

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras

RECONFIGURAR LOS ESPACIOS,
IMAGINAR LOS DESTINOS

PATROCINIO Y CORPORACIÓN, IDENTIDAD Y TRADICIÓN EN VALLADOLID DE
MICOACÁN. SIGLO XVIII

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

Presenta:

Mónica Pulido Echeveste

Director de Tesis
Dr. Jaime Cuadriello Aguilar

México, Octubre de 2008



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.

Reconfigurar los espacios, Imaginar los destinos

*El universo está hecho de historias,
no de átomos.*

Muriel Rukeyser

El arte, el viejo buen arte, opera así ofreciendo imágenes que apuntan a ciertos horizontes utópicos, imágenes que presentan síntesis ideales que han superado la conflictividad de lo real, y que son así propuestos como realizaciones de destinos mesiánicos finales.

Fernando Rodríguez de la Flor

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor *Jaime Cuadriello* por su dedicación, paciencia y confianza y por haberme guiado con tanta generosidad a través de los increíbles caminos de las imágenes y los discursos.

A mis sinodales *Nelly Sigaut* por haberme iniciado en este maravilloso mundo de la historia del arte; *Patricia Díaz*, *Oscar Mazín* e *Iván Escamilla*, por sus valiosos comentarios.

A mis padres *Yolanda Echeveste* por su amor e infinitos consejos en todos los aspectos de la vida y *Juan Pulido* por su ejemplo y apoyo brindados siempre.

A mis hermanos *Juan Pablo* y *Valeria* por su cariño, aliento y compañía.

A mis compañeros del posgrado y excelentes interlocutores *Rígel*, *Cecilia*, *Luis*, *Cristóbal*, *Angélica*, *Gabriela*, *Elsie*, *Ximena*, *Eugenia*, *Elsa*, *Martín* e *Isabel*, por su amistad y comentarios que hicieron de las clases espacios de crecimiento.

A *Paula Mues* por su ayuda y valiosos comentarios que sin duda enriquecieron esta tesis.

A mis amigos que desde cerca o desde lejos, en México y Morelia, me brindaron su apoyo, cariño, sonrisas y simplemente me ayudaron a crecer. Gracias *Julia*, *Beatriz*, *Alejandra*, *David*, *Claudia*, *Mario*, *Oscar* y *Yislem*.

A *Isabel Marín*, *Rodrigo Núñez* y *Martín Pérez* de la UMSNH, por su amistad, enseñanzas y apoyo. A todos aquellos que directa o indirectamente, colaboraron con esta tesis.

INDICE

I.	Introducción	1
II.	La ciudad de Valladolid	7
III.	La catedral y sus fachadas	13
	Las fachadas	19
IV.	Las Teofanías	22
	La catedral como re-figuración del monte Tabor	22
	Un nuevo Belén. Epifanía y Adoración del Niño Jesús	26
V.	Los Patronos	36
	San José en Valladolid	36
	Guadalupe en Valladolid	51
	De la Epifanía Guadalupana a la Teofanía Vallisoletana	66
VI.	Conclusiones	71
	La ciudad consagrada: la simbolización del espacio en Valladolid	71
	Índice de imágenes	75
	Fuentes de archivo	77
	Bibliografía	78

INTRODUCCIÓN

En una corografía de Michoacán fechada en 1762, aparece representada la ciudad de Valladolid como el centro virtual y simbólico de un vasto territorio (fig.1). Visualmente no se le destaca por su tamaño, similar al de otras villas representadas e incluso poco apreciable, sino por el símbolo de la catedral: una iglesia franqueada por dos torres y coronada por sendas cruces que indican su estatus de “ciudad obispal”. Era entonces la catedral el símbolo con el que se representaba toda una ciudad, la principal del obispado, baluarte en donde radicaban los poderes civil y eclesiástico. El renombre e importancia de la ciudad crecieron significativamente, dando en el siglo XVIII la fama y esplendor que le correspondían como sede del tercer obispado en importancia del reino de la Nueva España.

Obispos y capitulares invirtieron por generaciones sus caudales en la contratación de obras y fundaciones que aumentaran el lustro de su iglesia catedral. En lienzos, ornamentos, esculturas, retablos y platería se materializaron los ideales e intereses del cabildo catedral, demostrando el crecimiento del influjo social y el peso de la corporación, principal rectora del proyecto catedralicio. Capellanías y aniversarios de misas contribuyeron al mayor lucimiento del culto; fundaciones educativas y de beneficencia, cofradías y hermandades, a darles vida y perpetuarlas. Desde la fundación del obispado y durante cerca de dos siglos, no cesaron las fundaciones, que no sólo renovaron sino que introdujeron o privilegiaron ciertas devociones.

A partir del trabajo de investigación realizado como tesis de licenciatura, dedicado a la reconstrucción del interior de la catedral vallisoletana a través de la información documental, partimos de un mapa virtual de las devociones presentes en los altares de la catedral, los principales donantes y algunas de las implicaciones políticas, sociales, económicas y culturales de las obras.¹ Era la intención proseguir por la misma línea para la tesis de maestría, resolviendo un problema de patrocinio. Al centro del escenario figuraba el cabildo catedral, principal arquitecto del proyecto sociocultural de la catedral. El objeto: las obras dedicadas a las devociones de

¹ Mónica Pulido Echeveste, *El proceso de ornamentación de los espacios de culto de la catedral de Valladolid de Michoacán*, Tesis presentada para obtener el grado de Licenciada en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.

Guadalupe y san José que sobresalían en el programa de los altares, situados en el testero de las naves laterales, a un costado del altar de Reyes y en las fachadas laterales, únicas en su género en la Nueva España.

Al enfrentarnos a una catedral que se presenta en los documentos llena de poder y magnificencia, pero que en la actualidad se encuentra desarticulada a causa de las remodelaciones emprendidas durante el siglo XIX y los continuos saqueos de que ha sido objeto, las obras y fundaciones de que tenemos noticia permanecen como fragmentos aislados. Recopilar obras aún existentes sobre estos santos patronos de la ciudad y del reino se convirtió entonces en el primer paso, del cual resultó un corpus compuesto por: dos cuadros sobre el *Patrocinio de san José* y dos relieves, uno de la fachada catedral y el otro de la fachada principal del templo de san José. Para la Virgen de Guadalupe: el relieve de la fachada de catedral, la alegoría titulada *Epifanía Guadalupeña* que se encuentra en la sacristía, un cuadro de ánimas con Guadalupe como intercesora y posteriormente, el cuadro de José de Ibarra que se encuentra actualmente en el altar de la catedral. Todas obras del siglo XVIII.

Fue al cotejar las observaciones de estas obras con los discursos proporcionados por los sermones panegíricos, en especial los pronunciados por Nicolás Carrasco, *Sermón del patrocinio que contra los rayos y tempestades, goza dichosa la ciudad de Puebla en el Esclarecido Patriarca san Joseph*,² proveniente de Puebla; el del agustino Nicolás Farías titulado *Eclipse del divino sol, causado por la Interposición de la Inmaculada Luna María, Sra. Nuestra, Venerada en su Santa Imagen de Guadalupe*,³ y la dedicatoria del sermón *La lámpara de los cielos: el glorioso arcángel san Miguel*,⁴ escrita por Miguel López Romero de Arbizu, que la investigación tomó un rumbo más definido; en dónde el programa de las fachadas de la catedral, realizadas por el arquitecto poblano José de Medina entre 1743-1744, se convirtieron en el centro y guía de la investigación.

Por sí solas, estas obras demuestran únicamente y en el mejor de los casos, la existencia de una tradición guadalupana y josefina en la iglesia vallisoletana, pero desde una lógica interna resultan

² Nicolás Carrasco Moscoso, *Sermón de el patrocinio que contra los rayos y tempestades, goza dichosa la ciudad de Puebla en el Esclarecido Patriarca San Joseph*, Puebla, Imprenta de Diego Fernández de León, 1688.

³ Manuel Ignacio Farías, *Eclipse del divino sol, causado por la Interposición de la Inmaculada Luna María, Sra. Nuestra, Venerada en su Sagrada Imagen de Guadalupe*, México, Imprenta de Doña María de Rivera, 1742.

⁴ López de Arbizu, "Dedicatoria" en: Ponce de León, *La lámpara de los cielos: el glorioso arcángel San Miguel*, México, Imprenta de José Bernardo de Hogal, 1735.

difíciles de vincular. Fue entonces el contexto en el cual fueron creadas y en donde funcionaban, lo que nos proporcionaría la clave. De regreso a la ciudad de Valladolid, una mirada más detenida nos revela una sociedad de carácter corporativo, en la que los individuos se desenvolvían y representaban como miembros de colegios, cofradías, órdenes religiosas o cabildos, guiados por un sentido de pertenencia. Si bien estos grupos actuaban de manera interdependiente, en medio de un panorama lleno de equilibrios y tensiones, tanto las divergencias como los intereses compartidos se hicieron presentes dentro y fuera de cada grupo.

Por lo que cabría preguntarnos ¿Qué había de particular en el culto proferido por la catedral vallisoletana? ¿Se podían vincular estas obras en un discurso mayor que fuera inherente a las mismas? ¿Cuál era el lugar que tenían las corporaciones vallisoletanas en el culto y promoción de las mismas? y ¿Qué intencionalidades pervivían detrás de las fundaciones?.

A partir de estas obras intentamos reconstruir un imaginario mediante el cual se simbolizaba y sacralizaba el espacio urbano. Partimos del reconocimiento de continuas re-semantizaciones que las corporaciones y la ciudad hicieron de estas obras para dotar a las imágenes y el culto de nuevos significados en un proceso que privilegiaba algunas lecturas y descartaban otras. De ningún modo se pretende enunciar un discurso acabado ni unidireccional, en el que las obras y fundaciones tuvieran un mismo sentido, ni tampoco que las proposiciones enunciadas hayan sido asumidas por todos los miembros de la sociedad. Pero sí que tanto la catedral como los santuarios, capillas e imágenes actuaron como una serie de “anclajes” semántico-espaciales por medio de los cuales se dotó al espacio de un simbolismo con el que se protegía y distinguía a la ciudad y sus habitantes.

El cuanto al orden de la exposición, éste sigue la lógica del programa iconográfico de las fachadas, entremezclando la información que nos proporcionan los documentos sobre la fundación, contratación o donación de las obras con la valoración de aquellas que se conservan desde sus estatutos artístico e histórico. Se dedica un primer capítulo a *La ciudad de Valladolid*, que es de algún modo la verdadera protagonista. Mas no como ente impersonal sino a través de las corporaciones que la componen, por lo que interesa explicar los distintos proyectos que precedieron a la ciudad del siglo XVIII, las relaciones entre las corporaciones y grupos de poder y la relación entre la ciudad como *urbe* y como *civitas*.

El segundo capítulo está dedicado a *La catedral de Valladolid* como centro neurálgico y urbano de la ciudad, a las devociones que en ella se promovían y la materialización de estas en el programa de las fachadas. Sigue entonces el análisis de éstas, empezando con aquellas dedicadas a *Las Teofanías*, este agrupa los temas de la Transfiguración, la Adoración de los reyes y la Adoración de los pastores, en que Cristo manifiesta su divinidad ante los hombres. El cuarto capítulo versa sobre *Los Patronos*, san José y la Virgen de Guadalupe presentes en las fachadas laterales. Es este el capítulo más extenso, dada la profusión de su culto no sólo en la ciudad sino en todo el reino, por lo que es a partir de ellos que Valladolid queda más visiblemente inserta en una realidad global. Finalmente y a modo de conclusiones, *La ciudad consagrada: la simbolización del espacio en Valladolid*, en donde el círculo se completa al regresar a la ciudad.

Deudora de un sinnúmero de investigaciones que la preceden, esta tesis pretende continuar y dar seguimiento a obras que desde hace tiempo nos dan luz sobre la historia de la construcción y las características arquitectónicas, iconográficas y estilísticas de la catedral de Morelia, como las aportadas por Gabriel Silva Mandujano⁵ y Manuel González Galván.⁶ A partir de las bases que proporcionan los estudios sobre el cabildo catedral de Oscar Mazín, especialmente en su obra *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*⁷ y los estudios desde diversos enfoques reunidos en la obra *Catedral de Morelia*,⁸ coordinada por Nelly Sigaut, donde se entretajan los estudios sobre las devociones del cabildo de Oscar Mazín, el análisis iconográfico de las fachadas de Herón Pérez y la riqueza revelada por Inventarios que presenta Elena Estrada de Gerlero, se propone una lectura que vincule y proponga algunas consideraciones sobre intencionalidad, implicaciones del patrocinio y formación de un imaginario.

Para lograr tal fin, se requiere de una mirada compleja que vaya más allá de la pura dimensión estética y nos revele la intrincada red de intereses de que formaban parte sus autores intelectuales. Estudios realizados desde la frontera de la historia del arte y la historia cultural nos proporcionan elementos claves para problematizar las obras y proponer nuevas interpretaciones. Entre estos se cuentan lo propuesto por Michael Baxandall, David Freedberg, Hans Belting y

⁵ Gabriel Silva Mandujano, *La catedral de Morelia: arte y sociedad en la Nueva España*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán – Instituto Michoacano de Cultura, 1984.

⁶ Manuel González Galván, *Catedral de Morelia: Tres ensayos*, México, Jaime Salcido y Romo, 1989.

⁷ Oscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996.

⁸ Nelly Sigaut (coord.), *Catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1991.

Giovanni Levi, sobre intencionalidad, uso y recepción de las imágenes. A estos se suman los innumerables estudios sobre la Virgen de Guadalupe y los menos numerosos pero igualmente importantes de san José, además de las obras de Richard Kagan, Fernando Rodríguez de la Flor y Nelly Sigaut sobre el simbolismo del espacio y las ciudades.

A fin de restablecer las implicaciones y significados de estas obras, siguiendo lo expuesto por Jaime Cuadriello, es necesario recurrir al cruce de diversas fuentes, que nos permitan escalar la imagen desde el motivo iconográfico hasta llegar a considerarla como un *artefacto discursivo*, en el que se materializan y se representan los intereses y anhelos de quien la patrocina. De entre estas fuentes, los sermones panegíricos resultan de vital importancia, ya que en el estudio de la oratoria sagrada se encuentra el complemento natural de las obras plásticas. Es decir que a través de la correspondencia entre imagen y discurso, lograda con la inclusión de los sermones panegíricos, estas obras llegan a revelar los significados e implicaciones que tuvieron para sus patrocinadores.

Entre las fuentes consultadas se encuentran los sermones panegíricos dedicados a Guadalupe y san José pronunciados en el obispado de Michoacán o por algún miembro del cabildo catedral, que se encontraron en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, el Centro de Estudios de Historia de México CARSO (antes CONDUMEX) y la Biblioteca Lorenzo Boturini de la Basílica de Guadalupe. En cuanto a los documentos de archivo se consultaron los libros de actas capitulares del Archivo del Cabildo Catedral de Morelia (ACCM), el Archivo Capitular de Administración Diocesana de Valladolid-Morelia (ACADVM) y los testamentos de algunos canónigos consultados en los libros de protocolos del Archivo de Notarías de Morelia (ANM).

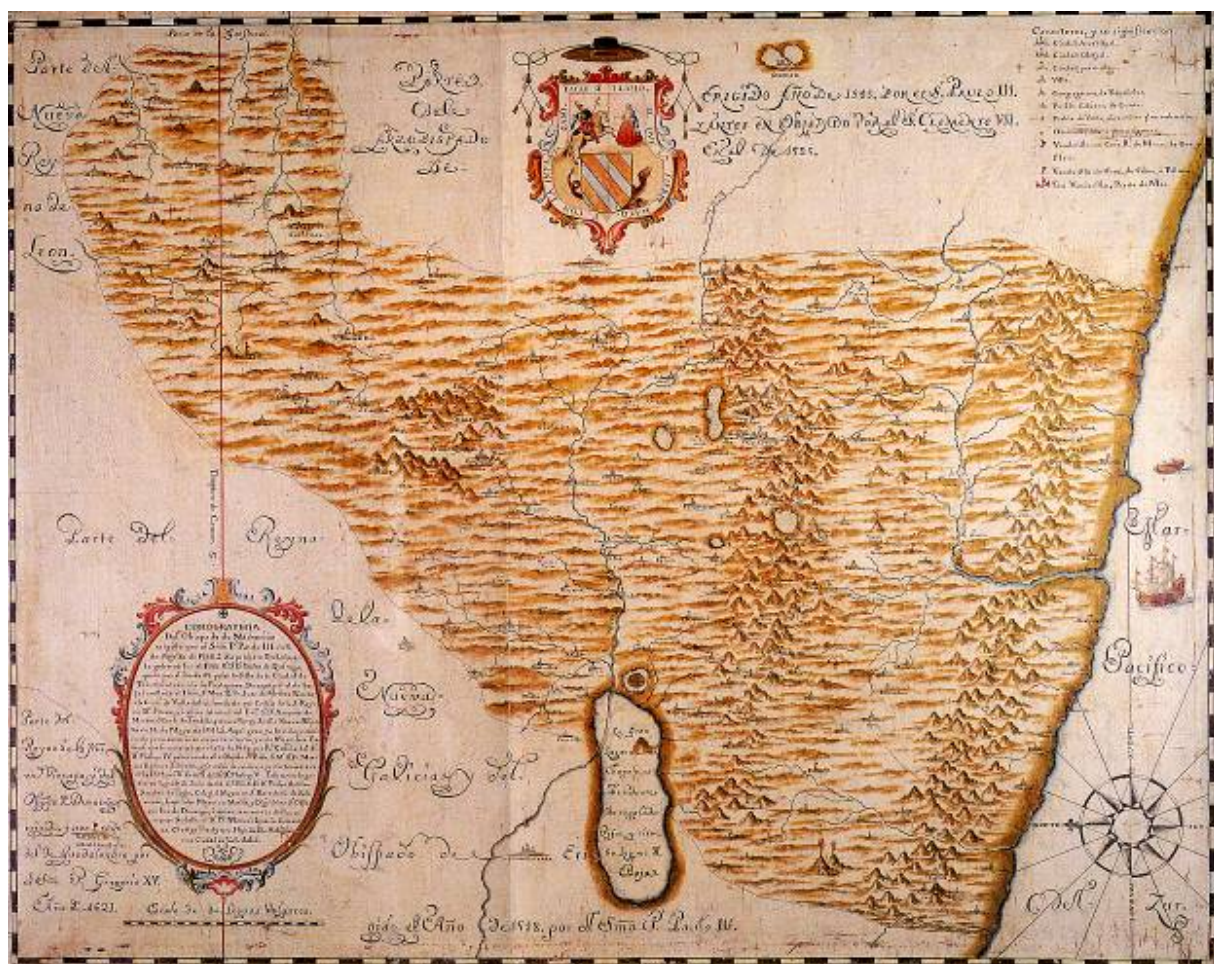


Fig. 1. Anónimo, *Corografía del obispado de Michoacán*, 1762.

LA CIUDAD DE VALLADOLID

En 1768 el virrey Antonio María de Bucareli (1771-1779) describía a Valladolid como una de las ciudades “más pobladas de América, opulenta en frutos, numerosa en gentes, lucida por su vecindario y comercio y residencia de una mitra, de las más ricas de ella.”⁹ Tres aspectos sobresalen en su afirmación: la opulencia material, la distinción de sus habitantes y la riqueza de su catedral. Al parecer, los sueños de sus fundadores de tener una ciudad hispana que fuera la capital de la provincia se habían cumplido, pero sin duda el proyecto emprendido en 1541 por los fundadores de la Nueva Ciudad de Michoacán difería en gran medida de la ciudad que era Valladolid en el siglo XVIII.

Tras su establecimiento por orden del virrey Antonio de Mendoza, los vecinos fundadores representados por su ayuntamiento, entraron en abierta disputa con la ciudad de Pátzcuaro, sede del obispado de Michoacán, fundado en 1538. El cabildo civil de Pátzcuaro y el obispo Vasco de Quiroga, primer prelado de la diócesis, reclamaron a viva voz la titularidad de Ciudad de Michoacán que con grandes esfuerzos habían arrebatado años atrás a su vecina Tzintzuntzan. Pretendían satisfacer tanto la cédula real de 1534 que ordenaba la concentración de los indios dispersos en la provincia, como la bula de Paulo III *Illius fulciti praesidio*, que con visos evangelizadores había dado vida al obispado en 1536 “a fin de que resplandezcan los rayos de la luz, para todos aquellos que se hallan en tinieblas, puedan llegar a Cristo, sola luz verdadera.”¹⁰

La sustitución del nombre de origen prehispánico de Ciudad de Guayangareo, con el que se conocía al valle, por el hispánico de Valladolid en 1578 y el traslado de la catedral en 1580 marcaron el fin de un “primer proyecto de vida novohispano”, centrado -como señala Manrique- en la empresa inicial de la conquista y evangelización de los indios, por un “segundo proyecto”¹¹ de ciudades hispánicas modernas que satisficieran las necesidades de los dispersos vecinos españoles, dotándolos de suficientes tierras y solares, de mano de obra proveniente de los

⁹ *Apud.* Carlos Herrejón Peredo, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, p. 117.

¹⁰ “Primera Carta Pastoral de Don Vasco de Quiroga”, en: Juan B. Buitrón, *Apuntes para servir a la historia del arzobispado de Morelia*, México, 1948, p. 19.

¹¹ Jorge Alberto Manrique, “Las catedrales novohispanas como fenómeno manierista”, en: *Una visión del arte y de la historia*, Tomo III, México, UNAM-IIE, 2007, pp. 260-264.

pueblos de indios vecinos y de un ambiente seguro con mayores facilidades para la defensa, ante un posible levantamiento de los indios como el que se vivía al norte en tierra de los chichimecas.

La incipiente traza realizada en 1543 por el alarife Juan Ponce encarnaba este nuevo sentir: contemplaba amplias calles de traza ortogonal según los preceptos del orden renacentista, con una plaza de grandes dimensiones alrededor de la cual se organizarían los solares de las familias patricias; tal cual correspondía a su categoría de ciudad señorial. En 1580 ante la falta de recursos, se procedió a la construcción de una catedral provisional que no sería sustituida por la definitiva hasta clarear el siglo XVIII. La nueva catedral iniciada en 1660 y dedicada en 1705 seguía la estructura propuesta por la catedral sevillana, sancionada por México y Puebla como modelo de las catedrales novohispanas. Su naturaleza era muy diferente a la de la iglesia proyectada por Quiroga; la catedral vallisoletana se erigió como centro urbano y neurálgico de la ciudad, en donde ambas potestades quedaban representadas a partir de la cual se distribuyeron los espacios públicos, religiosos y privados.¹²

El camino hacia la opulencia descrita por Bucareli fue sin duda un proceso largo y sinuoso. El crecimiento demográfico de la ciudad resultaba para los vecinos desesperantemente lento, enfrentado a las dificultades de las epidemias de la peste de *matlazahuatl* que diezmaba a la población y a la competencia de otros centros de población en el Bajío que florecían gracias a la minería y la agricultura. No poco tuvieron que ver con el crecimiento urbano la construcción de conventos a principios del siglo XVII y las obras de la catedral, que a lo largo de ochenta y cinco años constituyeron una fuente de trabajo importante en la región. Al establecimiento temprano de los conventos de agustinos y franciscanos, siguieron los jesuitas que fundaron un nuevo colegio además del que ya tenían en Pátzcuaro; la llegada de los carmelitas (1593); el establecimiento del primer convento femenino con el convento de Santa Catalina de Sena, de monjas dominicas (1595); y el arribo de los mercedarios en 1607. Los nuevos barrios que nacieron alrededor de los conventos, dotaron a la ciudad de la imagen urbana que la caracterizó.

¹² Como explica Carlos Herrejón en *Los orígenes de Valladolid-Guayangareo*, la ciudad cambió sucesivamente de nombre en 1541, 1550, 1571 y 1578, correspondiendo a cada nombre un proyecto distinto de población. En este sentido, la idea que tenía la ciudad de sí misma esta en constante renovación. La Nueva Ciudad de Michoacán nace como un proyecto protagonizado por un grupo de pobladores hispanos, organizados en un cabildo civil. *Cfr.* Herrejón Peredo, *op.cit.* pp. 5-6.

El predominio de la iglesia catedral iba más allá de la dimensión física que comprende el urbanismo, abarcando un complejo proyecto histórico-social, diseñado y regido por el cabildo catedral y sus obispos. Al frente del diseño y dirección de este proyecto sociocultural, se encontraba el cabildo eclesiástico, el cual se constituyó como su principal protagonista. Era el cabildo un cuerpo colegiado encargado del rezo de los oficios divinos, la administración de los diezmos, promotor del culto y principal gestor de las fábricas material y espiritual de la iglesia. Si bien a la cabeza de las catedrales se encontraban los obispos, sus cortas gestiones contrapuestas con la larga permanencia de los capitulares, que en algunos casos llegaron a formar parte de la corporación por periodos de hasta cincuenta años, les obligaron a delegar al cabildo buena parte de las decisiones sobre la fábrica material.¹³

Aunque el carácter episcopal de la ciudad quedó inaugurado desde una fecha temprana como 1580, la presencia del cabildo catedral no fue siempre la misma. El desarrollo y consolidación de esta corporación, tal como lo expone Oscar Mazín, fue un proceso lento y lleno de dificultades. Antes de llegar al cabildo fuerte y cohesionado del siglo XVIII, fue necesario vencer las diferencias entre los miembros del cabildo y sus obispos, hasta convertir la cohesión y la corresponsabilidad en criterios básicos para su buen funcionamiento. Así mismo, resultó imperiosa la creación de un sistema eficiente de administración de diezmos que proveyera los recursos necesarios para construir una iglesia digna, tanto en su interior como en su exterior, y el aumento de las prebendas de los capitulares, que aprovechadas en obras educativas y de beneficencia, elevaron el honor y dignidad del cabildo catedral ante la ciudad.

El consejo y modelos proveídos por la red de catedrales novohispanas y en especial por las de México y Puebla, resultó en extremo importante. Al respecto Oscar Mazín afirma que si bien, “México fue para Valladolid el centro permanente de los contactos intelectuales y políticos, Puebla constituyó para los de Michoacán la principal asesora en materias de gobierno y administración.”¹⁴ La relación entre las tres catedrales constituyó una constante durante todo el

¹³ Cfr. Oscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996. La importancia de esta obra es fundamental no sólo para la historia de la catedral de Valladolid, sino para todas las catedrales novohispanas. Las categorías de tradición, corresponsabilidad y cohesión, que aquí se usan, se deben a esta magistral obra.

¹⁴ Oscar Mazín, “Un espejo distante: la catedral de Puebla reflejada en la historia de la de Valladolid de Michoacán, Siglos XVII-XVIII”, en: Monserrat Gali (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 217.

periodo colonial. No fueron pocos los canónigos promovidos a la catedral de Valladolid desde las parroquias poblanas, su obispado de origen. Estos llevaron consigo la sabiduría de la experiencia recaudadora en materia de diezmos y de las relaciones con el Real Patronato, tanto a nivel de la Nueva España como en el peninsular, que pasaron a formar parte de la tradición que guió el desempeño del cabildo los siguientes años.¹⁵

Sin embargo, la clave del éxito catedralicio radicó en el carácter incluyente de su proyecto. Sin perder la diferenciación propia de una sociedad estamental, la catedral integró de manera ordenada a todos los miembros de la sociedad. Desde las distintas corporaciones, como son las cofradías, hermandades, gremios, colegios y órdenes religiosas, la ciudad colaboró para un mismo fin: dar mayor lucimiento al culto y así, aumentar el prestigio de Valladolid y su iglesia. Pero si bien la ciudad dio lugar a la catedral, ésta era también un *constructo ideológico*, una creación intelectual de una elite eclesiástica, que desde fines del siglo XVII y al entrar el siglo XVIII, era substancialmente criolla y de carácter corporativo, lo que permitió a sus miembros actuar de manera individual, sin perder la unidad del proyecto general.

Los lazos sociales y de poder creados por sus miembros se extendieron como una intrincada red de fuerzas centrífugas y centrípetas, que vincularon al cabildo catedral con las distintas corporaciones y demás entidades que conformaban la sociedad vallisoletana como el ayuntamiento, el colegio de San Nicolás Obispo, el colegio jesuita o el convento de santa Catalina de Sena; a la vez que definieron su lugar en el reino y ante las autoridades centrales, tanto civiles como eclesiásticas. Ninguna otra corporación, ni aún el poder civil significaron un contrapeso para el cabildo eclesiástico, ya que a diferencia de las ciudades de México o Guadalajara, en donde residía el virrey o la Real Audiencia, en Valladolid el cabildo eclesiástico logró para el siglo XVIII, extender su influjo no sólo en el ámbito territorial, logrando la cohesión de un territorio tan grande y dispar como el obispado de Michoacán, sino también ampliar las esferas de poder e influencia a ámbitos políticos y económicos que no eran de su total injerencia.

Por su parte, el desarrollo del cabildo civil fue mucho más tortuoso: la prolongada crisis de sus arcas que le hacían poco solvente y el esplendor del que en comparación, hacía ostentación el

¹⁵ *Ibidem.*

cabildo catedral, sumieron al ayuntamiento en un estado de impotencia. Problemáticas como el acarreo de agua a la ciudad o el acaparamiento de los granos provocado por los tiempos de sequía, cuya solución atañía a las autoridades civiles, fueron resueltas por el cabildo catedral y sus obispos.¹⁶ Por su categoría de ciudad, a Valladolid le correspondían un total de 12 regidores propietarios. Sin embargo, no fue hasta 1742 que Valladolid contó con sus 12 regidores, alcaldes ordinarios, alguacil mayor, alférez real y escribano del ayuntamiento.¹⁷ Se sumaban a sus dificultades la continua amenaza de la solvente ciudad de Pátzcuaro que sostenía, aún entrado el siglo XVIII, un litigio para recuperar la capitalidad civil.

En 1689, cuando el cabildo catedral estaba especialmente adornado por los avances de su catedral de la que era superintendente, la Ciudad recibió un duro golpe: las diligencias de los de Pátzcuaro, improcedentes en 1634, ahora tenían éxito y volvían a tener un ayuntamiento que compitiera con el de Valladolid. En 1701, la Ciudad de Pátzcuaro se adelantó a Valladolid en el reconocimiento de Felipe V. La orden de la jura y aclamación iba dirigida a Valladolid, pero como en el momento no había sino justicia, la carta se entregó en Pátzcuaro y mientras otros dudaban todavía de la validez de la sucesión, la ciudad lacustre cumplió la orden real. Valladolid protestó, iniciando entonces un nuevo pleito en el cual

No sólo se disputaba la capitalidad, sino en especial una particular consecuencia de ello: la independencia de Valladolid respecto a Pátzcuaro en la designación y número de sus autoridades municipales. Pátzcuaro pretendía que Valladolid no pasara de seis regidores y que los oficios de alférez real, alguacil mayor y depositario general, fueren exclusivos suyos.¹⁸

En 1717, la Real Audiencia decretó “ser la capital y metrópoli de dicha provincia de Mechoacan la dicha ciudad de Pátzcuaro y como tal deber gozar de los privilegios y franquezas y preferencias que como tal le competen.”¹⁹ No fue sino hasta 1784 que Valladolid recuperó su título de ciudad capital. Mas el modo de lograrlo es en extremo interesante. Si bien el esplendor de Valladolid iba en aumento, esto se debía más a las autoridades eclesiásticas que a las civiles, por lo que era imperante que junto a la poderosa mitra, hubiera una autoridad civil respetable. Imprescindible

¹⁶ Cfr. Carlos Juárez, *Morelia y su acueducto: sociedad y arte*, Morelia, UMSNH, 1982.

¹⁷ Iván Franco Cáceres, *La Intendencia de Valladolid de Michoacán: 1786-1809. Reforma administrativa y exacción fiscal en una región de la Nueva España*, México, FCE, 2001, p. 205.

¹⁸ Carlos Herrejón Peredo, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*, *op.cit.* pp. 300-301.

¹⁹ *Apud.* AGN, Tierras, v. 2943, exp. 179, f. 475v, en: Herrejón Peredo, *op.cit.* p. 301.

para este fin era recuperar los ejidos de la ciudad, por los cuales se seguía un pleito contra las haciendas. Ante el oscuro panorama que se presentaba, tres cédulas reales y tres mandamientos virreinales aparecieron de la nada para lograr esta defensa.²⁰

De nada sirvieron estos documentos que hoy se revelan como completamente falsos. Pero la falsificación de las reales cédulas y de los mandamientos que hacían referencia a los orígenes de la ciudad y la dotación de ejidos que narra Herrejón, apelan a la invención de una tradición que, en pleno siglo XVIII y ante el desconocimiento de los orígenes de la ciudad, sirviera para anclar la legitimidad civil de la ciudad. Al tratarse de la defensa de un lugar dentro de la red de ciudades hispanas, el ayuntamiento de Valladolid no dudó en construir nuevas verdades que llenaran el vacío documental.²¹ Las ciudades españolas constituyeron la unidad administrativa fundamental del Imperio. Tanto en la península como en América, por medio de su institución, la corona logró conquistar y poblar nuevos territorios, para así imponer un nuevo orden social, espiritual y jurídico.

La idea de ciudad, tal y como se concebía en aquella época, llevaba implícitos dos conceptos distintos pero complementarios que se mantenían más o menos intactos desde la antigüedad romana: la *urbs*, referente al entorno urbano construido; y la *civitas*, en cuanto a comunidad humana o política.²² Esta diferenciación entre los habitantes de una ciudad como su fundamento y los muros y piedras como concreción entre la comunidad, resulta esencial al considerar a la catedral no sólo como centro de la traza urbana sino como una institución en que se representaban sus habitantes y desde la cual el cabildo eclesiástico ejercía un rectorado. Por lo tanto, la inclusión de la *civitas* al proyecto de la catedral o la participación de ambos cabildos en la jura de los santos patronos, no sólo significaba una muestra del influjo del cabildo catedral, sino que con ésta se legitimaban sus actos y fundaciones.

²⁰ Herrejón Peredo, *op.cit.* p.305.

²¹ Cfr: Eric Hobsbawm, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.

²² Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, Madrid, Ediciones El Viso, 1998, pp. 47-59.

LAS CATEDRAL Y SUS FACHADAS

Como correspondía al carácter estamental de la sociedad, la integración se lograba de manera ordenada con la participación de las corporaciones (ayuntamiento, religiones, gremios y cofradías) a las fiestas, ceremonias y procesiones organizadas por la catedral; pero también con la adopción de las devociones por cada una de las corporaciones, asegurando con esto su permanencia y la consiguiente articulación de fundaciones, instaurando una tradición respaldada en el argumento de la extensión (“por el mucho culto que el pueblo le tiene”) y la antigüedad del culto.

Estas redes invisibles se materializaron más tarde en los programas iconográficos de los altares, torres y fachadas, así como en las celebraciones de novenas y aniversarios incorporados al calendario litúrgico, hasta llegar a formar un núcleo de devociones que se mantuvo con cierta constancia durante los siglos XVII y XVIII. Entre este núcleo figuran algunas devociones de la iglesia católica universal y otras de arraigo novohispano o de culto local, todas estas vinculadas directa o indirectamente a los intereses corporativos y particulares de los capitulares. Así, existía una relación directa entre la presencia de san Nicolás Obispo y el colegio de San Nicolás; san Francisco Xavier con el colegio del mismo nombre de los jesuitas o la Virgen de Cosamaloapan y el convento de capuchinas, entre otros.

Entre el amplio número de devociones impulsado por el cabildo catedral, sobresalen por el número, importancia y constancia de las fundaciones las dedicadas a san José y la Virgen de Guadalupe, ambos patronos jurados de la ciudad y del reino, que junto con la reformadora de la orden del Carmelo, santa Teresa de Jesús y de san Cristóbal, jurado patrono en contra de los temblores, abogaban por el bienestar de la ciudad.²³ El patronazgo constituía un contrato de los hombres con lo divino, que implicaba obligaciones y beneficios para ambas partes. Las ciudades y las corporaciones solían ponerse bajo la protección de uno o varios abogados celestiales con el fin de escudarse contra la peste, los rayos, tormentas, inundaciones, sequías, temblores y otros

²³ Oscar Mazín, “Culto y devociones en la catedral de Valladolid de Michoacán. 1586-1780”, en: *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995, pp. 320 y 341.

males que habitualmente las aquejaban y hacían peligrar. La función *apotropaica* de los santos, como señala David Freedberg, aseguró la respuesta favorable de los fieles al ofrecer un remedio que ninguna otra instancia podía proporcionar.²⁴

Claro está que el culto a Guadalupe y a su castísimo esposo san José, formaron parte de un fenómeno mayor que caracterizó a la iglesia novohispana de la época y que llevó a reconocer a san José como legítimo virrey y a Guadalupe como patrona universal del Reino. El desarrollo de las devociones a nivel local de forma paralela a lo que ocurría en las catedrales de México y Puebla e incluso como respuesta a las iniciativas de los cabildos de éstas, enclava el caso de Valladolid en el panorama de la eclosión del guadalupanismo y de la consolidación de un orgullo criollo.²⁵ Sin embargo, también pone en relieve los instrumentos con que contaban los de Michoacán para representar sus intereses frente a la Corona e incluso frente al papado, así como la utilización de un lenguaje y un imaginario común para expresión de sus propias necesidades, tradiciones, urgencias y preocupaciones, algunas de ellas compartidas con los demás cabildos novohispanos, pero otras propias de su iglesia.

La preferencia manifiesta del cabildo catedral y la ciudad por estas dos devociones, evidente en la tradición cultural, se corresponde con la formación de un conjunto de obras artísticas –templos, altares, relieves, lienzos- que constituyen la expresión plástica del discurso. Estos revelan la presencia de una triada en que se unen la fiesta titular de la Transfiguración de Cristo, con el culto a san José y a la Virgen en su advocación de Guadalupe. Entre los altares, los dedicados a Guadalupe y san José ocuparon un lugar privilegiado en el testero, a los costados del Altar de Reyes. En el exterior, nuevamente se encuentran presentes la Virgen del Tepeyac en la fachada oriental –única en su género- y el santo patriarca al poniente, programa por demás excepcional, ya que el resto de las catedrales novohispanas se dedicaron a advocaciones marianas.²⁶

No obstante que la pérdida del sistema de distribución original y la remodelación de los interiores de la catedral y los templos dedicados a Guadalupe y a san José, vueltos a la moda

²⁴ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 136, 154-159.

²⁵ David Brading, *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*, México, Taurus, 1992, pp. 220-230.

²⁶ La catedral metropolitana estaba dedicada al misterio de la Asunción, la poblana al de la Inmaculada Concepción. Cfr. Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, IIE-UNAM, 1974, pp. 99-100.

neoclásica durante la administración del obispo Árciga en el siglo XIX, deja un vacío irrecuperable para la reconstrucción de los programas iconográficos que les dieron vida; se conserva para nuestra fortuna el conjunto de los cinco relieves de las fachadas de la catedral, diseñados en 1743 por el arquitecto poblano José de Medina. Los tres de la fachada principal (fig.2) están dedicados a los pasajes de *la Transfiguración*, la *Adoración de los magos* y la *Adoración de los pastores*, mientras que los laterales se dedicaron a la *Virgen de Guadalupe* en el oriente y a *san José* en el poniente.

En el programa de las fachadas se sintetiza un discurso mayor, entendible sólo como parte de un sistema de obras y fundaciones que, vinculadas, forman parte de un mismo imaginario. Es por esto que no pueden ser analizadas de forma aislada; es preciso recurrir a otras obras dedicadas a las mismas devociones, como el par de cuadros del patrocinio de san José de catedral y el Museo Regional Michoacano, el relieve de la fachada de la parroquia de san José, el cuadro de ánimas de la colecturía y la alegoría bautizada como *Epifanía Guadalupeña*, entre otros. A partir de la vinculación de este conjunto de obras con su contraparte igualmente alegórica de los sermones panegíricos, buscamos reconstruir un imaginario en que se expresan los intereses, visiones y temores de una corporación, una ciudad y un reino; y dilucidar algunas de las intencionalidades que dieron lugar a estas obras.²⁷

Como señala Oscar Mazín, la alusión a la memoria y la tradición resguardada en las actas de cabildo, constituyeron un instrumento a partir del cual la corporación orientaba y justificaba sus disposiciones. Sin embargo, es importante considerar que la *tradición* por sí sola es inexistente hasta el momento en que es invocada. Es por tanto una *invención* que implicaba un ejercicio de lectura e interpretación de esa memoria. De ahí se desprende la formación de un *corpus* de obras como imágenes de lienzo o de bulto, retablos, sermones, novenas, aniversarios de misas y otras celebraciones litúrgicas, articuladas a lo largo de generaciones por los capitulares, los obispos, el ayuntamiento y las órdenes.

Las devociones, para ser funcionales, requieren ser sostenidas. A fin de lograrlo, pasan por un proceso de legitimación que en términos generales responde a una misma estructura que las echa

²⁷ Jaime Cuadriello, “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en: *El divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, p. 65.



Fig. 2. Fachada principal de la catedral de Morelia.



Fig. 3. José de Medina, *La Transfiguración*, 1744, Catedral de Morelia.



Fig. 4. José de Medina, *Adoración de los pastores*, 1744, Catedral de Morelia.



Fig. 5. José de Medina, *Epifanía*, 1744, Catedral de Morelia.

a andar, en la que podemos diferenciar al menos tres etapas: un primer momento en el que se prueba su antigüedad y carácter consensual; un segundo en el que es enunciada por medio de un nuevo acto, que posteriormente sea reproducible y conmemorativo; y finalmente, mediante la reproducción del macrocosmos en un microcosmos (espacialmente) y en las fiestas anuales (temporalmente), que vuelve homogéneo un espacio heterogéneo. Es este mismo orden el que se pretende seguir en la exposición, que si bien se centra en los relieves de las fachadas, debe recurrir para su explicación, a otras obras que muestren la antigüedad del culto y su expansión fuera de catedral.

Las fachadas

Entre los juegos de luces y sombras de las pilastras tableradas que con sencillez sirven de ornamento a las fachadas de la catedral, destaca la viveza de los tres relieves que en piedra blanca decoran las tres calles de la fachada principal. En la central, *la Transfiguración* (fig.3), rodeado de las esculturas de san Miguel, san Juan el Bautista, santa Bárbara y santa Rosa de Lima, que observan sigilosos desde sus nichos en el segundo y tercer cuerpo. A izquierda y derecha, respectivamente, los relieves de *La adoración de los pastores* (fig.4) y *la Epifanía* (fig.5) engalanan las calles laterales, de menor altura que la principal. En ambas, las armas papales ocupan el tercer cuerpo; mientras que en la central, las armas reales han sido remplazadas por el escudo nacional. Medallones con los cuatro evangelistas completan el programa.

Torres y fachadas se levantaron en un periodo de sede vacante, en el cual el cabildo catedral pudo hacer gala de los amplios límites que su gestión y poderío habían alcanzado como corporación.²⁸ Por Real Cédula de 20 de agosto de 1738, Felipe V concedió a Valladolid una última concesión de recursos para la culminación de su iglesia. Los recursos ascendían a ciento cuarenta mil pesos y estaban limitados a pocos años, por lo que debían aplicarse con prudencia. En la clavería se resguardaba el diseño que Vicente Barroso había hecho para las fachadas; más debió haber resultado obsoleto para el gusto y pretensiones del momento, porque en 1740 se procedió a contratar un nuevo maestro mayor y a solicitarle un nuevo diseño. El elegido fue el

²⁸ Cfr. Nelly Sigaut, Oscar Mazin, “El cabildo de la catedral de Valladolid y la construcción de las torres y fachadas de su iglesia”, en: *Arte y Coerción, Primer coloquio del Comité mexicano de Historia del Arte*, México, IIE-UNAM, 1992, pp. 109-122. En este artículo los autores narran la participación del cabildo catedral en la fábrica material de torres y fachadas, y el modo en que el cabildo dirigió e intervino en su diseño, cuyas conclusiones se reseñan aquí brevemente.

maestro Jerónimo Balbás, el más afamado en su arte, quien comprometido también con la catedral metropolitana, no dejó más que desplantes al indignado cabildo michoacano.

Bajo la presión del cabildo catedral y la Real Audiencia, Balbás se vio obligado a renunciar en octubre de 1741. Dos meses después y sin intervención virreinal, el cabildo contrató al maestro poblano José de Medina, quien empezó inmediatamente a trabajar en las torres. El 20 de agosto de 1743 entregó el diseño para las portadas. Éstas agradaron a los capitulares y más aún debió de encantarles la rapidez con que se levantaron, pues el 6 de noviembre de 1744 el Deán anunció que las obras de torres, portadas y coronación de la iglesia estaban por concluirse. Aún sobran recursos y el cabildo quedó tan satisfecho que encargó a Medina las oficinas de la mitra, además de otorgarle dos mil pesos por concepto de guantes.

A él se debe el particular estilo de la catedral que en una total ausencia de columnas “las fachadas se retraen, convirtiéndose en un plano, donde el juego de clarooscuro queda reservado casi con exclusividad a los relieves y a los tableros internos que remarcan las pilastras, mientras que las guardamalletas son casi el único lujo ornamental.”²⁹ La simplicidad de sus fachadas, basadas en la utilización de pilastras en una época dominada por el uso de estípites, hacen pensar no sólo en la preocupación del cabildo por terminar las obras a tiempo y con los recursos destinados a este fin, sino también en un programa cuidadosamente pensado más con fines ideológicos que propiamente artísticos.

En mayo de 1745, durante el periodo de sede vacante del obispo Matos, el cabildo procedió a celebrar la culminación de la fábrica en las fiestas denominadas “fiestas de coronación”. Originalmente se tenía pensado que éstas duraran una octava, iniciando el día del patrocinio de san José. A sugerencia del deán se redujeron a sólo 3 días, siguiendo un programa que reproducía el elegido para las fachadas. Se dedicó el primer día a san José, el segundo a la Virgen de Guadalupe y el tercero a la Transfiguración. Sermones, convite a las religiones y el ayuntamiento, y un melodrama formaron parte del programa de las fiestas.³⁰ El ayuntamiento por su parte,

²⁹ Nelly Sigaut, Oscar Mazin, *op.cit.*, p. 122.

³⁰ ACCM, Sesiones del 29 de enero, 5 de febrero, 18 de marzo y 4 de mayo de 1745.

contribuyó dando las expresiones de regocijo correspondientes: organizó una lidia de toros y convocó a los gremios a participar en lo que pudiesen.³¹

Ya Manuel Gonzáles Galván nos advertía en sus ensayos dedicados a la catedral vallisoletana, de la correlación simbólica de sus fachadas, “que no se detiene en la iconografía particular de las mismas, sino que va más allá: a una verdadera iconogénesis, que no sólo las describe o analiza individualmente, sino que las relaciona con el todo que las rodea.”³² Según González Galván, el programa de las fachadas versaba sobre las dos naturalezas de Cristo: la humana y la divina. En el relieve de la Transfiguración se enunciaba su condición divina, a la vez que las escenas de las adoraciones lo manifestaban como hombre. Los relieves laterales servían para reforzar esta idea, con María de Guadalupe en el oriente, en quien se encarnó para hacerse hombre y san José en el poniente, como patrón de su cuerpo místico.³³

Una segunda interpretación es la que nos proporciona Herón Pérez en su artículo “Un texto iconográfico novohispano: las fachadas de la catedral de Valladolid”.³⁴ En éste nos propone un exhaustivo análisis semiológico de los motivos iconográficos que conforman los relieves según el origen y significado que tienen dentro de la tradición cristiana. Concluye que como lugar de teofanía, la catedral es el sitio de salvación, en donde se consigue el bienestar verdadero y permanente que sólo proporciona la fe. No obstante a la validez de sus interpretaciones y de la relación que plantea con los evangelios sinópticos, Herón Pérez ignora en su mayor parte las implicaciones políticas y sociales de estas obras como artefactos culturales y no únicamente como textos unívocos. Por tanto y sin anular ambas lecturas, debemos considerar que el simbolismo de estos relieves puede ser mucho más complejo en sus significaciones intrínsecas.

³¹ Juana Martínez Villa, *La fiesta regia en Valladolid de Michoacán. Política, sociedad y cultura en el México borbónico*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia, UMSNH, 2006, p. 34.

³² Manuel Gonzáles Galván, *op.cit.* p. 16.

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Cfr.* Herón Pérez, “Un texto iconográfico novohispano: las fachadas de la catedral de Valladolid”, en: *Catedral de Morelia, op.cit.*

LAS TEOFANÍAS

La catedral como re-figuración del monte Tabor

Por iniciativa de su primer obispo, don Vasco de Quiroga, la catedral michoacana cambió de advocación de san Francisco a Jesús Salvador, con el fin de evitar confusiones con la iglesia de los franciscanos.³⁵ La elección del Salvador como advocación no era para nada gratuita. La fiesta de la Transfiguración fue instituida por el Papa Sixto IV el día 6 de agosto de 1475, para conmemorar la victoria de los cristianos sobre los turcos, interpretada por el pontífice como una transfiguración de Cristo en la que se manifestaba su luz divina sobre los infieles, por lo que la fiesta de la Transfiguración se convirtió en la fiesta del Salvador.³⁶ Era por tanto una titularidad que convenía al proyecto evangelizador con que nació el obispado. En años posteriores la celebración fue aprovechada para realzar la gloria y esplendor de la iglesia, al hacer coincidir la colocación de la primera piedra de la catedral definitiva con la fiesta de la Transfiguración en 1660; y nuevamente, casi un siglo después, al estrenarse el altar mayor y el altar de reyes en la misma fiesta en el año de 1774.³⁷

Cuando en 1742 el cabildo catedral aceptó el proyecto presentado por el arquitecto poblano José de Medina para las torres y fachadas de la catedral, con el tema de *la Transfiguración* para el relieve central, éste debió parecer mucho más atractivo y con mayores posibilidades plásticas y simbólicas que la imagen de Cristo Salvador del mundo, presente en el altar mayor, bendiciendo y con el orbe en la mano.³⁸ La representación más conocida de este misterio es sin duda la propuesta por Rafael Sanzio, sancionada desde el Vaticano, cuya fórmula ha sido repetida en innumerables ocasiones, no obstante que el modo de abordar el tema es mucho más antiguo. La

³⁵ Según la Bula fundacional del obispado emitida por Julio III, en 1536, la catedral quedó fundada sobre la iglesia de san Francisco, teniendo a éste último como santo patrón. Con el traslado de la sede de la ciudad de Tzintzuntzán a Valladolid, ejecutada por su obispo Vasco de Quiroga, el patrocinio cambió a san Salvador, celebrando su fiesta el día 6 de agosto, día de la Transfiguración. Juan B. Buitrón, *Apuntes para servir a la historia del arzobispado de Morelia*, México, 1948, pp. 17-22.

³⁶ Herón Pérez, *op.cit.* p. 71.

³⁷ Mónica Pulido, *El proceso de ornamentación...*, *op.cit.* pp. 87-93.

³⁸ *Ibidem.*

imagen recoge el pasaje narrado en los evangelios, cuando Jesús subió a orar al monte Tabor acompañado de Pedro, Santiago y Juan.

Según refiere Lucas, los apóstoles cayeron vencidos por el sueño y al despertar, contemplaron el rostro y las vestiduras transfiguradas de su maestro brillar con una blancura y luminosidad sobrenatural, mientras éste conversaba con Moisés y Elías sobre el amargo destino de la Pasión que le esperaba. Sin saber lo que decía, Pedro sugirió a su maestro construir tiendas para pasar la noche, tras lo cual, apareció una nube de donde resonaba la voz del Padre diciendo: “Éste es mi hijo, el elegido, escuchadle.”³⁹ No son pocos los problemas a que se enfrenta esta composición. En primera, se trata de una escena narrativa de carácter diacrónico, que debe ser suspendida en un instante. En segunda, lo reducido del espacio obliga a comprimir la escena, dando una sensación de abigarramiento.

Recorre así a una composición vertical en donde las figuras se distribuyen en ejes horizontales que indican profundidad, parte de una tradición pictórica articulada a lo largo de varios siglos para representar las “historias del aire” como las visiones místicas o las teofanías. La representación de lo irrepresentable, que por definición no puede ser visto más que por el ojo místico, requirió de la creación de una “retórica de lo inefable”, cuyos principales elementos dice Stoichita, son la perspectiva, la luz y las nubes; las cuales según veremos, no son ajenas a las composiciones vallisoletanas.⁴⁰

De regreso a nuestro relieve, se centra nuestra atención en la figura predominante de Jesús, quien de pie sobre una peana de ángeles, eleva los brazos y vuelve la mirada hacia el cielo en actitud de oración. Sus vestiduras –de capital importancia según lo narrado– se abren en pliegues que corren lisos y serpentean en los bordes. El uso de la luz como señal de la presencia divina, esencial en el pasaje de la Transfiguración que insiste en el blanco de las vestiduras, no puede ser utilizado en el relieve como en la pintura, ni aún recurrir a halos de luz o mandorlas doradas. Sin embargo, los efectos de luces y sombras causados por los reflejos del sol, no son ajenos al trabajo del escultor, que al despejar la figura de Cristo, crea un efecto de mayor luminosidad.

³⁹ Lucas, 9, 35.

⁴⁰ Víctor Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 77-90.

Le acompañan los patriarcas Moisés y Elías, de hinojos uno a cada lado y los tres apóstoles colocados a sus pies. Las posturas y expresiones de los rostros son variadas, dotando de dinamismo a la composición y recurriendo al uso de una “gramática corporal”, propia de aquel que participa de la revelación.⁴¹ Mientras Moisés y Elías permanecen graves y estáticos, las figuras de los apóstoles se corresponden con la sucesión temporal de los eventos transcurridos. A Santiago le vemos al centro, bajo los pies de Cristo, recostado y sumido en un profundo sueño, aún sin percatarse de lo ocurrido; a la derecha Juan, como un joven imberbe que atemorizado cae de espaldas llevando la mano a un costado de la cabeza en señal de sorpresa; finalmente Pedro da la espalda al espectador para dirigir a Cristo su ofrecimiento sobre las tiendas.

El tercio superior se reserva a la presencia divina: la aparición de Dios Padre, con el nimbo triangular que le corresponde y el Espíritu Santo que, en forma de paloma, desciende sobre el hijo para revelar su elección divina. La nube mencionada en la narración como *locus* divino es aprovechada en el relieve tal como señalaba Stoichita.⁴² Reducidas a breves garigoleos en el límite superior, su presencia parece más bien simbólica. La escena se completa con un par de angelitos y algunos querubines que revolotean a los lados. Queda implícita la declaración divina que convierte al pasaje en una teofanía y en una promesa de salvación, así como su relación con la catedral vallisoletana, convertida en el nuevo Tabor, integrando a los fieles vallisoletanos al plan de la salvación a la vez que se actualizaba la teofanía sobre la ciudad.

La catedral, espacio divino del que emana sacralidad, constituye una ciudad santa inserta en la ciudad. A lo largo del tiempo, la cristiandad ha dotado a los templos y en especial a sus catedrales, de un importante simbolismo que en una especie de metáfora prolongada identifica al templo con el cuerpo de Cristo o con la nave de la Iglesia, como señalaba Manuel González Galván.⁴³ Estas analogías son de algún modo aplicables a todo templo cristiano. Más adecuado para el caso particular de Valladolid es su comparación con el monte Tabor. Ya el obispo Juan de Palafox y Mendoza señalaba que “todas las catedrales representan, y son representadas en las glorias del Thabor”, afirmación que el provisor general del obispado, Romero de Arbizu,

⁴¹ Víctor Stoichita, *op.cit.* p. 90.

⁴² Víctor Stoichita, *Ibidem*.

⁴³ Manuel González Galván, “Trazo, proporción y símbolo en la Catedral de Morelia”, en: *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*, México, UNAM, Gobierno del Estado de Michoacán, 2006, pp. 486-487.

aprovechaba para hacer notar que en ninguna otra catedral era esto más cierto que en la de Valladolid, cuya fiesta titular se celebraba el 6 de agosto, día de la Transfiguración del Señor.⁴⁴

La comparación con el monte Tabor no es por tanto ninguna novedad, pero aprovechada por el procurador Arbizu, es un medio para convertir a la catedral de Valladolid en el nuevo lugar de la teofanía, e incluso, para hacer del episodio de la Transfiguración una prefiguración de las glorias de la catedral de Valladolid y de las virtuosas prendas de sus prelados y prebendados. Así, en la dedicatoria que escribe para el sermón de Eugenio Ponce de León, renombrado predicador y cura de Pátzcuaro, Arbizu señala:

No se le admitió [a Pedro] la ejecución de lo que ofrecía, ô porque el lugar era destinado a otros fines, ô porque no era tiempo: pero discurría yo otra causal, y es, que en el Thabor se había de guardar secreto en lo que vieron, y experimentaron: *Nemini dixeritis*. Así ha de ser? pues no se hagan retablos, que publiquen lo que se ha de callar; vendrá tiempo en que se desahogue el buen deseo de nuestro Patriarca; como si dijera el Señor: no es hora, Apóstol mío, pasaran los días, y yo daré tales Prelados, y Prebendados (en una Ciudad, y Iglesia, que dedicada â ese misterio, represente con propiedad el Thabor) que embestidos unos, y otros de tu celo, edifiquen â competencia altares y otras obras.⁴⁵

Con este argumento de vinculación entre Valladolid y el diálogo entre Cristo y sus discípulos, no sólo se convertía a la catedral en una re-actualización del monte Tabor, lugar de la máxima teofanía, sino que además se legitimaba el papel rector del clero secular y, en especial, de los prelados y su cabildo, como sucesores de san Pedro, a quien además, Cristo había ofrecido por recompensa un altar propio en la catedral vallisoletana al asegurarle: “Llegarán los años de treinta y tres, cuatro, y cinco, en que se han de dedicar seis Retablos por tres Tabernáculos que me quieres erigir, y antes has de lograr el tuyo en premio de tu deseo: deja de su cuenta esas obras, y solicita su protección.”⁴⁶

⁴⁴ López de Arvizu, “Dedicatoria” en: Ponce de León, *La lámpara de los cielos: el glorioso arcángel San Miguel*, México, Imprenta de José Bernardo de Hogal, 1735.

⁴⁵ López de Arvizu, *Ibid.*

⁴⁶ *Ibidem*. El altar de san Pedro fue erigido en la catedral definitiva a instancias del obispo Manuel Escalante Columbres y Mendoza, en el año de 1704, un año antes de su dedicación. Los seis altares erigidos entre 1733-35 fueron los del arcángel san Miguel y los santos Inocentes, a expensas del obispo Escalona (1734); el del sagrario, dedicado a Nuestra Señora de Belén (1733); el de santa Bárbara (1734), estos últimos dos donados por capitulares; y los de san Juan Bautista y san Francisco Xavier, pagados con efectos de la fábrica espiritual (1736). Cfr. Mónica Pulido, *El proceso de ornamentación de los espacios de culto en la catedral de Valladolid de Michoacán. 1705-1745*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.

Concebir el territorio novohispano como una re-figuración de los lugares santos del cristianismo y del monte Tabor en particular, no era una idea ajena al imaginario de la época. Un caso importante es el de Miguel Sánchez, el primero de los evangelistas del Tepeyac, quien en su obra *Imagen de la Virgen María. Madre de Dios de Guadalupe. Milagrosamente aparecida en la ciudad de México. Celebrada su historia, con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*, publicada en 1648, narra las apariciones, diciendo sobre la tercera de ellas que el cerro del Tepeyac “parecía otro Tabor, en el que los apóstoles habían visto a Cristo transfigurado en la Gloria.”⁴⁷ Con esto, convertía a Juan Diego en un nuevo apóstol americano, que se unía al grupo privilegiado de Pedro, Santiago y Juan, quienes gozaron de presenciar una manifestación directa de la divinidad. Una comparación más fue la enunciada por el obispo de Puebla, Juan de Palafox, para quien

El coro de canónigos era un remedo simbólico de los apóstoles elegidos que acompañaron a Jesús al monte Tabor para presenciar su teofanía o Transfiguración (el oficio de las catedrales era justamente alabar la divinidad de Cristo), mientras el coro de monjas [...] desplegaba allí sus oficios corales en memoria de las mujeres que acompañaron a Jesús al pie del Calvario, (alabando respectivamente la humanidad del Hijo).⁴⁸

El coro de canónigos se convierte entonces no sólo en metáfora y personificación de la historia sagrada, sino en la representación de un espíritu profético de carácter mesiánico que se materializa en la catedral vallisoletana.⁴⁹ Por el lugar central que ocupaba la figura de la Transfiguración, como fiesta titular de la iglesia de Valladolid y las diversas anotaciones sobre la imagen re-actualizada del monte Tabor, podemos concluir que los capitulares no sólo aprovecharon la imagen para hacer de la catedral un espacio privilegiado entre las catedrales, sino también de enaltecer a la corporación al ocupar el lugar de los apóstoles, elegidos aún entre los de su misma condición.

Un nuevo Belén. Epifanía y Adoración del Niño Jesús

Los temas de la adoración de los reyes y los pastores fueron formulados por teólogos y representados por los pintores como escenas complementarias al Nacimiento de Cristo. El

⁴⁷ Miguel Sánchez. *Apud*. David Brading, *op.cit.* p. 106.

⁴⁸ Jaime Cuadriello, “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en: *El divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Basílica de Guadalupe, 2001, p. 92.

⁴⁹ David Brading, *Imagen y tradición...*, *op.cit.* p. 104-106.

momento de *la Adoración de los Reyes* es llamada *Epifanía* (del griego *epiphaneia*), por ser considerada como la primera teofanía, anterior al bautismo, en que Cristo reveló su divinidad ante los hombres. Constituye un “símbolo de la divinidad de Jesús reconocido por los reyes de la tierra como el rey de reyes (*rex regum*).”⁵⁰ La escena tiene origen en los evangelios sinópticos, si bien las menciones son cortas y un tanto ambiguas. Sólo Mateo (2, 1-12) menciona la llegada de unos “magos” provenientes del oriente que, guiados por una estrella, rindieron pleitesía al Niño Jesús. La tradición se enriqueció con las descripciones dadas por el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio de Pseudomateo*; no obstante que la conversión de Magos a Reyes, el número, edades, orígenes e incluso nombres, fueron fijados mucho más tarde, en una tradición creada alrededor del culto profesado por las reliquias, de donde se nutrió la iconografía.

Tengo para mí que *La Adoración de los reyes* tomó como modelo una obra de Rubens (fig.6) que sigue de manera cercana, salvo algunas adaptaciones importantes. Según Héctor Schenone los grabados de obras de Rubens sobre este tema, fueron una fuente especialmente privilegiada por la pintura novohispana.⁵¹ El grabado debió circular con éxito en el ámbito local, ya que dos obras del mismo tema: la primera en la catedral y con firma de Miguel Cabrera (fig.7) y la segunda en la colección del Museo de Arte Colonial de Morelia (fig.8), probablemente proveniente del Templo de Santa Rosa de Lima, responden a la misma composición.⁵² Al lado izquierdo se agrupa la Sagrada Familia: la Virgen en majestad, sirve de trono a Jesús recién nacido, desnudo, de rostro regordete y cabellos rizados. San José asiste desde un segundo plano, asumiendo un papel secundario como correspondía a su calidad de padre protector y esposo devoto.

A la derecha, el grupo de los Reyes acompañados de algunos cortesanos y sirvientes con morriones y lanzas, típicos en estas escenas. En el primer plano, vemos a Melchor arrodillado, a punto de besar los pies al Niño. Su escaso cabello y la barba larga nos indican que se trata del anciano de tez blanca, proveniente de Europa. Ofrece un platón con mirra, colocado a los pies del Niño. De pie, a un costado, aguardan sus compañeros: un rey joven e imberbe, de corona morisca que podemos identificar como Baltasar, representante de África, y un hombre maduro, barbado, de nombre Gaspar, que sostiene un copón en que lleva el preciado incienso. En un

⁵⁰ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Tomo III, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 247-252.

⁵¹ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, Argentina, Fundación Tarea, 1998, pp. 59-60.

⁵² Carmen Alicia Dávila, Nelly Sigaut (coord.), *Museo de Arte Colonial de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2006, p. 12.



Fig. 6. Rubens, *Epifanía*, 1768, Breviario Romano.



Fig. 8. Anónimo, *Epifanía*, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial de Morelia.



Fig. 7. Miguel Cabrera, *Epifanía*, Siglo XVIII, Catedral de Morelia.

tercer plano, se distinguen los acompañantes, uno de ellos con un cofre abierto con las monedas de oro que ofrece Baltasar, al que mira con atención.

La escena se sitúa, según nos marca la tradición, en un establo de Belén. Algunos elementos arquitectónicos definen el espacio interior. Sin embargo, aquí se observa un interesante contraste. En la esquina superior izquierda, sobresale el desplante de un arco de moldura sencilla, como podría corresponder al estatus humilde del portal. A éste se sobrepone una gruesa columna helicoidal, que no se encuentra en el grabado original; ésta se eleva hasta un cúmulo de nubes en donde revolotean algunos angelitos. La presencia de esta columna hace referencia directa a *Jachin* y *Boaz*, las columnas que según la tradición hierosolimitana se encontraban a la entrada del Templo de Salomón.⁵³ Su simbolismo como anuncio de la era cristiana y pronunciamiento en contra del paganismo y la idolatría, se confirma con la presencia del capitel corintio que, a modo de ruina, se encuentra en la esquina inferior izquierda.

La significación del territorio novohispano como re-figuración de los lugares santos no fue exclusiva del monte Tabor. Un claro ejemplo es el sermón yucateco que con motivo de la confirmación papal del patronato universal de la Virgen de Guadalupe, en 1757 presentaba al Tepeyac como el nuevo portal de Belén; tras comparar la Epifanía en que “un astro llamó a las testas coronadas de los reyes, para que reyes y pastores tributaran obsequios al Monarca de la Gloria”, con la mariofanía del Tepeyac en donde Juan Diego rindió pleitesía a María remediando así la penosa ausencia de un representante americano entre los magos y pastores que acudieron a Belén.⁵⁴ Y aún anterior es el sermón pronunciado en Valladolid por el agustino Manuel Ignacio Farías y censurado por Juan Miguel de Carballido, quien en 1742 escribiera:

Y si a la mañana de su temporal nacimiento, el divino Sol Christo en los Magos, que convocó a Bethlen, llamó a los Gentiles por medio de una resplandeciente Estrella, acá los llama por medio de MARIA, Sol, mas lucido, y resplandeciente; de manera que postrados a las sagradas Plantas de Christo, y MARIA aquellos Gentiles, en la personas de los Magos de Bethlen; y estos en la persona de Juan Diego, en ese Monte Mexicano, dirán humildes: catad aquí, Señora, los despojos de vuestros

⁵³ Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, UNAM, 2003, pp. 50-58.

⁵⁴ Pedro Iturriaga, *Profecía de raras e inauditas felicidades del mexicano reino, la celestial portentosa imagen de la Soberana Reina María Señora de Guadalupe*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1757, pp. 8-9, *Apud*. Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano*, *op.cit.* p. 100.

gloriosos triumphos, ya por Vos, venimos a Dios, y a Vos: porque alumbrados con los rayos del divino Sol, de que os vestis, conocemos que el solo, es verdadero Dios.⁵⁵

La coincidencia de ambos sermones nos revela que la imagen del Tepeyac, como nuevo portal de Belén, formaba parte de un imaginario; y que aún en obispados geográficamente distantes como México, Michoacán y Yucatán, la movilidad de sus miembros es tan ágil como la de sus ideas. El tema de la Epifanía gozó de tal popularidad, que indujo a la multiplicación de éste hasta llegar a competir con las obras sobre el Nacimiento de Cristo, por lo que no era extraño encontrar más de una obra con el mismo tema dentro de las iglesias.⁵⁶ Un ejemplo destacado es un anónimo del siglo XVIII, de grandes dimensiones que se ubica actualmente en la antigua sala capitular (fig.9).

En este se observa al niño entronizado en su madre, iluminado por un rayo divino como correspondería a una teofanía, recibiendo los presentes que las majestades le ofrecen. A sus pies se encuentra Melchor, el rey blanco, que de hinojos se ha despojado de su corona. Le sigue Gaspar en igual gesto de arrodillarse. Desde el interior del portal se asoma san José, quien con dilecto gesto señala a Baltasar. El tercero de los reyes se aproxima con el incienso para sahumar el lugar. Su piel levemente morena y la barba y cabellos oscuros responde a la tipología común, sin aclarar su procedencia. Más revelador sin embargo, es el paje que le acompaña y sostiene en alto su capa. Un tocado de tres plumas adorna la cabecita morena y de rasgos indígenas, en alusión a la participación de América. Dos pajes, uno blanco y otro negro, acompañan a los otros dos reyes. Un cortejo mayor, compuesto por un grupo secundario, aguarda en la proximidad llevando consigo un par de camellos.

La alusión a la Epifanía como una iconografía especialmente pertinente a la Nueva España sumada a la referencia directa a Juan Diego como semejante de los magos, constituía una afirmación con amplias connotaciones políticas. Según nos dice Juan Carlos Estensoro para el caso del Perú, la adoración de los reyes era entendida desde la perspectiva religiosa como el acatamiento a la supremacía del poder espiritual sobre el temporal. Esta lectura de carácter político se adecuaba al programa catedralicio, ya que hacía alusión al Real Patronato y a la

⁵⁵ Parecer del Dr. D. Juan Miguel de Carballido y Cabueñas, Rector, que ha sido de la Real Universidad, y Cura interino de las Parroquias de la Santa Vera-Cruz, y Santa Iglesia Catedral de esta Ciudad de México, en: Farias, Manuel Ignacio, *Eclipse del divino sol, causado por la Interposición de la Inmaculada Luna María, Sra. Nuestra, Venerada en su Sagrada Imagen de Guadalupe*, Imprenta de Doña María de Rivera, México, 1742.

⁵⁶ Héctor Schenone, *op.cit.* p. 58.



Fig. 9. Anónimo, *Epifanía*, Finales del siglo XVIII, Catedral de Morelia.



Fig. 10. Anónimo, *El sueño de los Magos*, Finales del siglo XVIII, Catedral de Morelia.

legitimidad de ambos poderes: el real y el eclesiástico, por medio de la figura de Cristo como Salvador. Pero sus implicaciones llegaban más lejos, ya que significaban una inclusión total a la Iglesia cuya legitimidad nada debía al conquistador.⁵⁷

Más sorprendente aún resulta un segundo cuadro también del siglo XVIII y sin duda repintado en el siglo XIX, que hace par al anterior y que se trata de una verdadera rareza iconográfica (fig.10). Recostados en tres camas al interior de una recámara, se observa a los tres reyes magos en medio de un profundo sueño. De una nube que cubre la sombría habitación, se desprenden tres rayos que iluminan los rostros de los durmientes. Se trata de la representación del tema del *Sueño de los magos*, que en una secuencia narrativa componía parte de la serie sobre los Reyes. Esta se componía de seis escenas: La anunciación del ángel a cada uno, El encuentro y cabalgata, La visita a Herodes, La adoración al Niño, La advertencia del ángel a los magos dormidos y El embarco clandestino a Tarso. Corresponde por tanto esta escena al momento en que

Después de haber adorado al Niño, los Reyes Magos se van a dormir al mesón, donde más afortunados que María y José, consiguen alojamiento, aunque una sola cama para los tres. Durante el sueño reciben la advertencia de regresar a sus países por otro camino, cuidándose del pérfido Herodes.⁵⁸

La escena desapareció a fines de la Edad Media, debido dice Réau, a la ingenuidad del tema que no sobrevivió a las críticas de la Reforma y la Contrarreforma, por lo que después del siglo XV no se le vuelve a encontrar. Cabe entonces preguntarnos ¿qué hacía en la catedral de Valladolid un cuadro con un tema extinto hacía más de tres siglos? ¿dónde se ubicaba originalmente? ¿qué intenciones había detrás de esta iconografía? Un análisis más detallado podría permitirnos hacer una lectura más exacta de la fecha y del contexto en que este cuadro fue creado.

El programa se completa con el segundo relieve dedicado a *La Adoración de los pastores*, cuya lectura es más social e incluyente, ya que, sin plantear los problemas de un anacronismo histórico, este tema hacía referencia a la alegría universal que causaba la natividad entre todos los

⁵⁷ Juan Carlos Estensoro, “Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Tupac Amaru II”, en: *Los incas: Reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2005, pp. 158-161.

⁵⁸ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, op.cit. p. 258.

hombres; incluidos los americanos, criollos, españoles o indígenas.⁵⁹ El relieve nos muestra una imagen de mayor dinamismo y familiaridad que la anterior. Es probable que este relieve procediera igualmente de algún grabado, par del anterior, opinión que refuerza un óleo del mismo tema de la colección del Museo de Arte Colonial de Morelia (fig.11) que hace juego con el lienzo de la Epifanía y que si bien, difiere en rasgos generales de la composición del relieve, la postura del primer pastor, el cordero místico y los ángeles, sugieren una fuente común (fig. 12 y 13).

De regreso a nuestro relieve, la madre sostiene al Niño en brazos, levantando los pañales para mostrarlo. No se trata del acto protocolario que correspondía a la dignidad de los reyes, hecho que también se observa en la mayor presencia de animales, entre los que se distinguen vacas y becerros. Resulta interesante que en este relieve san José tiene un papel mucho más protagónico. De proporciones mayores que el resto de los personajes, se inclina sobre la madre y el niño en un gesto cariñoso y de protección. Un grupo de cuatro pastores, dos hombres y dos mujeres, se aproximan despojándose de sus sombreros. Llevan como ofrenda una cesta de huevos en la esquina inferior derecha y un cordero atado, símbolo de la Pasión. Pero no dirigen su mirada hacia el recién nacido, sino hacia san José, su santo patrón, quien a su vez dedica una mirada amorosa al Niño. En este diálogo mudo, implícito en las miradas, se enuncia al patrocinio como el medio para aproximarse a Cristo y a la salvación.

El tema de la adoración de los pastores aparece a fines del siglo XV, aunque “el arte español cuenta con un ejemplar anterior, en la Puerta del Reloj de la Catedral toledana, esculpido hacia 1280.”⁶⁰ Su iconografía se crea a partir de la Adoración de los reyes. Lucas es el único de los evangelistas que hace mención a la adoración de los pastores, pero se limita a relatar brevemente que avisados por un ángel, “fueron con presteza y encontraron a María a José y al Niño acostado en el pesebre”. El número fue establecido en dos o tres pastores, más una o dos pastoras, censuradas al principio por razones morales, pero que fueron impulsadas por los modelos rubenianos. En similitud con la adoración de los reyes, los pastores ofrendaban presentes correspondientes a su condición: un cordero como símbolo de su sacrificio; un cayado por su

⁵⁹ Juan Carlos Estensoro, *Ibidem*.

⁶⁰ Héctor Schenone, *op.cit.* p. 45.



Fig. 11. Anónimo, *Adoración de los pastores*, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial de Morelia.



Fig. 12. Detalle, *Adoración de los pastores*, Museo de Arte Colonial de Morelia.



Fig. 13. Detalle, *Adoración de los pastores*, Museo de Arte Colonial de Morelia.

vocación de pastor de almas; un caramillo, como nuevo Orfeo; mientras que las pastoras ofrecen leche, canastillas de huevos o aves.⁶¹

Las escenas de la natividad y epifanía de Cristo, como señala Estensoro, jugaron un papel esencial en la iconografía cristiana del Nuevo Mundo, donde tuvieron dos lecturas: una en perspectiva histórica, como hecho único e irrepetible; y una segunda, como un presente renovable, tanto en la dimensión temporal como en la espacial.⁶² El tema gozó de gran aceptación gracias a la viabilidad de adaptar su mensaje a distintos públicos. Aprovechado por los jesuitas desde el siglo XVII, el tema de los pastores demostró su efectividad en la evangelización e imposición de la teología a los naturales. Por medio de la asociación de los indígenas con los pastores, representantes de todo el pueblo de Dios y con la figura del “rey indio”, quien desplazaba al rey proveniente del Asia, se hacía alusión a las Indias para dar lugar a la presencia de un natural americano entre los monarcas que rindieron pleitesía ante el Niño en el portal de Belén.

Si bien la representación plástica de esta sustitución es excepcional, conociéndose sólo dos casos en el virreinato del Perú, la idea se popularizó dentro de la misma línea de interculturación misional jesuítica en otro tipo de representaciones de carácter poético-musical como los villancicos y los “nacimientos”. De la imagen legítima se desprendió entonces un mensaje que, de manera implícita, aseguraba la integración de los indígenas al cristianismo como un fenómeno legitimado por la manifestación ancestral de Dios al continente Americano. Por lo que más que convertir a Valladolid en una nueva Belén, interesa la concepción de sus santos patronos: Guadalupe y san José, como intercesores para llegar a Cristo y su devoción como el medio para alcanzar la salvación y los tintes abiertamente políticos que para la segunda mitad del siglo XVIII se fueron haciendo cada vez más evidentes.

⁶¹ Héctor Schenone, *op.cit.* p. 46, Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, *op.cit.* pp. 245-246.

⁶² Juan Carlos Estensoro, *Ibidem.*

LOS PATRONOS

San José en Valladolid

La devoción por san José alcanzó en la Nueva España una gran difusión desde una época muy temprana. Ya en el Primer Concilio Mexicano celebrado en 1555 se le proclamó “patrono y abogado de la Iglesia Novohispana” por el arzobispo de México Alonso de Montufar, en virtud de “la gran devoción que el pueblo le tiene.”⁶³ La tradición franciscana atribuía a su favor la conversión de los naturales, por lo que la primera de sus iglesias fue dedicada justamente a san José. Su patrocinio se extendió por todo el mundo hispánico cuando en 1679 Carlos II lo reconoció como devoción tutelar de todos sus dominios. Un año más tarde, el cabildo de la ciudad de Puebla le eligió por sorteo como santo patrono en contra de los rayos y las tempestades. En 1682 el papa Inocencio XI instituyó la festividad del patrocinio de san José, gracias a las diligencias de los carmelitas que como herencia de su santa reformadora profesaban al santo especial devoción.

Con el favor de franciscanos, carmelitas, jesuitas y ambos cabildos, en Valladolid el culto a san José cayó en tierra fértil. Según los recaudos efectuados por la cofradía de san José en 1759, constaba en las actas de ambos cabildos su elección como santo patrono de la ciudad en contra de los rayos y tempestades desde finales del siglo XVI, del mismo modo que lo había sido en Puebla. Si bien la primera mención documental que conocemos data de 1618, cuando a raíz de la jura de Santa Teresa a petición de los religiosos carmelitas descalzos y el ayuntamiento, el 31 de agosto de ese año, “recibieron a la gloriosa santa por tal patrona, sin perjuicio del patronazgo que ya tienen [...] en el glorioso patriarca san José”⁶⁴, es patente la existencia de una tradición josefina articulada en fundaciones constantes desde principios del siglo XVII.

En 1633 el obispo fray Francisco de Rivera, franciscano, sugirió la construcción de una capilla para celebrar su fiesta anual, según lo había prometido el ayuntamiento. El derrumbe de las

⁶³ Jaime Cuadriello, *op.cit.* p. 11.

⁶⁴ ACCM, Sesión del 31 de agosto de 1618, *Apud.* Oscar Mazín, “Culto y devociones...”, *Ibidem.*

rentas en 1637 obligó a que su fábrica fuera suspendida, optándose entonces por terminar la capilla del Hospital Real y dedicarla a san José. Para conciliar el antiguo patronazgo del hospital -dedicado originalmente a la Virgen de la Asunción- se determinó colocar un lienzo de los desposorios de la Virgen en el altar mayor de la capilla, que en adelante sería conocido como Hospital Real de San José.⁶⁵ Resulta interesante como una devoción que originalmente era promovida por el cabildo civil, fue asumida por la catedral ante la falta de solvencia del ayuntamiento, pero sin dejar de darle a éste su lugar.

La iniciativa original fue retomada en 1652 por su sucesor, el obispo fray Marcos Ramírez de Prado, también de la orden de san Francisco quien, al ver a la ciudad amenazada por las tempestades, sugirió al cabildo catedral hacer elección de un santo patrono, descubriéndose en los libros de actas de ambos cabildos que la elección ya estaba hecha y que la obligación de erigir una capilla seguía sin cumplirse. Fray Marcos sugirió impulsar su construcción para que:

Por su medio e intersección su divina majestad fuese servido de aplacar las dichas tempestades tan rigorosas por entonces, que atemorizaban a todos los vecinos y moradores de esta ciudad por ver encima de ella una nube negra que la cubría despidiendo rayos y relámpagos, por espacio de muchos días y hubo uno, en que cayeron catorce, teniendo la dicha nube a esta ciudad tan oscura, a prima noche, que daba horror su lobreguez, y mas que se reconocían los cuatro horizontes, claros, y que solo en esta dicha ciudad amenazaba conocida ruina y peligro, y que para ello se pidiese limosna a los vecinos y cada uno diese lo que tuviere voluntad.⁶⁶

Una comitiva encabezada por el mismísimo obispo, acompañado por dos prebendados y el Teniente de Alcalde Mayor, como representante de la Ciudad, recabó la cantidad de 1,200 pesos de limosnas entre los vecinos y moradores de la ciudad y sus alrededores. Con este dinero se inició la construcción de la capilla, eligiéndose por lugar una loma en el barrio del Carmen, en atención a la gran devoción que la reformadora de la orden tenía por san José. La capilla había de servir como ayuda de parroquia para atender a los naturales que habitaban en este barrio, los cuales quedaron bajo una doble tutela: la espiritual, por parte san José; y la temporal bajo el Rey,

⁶⁵ ACCM, Sesión del 13 de agosto de 1632.

⁶⁶ “Tanto de la Escritura de fundación de la capellanía y dotación de lámpara, cera y vino, para la capilla de San Joseph de esta ciudad”, ACCM, 6-6.5-1, Leg. 49.

ya que la escritura de fundación original, según el informe del escribano Sebastián Gutiérrez de Aragón, se decía:

Fundaba la dicha capilla, a el Señor Patriarca San Joseph por patrón y abogado de esta dicha ciudad, nombrando, como con efecto nombró, su Señoría Ilustrísima a el Rey Nuestro Señor Philipo IV el Grande (que Dios guarde) por patrón de ella, a quien protestaba pedir fuese servido de conceder su libranza y facultad, para la fundación de dicha capilla, la cual había de servir de ayuda de Parroquia a la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, donde se administrasen los naturales de los barrios de ella.⁶⁷

La capilla, de cal y canto, con cubierta de cedro, fue dotada con todos los ornamentos necesarios y con tres altares: el mayor -de madera dorada compuesto por tres cuerpos- con un costo de más de seis mil pesos, ostentaba una imagen de bulto de san José; los dos laterales, las imágenes de san Juan de Dios y santa Rita, en obras de buen pincel. Con el fin de asegurar la permanencia del culto, el mismo Ramírez de Prado fundó además una capellanía de misas, más una dotación de cera y aceite para la lámpara.⁶⁸ Las inundaciones de 1692 arruinaron las cosechas, trayendo tiempos de carestía y calamidad que las protestas y las rebeliones indígenas acrecentaron. En la sesión del 16 de julio de ese año, se recibió la noticia de

La invasión que los naturales del barrio de Tlatiluco en México habían hecho al real palacio el día 8 del corriente poniéndole fuego, y a los cajones de la plaza con pretexto de poner culpa al Excmo. Sr. Conde de Galve, de la falta de bastimentos y mucha carestía de los que hay en dicha ciudad. Y que al presente no se discurrían fuerzas humanas para atajar el mayor daño que se temía.⁶⁹

Como respuesta al tumulto, el obispo don Juan de Ortega y Montañés ofreció una doble solución: primeramente, realizó una serie de disposiciones administrativas para evitar el acaparamiento de los granos. Acto seguido, decretó el rezo de un novenario a san José, para que por medio de su intercesión “pacificara Dios la nación de dichos naturales, dándoles conocimiento de todo aquello que fuere de su mayor agrado y servicio para que en hora suya lo

⁶⁷ ACCM, Tanto de la escritura de..., *op.cit.*

⁶⁸ *Ibidem.* Llama la atención la dedicación a santa Rita, patrona de las causas imposibles y san Juan de Dios, patrón de los hospitales, de los colaterales de la capilla josefina para 1652, antes de la llegada de la orden hospitalaria de san Juan de Dios a Valladolid, que a partir de 1702 se hizo cargo del Hospital Real de san José.

⁶⁹ *Apud.* ACCM, sesión del 16 de julio de 1692, en: Oscar Mazín, “Culto y devoción...”, p. 325.

sigan”, a fin de aplacar “tan crecida y general necesidad de hambre como la abundancia de enfermedades.”⁷⁰

Las fundaciones prosiguieron y tras la dedicación de la nueva catedral en 1705, el arcediano y calificador del Santo Oficio, Nicolás Carrasco Moscoso, ordenó en su testamento del 7 de febrero de 1711 la erección de un altar en honor al santo patriarca. Según el informe presentado por sus albaceas, el colateral debía de colocarse en el lugar en donde estaba anteriormente el altar del mártir san Sebastián, a un costado del altar de los Reyes, junto a la sacristía.⁷¹ Años más tarde, en 1718, se otorgó a Sebastián Cardoso, conocido entallador local, la libranza de la obligación contraída por colocar el altar de san José y el de Reyes en el lugar acordado.⁷²

Esta serie de fundaciones, capillas y obras adquieren sentido cuando son interpretadas y evocadas como parte de una *tradición* que prueba, legitima y da sentido a una nueva fundación. Sucede así en la consulta de los libros de actas realizado en 1652 para fundamentar el patrocinio; y nuevamente en los recaudos que la cofradía de san José mandó realizar al escribano público Miguel Mafra Vargas en 1759, para certificar la autenticidad de las informaciones de 1652; que como aparatos de gestión política, proyectan a la corporación desde un pasado probatorio hacia un futuro anhelante que solicita mercedes y exige privilegios. Sin embargo, las implicaciones del culto a san José eran para el siglo XVIII mucho más complejas que las de un siglo atrás.

El patrocinio de san José sobre los naturales y el reconocimiento de la historia de José hijo de Jacob como premonición o trasunto de la vida de José esposo de María, ya de antaño reconocidos, dieron lugar a la formulación de afirmaciones avezadas que avivaban entre los novohispanos un “sentimiento de predestinación y de grandeza”.⁷³ Ejemplo de esto es el sermón pronunciado por Antonio de Mancilla en 1714 y dado a conocer por Jaime Cuadriello, en donde el predicador señala dos conversiones paralelas de la Nueva España: la primera, por las armas y debida a Hernán Cortés que había entregado a los naturales como fieles vasallos del rey. La segunda, debida a las suplicas de san José que había logrado su conversión espiritual y que aún se

⁷⁰ ACCM, Sesiones del 16 de junio y 10 de octubre de 1692.

⁷¹ ANM, Testamento de Don Nicolás Carrasco, vol. 58, año 1711, fs. 78-87.

⁷² ACCM, 1-1.4-25, fs. 1219-1220.

⁷³ Jaime Cuadriello, “San José en tierra de gentiles”, *op.cit.* p. 8.

atreví a afirmar “mucho antes que el rey sujetara este reyno, ya san Joseph diría es mío: porque lo apadriné primero, que el rey con sus armas, yo con mis súplicas.”⁷⁴

Cuando en 1743-1744 se concibió dedicar la fachada poniente de la catedral a san José reproduciendo en el exterior el triduo que, a modo de Sagrada Familia, formaba parte del programa interior de los altares, quedaba claro que tanto para el cabildo catedral como para el ayuntamiento Guadalupe y san José eran no sólo sus devociones principales, pero que había en su culto un significado político y un orgullo criollo. El relieve de la fachada es entonces una invocación de la tradición devocional de la ciudad en que se materializaba un discurso formado a su alrededor y se tendían lazos hacia el pasado y el futuro.

La obra tallada en cantera rosa, se abre enmarcada por sendas pilastras tableradas, en correspondencia con la fachada principal. De gran sencillez en su composición, la factura del relieve josefino (fig.14) es de mayor simplicidad que los relieves de *la Transfiguración* y las Adoraciones. Son menos las figuras que le componen y los detalles que en éstas se observan, obedeciendo quizás a la premura del tiempo y a los limitados caudales con que se contaban para terminar torres y fachadas. Mas no por ello su importancia es menor. Sobre un fondo llano, sobresale la figura de san José. Majestuoso sobre el orbe, el Patriarca cubierto con túnica y un manto que se abre por efecto del viento, sostiene al Niño en brazos. Remata la composición la paloma del Espíritu Santo que bajo un cúmulo de nubes, *locus divino*, asiste y confirma la elección divina de san José.

El Niño ostenta una sencilla cruz, prefigura de la Pasión. Cuatro angelitos enmarcan al santo: dos en vuelo, en la parte superior y dos más, de pie junto al orbe, uno de los cuales sostiene la vara florida, atributo principal de su pureza y elección divina. Dos pares de querubines y unos cúmulos de nubes completan la composición. Si bien la trasposición del grabado o de la pintura al relieve le exige al escultor simplificar sus elementos, su iconografía no es ajena al imaginario de la época. Nuevamente son los sermones panegíricos la clave para descubrir el simbolismo que las imágenes pueden tener, especialmente dentro del espacio local en que circulaban o funcionaban.

⁷⁴ Antonio de Mancilla, pag. 18, *Apud*. Jaime Cuadriello, p. 10.



Fig. 14. José de Medina, *San José*, 1744, Catedral de Morelia.

Es este el caso del discurso pronunciado algunos años atrás en la catedral poblana por el futuro arcediano de Valladolid, Nicolás Carrasco Moscoso.⁷⁵

El *Sermón de el patrocinio que contra los rayos y tempestades, goza dichosa la ciudad de Puebla en el Esclarecido Patriarca San Joseph* -dado a la imprenta en el año de 1688-, fue el primer acercamiento que este distinguido prebendado tuvo al púlpito.⁷⁶ En su prédica conmemoraba la reafirmación de la jura del patronato realizado por la ciudad de Puebla en 1580, a raíz de las tempestades que aquejaban a la ciudad. Si bien la elección se hizo por sorteo, no podía ser otro que san José quien hiciera frente a los rayos, dice el predicador. Ya que es san José la “estrella de la mañana” quien hace frente y resiste “los ímpetus de Marte: [al] templar los impulsos de su crueldad y causar las lluvias de la aurora”. Los argumentos revelan a un predicador familiarizado con la larga tradición de una “astrología cristianizada”, que despojada de las prácticas adivinatorias de la antigüedad, reconocía la existencia de signos en la bóveda celeste que por medio de una metáfora sostenida, determinaban sus influjos sobre los pueblos y sus territorios.⁷⁷

Citando a Juan Bautista Villalpando⁷⁸ en su prestigiosa interpretación de la visión de Ezequiel sobre el Templo de Salomón, Nicolás Carrasco atribuía las tempestades a la indignación de Dios contra los hombres, manifiesta en los vientos malignos provenientes de oriente y del Aquilón. Porque, según explica, “en el Aquilón está representada la justicia vindicativa de Dios, como en el Austro su piedad y misericordia”. Como “mano derecha de Dios”, a san José correspondía favorecer, defender y patrocinar no sólo a la ciudad de Puebla, sino a todo el reino de la Nueva

⁷⁵ Carrasco Moscoso llegó a la catedral de Valladolid proveniente del obispado de Puebla, donde había ocupado el cargo de predicador y confesor general. Participó en un concurso de oposición para la canonjía lectoral de Valladolid, en donde se presentó con una recomendación especial del virrey Conde de Galve. Finalmente ascendió al cargo de arcediano, en cuya posesión se encontraba al momento de testar. Cfr. Oscar Mazín, *El cabildo catedral...*, pp. 262-264. Fue también Calificador del Santo Oficio de la Inquisición y mayordomo de las cofradías del Santísimo Sacramento, la Limpia y Pura Concepción y de las Benditas Animas del Purgatorio, fundadas en la catedral de Valladolid. A su muerte, dejó varias dotaciones piadosas y fundaciones cuya suma total excedió los 13 000 pesos. Entre estas se encuentran algunos aniversarios y capellanías de misas, el patrocinio a niñas huérfanas y colegiales de San Nicolás. Destaca en su perfil una marcada devoción por el Dulce Nombre de María y por las Cinco llagas de Cristo. ANM, Testamento de Don Nicolás Carrasco, vol. 58, año 1711.

⁷⁶ Nicolás Carrasco Moscoso, *Sermón de el patrocinio que contra los rayos y tempestades, goza dichosa la ciudad de Puebla en el Esclarecido Patriarca San Joseph*, Puebla, Imprenta de Diego Fernández de León, 1688.

⁷⁷ Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, 2005, p. 59.

⁷⁸ Entre 1594 y 1604 se publicaron en Roma los 3 volúmenes de *In Ezechielem Explanations et apparatus urbi ac templi hierosolymitani*. El segundo y tercer tomo fueron obra del arquitecto y jesuita cordobés Juan Bautista de Villalpando, discípulo de Juan de Herrera, el arquitecto del Escorial, quien le consiguió el apoyo de Felipe II para la publicación de su magna obra. Cfr. Juan Bautista Villalpando, *El templo de Salomón*, Madrid, Siruela, 1991.

España, a todo el *Occidental Orbe*. Su patrocinio había sido confirmado por el Espíritu Santo, que en forma de paloma descendió sobre la vara florida del patriarca a modo de “anuncio feliz de su serenidad [...], pronóstico dichoso de la que estas partes occidentales habían de lograr en el Patrocinio de San Joseph” y así “confirmar en la tierra la elección que se hizo, en el Cielo.”

En la vara florida radicaba la potestad divina de san José, “índice del poder no sólo en las divinas, sino también en las humanas letras”. Merecedor del culto de *protodulía* o *suma dulía*, culto singular o primero, por sobre todos los santos que reciben culto de *simple dulía*,⁷⁹ san José participa de la potestad suprema, dado que, como explicara nuestro predicador “Porque si al Verbo encarnado como a hijo del Eterno Padre, fue dada soberana potestad en los cielos y en la tierra, [...] ese mismo Dios humanado, dio, entregó, puso en las manos de Joseph ese poder, sujetó esa potestad a su arbitrio.” Vale anotar que tanto la paloma, como la vara florida, símbolos de la potestad divina, se encontraban representados en el relieve de la catedral.

Con estos argumentos, no sólo se lograba justificar la pertinencia del patrocinio de san José, ya fuera en Puebla como en Valladolid o en todo el reino, lo que constituía por principio una declaración política que defendía el privilegio y distinción de la Nueva España ante el resto de las naciones por el derecho que le otorgaba su ubicación geográfica, pero que además defendía en el plano teológico la humanidad de Cristo y la soberana potestad de su Padre como digno esposo de María, para finalmente convertir a la catedral en un baluarte, en cuya presencia tenía asegurada la ciudad y sus habitantes “la mejor custodia”.

La devoción por el santo patriarca alcanzó en el siglo XVIII una intensidad quizá únicamente comparable con la de la Virgen de Guadalupe, al ser asumida como propia por todas las corporaciones de la ciudad. El patrocinio de san José no se vinculaba ya únicamente con los naturales, por el contrario, la gran popularidad del culto josefino radicaba en la amplitud de sus atributos marcados por sus ministerios, tales como cabeza de la Sagrada Familia, protector de los desvalidos, menesterosos y hambrientos, guía de la juventud, intercesor de los moribundos en el tránsito de la muerte y de los pecadores arrepentidos.⁸⁰ Al no tratarse de una devoción del

⁷⁹ Alfonso Martínez Rosales, *El gran teatro de un pequeño mundo. El carmen de San Luís Potosí*, México, El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luís Potosí, 1985, p. 230.

⁸⁰ Jaime Cuadriello, “San José en tierra de gentiles...”, *Ibidem*.

cabildo catedral o del Ayuntamiento y ser invocada por todos y cada uno de los fieles, produjo un panorama cultural de cierta homogeneidad.

Como patrono de la ciudad, su culto dependía de la legitimidad que le otorgaba la *civitas*, no obstante que el patrocinio en contra de los rayos dejó de ser el motivo principal de su devoción. Desde 1738, con el traslado de las monjas dominicas a su nuevo convento en la calle real, el cabildo catedral resolvió sustituir el antiguo culto a un crucifijo milagroso conocido como *el Cristo de las Monjas*, por una imagen similar que poseía la catedral, al que en menciones posteriores se le conoce como *el Señor de la Sacristía*.⁸¹ Desde entonces, las rogativas para implorar por un buen temporal y protegerse en contra de tempestades y la amenaza de “hielo”, fueron dirigidas a este Cristo, mientras que las sequías eran combatidas con deprecaciones dedicadas a una imagen de la Virgen venerada en el santuario de los Urdiales, ubicado al norte de la ciudad.

Estas transformaciones en los motivos del culto no significaron de ninguna manera una disminución en su popularidad. Por el contrario, la línea de fundaciones continuó constante; así lo evidencia el interés del cabildo catedral por defender las fundaciones anteriores, como la dotación de aceite para la lámpara, en peligro de anularse por la falta de pago de los réditos.⁸² Su papel de intercesor de los moribundos en el tránsito de la muerte fue igualmente realzado con la disposición del cabildo de dotar al altar de san José de la catedral, del privilegio papal de ser “Altar de ánimas perpetuo y cotidiano”⁸³ con el fin de que las misas que en él se rezaran contribuyeran a la salvación de las almas; así como con la decisión de 1749, de destinar los templos seculares de la Cruz y san José para la sepultura de los difuntos.⁸⁴

Su fiesta celebrada en cada año por la catedral, con invitación a la ciudad y las sagradas religiones, conmemoraba el patrocinio como un recordatorio anual de las responsabilidades de la ciudad con su santo patrón y de las seguridades que en él se tenían. Mas el equilibrio entre las instituciones que caracterizó a la primera mitad del siglo estaba por perderse. Todavía al obispo

⁸¹ La sustitución de una imagen por otra fue estudiada por Oscar Mazín en su artículo “Del cristo de las monjas al Señor de la Sacristía. Imágenes y Relaciones sociales en Valladolid de Michoacán, Siglo XVIII”, en: *Historias*, Guatemala, No. 46, Mayo-Agosto, 2000.

⁸² ACCM, Novenario y dotación de aceite para la lámpara. Sesión del 30 de junio de 1739 y del 9 de septiembre de 1746. Fundación de un aniversario de misas con capital de 2000 pesos. Sesión del 21 de agosto de 1742.

⁸³ ACCM, 3 – 3.2, Legajo 111b.

⁸⁴ Oscar Mazín, “Culto y devociones en la catedral de Valladolid de Michoacán, 1586-1780”, *op.cit.*

Elizacochea (1745-1756) se mantuvo al frente de una catedral triunfante y benefactora, orgullosa por la culminación de su iglesia y responsable de un amplio proyecto sociocultural, “orientado hacia la educación de los grupos criollos locales [y] la protección de las castas e indios.”⁸⁵ A su sucesor, don Pedro Anselmo Sánchez de Tagle (1758-1772) le tocarían en cambio tiempos de crisis, en los que la majestad del rey entró en abierto conflicto con la majestad divina, al tratar de introducir los criterios secularistas que obedecía el regalismo borbónico.

Sánchez de Tagle egresado del colegio mayor de San Bartolomé en Salamanca, contaba con una larga experiencia en la Iglesia de Indias cuando fue promovido del obispado de Durango a la mitra vallisoletana. Enfrentó a lo largo de su gestión (1758-1762) la difícil empresa de la secularización de doctrinas que le obligó a sostener prolongados y desgastantes litigios hacia un doble frente: por un lado, con las órdenes religiosas a quienes había de despojar de doctrinas y haciendas, y por el otro, con las autoridades virreinales, en especial con el virrey Marques de Cruillas (1760-1766) que se tornó en un enfrentamiento personal. Aunado a las difíciles condiciones económicas que vivía la diócesis, tocó al obispo lidiar con los levantamientos populares que a raíz de la expulsión de los jesuitas, la inconformidad del pueblo ante la leva del ejército recién conformado y las numerosas exacciones fiscales despertaron en todo el Bajío.⁸⁶

Dados los infructuosos resultados que tuvo la defensa de los antiguos privilegios de los obispos novohispanos ante las despóticas autoridades centrales, no quedó al obispo más remedio que buscar el modo de evadir las políticas regalistas y anticlericales de los Borbones, para dar continuidad al proyecto sociocultural de su diócesis, en defensa de la majestad divina. Pusieron entonces el obispo y su cabildo todo su empeño en llevar por buen camino la construcción del Seminario Tridentino, la reforma de la capilla catedralicia, la fundación del Colegio de Infantes de Catedral, el patronazgo de colegios como el de Santa Rosa María de Valladolid, la culminación de la fábrica catedralicia y la construcción del suntuoso templo de san José.⁸⁷ Fueron éstos años de ruptura, en los que “pronto se buscó a los fondos catedralicios nuevo destino, ya fuera para obras educativas, litúrgicas o artísticas, antes de consentir que Leviatán echara mano de los

⁸⁵ Oscar Mazín, *Entre dos majestades*, *op.cit.* p. 13.

⁸⁶ *Cfr.* Oscar Mazín, *Entre dos Majestades*, *op.cit.*

⁸⁷ *Ibidem.*



Fig. 15. Juan Patricio Morlete (atribuido), *Patrocinio de san José*, ca. 1760-1766, Catedral de Morelia.



Fig.16. Pedro Martínez, *Marques de Cruillas*, ca. 1760-1766, Castillo de Chapultepec.

caudales eclesiásticos, según los rumores expropiatorios que con frecuencia escucharon provenientes de la Península, las Iglesias novohispanas.”⁸⁸

Los problemas enfrentados en los años siguientes por la iglesia vallisoletana constituyen claves privilegiadas para la comprensión de la serie de obras que nos ocupan. Es éste el caso del *Patrocinio de san José* que se resguarda en la antigua sala capitular de la catedral (fig.15). El cuadro no está firmado ni fechado, más la pincelada experta apunta a un pintor destacado, que en opinión de Paula Mues, podría tratarse de Juan Patricio Morlete Ruiz. La ubicación y el contexto en que fue hecho se conjugan para hacerla una obra de gran interés. Muestra a san José representado como un hombre joven y de rasgos dulces, vestido con una túnica blanca de espigas doradas y cubierto por un rico manto de brocado que dos angelitos despliegan sobre los protegidos. Lleva en el brazo derecho al Niño que a su vez sostiene al orbe y bendice como corresponde a su advocación de Salvador. Una delicada vara de azucenas en la mano contraria, recuerda su potestad divina.

Bajo el manto, se reúnen ambos cabildos. A la izquierda el eclesiástico precedido por el papa Clemente XIII; a la derecha, el civil encabezado por el rey Fernando VI. Acompañando al papa, se encuentra el obispo Sánchez de Tagle en actitud de *iure in pectore*, un segundo obispo tocado con solideo le acompaña desde el plano posterior y tres capitulares más completan la comitiva eclesiástica. Entre las autoridades civiles y guardando la simetría de la composición, otros cinco personajes asisten a la escena. Cada uno de los doce personajes parecen ser retratos reales, aún aquellos de los que apenas alcanza a asomar un perfil. La identificación de cada uno de ellos es aún labor pendiente, aunque por el contexto podríamos pensar en que se trata de miembros del cabildo catedral y del ayuntamiento de Valladolid.

Llama la atención el parecido del hombre que vestido a la moda francesa de los Borbones, se ubica detrás del rey Fernando VI, con el virrey Marqués de Cruillas (1760-1766). El retrato del Marqués que se encuentra en el Castillo de Chapultepec no dejan lugar a dudas de que se trata del mismo personaje (fig.16), no obstante que su presencia resulta anacrónica, dado que durante su mandato el trono fue ocupado por Carlos III y no por el representado Fernando VI. La

⁸⁸ Oscar Mazín, *op.cit.* p. 100.

inclusión del virrey Marques de Cruillas en el cuadro del patrocinio es un hecho de gran importancia, dados los continuos y amargos roles que caracterizaron la relación entre el obispo y el virrey. Cruillas correspondía al nuevo ideal de funcionario borbónico; se trataba como le describe Oscar Mazín de “un nuevo tipo de virrey: del prepotente administrador gachupín sin arraigo novohispano y no del otrora providente y paternal gobernante.”⁸⁹

La inclusión de personajes de distintas épocas de manera atemporal no constituye una anomalía para la pintura novohispana. Recuérdese el caso de la alegoría que conmemora *La proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el Reino de la Nueva España*, explicada por Jaime Cuadriello en el *Zodiaco Mariano*. En ella se reúnen personajes históricamente separados por siglos, con un sentido hondamente simbólico.⁹⁰ Podría tratarse, en el caso del *Patrocinio de san José*, igualmente de una alegoría que indicara el inicio y culminación de un proceso como la problemática secularización de doctrinas, conmemorara los empeños dedicados al Seminario Tridentino o quizá constituyera una herramienta que acompañara las representaciones enviadas a la corte por el obispo para exigir el respeto que merecía su dignidad de obispo, al recordar a las autoridades civiles el Real Patronato tal como se asumía todavía en el gobierno de Fernando VI.

Ninguna hipótesis puede formularse con solidez sin antes identificar al resto de los presentes, por lo que la obra aguarda con toda su complejidad, un estudio más detenido. Su relevancia se subraya con un segundo Patrocinio del mismo periodo: el relieve de la fachada de la Parroquia de san José. Al iniciar la década de 1760, don Pedro Anselmo Sánchez de Tagle promovió la construcción de un nuevo templo de san José que sustituyera la capilla erigida en 1652. El nuevo templo se elevaba sobre la ciudad aprovechando el relieve natural de la loma, realzando así su suntuosidad. Según afirma Oscar Mazín, “ningún edificio vallisoletano erigido en los años de Sánchez de Tagle –después del seminario– nos invita tanto al ambiente y carácter de aquella gestión episcopal como dicha iglesia.”⁹¹ La fábrica de tan pretenciosa obra se extendió hasta la siguiente década y no fue terminada sino hasta 1776, tras la muerte del obispo.

⁸⁹ Oscar Mazín, *Entre dos majestades*, *op.cit.* p. 80.

⁹⁰ Cfr. *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, 2005.

⁹¹ Oscar Mazín, *Entre dos majestades*, *op.cit.* p. 86

No obstante el predominio e influencia del obispo y su obispo, el templo de san José quedó bajo el auspicio de la Cofradía de san José. Esto obedecía a la política de integración del cabildo catedral que había encontrado en la inclusión de otras corporaciones, un modo de fortalecer y perpetuar sus fundaciones.⁹² Nuevamente el refuerzo que se daba a la cofradía al brindarle tan noble sede iba en contra de las políticas regalistas, por lo que no deja de ser relevante la importancia cedida a la cofradía en una época en la que las autoridades las veían con malos miramientos, reprochando tanto el dispendio de las fiestas como el gasto en retablos e iglesias. Preferían en cambio los clérigos de corte jansenista que promoviesen una piedad austera que nada tenía que ver con el misticismo del barroco.⁹³

La elegante fachada, realizada entre 1760 y 1764,⁹⁴ ostenta como único elemento decorativo un relieve de excelente factura, entre regias pilastras tableradas que secundan a la catedral, con el mismo tema del *Patrocinio de san José sobre los cabildos civil y eclesiástico* (fig.17). Éste muestra el patronazgo del santo patriarca sobre los cabildos civil –a la derecha- y eclesiástico –a la izquierda- sobre los que un par de ángeles despliegan el manto protector. Al igual que en el relieve de la catedral, san José lleva al Niño en brazos, pero en esta ocasión, es el Niño quien sostiene la vara florida en la que radica la potestad de san José. En el relieve del templo, ambas autoridades se despojan de sus atributos de autoridad, colocándolos al frente sobre una almohadilla, en señal del reconocimiento del patrocinio de san José sobre el Reino; pero también como representantes del cuerpo social beneficiado.⁹⁵

Fueron los miembros de esta cofradía quienes se dirigieron al cabildo catedral en mayo de 1776 para solicitar la donación de la antigua crujía de bronce, la barandilla de madera del altar de Reyes y algunos lienzos para ornamento del nuevo templo. Según se había dispuesto, la fiesta del Patriarca debía realizarse entre la catedral, el ayuntamiento y las religiones, tocando a la primera la

⁹² Cfr. Mónica Pulido, *El proceso de ornamentación...*, *op.cit.*

⁹³ Oscar Mazín, *Entre dos majestades*, *Ibidem*.

⁹⁴ Manuel González Galván, *Arte Virreinal en Michoacán*, Morelia, Frente de Afirmación Hispanista, 1978, p. 205.

⁹⁵ Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano*, *op.cit.* p. 95.

bendición, sermón y gastos de cera del primer día de fiesta.⁹⁶ Con la incorporación del rey y el papa a las imágenes de la jura, el patrocinio adquiriría un valor de declaración y confirmación



Fig. 17. Anónimo, *Patrocinio de San José*, ca. 1776, Iglesia



Fig. 18. Anónimo, *Patrocinio de san José*, Finales del siglo XVIII,

⁹⁶ ACCM, Sesiones del 25 de mayo, 23 de agosto, 27 de septiembre, 2 de octubre, 22 de noviembre y 14 de diciembre de 1776.

jurídica, que recordaba la dualidad constitucional temporal y espiritual de la monarquía en que estaban insertas las catedrales y el continuo juego de equilibrios de que dependía su estabilidad. En un momento en que la relativa autonomía eclesiástica se encontraba amenazada por las políticas regalistas de la monarquía, el recordatorio parecía más que adecuado.⁹⁷

Un tercer patrocinio, ubicado en el Museo Regional Michoacano (fig.18) también de grandes proporciones, insiste en la figura del patriarca como protector de los desprotegidos. Es una obra menos vistosa y evidentemente de un pincel mucho menos experimentado que la de la Sala Capitular. Se trata igualmente de un patrocinio sobre eclesiásticos y seglares, sin embargo, si bien desconocemos el sitio en que se exhibía originalmente, su uso es muy diferente al del cuadro de la sala de cabildo. El lienzo muestra a san José con la vara florida y sosteniendo al Niño en brazos. El pequeño Jesús lleva el orbe consigo y se dispone a bendecir a los presentes. Dos ángeles cubiertos en la mayor parte por el mismo manto, lo despliegan sobre sus protegidos. Un cúmulo de nubes sirve al santo de escabel y frente a éste se extiende una filacteria con la inscripción *Refugium Agonizantium Orationis* que hace referencia a su calidad de patrón sobre los enfermos y agonizantes.

Bajo el manto se reúnen dos grupos, a la izquierda preside el papa Pío VI acompañado por el obispo Juan Ignacio de la Rocha, quien ocupó la prelatura de Michoacán entre 1777 y 1782. Dos canónigos aún sin identificar, quizá sus incondicionales Juan Antonio de Tapia y José Pérez Calama, se asoman tras el obispo. A la derecha, el rey Carlos III encabeza un segundo grupo conformado por tres jóvenes damas en actitud piadosa, ataviadas con vestidos y joyas a la usanza de la época. Por la presencia de estas mujeres podemos pensar que se trata de un cuadro que señala el patrocinio del obispo y su cabildo sobre alguna fundación femenina.

Guadalupe en Valladolid

El culto a la Virgen de Guadalupe tuvo en Valladolid un florecimiento peculiar, al grado de consagrar a su imagen una de las portadas laterales de su catedral. A las primeras fundaciones un tanto espaciadas del siglo XVII, les siguió un fenómeno de eclosión en el culto que dio lugar a lo

⁹⁷ Oscar Mazín, *El cabildo catedral...*, *op.cit.* p. 301.

que David Brading llamara “el momento guadalupano”.⁹⁸ En la Virgen del Tepeyac, la ciudad encontró un medio para expresar su dadivosidad y gratitud ante tan influyente patrona, pero también de exponer sus intereses, lealtades y divergencias. Junto con sus colegas de los cabildos poblanos y metropolitanos, los capitulares y sus obispos participaron de forma directa en la gestión del reconocimiento papal de su patronazgo sobre el Reino, se regocijaron igualmente con su obtención y contribuyeron a la erección y fábrica del Santuario y Colegiata del Tepeyac.⁹⁹

Desde esta perspectiva, Valladolid no sólo respaldó las iniciativas metropolitanas que llevaron al reconocimiento de Guadalupe como patrona de la ciudad en contra de la peste y patrona universal del reino; sino que contribuyó de forma activa a la formulación y consolidación de su culto. Al igual que en el caso josefino, el esplendor del siglo XVIII fue precedido por una serie de fundaciones que posteriormente legitimarían la preferencia mutua de Valladolid y la Virgen de Guadalupe, aún cuando su introducción haya sido más tardía que la de san José. La presencia de su culto se hizo patente en 1673, cuando el canónigo de origen poblano, Antonio Tamariz de Carmona donó un colateral dedicado a ella, en donde fundó un aniversario para la celebración anual de su oficio.¹⁰⁰ Tras ésta fundación, las donaciones y contratación de obras para el culto de la Guadalupana no cesaron y en 1686, el racionero Tomás de Alcocer¹⁰¹ donó un lienzo para la Sacristía de la nueva catedral, estrenada en 1705¹⁰².

⁹⁸ David Brading, “El momento guadalupano”, en: *Miradas Guadalupanas*, México, CONACULTA, Promoción Cultural Guadalupe, Editorial Jus, 2003, pp. 156-157.

⁹⁹ Contribución del cabildo catedral de Valladolid a la fábrica material del Santuario de Guadalupe de México, en: ACCM, Sesión del 26 de mayo de 1745. Real Cédula para la erección de la Colegiata dirigida al obispo de Michoacán, en: ACCM, 6-6.5-1. Exp. 36-37, *Real cédula en que se ordena a este cabildo entregue al señor arzobispo las diligencias que hubieron practicado sobre la fundación de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe*, 1732. Sobre la confirmación del patronazgo: AHBG, Secretaría Capitular, Patronato, Caja 348, Exp. 46 y 49, 1755-1756.

¹⁰⁰ Antonio Tamariz de Carmona era originario de la ciudad de Puebla, descendiente de una rica familia con importantes lazos sociales con el Ayuntamiento. Publicó en la ciudad de Puebla la *Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva España y su catedral*, con motivo de su consagración en 1650. Fue cura beneficiado de Teutzitlán y San Juan Cuezcomatepeque antes de ser promovido a una ración en la catedral de Valladolid. El 14 de junio de 1670 recibió de los “avisos de España” noticias de su promoción a una canonjía, que gozó hasta su muerte, acaecida el 15 de abril de 1683. *Cfr.* Antonio Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva España y su catedral*, Puebla, Biblioteca Angelopolitana VII, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1991, Estudio preliminar de Efraín Castro Morales. Sus vínculos con la catedral de Valladolid le llevaron a ser mayordomo de las cofradías de la catedral y a realizar algunas donaciones para la fábrica material y espiritual de la iglesia, además del importante legado de cerca de 70 volúmenes de su biblioteca personal que entregó al obispo. *Cfr.* Oscar Mazín, *El cabildo catedral...*, *op.cit.* pp. 208-213.

¹⁰¹ Oscar Mazín, *El cabildo...*, *op.cit.* p. 211.

¹⁰² Gabriel Silva Mandujano, *La catedral de Morelia: arte y sociedad en la Nueva España*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, 1984, p. 62.

De la temprana fecha de 1654 data la primera ermita en su honor dentro del obispado, en el real de minas de San Luis Potosí.¹⁰³ El santuario de la ciudad de Valladolid no se iniciaría hasta un quinquenio más tarde, en 1704, gracias a las gestiones del obispo García Felipe de Legazpi y de su sucesor Manuel de Escalante Colombres y Mendoza. Ambos llegaron provenientes del cabildo metropolitano y fueron grandes promotores de la Congregación de San Pedro, fundada en 1675 en la iglesia de la Santa Cruz de Valladolid. Era esta una importante corporación formada por miembros de la alta jerarquía eclesiástica, que buscaba promover su culto y ayudar a los clérigos tanto en lo material como en lo espiritual.¹⁰⁴ El santuario fue construido a imagen del santuario de la ciudad de México, “a extramuros” de la ciudad y comunicado más tarde por medio de una calzada, financiada por el obispo Escalona y Calatayud entre 1731 y 1732.

En lo referente al interior de la catedral, un altar fue contratado con el taller de los hermanos Cardoso en 1707, gracias al legado de José de Loyola. Éste debía ser colocado a un costado de la capilla de los Reyes, en la nave del evangelio: un lugar especialmente privilegiado que respondía a la importancia de la Virgen. Según el testamento presentado por su albacea, el Br. Juan Gutiérrez de Erradillo, el difunto don Joseph de Loyola,¹⁰⁵ fallecido el 9 de marzo de 1701 en Indaparapeo, dejó indicado como su voluntad que se costeara de sus bienes un altar, declarando que en él:

Se colocase una imagen de talla de Nuestra Señora de Guadalupe que dicho señor difunto mandóla hacer para este efecto y dejó en mi poder, y para ello se hiciese un colateral con ciertos nichos para en ellos poner a las imágenes de talla de los cinco señores y la del señor San Nicolás Obispo y que dicho colateral se hiciese con todo aseo y hermosura según la planta y modelo que me propuso para cuyo

¹⁰³ Rafael Montejano, *Santa María de Guadalupe en San Luis Potosí: Su culto, su calzada y sus santuarios*, México, Ediciones Paulinas, 1982.

¹⁰⁴ Nelly Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en: *Tradicón, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, IIE-UNAM, 1994, pp. 226-227.

¹⁰⁵ Originario de la ciudad de México, la carrera eclesiástica de José de Loyola muestra un desarrollo prominente. Realizó sus estudios en la Facultad de Artes de la Universidad, en donde se graduó como bachiller en 1643 y como licenciado y doctor en teología en 1676. Ganó en 1681 la canonjía lectoral de la catedral de Valladolid. Formó parte del cabildo por largos 26 años, ocupando al final de su vida el cargo de maestrescuela. Entre otros cargos, fue rector del colegio de San Nicolás. Sus fundaciones comprenden varios aniversarios, capellanías, donaciones a la fábrica material y espiritual, la donación de una hacienda para sustento de los Colegiales de San Nicolás y otras tantas obras pías que en total montaron más de 25,000 pesos. *Cfr.* Mónica Pulido, *op.cit.*

costo mandó se sacasen de sus bienes tres mil pesos y lo más que fuese necesario como no pasase de quinientos pesos más.¹⁰⁶

El altar que anteriormente se encontraba en este espacio fue donado a la capilla del Colegio de San Nicolás, con el que el canónigo Loyola mantenía estrechas relaciones; por lo que la presencia de san Nicolás Obispo entre las nuevas imágenes que formaron parte del colateral, no fue casual. Al contrario, constituyó el medio por el cual se materializó en el interior de la catedral el vínculo que unía a ambas instituciones desde su fundación, obra del obispo Vasco de Quiroga, que había nombrado al cabildo catedral patrón del Colegio. A la donación de este altar siguió la fundación de un nuevo aniversario por 1200 pesos para que se dijera una misa en la catedral el día de la aparición de la Virgen, es decir el 12 de diciembre de cada año.¹⁰⁷

El año de 1737 constituyó un parteaguas para el culto guadalupano. En el mes de mayo, al tiempo que el cabildo de la catedral metropolitana optaba por jurar patrona a la virgen del Tepeyac para combatir la epidemia de *matlazahuatl* que asediaba a toda la Nueva España, Valladolid se abatía ante otra pena: el obispo Juan José de Escalona y Calatayud, que había estado al frente de la prelatura desde 1729, abandonaba este mundo y dejaba su iglesia en sede vacante. A Escalona se debió una importante reforma disciplinar y administrativa que permitió un repunte sin igual de los diezmos en la década de 1730. Con los excedentes se dispuso la ejecución de un conjunto de obras que enriquecieron la catedral.

No eran entonces gratuitas las sinceras expresiones de preocupación que meses antes despertaron la tribulación de los capitulares. Todavía el 14 de mayo días antes del fallecimiento del obispo, consta en los libros de actas que en sesión de cabildo “se dispuso se diga dicha misa de salud por su Ilma. con rogativa y letanía al Sr. San Joseph en las completas prima.”¹⁰⁸ Como uno de los últimos recursos pronunció el canónigo magistral Juan Ubaldo de Anguita Sandoval y Rojas un panegírico dedicado a la Virgen de Guadalupe titulado *El molde y sello de los milagros*. Este no fue dado a la luz de la imprenta sino hasta 1744, pero debió pronunciarse antes de la muerte del prelado, ya que antes de concluir, implora:

¹⁰⁶ ANM, Testamento de Don Joseph de Loyola, vol. 54, año 1707, fs. 291-312.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Libros de Actas, sesión del 14 de mayo de 1737.

Muy liberal anduviste con los Juanes desde tu Aparición milagrosa, y al que te apareciste le aseguraste, que en tu Templo oirías nuestras suplicas, y darías prometo el consuelo a nuestras congojas. Desempeña esta promesa en la salud que te pedimos de nuestro adorado Juan y pues eres misterioso Sello de las maravillas, un Secretario (y también Juan) tienes a la mano, que autoriza tus cultos en estos sagrados incendios.¹⁰⁹

Siguiendo la tradición guadalupana del immaculismo, el predicador sostenía en un alarde de retórica que no había imagen más portentosa que la de Guadalupe, pues de aquellas que se preciaban de ser obra de ángeles, milagrosamente antiguas o aparecidas, ninguna era obra del mismo Dios Padre ni “cabal transumpto de la idea Soberana, que lo concibe; y siendo esta en perfecciones infinita, parece que ha de ser la copia de correspondiente perfeccion”.¹¹⁰ El sermón estaba dedicado nada menos que a los Duques de Monte Alegre, don Fernando Tribiño, secretario del Consejo de Indias y su esposa doña Susana de Monte Alegre, de la Congregación de Americanos de San Felipe el Real. Esta Congregación fue fundada por Felipe V con el fin de aumentar la devoción a la Virgen americana en la corte de Madrid. En el año de 1746 el cabildo se congratulaba por la recepción de las Constituciones de la Congregación de la que el rey y sus sucesores se autodenominaron “Hermano Mayor”.¹¹¹

Tras la jura realizada el 27 de mayo de este año por los cabildos civil y secular de la ciudad de México, como patrona en contra de la peste, Valladolid se apresuró a hacer lo propio, remitiendo en el mes de julio un poder para solicitar ante Roma el reconocimiento del patronazgo, rezo propio y octava. Meses más tarde, envió igualmente los autos del juramento, efectuado el día 11 de octubre de 1737, según menciona Cayetano de Cabrera en su *Escudo de Armas*:

Ni por un día quiso ser menos fina, que la Puebla, la Nobilísima Ciudad de Valladolid, Capital de la dilatada provincia de Michoacán: según que el mismo 13 de Julio de 1737 y en Cabildo congregado a este fin, otorgó su Poder en toda forma , por ante Luciano Francisco de Espinosa, Escribano Real, Publico y de Cabildo, a concurrir al Juramento General y solicitar en Roma la Confirmación de la Elección, Fiesta, Rezo, Octava, y demás preeminencias de Principal Patrona, a los comisarios Diputados de México, acompañado el de aquel Cabildo Eclesiástico a los de este. Ni se quieto su

¹⁰⁹ Juan Ubaldo Anguita Sandoval y Rojas, *El molde y sello de los milagros*, México, Imprenta del Real Superior Gobierno, 1744.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ ACCM, 2-2.5-84, Exp. 4. 1746. Cartas del año de 1746 y constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe, fundada en San Felipe el Real de Madrid.

ardiente devoción a MARIA Sma. en su Imagen del Mexicano Guadalupe, (que como las demás Ciudades del Reyno la venera en su Templo, extra muros de la Ciudad) con solo concurrir, con su Poder al Juramento General; procedió a la Elección, Juramento, y su solemnidad mas plausible, por sí, su Provincia, y diócesis: a cuyo efecto el 11 de Octubre del mismo año.¹¹²

En efecto, las actas de acuerdos señalan que el cabildo solicitó a su agente de México en el mes de septiembre una copia de las actas metropolitanas para poder hacer las suyas a semejanza. Éste respondió que el testimonio se hallaba aún incompleto por faltar las firmas del virrey, remitiendo en su lugar el machote de la jura de san Antonio Abad, patrono en contra de los fuegos, para que se siguiera el mismo orden y contenido, haciendo los cambios pertinentes al caso. Poco después, el 31 de octubre el deán informó al cabildo tener listas las actas de la jura, según consta en los libros de cabildo lo siguiente:

Primeramente, propuso el Sr. Deán a sus Señorías estar ya formados los autos de la Jura de Ntra. Sra. de Guadalupe, votada por ambos cabildos Patrona contra las Pestes y Epidemias y que para mayor solemnidad, se haga la función de fuegos, luminarias para los tres días, librando los señores comisarios (que lo son el Sr. Canónigo Lic. Gil y el Prebendado Lic. Castro) contra bienes de gruesa los reales que fueren necesarios que los fuegos del día del Patrocinio de Nuestra Señora que han de comenzar la función, se reemplacen con estos.¹¹³

A través del culto a Guadalupe, el cabildo catedral hizo gala de su control sobre la ciudad, al comunicar a las órdenes religiosas y al Ayuntamiento que el modo en que se debían llevar a cabo las fiestas en cada año, costeándose de manera consecutiva por el cabildo catedral, el ayuntamiento y las religiones, según su orden de antigüedad, mientras que los fuegos y luminarias debían ser pagados por los gremios.¹¹⁴ Esta disposición registrada en el año de 1737 tenía su base en lo mandado dos años antes por el obispo Escalona, quien había determinado lo siguiente:

A saber es: que cada año sobre tarde la víspera se cante con solemnidad la salve. Que en el día se celebre misa con sermón y el altar y púlpito lo ocupe una sagrada comunidad, empezando nuestro Cabildo y siguiendo las religiones por su antigüedad. Que concluida la misa se haga la Vista y Sortee uno, como a sido costumbre, para hacer la fiesta y gasto con calidad de no poner en el altar mas de cincuenta luces, cuyo tamaño y el aplicar por vía de limosna al Santuario algunas de las sobras para

¹¹² Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de Armas de México*, Edición Facsimilar, México, IMSS, 1981, p. 492.

¹¹³ ACCM, Cabildo del 31 de octubre de 1737.

¹¹⁴ *Ibidem*.

cantar entre año las salves y misas que se celebran, se deja a arbitrio y voluntad de el que costearé estos gastos. Que los músicos de la capilla de nuestra Catedral sean pagados como hasta aquí de quienes no dudamos que por desahogar su devoción asistirán todos en la salve y misa con particular esmero.¹¹⁵

La fiesta se celebraba en el Santuario, en las goteras orientales de la ciudad, haciendo uso de los réditos causados por los aniversarios fundados para este fin. Entre estos se contaban los ya mencionados de Antonio de Tamariz y Joseph de Loyola, al que se sumó la fundación de Antonio Gil de Hoyos, maestrescuela de la catedral, con un capital de 1200 pesos, los cuales sumaban un total de 210 pesos de réditos anuales. Estos debían entregarse a los comisarios correspondientes para gastos de la fiesta, con excepción de los años en que tocaba el turno al cabildo o al ayuntamiento; en cuyo caso debían aplicarse a la fábrica y ornato del Santuario, corriendo dichos cabildos con los gastos.

La participación de los músicos, en quien Escalona pusiera su confianza, no resultó tan satisfactoria. Quizá debido a que en este punto, el cabildo catedral decidió que ni músicos ni capellanes de coro debían de recibir estipendio alguno. En consecuencia, la función de 1741 resultó tan deslucida que el 13 de diciembre de 1741, fue tema de reflexión de los señores capitulares por la “falta de solemnidad acostumbrada, pues no había habido arpa, violón, ni violines” y después de leer el acta de 1737,

en que se mandó asistieren sin estipendio alguno ni que los que hiciesen la fiesta fuesen obligados a darles forlón en que ir, bajo la pena de seis pesos cada uno. Declararon sus Señorías incusos en dicha multa a los que habían faltado ese año y mandaron que para lo futuro se les notifique cumplan con lo mandado, no solo en cuanto a la asistencia, sino en solemnizar la función como ha sido costumbre.¹¹⁶

Si bien las fiestas y obras dedicadas a la Virgen no lograron la magnificencia vista en otras partes, el contenido simbólico de éstas no fue menor. Así lo demuestra el sermón pronunciado en esta misma ocasión, a cargo del padre agustino fray Manuel Ignacio Farías, titulado *Eclipse del divino sol, causado por la Interposición de la inmaculada Luna María, Sra. Nuestra, venerada en su Sagrada Imagen*

¹¹⁵ ACCM, *Respuesta de Juan José de Escalona y Calatayud, en orden al modo en que se ha de tener para la función de Nuestra Señora de Guadalupe*, Curia Diocesana, Legajo 28-1.

¹¹⁶ ACCM, sesión del 13 de diciembre de 1741.

de Guadalupe, publicado un año más tarde.¹¹⁷ Poco sabemos del predicador, además de haber sido viejo conocido de los púlpitos del obispado, en donde predicó distintos sermones en la década de los cuarentas.¹¹⁸ Sobre su mecenas, don Antonio Gil de Hoyos, sabemos en cambio que era natural de Huaniqueo y que fue cura de Ixtlán, Tlalpujahua e Irapuato, antes de ocupar el cargo de chantre en la catedral vallisoletana.¹¹⁹ Fue este mismo canónigo quien junto con su compañero Diego de Castro y Astete, representó al cabildo catedral ante la jura de 1746.

El autor de este panegírico se encontraba evidentemente familiarizado con los principales apologistas de la imagen, como el prestigioso Becerra Tanco, de quien retomó la explicación con visos científicos e ilustrados de la impresión de la tilma de Juan Diego, que proponía:

Dada la posición oriental del sol a espaldas de ella durante aquella aurora decembrina, las emanaciones luminosas del astro rey, por voluntad diligente del Creador, proyectaron su sombra invertida que se estampó *ipso facto* en el manto que cubría el cuerpo de Juan Diego como tenante. En otras palabras, el sol, que es uno de los atributos esenciales de la mujer doncella del Apocalipsis y cuya aura quedó ciertamente impresa tras su figura “vistiéndola” de luz, hizo el oficio del dibujante que traza el boceto. Todo lo cual hizo que las flores recolectadas vinieran a ser un complemento, por medio de un fenómeno de levitación e iridiscencia, suministrando los coloridos pigmentos y transmitiendo su inmarcesible aroma y belleza al Sagrado Original.¹²⁰

El fraile agustino recurrió a la antigua tradición de la astrología cristianizada, misma que veíamos en el caso de san José, que identificaba a María de Guadalupe con la luna, según correspondía a su imagen en el misterio de la Inmaculada Concepción, así como a Cristo como Sol de Justicia que asoma por el Oriente. Pues bien, según lo expuesto por nuestro predicador, el santuario de Guadalupe fue colocado en Valladolid al Oriente y no al Norte, como se hiciera en la ciudad de México, dado que así es como se le coloca en el Evangelio:

Entre el Oriente y la Ciudad, con el Rostro para ella, y la espalda para donde nace el Sol. Para que todos los días, al nacer en el Oriente el Sol, en que se representa el Sol divino Jesús, dando sus rayos

¹¹⁷ Manuel Ignacio Farias, *Eclipse del divino sol, causado por la Interposición de la Inmaculada Luna María, Sra. Nuestra, Venerada en su Sagrada Imagen de Guadalupe*, México, Imprenta de Doña María de Rivera, 1742.

¹¹⁸ Carlos Herrejón, *Del sermón al discurso cívico. México, 1760-1834*, México, El Colegio de México-El Colegio de Michoacán, 2003, p. 397.

¹¹⁹ Oscar Mazín, *El cabildo...*, *op.cit.* p. 241.

¹²⁰ Jaime Cuadriello, “El obrador trinitario...”, *op.cit.* p. 180.

en la espalda de esta Imagen, haga esta, con su soberano bulto, sombra a la Ciudad, y juntamente le oculte, y eclipse en su interposición a el Sol, a el tiempo de nacer. Y así cada día llega (o al menos se dirige) a Valladolid la sombra, o la protección de esta Señora, primero que los rayos del Sol, que eclipsado con esta hermosa Luna, amanece cada día Valladolid.¹²¹

Y debe ser justo al oriente y no en otro punto, dice Fariás, porque es justo en este punto en donde Cristo es Sol de Justicia, mientras que en otros puntos, como en el cenit, es Sol de misericordia y de Piedad. Luego entonces, al interponerse al Oriente, “no para obscurecerlo, sino para ocultarlo y eclipsarlo cuando nace”, Guadalupe impide que lleguen a la ciudad “los ardores de la severidad y la justicia.”

Más el privilegio de la ciudad de Valladolid no se debía únicamente a la sabiduría de su traza sino a la significación completa del territorio. Ya que dice el mismo sermón, respecto de la Imagen:

Que está con el rostro para occidente, mirando a la Ciudad, y haciéndole sombra cuando nace el Sol, el lado diestro es la parte del Norte, donde esta esa tierra comúnmente llamada Chichimecas, que por ser sumamente poblada, se cebó en sus muchos habitantes la peste del *Matlazabue*, que con tan inexorable rigor, que enriqueció los infaustos erarios de la muerte, con el feudo que cobró de innumerables vidas. El lado siniestro de Valladolid, es la parte del Sur, o Medio día, donde esta esa tierra caliente, que por ser poco poblada, no tuvo aquel contagio, para cebar su voracidad tantos habitantes, como tuvo en la parte diestra. Y así, si en el lado siniestro de Valladolid, que es tierra caliente, se contaban de mil en mil los muertos de aquel contagio: en su lado diestro, que es Chichimecas, se contaron de diez mil, en diez mil [...] Pero respecto de esto, a Valladolid no llegó, ni llegará la contagiosa peste: pues ya se experimentó, que fue lo que aquí hubo, nada, respecto de otras partes.¹²²

En efecto, el año de 1737, fatal para el reino, respetó a la ciudad de Valladolid en donde la afección fue poca. Así lo recogió en sus noticias Cayetano de Cabrera, quien no sólo compartía la imagen de Guadalupe como escudo en contra de la peste de *matlazahuatl*, pero que además, al referirse a la jura del cabildo catedral de Valladolid añadió:

Condescendió también la Parte del Fisco Eclesiástico representándosele la de esta Elección, y Juramento, obligación gravísima de aquella Capital hacia MARIA Sma. en la Advocación del

¹²¹ Manuel Ignacio Fariás, *op.cit.* p. 10.

¹²² Manuel Ignacio Fariás, *op.cit.* p. 12.

Mexicano Guadalupe; por los innumerables favores *Y sobre los muchos, y maravillosos prodigios que le avian observado desde su colocación* (en su templo extramuros de la Ciudad) *por el singularissimo de averla librado de la contumaz Pestilencia, que por casi un año avia hecho tanto estrago en las Provincias de México, y Puebla, y otras de este Reyno, no escapándose hasta su ultima desolación, muchos Lugares de aquel vasto Obispado.*¹²³

El culto guadalupano proporcionó a la iglesia vallisoletana numerosas oportunidades de proyectarse hacia el exterior. Así, en 1742, el cabildo catedral recibió una carta de don Lorenzo de Boturini, en que solicitaba al cabildo una “limosna para la Coronación de Ntra. Sra. De Guadalupe en que se está entendiendo”.¹²⁴ Boturini (1698-1755) obtuvo de Roma un Breve que autorizaba la coronación de la Virgen mexicana. En 1742 inició la búsqueda de fondos para el pago de la corona, motivo por el cual escribiera al cabildo de Valladolid. Sin embargo, el manejo de la iniciativa iba en contra del Real Patronato y cuando el virrey tuvo noticia, ordenó no sólo su arresto, sino su expulsión y la confiscación de sus bienes, si bien el juez dictaminó que Boturini había actuado “de buena fe”.¹²⁵

Cuando en 1743 el cabildo catedral se ocupó del diseño y ejecución de las fachadas de su iglesia, no resultó extraño que la portada oriente se dedicara a la Virgen de Guadalupe (fig.19). Era evidente que tanto san José como la Virgen del Tepeyac eran las devociones más atendidas y favorecidas por los capitulares. Y si bien, la gran notoriedad que en esos momentos tenía el culto no era de ninguna manera exclusiva de Valladolid, sí lo fue la construcción tardía de sus fachadas. Lo que no sólo la convirtió en la única fachada de una catedral dedicada a la Virgen de Guadalupe, sino que permitió materializar el discurso retórico de los sermones y perpetuarlo en sus fachadas.

El relieve oriente, realizado en cantera rosa, muestra a la Virgen según el prestigiado modelo tomado del original y difundido por la pintura y los grabados: se le ve surgiendo de entre un

¹²³ Cayetano de Cabrera, *op.cit.* p. 493.

¹²⁴ ACCM, Sesión del 17 de Julio de 1742.

¹²⁵ David Brading, *op.cit.*, p. 220.

banco de nubes, insinuado suavemente con los roleos del bajorrelieve, posada sobre la luna y vestida de sol.¹²⁶ Es elevada por los cielos por el pequeño ángel que hace las veces de atlante; en



Fig. 19. José de Medina, *Virgen de Guadalupe*, 1744, Catedral de Morelia.

¹²⁶ Si bien

las cartelas de las apariciones de idéntica composición, que se resguarda en el convento de la Encarnación de Granada, fechado en 1724, confirma existencia de un modelo original.

o de la Virgen de Guadalupe con



Fig. 20. José de Ibarra, *Virgen de Guadalupe*, 1751, Catedral de Morelia.



Fig. 21. Andrés de Islas (atribuido), *Ánimas del purgatorio*, 1779, Catedral de Morelia.

actitud orante, lleva las manos juntas al pecho e inclina la cabeza ligeramente. Ni las estrellas del manto, ni los bordados de su vestido tienen lugar en el relieve, que sólo deja ver los pliegues de las telas. Según el primero de sus “evangelistas”, el bachiller Miguel Sánchez, su imagen era la de la mujer del Apocalipsis, relatada en el capítulo 12 del libro.¹²⁷

En las cuatro esquinas se observan cartelas rococó con las imágenes de las apariciones, sostenidos los dos superiores por ángeles atlantes y los inferiores por tenantes. Esta composición con cartelas, flores y ángeles, alcanzó gran popularidad desde la segunda mitad del siglo XVII, con la difusión de las reproducciones de Juan Correa.¹²⁸ En éstas, las apariciones siguen el modelo fijado por los cuatro grabados que ilustraban la edición sevillana de la *Felicidad de México* de Becerra Tanco, publicada en 1686. Desde entonces estos grabados, obra de Matías de Arteaga, aguafuertista sevillano discípulo de Valdés Leal, sintetizaron con éxito los relatos aparicionistas, alcanzando gran popularidad; al grado de ser utilizados en los relieves monumentales de las portadas de la antigua basílica de Guadalupe, en la sillería de la Colegiata e integrados a un sinnúmero de “Verdaderas Imágenes”.¹²⁹

En 1754 el papa Benedicto XIV otorgó al procurador de la Iglesia novohispana, el jesuita Juan Francisco López, el breve apostólico *Non est equidem* en que ratificaba el nombramiento de la Virgen María en su advocación de Guadalupe, como patrona de la Nueva España. A esta buena nueva se sumaba la excelente noticia de que la Sagrada Congregación de Ritos había aprobado el rezo litúrgico propio, para el día 12 de diciembre.¹³⁰ Con este decreto se satisfacía la solicitud realizada por el arzobispo de México y del mitrado de Michoacán, quienes con fundadas esperanzas habían instituido por su representante al padre López. La noticia de la aprobación fue recibida por el cabildo de Valladolid en 1755, con “singular regocijo”, según la carta de pláceme que la catedral michoacana dirigió al abad y cabildo de la Real Colegiata de Guadalupe.¹³¹

Los vínculos de la catedral de Valladolid con la Colegiata proliferaron desde su establecimiento, favoreciendo la publicación de edictos para el concurso de las canonjías. Una imagen que hace

¹²⁷ David Brading, *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*, *op.cit.*, pp. 98-102.

¹²⁸ María del Consuelo Maquivar, “Pinceles Guadalupanos novohispanos”, en: *Miradas Guadalupanas*, México, CONACULTA, 2003, pp. 99-117.

¹²⁹ Jaime Cuadriello, “Mariofanías o Apariciones”, en: *Artes de México: Visiones de Guadalupe*, No. 29, México, 1995, p. 27.

¹³⁰ Jaime Cuadriello, *Zodiaco mariano*, *op.cit.* pp. 21-22.

¹³¹ Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe, Secretaría Capitular, Patronato, Caja 348, Exp. 46, 1755, 2 f.

patente la cercana relación es la imagen de la Virgen de Guadalupe (fig.20) que se venera hasta la actualidad en su altar de la catedral, firmada y fechada por José de Ibarra en 1751. Una inscripción en el margen inferior nos informa que se trata de una copia privilegiada por haber “tocado al original”, según consta diciendo *Toco esta Sta. imagen a la original, y para ejecutarlo con toda satisfacción, se abrió la vidriera por el mismo señor Abad de la Insigne y Real Colegiata el día 9 de marzo de este año de 1751.*

Además del altar, la fachada y el Santuario a extramuros, la catedral albergó otras obras, entre las que destacan un cuadro de ánimas de generosas dimensiones con la Virgen de Guadalupe como intercesora principal (fig.21), para ser colocado en la colecturía de ánimas, fundada en el año de 1732 por el canónigo Antonio Medrano de Rivera y Avedaño.¹³² El cuadro fue donado por el canónigo Juan Antonio de Nájera y Enciso para servir al altar principal de la nueva capilla de la colecturía de Aniversarios, Capellanías y Obras Pías, a un costado de la puerta oriental de la catedral.¹³³ Por real cedula de octubre de 1774, la Corona ordenó el nombramiento de contadores reales que se encargaran de la administración y distribución de los diezmos en las iglesias novohispanas. Hasta entonces los diezmos habían sido manejados por jueces hacendados, nombrados por el propio cabildo catedral.

Cuando en julio de 1775 el virrey Bucareli nombró al nuevo contador de Valladolid, el cabildo catedral decidió separar los ingresos concernientes a aniversarios, capellanías y obras pías, hasta entonces eran administrados por la misma oficina que las rentas decimales, para así ponerlos a resguardo de la real hacienda. El nuevo recinto correspondía no sólo al desmantelamiento de una de las oficinas catedralicias de mayor tradición para la gestión capitular, sino a las exacerbadas políticas regalistas que en el último cuarto del siglo XVIII provocaron la pérdida del consenso

¹³² Antonio de Rivera Medrano y Avedaño era originario del obispado de Puebla, en donde sirvió a varios curatos, antes de llegar al cabildo de Valladolid. Según aseveró en su testamento, era descendiente de conquistadores y del primer matrimonio que pasó a la Nueva España. Se declaraba a sí mismo “indignísimo sacerdote y mayor pecador de todo el mundo, el más ingrato y miserable, (...) vilísimo gusano de la tierra.” Por lo que buscó asegurar la salvación de su alma con la fundación de obras pías entre las que se inserta la colecturía. Destaca la donación del altar del Perdón dedicado a Nuestra Señora de la Antigua, con todo lo necesario para su ornamento, más una memoria de misas y dotación de aceite para asegurar el culto. ANM, Testamentos, vol. 18, 11 de julio de 1732.

¹³³ Nájera y Enciso gozaba de una ración en la catedral de Valladolid cuando decidió trasladarse a la corte madrileña para tramitar una promoción. Consiguió una canonjía, de la cual tomó posesión en octubre de 1772. ACCM, Sesión del 25 de agosto y 17 de octubre de 1772. Contribuyó al culto y ornato de la catedral vallisoletana con dos importantes prendas: una indulgencia plenaria impetrada por el papa Clemente XIV y el aún más preciado cuerpo de san Pío mártir, el cual fue exhibido para su pública veneración el día de Todos los Santos. ACCM, 29 de octubre de 1772.

entre los miembros del cabildo y de la corresponsabilidad con los obispos. La tendencia a la mayoría criolla que había dominado en la composición del cabildo catedral hasta 1760 se revirtió rompiendo el sistema escalafonario y favoreciendo a los peninsulares.

La presencia de la virgen de Guadalupe en la nueva colecturía como intercesora de la salvación de las almas, adquiere entonces visos políticos como el pronunciamiento de una minoría criolla asediada, heredera de la tradición capitular que emprendía la defensa de los caudales catedralicios bajo la protección de su santa patrona. La obra de composición triangular, muestra a la Santísima Trinidad coronando a la Virgen de Guadalupe con una corona imperial como corresponde a su legítima calidad de reina de estas tierras. Le acompañan san José al lado izquierdo y san Juan Nepomuceno, al derecho. Era este último santo patrono de los capitulares, defensor del secreto de confesión, muerto martirizado por el rey por no revelar las confesiones de su esposa, debía ser invocado en un momento en el que el silencio era una defensa ante las exigencias del gobierno central para que el cabildo rindiera cuentas de los diezmos al pormenor.

A sus pies, la figura gloriosa de san Miguel arcángel en su advocación de *psicopompos* o pesador de almas, completa el eje axial. Al grupo de santos intercesores se suman san Francisco, con la vara florida símbolo de santidad, quien ofrece el cingulo de su hábito a un ánima como medio de intercesión; santa Brígida, vistiendo el habito dominico y con el corazón inflamado; a la derecha, santa Margarita de Cortona y san Nicolás Tolentino, también con la vara de azucenas de la santidad. Son todos santos patronos de las principales órdenes religiosas de Valladolid: franciscanos, dominicas, mercedarios y agustinos, respectivamente. En el extremo inferior, ánimas de variadas calidades sociales entre las que se distinguen un obispo, un papa y un rey, como es común en las representaciones de ánimas, simbolizan la universalidad de la pena del fuego del purgatorio.

Destaca la figura de un hombre en la esquina inferior izquierda del lienzo central que llevando su mano al pecho, mira con fijeza al espectador, invitándolo a participar de la salvación de las almas propia y de sus semejantes por medio del costeo de misas. Se trata del retrato del donante, Juan Antonio de Nájera y Enciso, según informa la inscripción que en el borde inferior pone: “*A devoción del canónigo Antonio de Naxera, Rector de la Cofradía del Perdón y de las Ánimas desde el año 66.*” En los extremos laterales, dos ángeles con desigual calidad pictórica, elevan por los aires a las

almas que han alcanzado la gloriosa salvación. Según observó Oscar Mazín, la obra está firmada en el borde inferior del lienzo central, aunque fragmentada, en ella puede leerse “*Andreas [...] Domini 1779*”, por lo que Nelly Sigaut ha considerado que podría tratarse del pintor Andrés de Islas.¹³⁴

De la Epifanía Guadalupana a la Teofanía Vallisoletana

Con una breve mención que posteriormente extendería a un artículo mayor, el arquitecto Manuel González Galván dio a conocer la enigmática alegoría que se resguarda en la antesacristía de la catedral moreliana. La obra muestra a la Virgen de Guadalupe manifestándose ante los Reyes Magos, por lo que ha sido bautizada como *Epifanía Guadalupana* (fig.22). Se trata de un lienzo de finales del siglo XVIII, de factura popular, firmado en la esquina inferior izquierda *Pitacua Mf*. Una segunda firma informa sobre repintes hechos a la obra en 1877 por Jesús Pérez de la Busta, que si bien constituyen una intervención importante, no alteran la composición original. Del siglo XIX data también la leyenda que sobre madera proclama “Solo México tiene esta gran felicidad”.

Su rareza iconográfica, desconcertante por la ausencia del Niño Jesús que según la tradición, es el adorado por los magos, adquiere sentido a la luz de los sermones panegíricos y del imaginario de la época, constituyendo la representación plástica de un discurso al que ya hemos hecho alusión. Se trata de una *mariofanía*, ocurrida en tierras novohispanas como indica el idealizado paisaje del fondo, en donde la gloria y divinidad de la Virgen de Guadalupe, se ponen de manifiesto ante las personas de mayor dignidad: los reyes. Estos rinden pleitesía, colocándose de hinojos y despojándose de sus coronas, mientras ofrecen los presentes de oro, incienso y mirra. Salta a la vista una peculiaridad más: la fisonomía indiana del tercero de los reyes, cuyos rasgos mestizos responden a la imagen estereotipada del indio cristiano del siglo XVIII.

La representación de los reyes responde a la idealización de la tipología racial de los tres continentes, como se mencionaba anteriormente, pero adaptada a las tres razas que conformaban la población novohispana. A la izquierda, en el momento de ofrecer la mirra en una pequeña caja de plata repujada, vemos a Melchor, un anciano de tez y barba blanca, proveniente de Europa.

¹³⁴ Oscar Mazín, *El cabildo...*, *op.cit.* p. 288.



En el centro se ubica Baltasar, un joven negro proveniente de África, que entrega un cofre con monedas de oro y plata. Sus rasgos apenas se distinguen: esta vuelto de espaldas y extasiado, eleva la cabeza para contemplar a su Señora; tal como corresponde a quien contempla una teofanía.¹³⁵ El tercero de los reyes, Gaspar, es un hombre de mediana edad y clara raigambre indígena. Al igual que sus compañeros, sostiene su corona y ofrece un copón de oro que contiene el incienso en señal de reconocimiento de Cristo como sacerdote.

La imagen corresponde a la tercera de las apariciones, aquella que según Miguel Sánchez hizo del cerro del Tepeyac otro Tabor, en donde Juan Diego sería elevado al rango de nuevo apóstol mexicano. Las primeras dos apariciones han quedado consignadas en las cartelas de las esquinas superiores, de las que penden sendas guirnaldas de rosas y azucenas. La ausencia de las dos escenas restantes, no constituye entonces un error, sino un indicativo de que estamos ante la tercera de las marifanías. La selección de las flores no es casual, si recordamos la tradición que asocia a la Virgen del Tepeyac con las rosas y a las azucenas, flor de pureza, con la Inmaculada Concepción. La relación entre la Virgen de Guadalupe y el misterio de la Inmaculada Concepción fue explotada con gran éxito en los discursos del siglo XVIII que aseguraban que el lienzo era la imagen fiel de la idea primigenia del Padre y por tanto, protocolo de su perfección.¹³⁶

Es también a raíz de la tercera de las apariciones que Becerra Tanco exponía la impresión de la milagrosa imagen de Guadalupe por efecto del Sol, Cristo, tal como lo explicaba el sermón del agustino Manuel Ignacio Farias, para justificar la protección de la ciudad en contra de la peste con María de Guadalupe. Como eclipse y escudo protector, la Virgen se había manifestado ante Juan Diego, como Cristo se había presentado ante los reyes para asegurar la salvación de los gentiles. Con la imagen se reactualizaba un discurso que daba coherencia a la morfología de la ciudad y confirmaba el discurso que sobre el imaginario urbano se iba configurando.

¹³⁵ Víctor Stoichita, *El ojo místico...*, *op.cit.* p. 92.

¹³⁶ Sobre este tema versaban los dos de los sermones pronunciados con motivo de la fiesta anual del 12 de diciembre, por los predicadores Juan Ubaldó Sandoval Anguita, *El molde y sello de los milagros*, México, Imprenta del Superior Gobierno, 1744 y Joseph Antonio Ponce de León, *El Patronato que se celebra, suplemento del testimonio, que no ay, de la aparición de la Santísima Virgen de Guadalupe Nuestra Señora, Sermón Panegyrico, que el día doce de Diciembre de este año de 1756 celebró su declarado Patronato en la Iglesia de la misma Señora la Nobilísima Ciudad de Pátzcuaro*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1757.

La sustitución del tercero de los reyes que, según la tradición provenía del continente asiático, por un indio americano, nos conduce de inmediato a los casos mencionados por Juan Carlos Estensoro para el Perú, que incluyen en las escenas de la Epifanía a un rey inca. En estas imágenes insertas en la tradición jesuítica, los reyes magos incas poseían un sentido de fuerte pronunciación política, al incluir tanto el pasado prehispánico en el plan de salvación de la Iglesia, como en el reconocimiento de los curacas y las elites de la nobleza incaica como señores cristianos, desvinculando de su legitimidad política la presencia de los conquistadores. En el caso de Valladolid, el rey no se presenta con las vestimentas indígenas del pasado prehispánico, sino como un indio cristiano o más particularmente, como el mismo Juan Diego.

Si bien el tema por si mismo no deslegitima a la figura del rey, al ser re-semantizada en la recepción y uso del mito que acompaña a la imagen, las implicaciones políticas cambian hasta llegar a identificarse con un cabildo subvertido ante las cada vez mayores injerencias del reformismo borbónico. Los roces continuos entre el obispo Sánchez de Tagle por un lado, con el virrey Marqués de Cruillas, su sucesor el Marqués de la Croix; el visitador general José de Gálvez y el alcalde mayor Luis de Velez por el otro, pusieron en peligro el sistema de equilibrios entre las dos majestades, la temporal y la divina, en que se basaba la administración colonial. Las contradicciones entre el proyecto sociocultural y el ultra regalismo borbónico se acentuaron cuando a partir de la administración del obispo Luis Fernando de Hoyos y Mier (1773-1775), las facciones se trasladaron al interior del cabildo catedral, enfrentando a criollos y peninsulares.¹³⁷

Mas los conflictos no se daban solo al interior de la catedral ni a nivel de los altos mandos. Los levantamientos y las rebeliones que en 1767 se extendieron por el Bajío, sumieron al reino en una gran conmoción. La causa, aunque no del todo definida, fue sin duda la inconformidad ante “las manifestaciones concretas de las reformas borbónicas: el reclutamiento de las milicias provinciales, la llegada de la tropa veterana, el estanco del tabaco, las alcabalas, el aumento de los tributos y, finalmente, la extradición de los religiosos de la Compañía de Jesús.”¹³⁸ Aún cuando las rebeliones se caracterizaron por su intermitencia y falta de organización, éstas pusieron de manifiesto las contradicciones de la sociedad novohispana, los conflictos, miedos y frustraciones

¹³⁷ Mazín, *El cabildo catedral...*, *op.cit.*

¹³⁸ Felipe Castro, *Nueva Ley y Nuevo Rey*, Zamora, El Colegio de Michoacán – Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1996, p. 264.

que la aquejaban, y la creciente hostilidad que el pueblo mostraba hacia los peninsulares, en especial hacia los recién llegados.

Pero aún más importante, describe el abierto reproche que el pueblo manifestaba hacia el rey y/o al “mal gobierno” que ejercía, dirigía o en el mejor de los casos, permitía. No se trataba únicamente de un rechazo al gobernante español, sino de sugerir alternativas, que si bien eran fantásticas e inaplicables, no dejan de ser reveladoras. Para la segunda mitad del siglo XVIII, la creencia en “que tres reyes vinieron a adorar al Niño Dios, el español, el negro y el indio” dejó de tener connotaciones evangelizadoras para convertirse en un argumento de ilegitimidad política al proclamar que “ya el de España había sido rey tantos años, que querían que ahora fuese rey un indio.”¹³⁹

El reconocimiento por parte de las majestades a la Virgen de Guadalupe como santa patrona e intercesora y abogada de los americanos, llevó a considerar que “el plan de salvación ya contemplaba a los pueblos gentiles más apartados y el rey español no era sino un puente –y sólo eso- para materializar ese destino.”¹⁴⁰ En este sentido, la alegoría de la *Epifanía Guadalupeana* constituía la formulación visual de un discurso que descalificaba la existencia y legitimidad del Real Patronato, y una síntesis de los conceptos que lentamente se fueron barajando como parte de un imaginario en el que los relieves de las fachadas y el conjunto de obras plásticas y retóricas se desarrollaron.

¹³⁹ BRAH, Jesuitas, leg. 9/7319, testimonios de Miguel Omaña y Miguel Rueda. *Apud.* Felipe Castro, *op.cit.*

¹⁴⁰ Jaime Cuadriello, “Los jeroglíficos de la Nueva España”, en: *Juegos de ingenio y agudeza*, p. 106.

CONCLUSIONES

La ciudad consagrada: la simbolización del espacio en Valladolid

El éxito del proyecto catedralicio dependió no sólo de que esta fuera el centro económico, político y social de la ciudad, sino también del dominio simbólico del espacio creado a partir de la articulación de las devociones en un plano semántico-espacial. De este modo, los intereses corporativos, locales, del reino e incluso, de la iglesia universal, quedaron manifiestos con todas sus implicaciones ideológicas, políticas, teológicas y sociales, en el espacio urbano. La *urbe* de la que hablaba Kagan, se vuelve entonces espejo de la *civitas* que le da vida, de una sociedad criolla diferenciada que se refleja sobre un espacio urbano de traza ordenada y ortogonal que daba a la ciudad el carácter de urbe civilizada con los privilegios y garantías propios de las ciudades del Reino, ratificadas por la Real Cedula fundacional.

Sin embargo, este espacio, continuamente “intervenido por las redes de poder, con aspiraciones sobre la colonización del territorio, [...] han tenido siempre en la posibilidad de modelar las representaciones del espacio físico y real su más eficaz estrategia de dominio simbólico.”¹⁴¹ En un momento en que la ciudad, considerada en su doble dimensión de *urbs* y de *civitas*, se encontraba en construcción, los referentes simbólicos sirvieron de andamiaje a su fragilidad; tal como propone Nelly Sigaut en el caso de la fiesta del Corpus Christi en los primeros años de la ciudad de México, en donde “el recorrido de la procesión de Corpus Christi, fijo e inalterable, sacralizaba un espacio y levantaba una muralla virtual que debía funcionar en términos simbólicos como la muralla real que nunca se llegó a construir.”¹⁴²

La mención al santuario de la Virgen de Guadalupe “a extramuros de la ciudad” hacía tal referencia a esta misma protección simbólica y virtual para el caso de Valladolid, que para la segunda mitad del siglo XVIII aparece en medio del vasto Valle de Guayangareo delimitada y

¹⁴¹ Fernando Rodríguez de la Flor, “La imagen corográfica de la ciudad penitencial contrarreformista: El Greco”, en: *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, vol. 1, Castellón, Universitat Jaume I, 2000, p. 64.

¹⁴² Nelly Sigaut, “Corpus Christi: La construcción simbólica de la Ciudad de México”, en: *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, *op.cit.* p. 55.

protegida a imagen de la ciudad de México, por cuatro baluartes marianos: los Urdiales al norte, Cosamaloapan al sur, Guadalupe al oriente y finalmente, la Soterraña al poniente. Por medio de la reproducción del macrocosmos en el microcosmos urbano, se simbolizaba, definía y representaba Valladolid, como ciudad consagrada en medio de un espacio pagano, rodeada a diestra y siniestra por los chichimecas del norte y la tierra caliente del sur, tal como la presentaba el agustino Farías en el panegírico dedicado a la Virgen de Guadalupe,¹⁴³ y como aparece en la *Corographía del obispado de Michoacán*, de 1762 (fig. 1), dedicada al obispo Sánchez de Tagle por un clérigo del obispado.

El programa y diseño de las fachadas ofreció a la ciudad una solución rica a sus necesidades. Por un lado satisfacía al cabildo en cuanto a tiempo de construcción y economía de su diseño. La decisión de contratar a José de Medina parecía más que acertada; pero era además un despliegue del criollismo dominante del cabildo catedral, al contratar un nuevo maestro mayor sin consultar a las autoridades virreinales y llevar hasta las fachadas a sus santos patronos. El patrocinio de la Virgen en su advocación de Guadalupe y de san José sobre Valladolid se inserta en una larga tradición de patronazgo de los santos sobre las ciudades y reinos cristianos. La Virgen de Guadalupe y san José, patronos jurados del Reino y de la ciudad, ofrecieron a sus habitantes no sólo protección contra rayos y enfermedades desde el baluarte que era su iglesia catedral, sino la oportunidad de formar parte del macrocosmos desde una posición privilegiada.

Al igual que María era un “microcosmos de perfecciones”, la ciudad de Valladolid reproducía en su catedral y en la ciudad misma estas perfecciones en donde todas las corporaciones tenían un lugar y una función establecida como parte de un plan divino, diseñado por el Padre antes de todos los tiempos. Cuando haciendo referencia al diálogo de Cristo con sus Apóstoles, Arbizu señalaba “yo daré tales Prelados, y Prebendados (en una Ciudad, y Iglesia, que dedicada â ese misterio, represente con propiedad el Thabor)”¹⁴⁴ se santificaba la ciudad como lugar de una nueva teofanía en donde se concluiría una voluntad formulada antes de todos los tiempos. Desde el coro de canónigos - monte Tabor y los altares-tiendas, se creaba un espacio sagrado que se proyectaba hacia los cuatro vientos. Las iglesias de las órdenes, el templo de san José, el santuario de Guadalupe, los cuatro santuarios marianos, las pequeñas capillas de los oratorios y la catedral

¹⁴³ Nicolás Farías, *op.cit.*

¹⁴⁴ Romero de Arbizu, *op.cit.*

misma, formaban parte estratégicamente de una cartografía devocional que era aprovechada en las procesiones como un modo de re-actualizaba el orden divino del cosmos y quedar bajo su favor y protección.

Por medio de esta unificación que operaba en la ciudad simbolizada, quedaron vinculadas toda la red de obras y fundaciones descritas, desde una doble dimensión: temporal, espacial y simbólica. Ya que según explica Fernando Rodríguez de la Flor,

Esta aparición de lo divino en el dominio donde hasta ese momento se ha manifestado una exacerbada tensión de los intereses y de las estrategias de la política integrista nacional, ratifica aquí, bendice, sanciona el conjunto inexplicito de las decisiones de poder establecidas. Opera, pues, unificando, suturando las rupturas desplazando el conflicto e induciendo retóricamente un sentido extremadamente positivo de todo el acontecer de lo social, por cuanto, no lo olvidemos, es la propia señal divina la que, a la postre, autoriza y legitima lo real ocurrido. Inscribiéndose el destino de la ciudad, en tanto ciudad consagrada.¹⁴⁵

Las obras aquí reunidas proceden de momentos distintos en la vida del cabildo, la catedral y la ciudad. Pertenecen a distintos géneros y fueron diseñadas para actuar en lugares muy distintos como una fachada, el interior de un colegio o la sala capitular. Las diferencias entre el patrocinio capitular, episcopal, de las cofradías y la inclusión del ayuntamiento o de las órdenes religiosas, da como resultado una multiplicidad de intencionalidades imposibles de reconstruir en su totalidad. Ellas responden por tanto a distintas necesidades en el siglo XVII cuando las corporaciones estaban en proceso de consolidación, a principios del siglo XVIII cuando el orgullo criollo empieza a manifestarse en un regocijo por la riqueza y defensa de privilegios. Muy diferente fue la situación a fines del siglo XVIII cuando las obras de arte se convirtieron en instrumentos de una iglesia perturbada por el regalismo borbónico, para poner en resguardo los recursos pero también para materializar sugerentes posturas, cada vez más inquietantes.

Las lecturas que se realizaban a partir de estas obras son igualmente versátiles, formuladas sin una visión clara ni completa de la realidad. No existía por tanto algo como una hiperconciencia que viera y diseñara un proyecto que abarcara desde el siglo XVI hasta el XVIII. Es solo la visión desde nuestro tiempo la que nos permite agrupar y unir algunas de las obras e intenciones que

¹⁴⁵ Rodríguez de la Flor, *op.cit.* pp. 66-67.

individuos y corporaciones producían, actuando conforme a lo que sabían por medio de sus procuradores, experiencia y tradición. Lo que hoy nos parece evidente en la confrontación de Tagle con las autoridades centrales era en su momento una novedad incomprensible en su totalidad. Mas, desde este conocimiento parcial de la intrincada red de intereses e influencias en que se encontraba Valladolid, el cabildo catedral y todas las corporaciones, se actuaba y negociaba moviendo influencias, creando redes, afirmando patrocinios y haciendo guiños de poder. Pero es justo a partir de la interacción entre Valladolid y las otras catedrales novohispanas con las autoridades virreinales, el Consejo de Indias, el rey y el papado, que nuevas realidades se fueron definiendo.

INDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1 Anónimo, *Corographía del obispado de Michoacán*, 1762. En: Oscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, 1996, p. 72.
- Fig. 2 José de Medina, *Fachada principal de la catedral de Morelia*, Catedral de Morelia. Fotografía: Fototeca del IIE-UNAM.
- Fig. 3 José de Medina, *La Transfiguración del Señor*, Fachada principal de la Catedral de Morelia. Fotografía: Fototeca del IIE-UNAM.
- Fig. 4 José de Medina, *La adoración de los pastores*, Fachada principal de la Catedral de Morelia. Fotografía: Fototeca del IIE-UNAM.
- Fig. 5 José de Medina, *Epifanía*, Fachada principal de la Catedral de Morelia. Fotografía: Fototeca del IIE-UNAM.
- Fig. 6 Rubens, *Epifanía*. En: *Breviario Romano*, Imprenta de la viuda de Baltasar Moreti, 1768.
- Fig. 7 Miguel Cabrera, *Epifanía*, Catedral de Morelia. Fotografía: Paula Mues Orts.
- Fig. 8 Anónimo, *Epifanía*, Museo de Arte Colonial de Morelia. En: Nelly Sigaut (coord.), *Museo de Arte Colonial de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2006.
- Fig. 9 Anónimo, *Epifanía*, Catedral de Morelia. Fotografía: Paula Mues Orts.
- Fig. 10 Anónimo, *El sueño de los Magos*, Catedral de Morelia. Fotografía, Paula Mues Orts.
- Fig. 11 Anónimo, *La adoración de los Pastores*, Museo de Arte Colonial de Morelia. En: *Museo de Arte Colonial de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2006.
- Fig. 12 Detalle, Anónimo, *La adoración de los Pastores*, Museo de Arte Colonial de Morelia.
- Fig. 13 Detalle, Anónimo, *La adoración de los Pastores*, Museo de Arte Colonial de Morelia.
- Fig. 14 José de Medina, *San José*, Fachada poniente de la Catedral de Morelia, Fotografía: Fototeca del IIE-UNAM.
- Fig. 15 Juan Patricio Morlete (atribuido), *El patrocinio de san José*, Catedral de Morelia, Fotografía: Ricardo Cruzaley.
- Fig. 16 Pedro Martínez, *Márquez de Cruillas*, Castillo de Chapultepec. En:

- Fig. 17 Anónimo, *El patrocinio de san José*, Parroquia de san José en Morelia. Fotografía: Rubén Langle.
- Fig. 18 Anónimo, *El patrocinio de san José*, Museo Regional Michoacano. Fotografía: Mónica Pulido.
- Fig. 19 José de Medina, *Virgen de Guadalupe*, Fachada poniente de la Catedral de Morelia. Fotografía: Fototeca del IIE-UNAM.
- Fig. 20 José de Ibarra, *Virgen de Guadalupe*, 1751, Catedral de Morelia, Fotografía: Paula Mues Orts.
- Fig. 21 Anónimo, *Animas del purgatorio*, Catedral de Morelia. En: Oscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, 1996, p. 288.
- Fig. 22 Pitacua, *Epifanía Guadalupeana*, Catedral de Morelia. En: Manuel González Galván, “Epifanía Guadalupeana”, en: *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México, Fundación Cultural Televisa, 1987, p. 45.

FUENTES DE ARCHIVO

Archivo del Cabildo Catedral de Morelia (ACCM)

Actas de Cabildo, vol. 19. Años 1734-1743.

Actas de Cabildo, vol. 20. Años 1744-1747.

Actas de Cabildo, vol. 21. Años 1748-1750.

Actas de Cabildo, vol. 22. Años 1751-1755.

Actas de Cabildo, vol. 30. Años 1770-1773.

Actas de Cabildo, vol. 31. Años 1774-1776.

Actas de Cabildo, vol. 32. Años 1776-1777.

Archivo de Notarías de Morelia (ANM)

Protocolos, vol. 54, año 1707.

Protocolos, vol. 58, año 1711.

Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe (AHBG)

Secretaría Capitular, Patronato, Caja 348, Exp. 46, 1755, 2 f.

Centro de Estudios Históricos CARSO

CARRASCO Moscoso, Nicolás, *Sermón de el patrocinio que contra los rayos y tempestades, goza dichosa la ciudad de Puebla en el Esclarecido Patriarca San Joseph*, Puebla, Imprenta de Diego Fernández de León, 1688.

PONCE de León, Antonio, *La lámpara de los cielos: el glorioso arcángel San Miguel*, México, Imprenta de José Bernardo de Hogal, 1735.

Biblioteca Nacional. Fondo Reservado

ANGUITA Sandoval y Roxas, Juan Ubaldo, *La imagen milagrosa de la vida, a quien entre sombras le hace lejos la tiniebla de la muerte*, México, Imprenta de , 1742.

_____ *El molde y sello de los milagros*, México, Imprenta del Real Superior Gobierno, 1744.

FARIAS, Manuel Ignacio, *Eclipse del divino sol, causado por la Interposición de la Inmaculada Luna María, Sra. Nuestra, Venerada en su Sagrada Imagen de Guadalupe*, México, Imprenta de Doña María de Rivera, 1742.

BIBLIOGRAFÍA

- BRADING, David, *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*, México, Taurus, 1992.
- _____ “El momento guadalupano”, en: *Miradas Guadalupanas*, México, CONACULTA, Promoción Cultural Guadalupe, Editorial Jus, 2003.
- BUITRON, Juan B. *Apuntes para servir a la historia del arzobispado de Morelia*, México, 1948.
- CABRERA y Quintero, Cayetano de, *Escudo de Armas de México*, Edición Facsimilar, México, IMSS, 1981.
- CASTRO, Felipe, *Nueva Ley y Nuevo Rey*, Zamora, El Colegio de Michoacán – Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1996.
- CUADRIELLO, Jaime, “Los jeroglíficos de la Nueva España”, en: *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994.
- _____ “Mariofanías o Apariciones”, en: *Artes de México: Visiones de Guadalupe*, No. 29, México, 1995.
- _____ “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en: *El divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.
- _____ *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, 2005.
- ESTENSORO, Juan Carlos, “Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Tupac Amaru II”, en: *Los incas: Reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2005.
- FERNÁNDEZ, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, UNAM, 2003.
- FRANCO Cáceres, Iván, *La Intendencia de Valladolid de Michoacán: 1786-1809. Reforma administrativa y exacción fiscal en una región de la Nueva España*, México, FCE, 2001.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GONZÁLES Galván, Manuel, *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*, México, UNAM, Gobierno del Estado de Michoacán, 2006.
- _____ *Arte Virreinal en Michoacán*, Morelia, Frente de Afirmación Hispanista, 1978.
- HERRERÓN Peredo, Carlos, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*, Zamora, Frente de Afirmación Hispanista, El Colegio de Michoacán, 2000.
- _____ *Del sermón al discurso cívico. México, 1760-1834*, México, El Colegio de México, El Colegio de Michoacán, 2003.

- JUAREZ Nieto, Carlos, *Morelia y su acueducto: sociedad y arte*, Morelia, UMSNH, 1982.
- KAGAN, Richard L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, Madrid, Ediciones El Viso, 1998.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM-IIE, 2007.
- MAQUIVAR, María del Consuelo, “Pinceles Guadalupanos novohispanos”, en: *Miradas Guadalupanas*, México, CONACULTA, 2003.
- MARTÍNEZ Rosales, Alfonso, *El gran teatro de un pequeño mundo. El carmen de San Luis Potosí*, México, El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1985.
- MARTÍNEZ Villa, Juana, *La fiesta regia en Valladolid de Michoacán. Política, sociedad y cultura en el México borbónico*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia, IIH-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2006.
- MAZÍN, Oscar, “Culto y devociones en la catedral de Valladolid de Michoacán. 1586-1780”, en: *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995.
- _____ *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996.
- _____ “Del cristo de las monjas al Señor de la Sacristía. Imágenes y Relaciones sociales en Valladolid de Michoacán, Siglo XVIII”, en: *Historias*, Guatemala, No. 46, Mayo-Agosto, 2000.
- _____ “Un espejo distante: la catedral de Puebla reflejada en la historia de la de Valladolid de Michoacán. Siglos XVII-XVIII”, en: Monserrat Gali (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- MONTEJANO, Rafael, *Santa María de Guadalupe en San Luis Potosí: Su culto, su calzada y sus santuarios*, México, Ediciones Paulinas, 1982.
- PULIDO Echeveste, Mónica, *El proceso de ornamentación de los espacios de culto de la catedral de Valladolid de Michoacán*, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Historia, UMSNH, 2007.
- RAMÍREZ, Mina, *La catedral de Vasco de Quiroga*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1986.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- RODRÍGUEZ de la Flor, Fernando, “La imagen corográfica de la ciudad penitencial contrarreformista: El Greco”, en: *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, vol. 1, Castellón, Universitat Jaume I, 2000.
- SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, Argentina, Fundación Tarea, 1998.
- SIGAUT, Nelly, MAZÍN, Oscar, “El cabildo catedral de Valladolid y la construcción de las torres y fachadas de su iglesia”, en: *Arte y coerción. Primer coloquio del comité mexicano de Historia del Arte*.
- SIGAUT, Nelly (coord.), *Museo de Arte Colonial de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2006.

_____ *Catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1991.

_____ “Azucenas entre espinas. El traslado de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid” en *Arte y Vida Cotidiana*. Memorias del Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 1995.

_____ “Corpus Christi: La construcción simbólica de la Ciudad de México”, en: *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, vol. 1, Castellón, Universitat Jaume I, 2000.

_____ “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en: *Tradicón, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, IIE-UNAM, 2004.

SILVA Mandujano, Gabriel, *La catedral de Morelia: arte y sociedad en la Nueva España*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán-Instituto Michoacano de Cultura, 1984.

STOICHITA, Víctor, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*, Madrid, Alianza, 1996.

TAMARIZ de Carmona, Antonio, *Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España y su catedral*, Puebla, Biblioteca Angelopolitana VII, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaria de Cultura, 1991.

VILLALPANDO, Juan Bautista, *El templo de Salomón*, Madrid, Ed. Siruela, 1991.