer a Tobit y su hijo Tobías, les dijo: “Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están al servicio del Señor y que pueden entrar ante su presencia gloriosa” (Tobit, 12, 15). Se debió pensar en los siete príncipes, puesto que ellos “pueden entrar” ante la “presencia gloriosa” del mismo Dios. Para la fe católica, Dios es la Santísima Trinidad. La segunda persona de la Santísima Trinidad es Cristo, y él está presente en el Santísimo Sacramento. Las figuras de los arcángeles alrededor del manifestador del retablo mayor de Tepotzotlán nos obligan a recordar lo dicho por el

¹⁰⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Antiguo testamento*, 2ª edición, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, p. 65.

arcángel Rafael: que él es uno de los siete arcángeles que pueden entrar ante la presencia de la divinidad, que para los católicos está presente realmente en la Eucaristía.

Finalmente, quiero señalar que el retablo mayor de Tepotzotlán se suma al grupo de obras en las que la Virgen de Guadalupe está acompañada por el arcángel San Miguel;¹¹⁰ obviamente, su presencia obedece a que él protegió a la Mujer Apocalíptica del dragón infernal.¹¹¹

Conclusión

En estas líneas finales quiero referirme, entre otros asuntos, a dos de las fuentes que fueron fundamentales durante el desarrollo de esta investigación. Primeramente, mencionaré el contrato para la fábrica de los tres retablos del presbiterio de la iglesia del colegio jesuita de Tepotzotlán. La importancia de ese documento reside en que nos dice quiénes fueron los autores de esos aparatos dorados. Sin embargo, a pesar de que el retablo mayor del templo jesuita ha sido reproducido en diferentes publicaciones una y otra vez, poco se había escrito sobre el “sagrario de torno” mencionado por el contrato. Tal vez, ello se debe a que en la historiografía del arte novohispano, se ha explorado escasamente la relación de los retablos virreinales con la liturgia y el culto.

La segunda fuente primaria fundamental fue la obra de fray Pedro de Alcántara Fernández. Su *Manual* nos aclara que la hostia consagrada se mantenía oculta antes de que fuera expuesta, y muestra que en algunos casos se usaban cortinas para mantenerla velada. Lo escrito por el religioso nos permitió comprender algunas imágenes de la época virreinal en las que está representada la exposición eucarística, en las cuales

¹¹⁰ Como el retablo anástilo dedicado a la Guadalupana que se conserva en la famosa Capilla del Rosario de Azcapotzalco, estudiado por el maestro Jorge Alberto Manrique, *Los dominicos y Azcapotzalco...*, *op. cit.*, pp. 66-67.

¹¹¹ Sobre este tema véase: Rosario Inés Granados Salinas, “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 207-235.

aparecen cortinajes descorridos. La exposición del Cuerpo de Cristo fue representada lo mismo en relieves de las portadas de algunas iglesias, que en obras pictóricas o relieves estofados. Vimos desde las imágenes más simplificadas, como la de la portada de Santa Catarina Mártir de la ciudad de México, hasta el interesante cuadro realizado por el pintor Miguel de Mendoza.

Para que el Santísimo Sacramento pudiera estar alojado en el “depósito” de un retablo, antes debería existir un edificio que pudiera contener la reserva eucarística. Antes del retablo, la primera morada del Santísimo Sacramento es el templo. Sin un edificio que lo albergue, el depósito eucarístico simple y sencillamente no puede existir. Ese es un tema de enorme interés para la arquitectura de la Nueva España que aún no ha merecido atención. ¿En qué casos una iglesia podía tener una capilla anexa que alojara la reserva eucarística? ¿Existía alguna indicación eclesiástica sobre cuándo una iglesia podía tener una capilla eucarística? ¿O simplemente las capillas eran construidas cuando existían los suficientes recursos económicos?

La importancia del culto eucarístico en la Nueva España es incuestionable. Para honrar a Cristo Sacramentado, lo mismo se invirtió en objetos litúrgicos como ostensorios y copones, que en monumentos de Jueves Santo e incluso edificios. Es momento de que la investigación histórica reconozca esa importancia.

Abreviaturas

CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
FCE	Fondo de Cultura Económica
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Bibliografía

- Alcalá, Luisa Elena, “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, *Anales del Museo de América*, núm. 7, Madrid, Museo de América, 1999.
- Alcántara Fernández, fray Pedro de, *Manual arreglado al Ritual Romano, decretos de la S. C. de R., y privilegios apostólicos, según el estilo del Orden Seraphico, especial para el uso reformado de los religiosos franciscos descalzos de la más estrecha observancia regular de la mexicana provincia de San Diego. Contiene las ceremonias de las bendiciones solemnes, procesiones, recebimiento de señores virreyes, arzobispos, obispos y prelados generales de la Orden, funciones patente el Santísimo, administración del Viático y extremaunción a los religiosos, su entierro y el de los seculares adultos y párvulos, y algunas bendiciones y especiales advertencias. Dedícalo al vigilante custodio del Sacramentado Cordero, santo por antonomasia del Santísimo Sacramento, San Pasqual Baylon. Su author el P. Fr. Pedro de Alcántara Fernández, mexicano, humilde hijo de la misma provincia*, México, Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María de Rivera, en el empedradillo, 1748.
- Aldazábal, José, *Vocabulario básico de liturgia*, 2ª edición, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1996.
- Bargellini, Clara, “Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, UNAM-IIE, 1988.
- _____, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1993.
- _____, “Monte de oro y nuevo cielo: composición y significado de los retablos novohispanos”, *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, edición de Martha Fernández y Louise Noelle, México, UNAM-IIE, 1998 (Estudios de Arte y Estética, 57).
- _____, *La catedral de Saltillo y sus imágenes*, México, UNAM-IIE, Gobierno del Estado de Coahuila - Instituto Coahuilense de Cultura, Universidad Autónoma de Coahuila, 2005.
- Borromeo, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, México, UNAM-IIE, 1985 (Estudios y Fuentes del Arte en México, XLIX).
- Castillo Oreja, Miguel Ángel y Luis J. Gordo Peláez, “Versos e imágenes: culto y devociones en el templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas, México”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Cuadriello, Jaime, “El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.
- Curiel, Gustavo, y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., CONACULTA, 1999.
- Degli Esposti, Carlo, “Corredi e apparati per i riti eucaristici a Bologna”, *Mistero e immagine. L’Eucaristia nell’arte dal XVI al XVIII secolo*, Venecia, Electa, 1997.

- Díaz Cayeros, Patricia, “Culto y metamorfosis ornamental: los monumentos para el Jueves Santo y la catedral de Guadalajara”, *Morada de virtudes: historia y significados en la Capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, Arturo Camacho Becerra (coord.), Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2010 (Temas de Estudio).
- Enciclopedia de la religión católica*, 5 tomos, Barcelona, Dalmau y Jover, S. A., 1951.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, “Altar mayor”, *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1986.
- _____, “El tesoro perdido de la catedral michoacana”, *La catedral de Morelia*, México, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1991.
- Fernández, Martha, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, UNAM-IIE, 2002 (Monografías de Arte, 27).
- Fuentes Rojas, Elizabeth, “Los retablos neoclásicos: una obra de arquitectos y escultores”, *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una guía*, México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A. C., CONACULTA, Gobierno del Distrito Federal, 2005.
- González Galván, Manuel, “El rostro oculto de la catedral de Oaxaca”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 58, México, UNAM-IIE, 1987.
- _____, “Una glosa reconstructiva ideal. El antiguo ciprés barroco de la catedral de Morelia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, UNAM-IIE, 1988.
- Granados Salinas, Rosario Inés, “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.
- Gutiérrez Haces, Juana (coord.), *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., UNAM-IIE, Grupo Modelo, CONACULTA, Grupo Modelo, S. A. de C. V., 1997.
- Manrique, Jorge Alberto, *Los dominicos y Azcapotzalco (estudio sobre el convento de predicadores en la antigua villa)*, México, Universidad Veracruzana, 1963 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias).
- Manrique, Jorge Alberto, y Miguel Ángel Rosas, “La pilastra estípite y sus secuelas”, *Los retablos de la Ciudad de México, Siglos XVI al XX. Una Guía*, México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A. C., CONACULTA, Gobierno del Distrito Federal, 2005.
- Maquívar, María del Consuelo, *Los retablos de Tepetzotlán*, México, INAH, 1976 (Colección Científica. Catálogos y Bibliografías, 47).
- Martín González, Juan José, *El retablo barroco en España*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993.
- _____, “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español”, *Imafronte*, núms. 12-13, Murcia, Universidad de Murcia, 1996-1997.
- Martínez, Iván, “Inmaculada triunfante. Celebraciones del dogma en México”, *Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005.
- Maza, Francisco de la, *Los retablos dorados de Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas S. A., 1950 (Enciclopedia Mexicana de Arte, 9).

- Mazín, Oscar, “Altar mayor, altar de los reyes y ciprés de Valladolid Morelia”, *La catedral de Morelia*, México, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1991.
- Morera, Jaime, “El cofre del tesoro de la iglesia: las indulgencias”, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., UNAM-IIE, 2005.
- Pérez Gavilán, Ana Isabel, “La iconografía del corazón en el barroco novohispano: del tránsito entre lo profano y lo sagrado”, tesis de licenciatura en historia del arte, México, Universidad Iberoamericana, 1998.
- Prado Nuñez, Ricardo, “La restauración de la parroquia de Santa Prisca”, *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1990.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Antiguo testamento*, 2ª edición, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.
- Righetti, Mario, *Historia de la liturgia*, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955-1956.
- Robin, Alena, “Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España”, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2007.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, “Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núms. 48-49, Museo Camón Aznar, 1992.
- Ruiz Moreno, Luisa, *El árbol dorado de la ciencia. Procesos de figuración en Santa Cruz, Tlaxcala*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Dirección General de Fomento Editorial, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, 2003.
- Serrano Espinoza, Luis, *Valenciana. El edificio y sus programas iconográficos*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 2003 (Arquitectura de la Fe).
- Soláns, Joaquín, *Manual litúrgico*, 8ª edición, 2 tomos, Barcelona, Imprenta de Subirana Hermanos, 1901.
- Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moyssén, 3ª edición, México, UNAM-IIE, 1990.
- Tovar de Teresa, Guillermo, “Una nota sobre los retablos de espejos en la Nueva España”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 1, México, INAH, 1979.
- _____, “Los autores de los retablos de la iglesia del colegio de Tepotzotlán”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 5, México, INAH, 1981.
- _____, *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, México, Antigua Librería Robredo, 1985 (Colección de Estudios y Documentos de Arte Novohispano, I).
- _____, “El retablo mayor de Santa Catarina Mártir”, *Cuadernos de arte colonial*, núm. 2, Madrid, Museo de América, 1987.
- _____, *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México, FCE, 1988.
- _____, “Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 10, México, INAH, 1990.
- _____, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, Grupo financiero InverMéxico, 1995.

- _____, “La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la Ciudad de México en los siglos XVII y XVIII”, *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, la vida y la obra en la Nueva España*, 2ª edición, México, CONACULTA-INAH, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Fundación BBVA Bancomer, 2003.
- Vargaslugo, Elisa, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, 3ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Seminario de Cultura Mexicana, 1999.
- _____, “Comentarios acerca de los documentos relacionados con la construcción de retablos”, *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, tomo III, México, UNAM-III, 1991.
- _____, “En torno al léxico de los maestros retableros”, *6º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa. Investigación y docencia*, México, UNAM-III, 1999 (Estudios de Arte y Estética, 48).
- Vargaslugo, Elisa y Gustavo Curiel, *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, tomo III, México, UNAM-III, 1991.
- Venegas, Miguel, *Manual de párrocos para administrar los santos sacramentos y ejercer otras funciones sagradas conforme al Ritual Romano*, México, Joseph Bernardo de Hogal, ministro e impresor del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1731.
- Vergara Vergara, José, “El taller de Felipe de Ureña”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 5, México, INAH, 1981.

Créditos de las ilustraciones

1. Higinio de Chávez y Miguel Cabrera, Retablo mayor de la iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán, Estado de México. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
2. Miguel Cabrera (atribuido), *Virgen de Guadalupe*, manifestador del Retablo mayor de la iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán, Estado de México. Foto: *Tepotzotlán, la vida y la obra en la Nueva España*, 2ª edición, México, CONACULTA-INAH, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Fundación BBVA Bancomer, 2003, p. 42.
3. Isidoro Vicente de Balbás, Retablo mayor de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, Guerrero. Foto: *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1990, p. 58.
4. Isidoro Vicente de Balbás, “Sagrario” con espacios para la reserva y la exposición del Santísimo Sacramento, Retablo mayor de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, Guerrero. Foto: Elisa Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, 3ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Seminario de Cultura Mexicana, 1999, p. 83.
5. Autor desconocido, “EL MAGNÍFICO ALTAR QUE SE PUSO EN LA IGLESIA DEL CONVENTO IMPERIAL DE N. P. S^{to}. DOMINGO el día 4 de Agosto de 1773”. Foto: Guillermo Tovar de Teresa, “Una nota sobre los retablos de espejos en la Nueva España”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 1, México, INAH, 1979, p. 29.
6. Anónimo, *Interior de la Profesa*, 1855, Museo Nacional de Historia, INAH, Distrito Federal. Foto: Angélica Velázquez Guadarrama, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex A. C., CONACULTA, 1999, p. 162.
7. Anónimo, *Interior de la Profesa* (detalle), 1855, Museo Nacional de Historia, INAH, Distrito Federal. Foto: Angélica Velázquez Guadarrama, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex A. C., CONACULTA, 1999, p. 162.
8. Isidoro Vicente de Balbás, Retablo de San José de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, Guerrero. Foto: Elisa Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, 3ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Seminario de Cultura Mexicana, 1999, p. 247.

9. Isidoro Vicente de Balbás, puerta del sagrario del Retablo de San José de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, Guerrero. Foto: Elisa Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, 3ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Seminario de Cultura Mexicana, 1999, p. 251.
10. Anónimo, *El cofre del Tesoro de los hombres: las indulgencias*, iglesia del ex convento de Tecamachalco, Puebla. Foto: Jaime Morera, “El cofre del tesoro de la iglesia: las indulgencias”, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., UNAM-IIE, 2005, p. 449.
11. Anónimo, *El cofre del Tesoro de los hombres: las indulgencias* (detalle de la liturgia), iglesia del ex convento de Tecamachalco, Puebla. Foto: Jaime Morera, “El cofre del tesoro de la iglesia: las indulgencias”, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., UNAM-IIE, 2005, p. 451.
12. Anónimo, *La cruz de la vida con los siete sacramentos*, templo parroquial de Santa Cruz, Tlaxcala. Foto: Gustavo Curiel y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex A. C., CONACULTA, 1999, p. 135.
13. Retablo de la Virgen de Guadalupe y de San José de la Valenciana, Guanajuato. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
14. Puerta del sagrario con representación de la *Exposición del Santísimo Sacramento*, Retablo de la Virgen de Guadalupe y de San José de la Valenciana, Guanajuato. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
15. Anónimo, *Exposición del Santísimo Sacramento, con los cuatro doctores de la iglesia, San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino*, convento franciscano de Tlalnepantla, Estado de México. Foto: *Conventos mexiquenses. Esplendor del arte virreinal*, México, Gobierno del Estado de México, 2007 (Biblioteca Mexiquense del Bicentenario. Colección Mayor. Estado de México: Patrimonio de un Pueblo), p. 13.
16. Miguel de Mendoza, *Alegoría de la Eucaristía*, colección particular. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
17. Tercer cuerpo de la portada principal de la Catedral de Oaxaca, con el relieve de la *Exposición del Santísimo Sacramento* en el centro. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

18. Miguel Cabrera (atribuido), *El retablo de la Virgen de Guadalupe, con Juan Diego y fray Juan de Zumárraga*, Museo Nacional de Arte, Distrito Federal. Foto: Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, Grupo financiero InverMéxico, 1995, p. 17.
19. José Benito Ortuño, *El Tabernáculo de la Virgen de Guadalupe*, Museo de la Basílica de Guadalupe, Distrito Federal. Foto: Jaime Cuadriello, “El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, p. 91.
20. Cristóbal de Villalpando, *Virgen del Rosario, La Profesa*, Distrito Federal. Foto: Juana Gutiérrez Haces, “Virgen del Rosario. Templo de San Felipe Neri, La Profesa, ciudad de México”, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex A. C., UNAM-IIE, CONACULTA, Grupo Modelo, S. A. de C. V., 1997, p. 315.
21. *El Niño Jesús*, portada de la iglesia de San Francisco Javier de Tepetzotlán, Estado de México. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
22. Anónimo, *Manifestador*, Tutuaca, Chihuahua. Foto: Libertad Villarreal.
23. Anónimo, *Manifestador* (detalle), Tutuaca, Chihuahua. Foto: Libertad Villarreal.

Ilustraciones



Fig. 1. Higinio de Chávez y Miguel Cabrera, Retablo mayor de la iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán, Estado de México.



Fig. 2. Miguel Cabrera (atribuido), *Virgen de Guadalupe*, manifestador del Retablo mayor de la iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán, Estado de México.

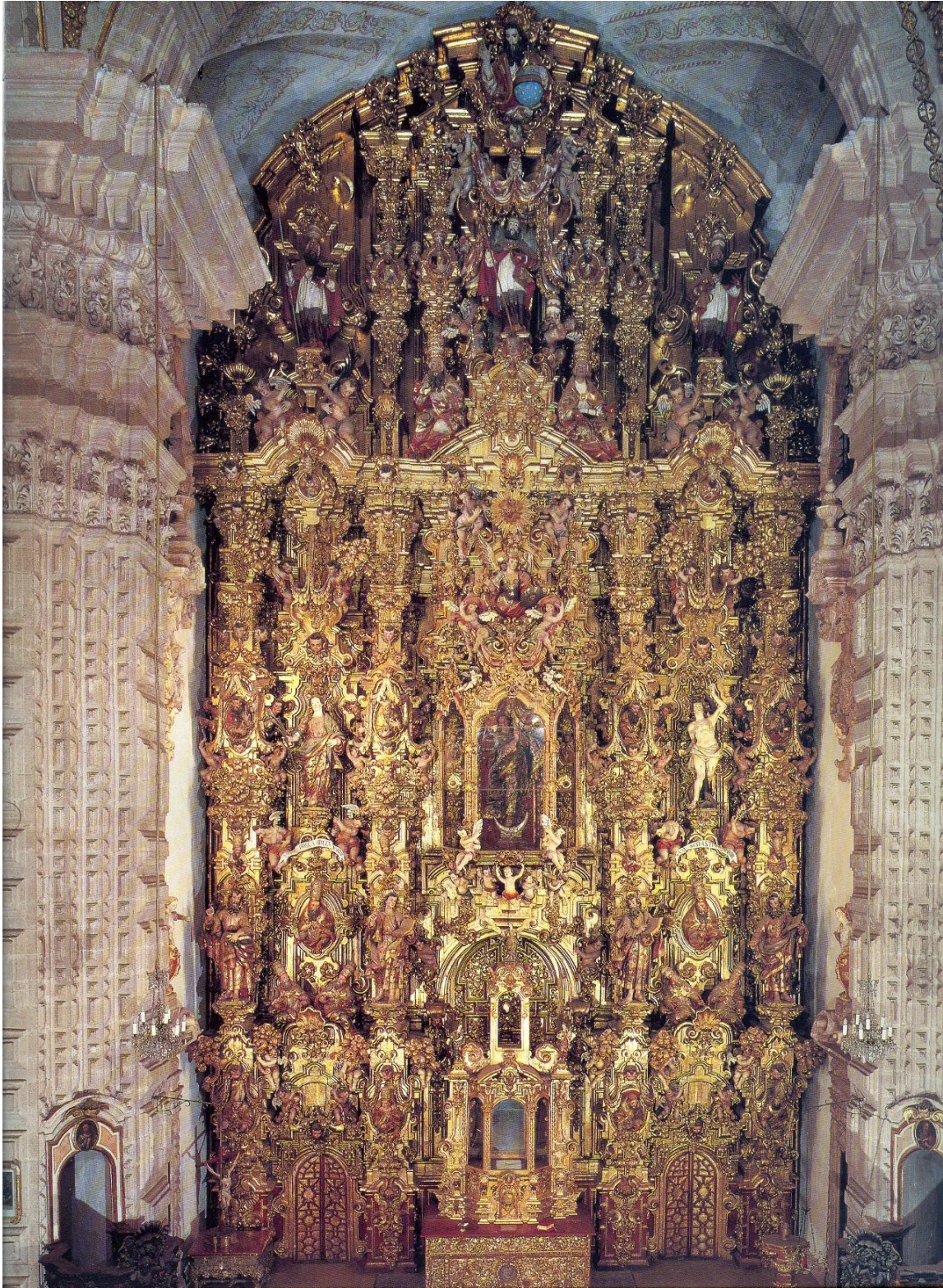


Fig. 3. Isidoro Vicente de Balbás,
Retablo mayor de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, Guerrero.

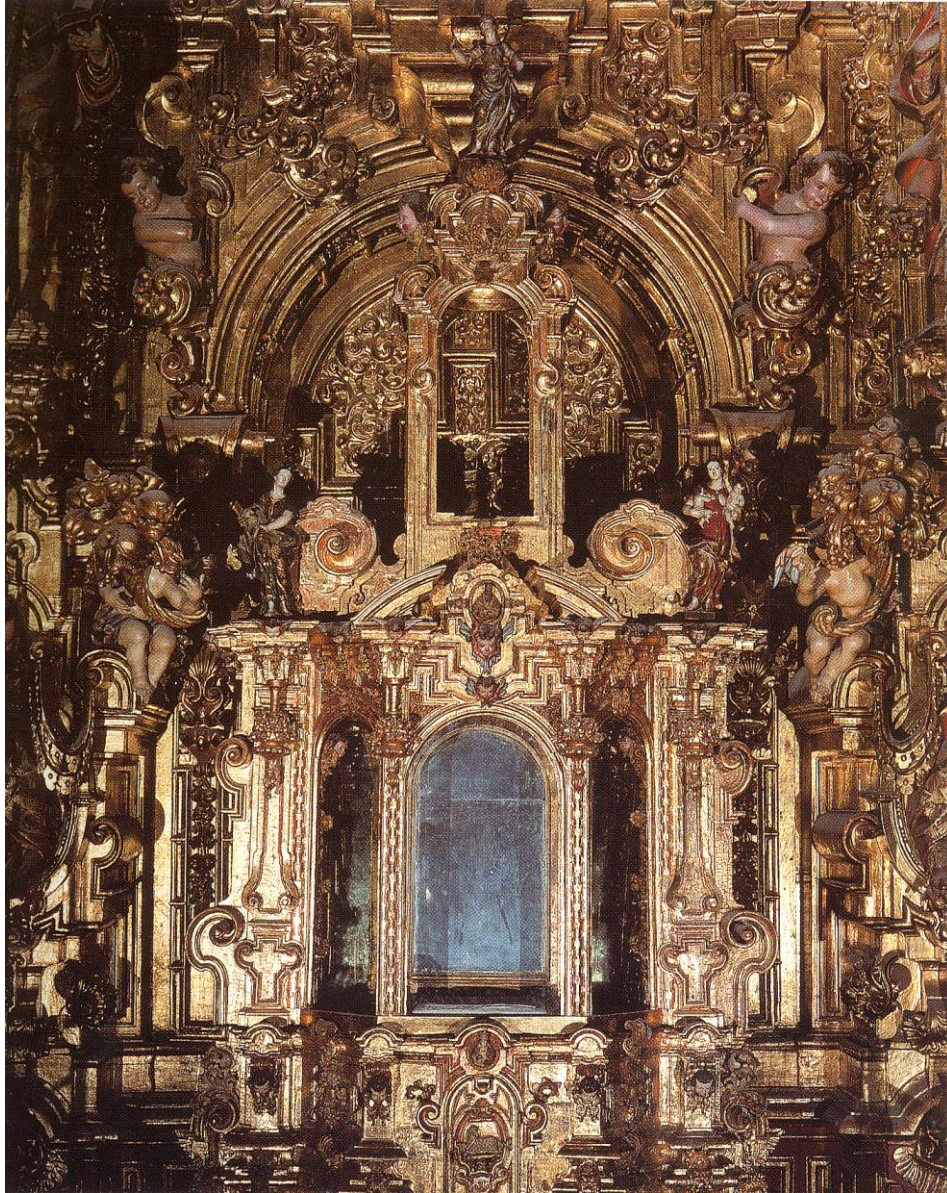


Fig. 4. Isidoro Vicente de Balbás,
“Sagrario” con espacios para la reserva y la exposición del Santísimo Sacramento,
Retablo mayor de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, Guerrero.

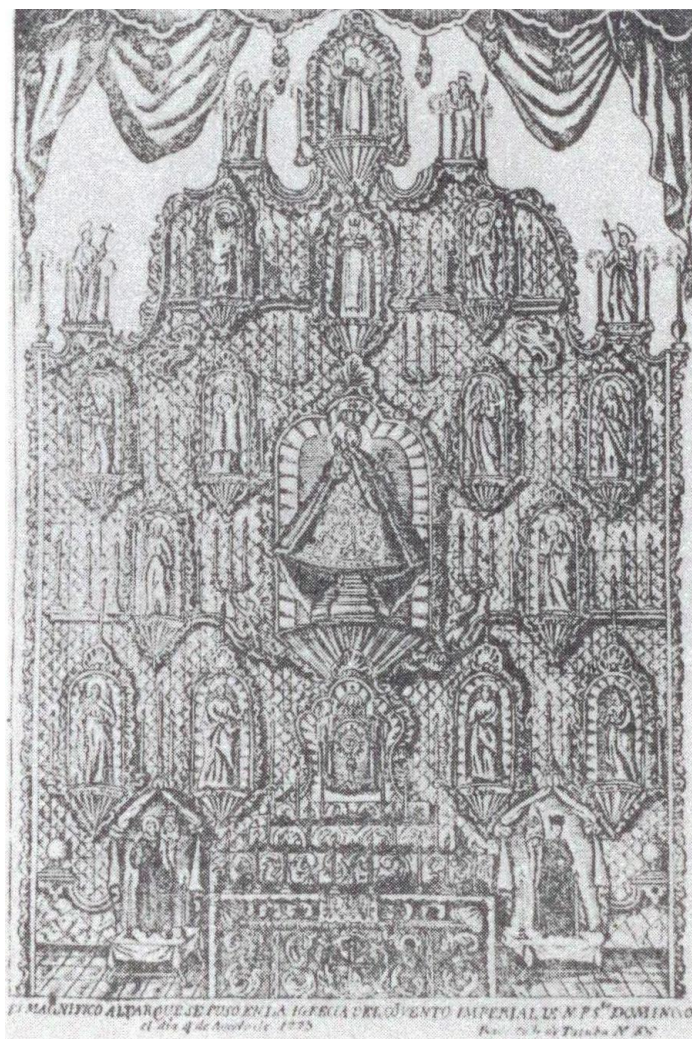


Fig. 5. Autor desconocido, “EL MAGNÍFICO ALTAR QUE SE PUSO EN LA IGLESIA DEL CONVENTO IMPERIAL DE N. P. S^{to}. DOMINGO el día 4 de Agosto de 1773”.



Fig. 6. Anónimo, *Interior de la Profesa*, 1855, Museo Nacional de Historia, INAH, Distrito Federal.

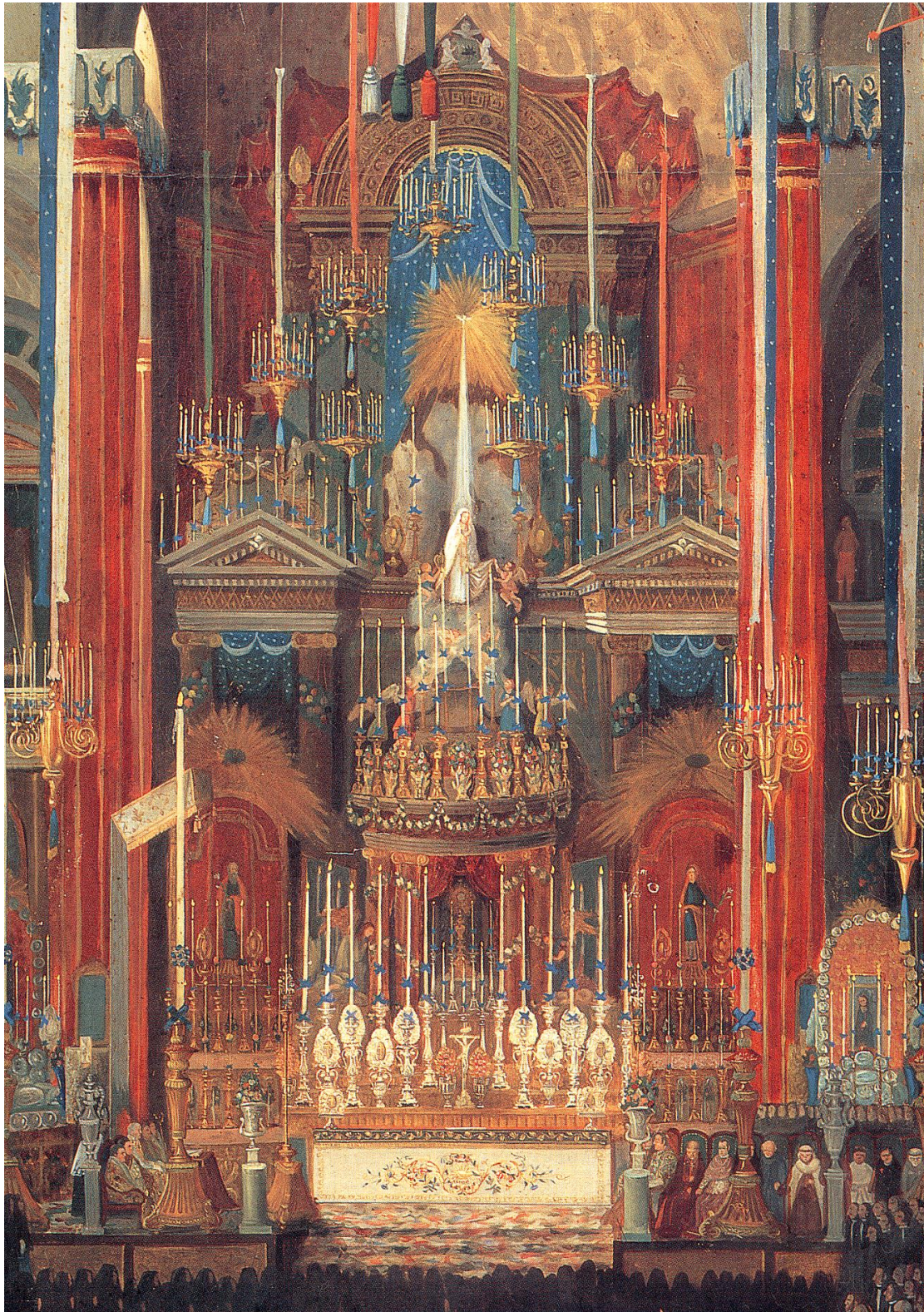


Fig. 7. Anónimo, *Interior de la Profesa* (detalle), 1855, Museo Nacional de Historia, INAH, Distrito Federal.



Fig. 8. Isidoro Vicente de Balbás, Retablo de San José de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, Guerrero.



Fig. 9. Isidoro Vicente de Balbás, puerta del sagrario del Retablo de San José de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, Guerrero.



Fig. 10. Anónimo, *El cofre del Tesoro de los hombres: las indulgencias*, iglesia del ex convento de Tecamachalco, Puebla.



Fig. 11. Anónimo, *El cofre del Tesoro de los hombres: las indulgencias* (detalle de la liturgia), iglesia del ex convento de Tecamachalco, Puebla.

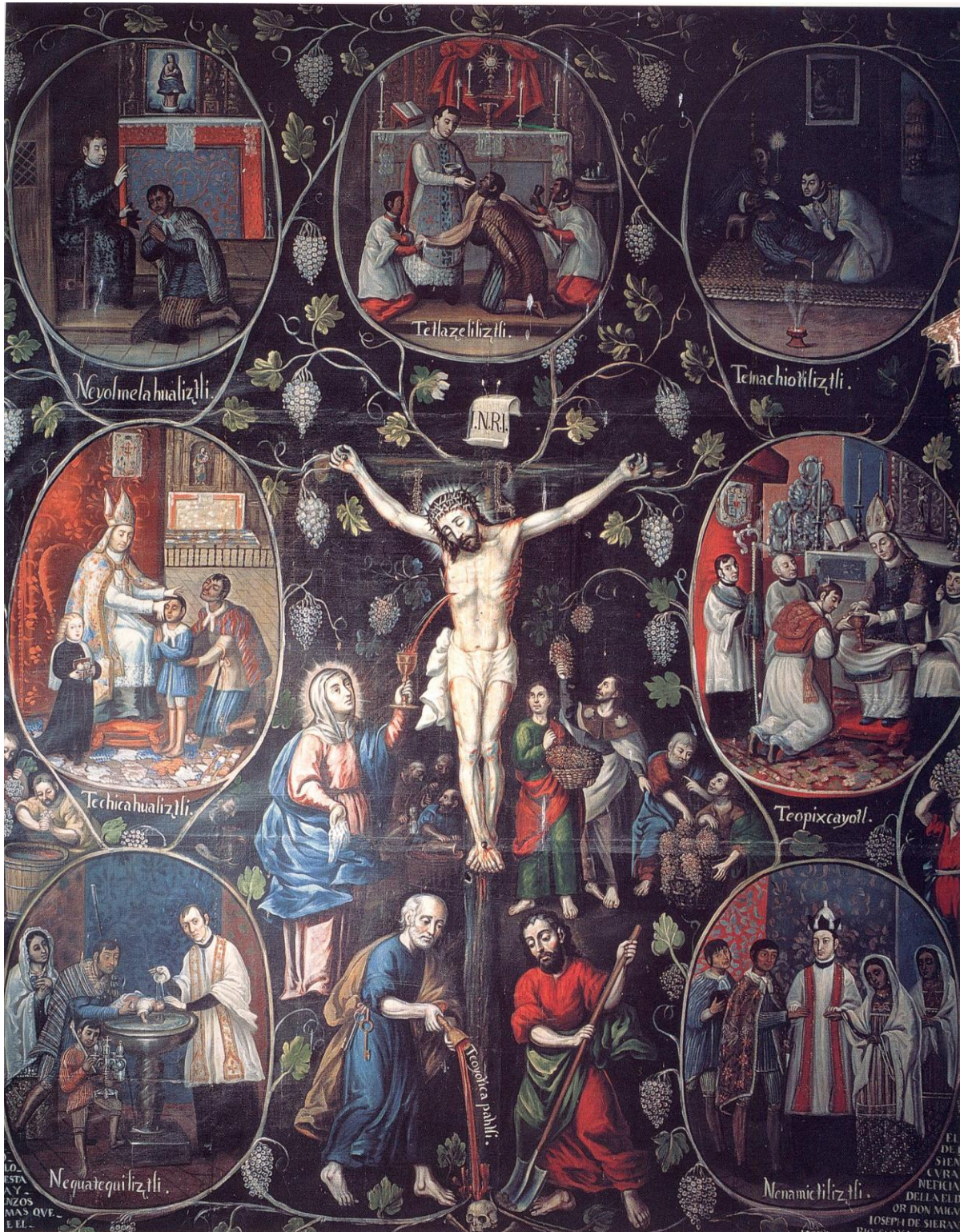


Fig. 12. Anónimo, *La cruz de la vida con los siete sacramentos*, templo parroquial de Santa Cruz, Tlaxcala.



Fig. 13. Retablo de la Virgen de Guadalupe y de San José de la Valenciana, Guanajuato.



Fig. 14. Puerta del sagrario con representación de la *Exposición del Santísimo Sacramento*, Retablo de la Virgen de Guadalupe y de San José de la Valenciana, Guanajuato.

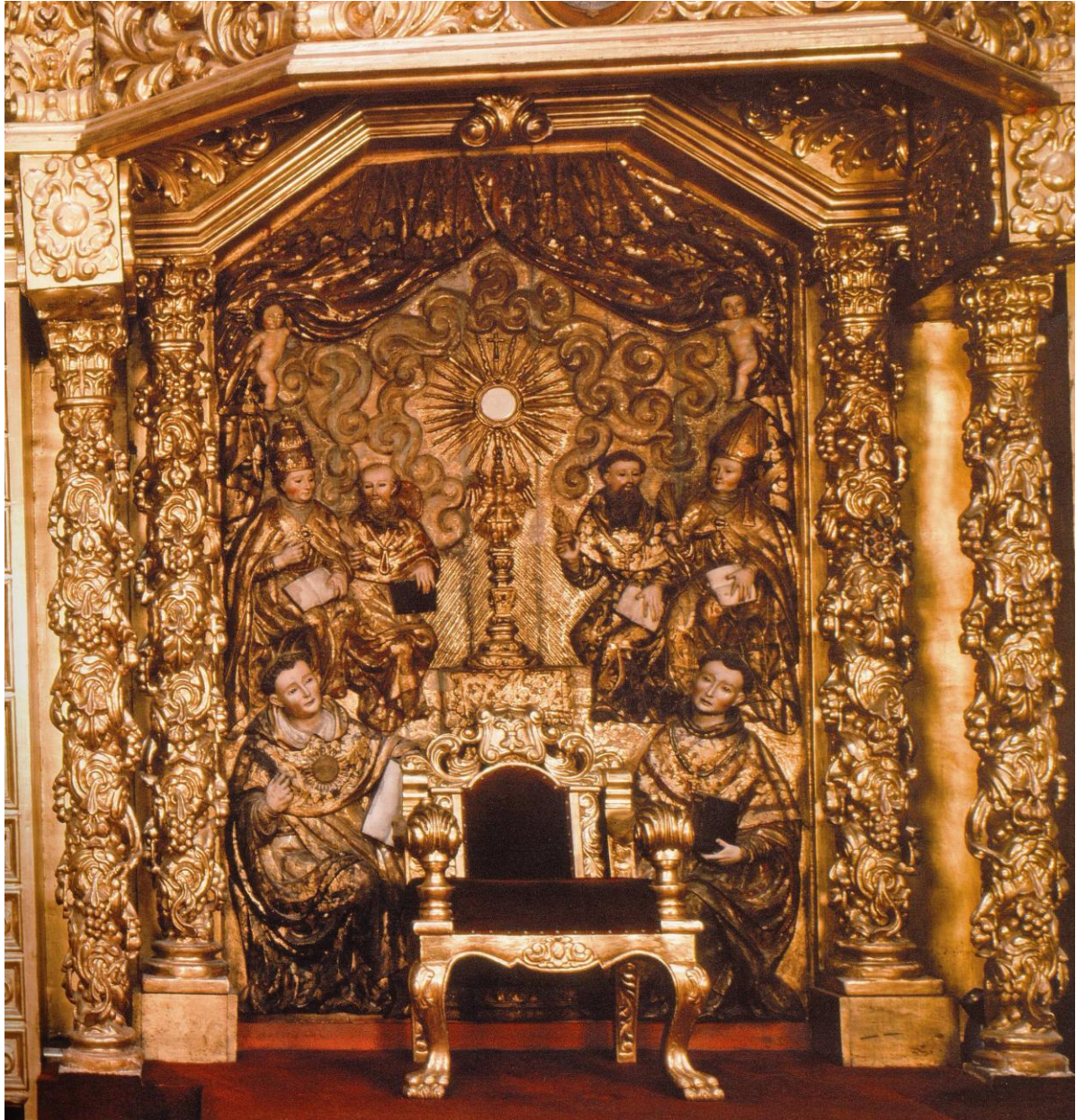


Fig. 15. Anónimo, *Exposición del Santísimo Sacramento, con los cuatro doctores de la iglesia, San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino*, convento franciscano de Tlalnepantla, Estado de México.



Fig. 16. Miguel de Mendoza,
Alegoría de la Eucaristía, colección particular.



Fig. 17. Tercer cuerpo de la portada principal de la Catedral de Oaxaca, con el relieve de la *Exposición del Santísimo Sacramento* en el centro.



Fig. 18. Miguel Cabrera (atribuido), *El Retablo de la Virgen de Guadalupe, con Juan Diego y fray Juan de Zumárraga*, Museo Nacional de Arte, Distrito Federal.



Fig. 19. José Benito Ortuño, *El Tabernáculo de la Virgen de Guadalupe*, Museo de la Basílica de Guadalupe, Distrito Federal.



Fig. 20. Cristóbal de Villalpando, *Virgen del Rosario*,
La Profesa, Distrito Federal.



Fig. 21. *El Niño Jesús*,
portada de la iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán, Estado de México.



Fig. 22. Anónimo, *Manifestador*,
Tutuaca, Chihuahua.



Fig. 23. Anónimo, *Manifestador* (detalle), Tutuaca, Chihuahua.