



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**LA MIRADA PIADOSA. EL PROGRAMA VISUAL DE LA BASÍLICA
DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE JALA, NAYARIT (1856-1912)**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CYNTHIA DANIELA GUTIÉRREZ CRUZ

TUTORA PRINCIPAL
DRA. MÓNICA PULIDO ECHEVESTE
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

TUTORES
DRA. ESCARDIEL GONZÁLEZ ESTÉVEZ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DR. SERGI DOMÉNECH GARCÍA
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

MORELIA, MICHOACÁN
MARZO, 2023



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.

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. TEMPORALIDADES EDIFICADAS DE LA PARROQUIA DE JALA: LA COMUNIDAD Y SUS ESPACIOS SAGRADOS	16
Espacios religiosos de Jala colonial	17
<i>La iglesia-hospital</i>	17
<i>La primera parroquia</i>	19
La parroquia moderna	22
<i>El arranque de la obra</i>	24
<i>El reinicio de la fábrica material</i>	25
<i>La última etapa</i>	27
CAPÍTULO II. HACIA EL PROGRAMA VISUAL MODERNO: DEVOCIONES LOCALES Y ROMANAS..	31
La modernización del culto	31
Pervivencia de imágenes: entre lo tradicional y lo moderno	33
Devociones locales de origen colonial	36
<i>Altar del Calvario</i>	37
<i>Altar de San Sebastián</i>	39
Devociones modernas de impulso pontificio	43
<i>Altar de la Inmaculada Concepción</i>	44
<i>San José</i>	49
<i>Altar del Sagrado Corazón de Jesús</i>	52
Otras devociones	54
Ordenamiento y modernización del culto	56
CAPÍTULO III. ALTAR PRINCIPAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN Y LOS SIETE ARCÁNGELES	60
Dos imágenes, una sola advocación	61
<i>La Asunción de la época colonial</i>	62
<i>La Asunción de María del altar mayor</i>	65
<i>El misterio de la Asunción de María</i>	67
<i>La imagen de María asunta</i>	69
La cuestión angélica	70
<i>Los Siete Arcángeles de Jala</i>	80
CONCLUSIONES	86
ÍNDICE DE IMÁGENES	92
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

AGRADECIMIENTOS

Estas líneas que cierran el ensayo académico están escritas con profundo agradecimiento para aquellas personas que me guiaron para concretar esta investigación. Desde el ámbito laboral agradezco el apoyo de las autoridades de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, que me impulsaron a realizar el posgrado: Adriana Cruz Lara, Isabel Villaseñor Alonso y Gilda Pasco Saldaña. A mis queridas amigas y colegas María Larios, Miriam Limón y Álvaro Zárate del Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada (STREP), quienes me enseñaron a observar la escultura religiosa desde su dimensión técnica y material, y que, con mucha paciencia me permitieron asimilar la historia y la función religiosa de la escultura en culto activo. A mis estimados profesores y colegas, el Dr. Arturo Camacho Becerra, quien abrió las vetas de la historia del arte en el Occidente y me mostró el camino; por sus ricas charlas de sobremesa y sus siempre acertadas recomendaciones. Al Pbro. Tomás de Híjar, cronista de la Arquidiócesis de Guadalajara, por compartirme su vasto conocimiento sobre la historia de la Iglesia en México.

El caso de estudio de este ensayo se retomó de dos prácticas de campo del STREP en la Basílica de Jala, en la que participó Daniel Gallo Arana, restaurador del Centro INAH, Nayarit, a quien le debo todo su apoyo y gestión para estudiar de cerca los conjuntos escultóricos y consultar el Archivo Histórico Parroquial de Jala. También aprecio las reflexiones y sensibilidad de mis alumnas y alumnos sobre las obras que intervinieron en aquellas temporadas de trabajo de campo. Agradezco, además, la apertura y el diálogo con los párrocos Cornelio Valdéz Borrayo e Irving Michel Caloca, así como a Marisela Magallanes Enríquez, abogada y promotora cultural de Jala; y muy especialmente, a las integrantes del Patronato de la parroquia de Jala, que, con mucho trabajo colaborativo, esfuerzo y dedicación custodian los bienes culturales de su Iglesia.

Particularmente, extendiendo un profundo agradecimiento a mi comité tutorial, pues influyeron considerablemente en mi formación. Principalmente a la generosa dirección de la Dra. Mónica Pulido Echeveste, quien, con mucha calidez humana, paciencia, constancia y rigurosidad teórica, me acompañó en la construcción de este ensayo académico. Debo enfatizar que su seminario fue determinante para problematizar el tema, pues me permitió comprender de una manera mucho más amplia la complejidad de las imágenes sagradas, sus estatutos, su agencia y visualidad; una puesta en diálogo para abordar la escultura, sí desde un

aspecto simbólico y material, pero sobre todo desde la teoría de la imagen aplicada en casos de estudio desde las prácticas de religiosidad local. También agradezco el compromiso de la Dra. Escardiel González y el Dr. Sergi Doménech, quienes enriquecieron el proceso de investigación con sus recomendaciones bibliográficas, con su acertada retroalimentación y comentarios críticos. Ambos, desde sus áreas de especialidad, me ayudaron a comprender las diversas perspectivas del campo disciplinar, y, específicamente, me encaminaron a profundizar en el programa visual, en la tradición iconográfica y devocional, así como de la relación de éstas con el contexto histórico y los textos literarios.

A un mes de haber iniciado el posgrado nos sorprendió una pandemia a nivel global que afectó la vida de todas y todos. Por ello, agradezco a mis profesoras y profesores, quienes, con creatividad, templanza y profesionalismo, nos ayudaron a sobrellevar el encierro con seminarios que enriquecieron nuestro proceso formativo. A mis compañeras y compañeros de generación, en especial a Georgina Rodríguez, por su constante orientación.

Finalmente, agradezco haber sobrevivido a la pandemia con mi familia nuclear y amigos cercanos completos, pero también dedico un sentido recuerdo para aquellos que se nos quedaron en el camino. En especial, agradezco el respaldo de Guillermo Ortega, por sus cálidas charlas, su aliento y por ser el motor cordial en las estaciones de mis días.

INTRODUCCIÓN

La Basílica lateranense de Nuestra Señora de la Asunción de Jala se ubica en un valle montañoso, al sur del estado de Nayarit, justo en las faldas del volcán Ceboruco.¹ Su calle principal encamina al transeúnte entre piedras húmedas, casas de teja y adobe coloreado por las plantas que cuelgan sobre sus viejos muros. Al fondo, el Ceboruco enmarca el voluminoso perfil de la iglesia que, con sigilo, ha ido resguardando los estratos temporales de esta pequeña localidad fundada en el siglo XVI (fig. 1). El templo que nos recibe al entrar al pueblo empezó a construirse a mediados del siglo XIX, pero guarda en sus cimientos un relato que suma el testimonio de varios tiempos históricos que, zurcidos como trama y urdimbre, han configurado su historia a lo largo de cuatro siglos.

En los orígenes coloniales de Jala se erigió un convento franciscano del que sólo quedan algunos vestigios. En el siglo XVIII, inició la construcción de un pequeño templo dedicado a la Inmaculada Concepción, ahora impregnado de la pátina del tiempo y abandonado del culto. Sobrevive la portada con la talla en piedra de Nuestra Señora, sobre la que se distingue el escudo franciscano, así como una parte del atrio donde se observan los restos del pórtico conventual. En el interior de este templo, las ventanas de la nave principal iluminan con luz tenue unos nichos que guardan el vacío de alguna imagen sagrada, anónima al recuerdo. El altar mayor, de estilo neoclásico, también invita a la reconstrucción devocional: ¿qué imágenes lo aderezaban con su presencia?²

Luego de la secularización de Jala, en 1755, se construyó la primera iglesia parroquial sobre el atrio-cementerio del convento. Con una calle de por medio, el pequeño templo franciscano, conocido como “la iglesia viejita”, siguió funcionando como capilla. Algunos documentos refieren que la parroquia se componía de tres naves y estaba ornamentada con diez

¹ Limita al norte con los municipios de Santa María del Oro y La Yesca; al sur con Ahuacatlán e Ixtlán del Río. “Jala, Nayarit”, en Enciclopedia de los municipios y demarcaciones territoriales de México, Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Social, consultado el 22 de septiembre de 2021, http://www.snim.rami.gob.mx/enciclopedia_v2/PruebaPropuesta.php?id=971&tipo=m&e=18&m=7.

² Sobre el escudo franciscano se registra una fecha, parcialmente borrada, que señala que el templo se habría terminado de construir en el siglo XVIII. Hasta hace un par de años la iglesia estaba muy deteriorada, por lo que se reconstruyó tratando de seguir la tradición arquitectónica de la región. Se le añadieron vigas de madera y hormigón para resguardar su interior de todo peligro climático y vandálico que atentara contra su antigüedad. Con ello, me parece, se preservó su “identidad anacronista” que, como dicen Nagel y Wood, “se resiste al anclaje del tiempo”. Alexander Nagel y Christopher Wood, *Renacimiento anacronista* (Madrid: Akal, 2017), 6.



Fig. 1. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit.

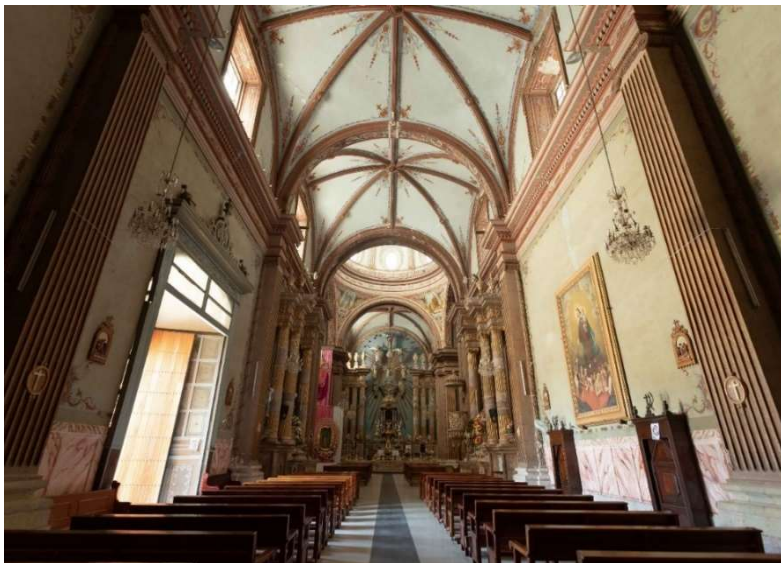


Fig. 2. Nave principal de la Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit.

retablos dorados, pero debido a su estructura endeble se vino abajo. Los restos de cantera labrada fueron reutilizados para la edificación del nuevo inmueble que se inició en 1856. Pero ¿qué final tuvieron aquellos grandes retablos?, ¿a qué iglesias fueron a parar las imágenes sagradas?

La ahora basílica lateranense se propuso como el proyecto “moderno y artístico” de una nueva iglesia parroquial, levantada sobre una superposición de capas pétreas en las que se distinguen, al menos, tres estratos temporales: el atrio franciscano del siglo XVI, la parroquia del XVIII y el santuario del XIX. Estas sedes anteriores cohabitan en las estructuras simbólicas de la actual iglesia, no sólo por construirse sobre el mismo espacio sagrado o reutilizar sus materiales; ellas se mantienen vivas en su memoria al conservar las prácticas religiosas y significados anidados en la propia historia del pueblo.³ De esta manera, el inmueble de 1856 sumó recursos y discursos del propio espacio y de su programa devocional, lo que ahora nos permite reconstruir un relato dinámico que ha participado diacrónicamente hasta nuestro presente.

La basílica recibe al visitante con un gran atrio arbolado y una torre-campanario compuesta por bloques de cantera jaspeada que enmascara una fachada previa. La solución de la torre sobre el nártex, que cumple las funciones de un contrafuerte, recuerda a la del Carmen

³ Nagel y Wood, *Renacimiento anacronista*, 29-33.

de Celaya (1806) ideada por el arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras.⁴ Al entrar al santuario de Jala, el paso del tiempo interpela la mirada: se observan muros agrietados con pintura mural ligeramente desvanecida. Trazos que simulan bloques de mármol rosado enmarcan los altos muros y bóvedas con motivos ornamentales (fig. 2). Recargados sobre un muro, dos confesionarios sin uso retienen el pecado escuchado, en tanto que en el coro alto yace el esqueleto de un órgano de notas apagadas. En general, se percibe la riqueza de un tiempo pasado, la supervivencia de un ambicioso proyecto religioso y arquitectónico que contrasta con la quietud y periferia de la Jala contemporánea.

La planta actual del templo es de cruz latina, presenta cinco altares neoclásicos dispuestos en la nave central y en el transepto (fig. 3). Como remate triunfal del programa, está el conjunto escultórico de la Asunción con los Siete Arcángeles en el altar mayor, que, por su peculiaridad iconográfica y discursiva, ocupará un lugar central en el presente ensayo (fig. 4). En el transepto norte se ubica el altar del Calvario, que actúa como vínculo entre lo terrenal y lo divino, permitiendo imaginar las escenas de la Pasión y muerte de Jesucristo representadas para la Semana Mayor: al centro, un Cristo crucificado ostenta la huella del azote y trasciende por la humanidad pecadora, mientras a sus pies le acompañan san Juan y María Magdalena. A nuestra derecha, un Nazareno, flagelado y escarnecido, apenas tiene fuerza para andar; y a la izquierda, un Cristo yacente refuerza retóricamente el sacrificio. Dichas imágenes escultóricas, cual metáfora, están en la vía dolorosa de su propia destrucción, pues apenas conservan la corteza de su materialidad carcomida por el tiempo (fig. 5).

Al frente, en el transepto sur, se encuentra el altar está dedicado al Sagrado Corazón de Jesús, quien señala con su mano izquierda el divino órgano. Está acompañado por san Juan Bautista y san Pablo, mientras que en el nicho izquierdo apreciamos a san Vicente de Paul. Al pie del nicho derecho está la imagen patronal de Nuestra Señora de la Asunción (fig. 6), a quien le han erigido un altar decorado con flores que le dotan de mayor protagonismo y realce, pero que también, la sitúan en un lugar de mayor cercanía para sus fieles. El Sagrado

⁴ Es de resaltar que este arquitecto realizó varias obras en el Bajío, lo que posibilita su influencia en Jala, todavía hacia finales del siglo XIX. Cfr. Jaime Cuadriello, "Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas. El caso del estilo Luis XVI", en *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado. México-Valencia* (México: Palacio de Minería, 1998), 128; Jaime Cuadriello, "Tresguerras, el sueño y la melancolía", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 20(73), 1998: 88.

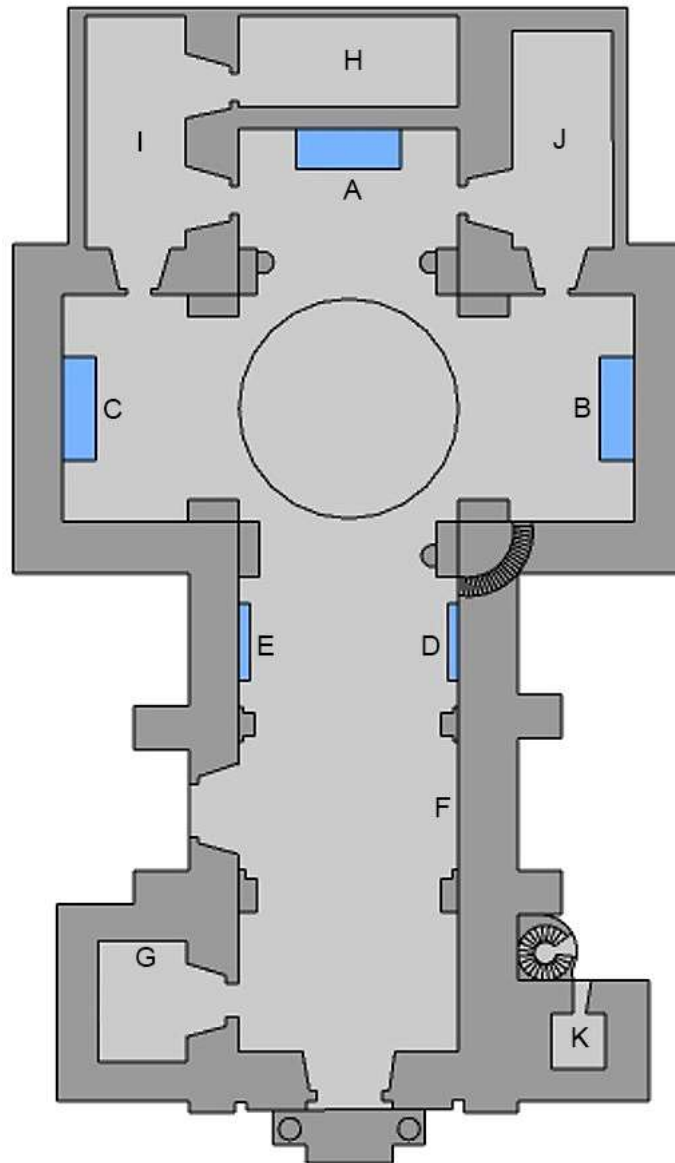


Fig. 3. Plano actual de la Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit:

A) Altar de Ntra. Sra. de la Asunción con los Siete Arcángeles; B) Altar del Calvario: Cristo crucificado y tendido, san Juan Evangelista, María Magdalena y Nazareno; C) Altar del Sagrado Corazón de Jesús, san Pedro, san Juan Bautista, san Vicente de Paul y Ntra. Sra. de la Asunción); D) Altar de san Sebastián con los santos Cosme y Damián, santa Lucía y san Francisco de Padua; E) Altar de la Inmaculada Concepción, santa Ana, san Joaquín, san José y san Luis Gonzaga; F) *Virgen del Carmen con las Ánimas Benditas del Purgatorio*; G) Bautisterio con el *Bautismo de Cristo*; H) Sacristía; I) Capilla de Cristo Rey; J) Capilla de la Virgen de Guadalupe; K) Ingreso a la torre.



Fig. 4. Altar de Nuestra Señora de la Asunción con los Siete Arcángeles, h. 1879-1912. Cantera tallada y dorada con hoja de oro. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit.



Fig. 5. Altar del Calvario, h. 1879-1912.
Cantera tallada y dorada con hoja de oro.



Fig. 6. Altar del Sagrado Corazón de Jesús, h. 1879-1912.
Cantera tallada y dorada con hoja de oro.



Fig. 7. Autor desconocido, *Visión de Margarita María Alacoque*, siglo XIX. Pintura mural, posiblemente al temple (inconclusa).



Fig. 8. Cristo Rey entronado. Escultura de madera tallada, dorada y policromada. Talleres Castellanas, Barcelona, década de 1920. Capilla de Cristo Rey, altar de cantera tallada y dorada con hoja de oro.



Fig. 9. Altar de san Sebastián con los Santos Médicos, h. 1879-1912.
Cantera tallada y dorada con hoja de oro.



Fig. 10. Altar de la Inmaculada Concepción, h. 1879-1912.
Cantera tallada y dorada con hoja de oro.

Corazón dialoga con la escena mural de Margarita María Alacoque (1647-1690) y con Cristo Rey entronizado en la capilla anexa (figs. 7 y 8).

De regreso a la nave de la iglesia, en el muro norte se sitúa el altar de san Sebastián, diana viva de los arqueros, pintado junto a san Cosme y san Damián, santos médicos mártires que hasta la fecha mantienen activo su culto como médicos de cuerpos y almas. En los laterales están san Antonio de Padua y santa Lucía (fig. 9). A un costado de este altar, se encuentra una pintura de grandes dimensiones que representa a la *Virgen del Carmen con las Ánimas Benditas del Purgatorio*. En el muro sur se sitúa el altar de la Inmaculada Concepción, quien se encuentra custodiada por santa Ana y san Joaquín, manteniendo su unidad simbólica gracias a la inclusión de una imagen de san José con el Niño. No obstante, resulta peculiar en este conjunto, la presencia de san Luis Gonzaga en la peana derecha (fig. 10).

Como cierre del recorrido iconográfico, volvemos a la Virgen de la Asunción, cuya imagen se traslada del colateral hacia el pie del presbiterio durante su fiesta patronal (fig. 11). En cierta manera, su presencia amplía el programa mariano del templo, vinculado al altar de



Fig. 11. Nuestra Señora de la Asunción, 1712. Escultura de bulto para vestir, madera tallada, estofada y policromada, 200x56x50 cm.

la Inmaculada, base teológica del misterio asuncionista, y al conjunto del altar mayor. Pero también evidencia que el programa visual de Jala ha ido adoptando distintas funciones en la liturgia a lo largo del tiempo. La imagen patronal de la Asunción, encarnada en una escultura de talla completa en madera de cedro, pasó de ser la imagen titular de la antigua parroquia del siglo XVIII, a convertirse en una imagen “secundaria” en el programa decimonónico —pues no se designó un espacio para ella en el altar mayor—. No obstante, por su devoción y agencia se ha mantenido en un altar más decoroso al pie del altar del Sagrado Corazón de Jesús, que le ha dotado de mayor protagonismo —en comparación del resto de las imágenes—, confirmando con ello su carácter portentoso, eminentemente cercano y táctil al feligrés.

La materialidad de la Asunción contrasta con el resto de las esculturas modernas, de tela encolada, cuya función era exaltar una piedad moderada y distante, pero eficaz para la devoción. La presencia simultánea de las imágenes de los altares y de las procesionales — cuya importancia paralitúrgica atestigua su función religiosa— introduce cierta tensión entre los diferentes tiempos históricos intercalados en la piedad religiosa en Jala. Este tipo de imágenes escultóricas sintetizan el gusto popular de su época, pero, además, evidencian que los cambios materiales y de representación también implicaron una conceptualización distinta de su función religiosa y de las formas “modernas” de ver.

Esto nos lleva a pensar en las propias imágenes sagradas de Jala como un problema de estudio para entender la materialización de las prácticas devocionales de antigua usanza en su tránsito hacia la piedad moderna en la región. Al respecto, David Morgan señala que el fenómeno religioso no sucede de manera abstracta, sino que, necesita de las imágenes sagradas como *medio visual* de la creencia.⁵ Por lo tanto, aquí se presentará la manera en que las miradas piadosas ocurrieron, materializando un momento coyuntural en la vida religiosa del pueblo en el cambio de siglo. Imagen y culto, entonces, quedan indisociables de sus prácticas religiosas.

Esto supone un problema también historiográfico sobre cómo se ha abordado la escultura del siglo XIX. La escultura religiosa considerada de factura popular —como las imágenes religiosas de telas encoladas— ha sido un tema marginado por los estudios sobre la escultura académica, ya sea en la crítica e historia de arte finisecular, así como en textos académicos más recientes.⁶ Este último tipo de esculturas —civiles o religiosas—, son más

⁵ David Morgan, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005), 2.

⁶ En relación con la escultura novohispana, Jorge Alberto Manrique ya se había cuestionado un problema similar en “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana”, en *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, Gustavo Curiel, editor (México: IIE-INAH, 1990), 11-17. En las últimas décadas se han hecho varios aportes para identificar la participación de artífices con mucho prestigio que contrataban grandes conjuntos pictóricos, escultóricos y retablisticos; es el caso de Miguel Cabrera, José de Alzibar o los Cora. No obstante, siguen representando un problema la falta de contratos, firmas de escultores o talleres, incluso, la presencia de contratos de obras desaparecidas. Mercedes Murguía Meca, “La gestualidad como vehículo retórico en el templo de San Francisco Javier en Tepotzotlán. Pedro Reales, Miguel Cabrera e Higinio de Chávez” (Ensayo académico, Maestría en Historia del Arte, UNAM-IIE, 2018); Karina Lissete Flores García, “José de Alzibar: de la tradición del taller a la retórica de la academia, 1767-1781” (Ensayo académico, Maestría en Historia del Arte, UNAM-IIE, 2016); Franziska Martha Neff, “La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica” (Tesis doctoral en Historia del Arte, UNAM-IIE, 2013).

estudiadas, quizá, porque existe más documentación sobre artistas, firmas, contratos, exposiciones, etc.⁷ Aun sobre estos esfuerzos, en algunos casos, persiste una noción muy generalizada de la producción escultórica del siglo XIX.

Gabriela Díaz Patiño ha hecho notar que el desarrollo de la escultura religiosa que caracterizó el panorama mundial del arte sacro decimonónico había sido considerado por algunos autores como decadente en calidad por sus “composiciones frías y desapasionadas” producto del academicismo. Aunado a los propios procesos de secularización y anticlericalismo, esto propició un cambio en el orden social y en el mercado piadoso, enfocado en la factura de esculturas en serie.⁸ Por su parte, Alain Besançon señala que, en efecto, hubo un aumento en producción de imágenes sagradas que incorporaron “otro espíritu” a los caminos tradicionales.⁹ Al respecto, Díaz Patiño recalca que “la espiritualidad católica de la época tuvo sus propias manifestaciones artísticas” como consecuencia del pensamiento moderno.¹⁰

Aunque ambos autores atisban este “espíritu” de cambio de las imágenes sagradas en su dimensión social y religiosa, sumo a sus observaciones la introducción de nuevos materiales y formas de representar lo divino que respondieron a la propia religiosidad local, así como los nuevos centros de consumo y prácticas del mercado piadoso, sin determinarlo como un periodo particular de seriación de esculturas sacras, pues este fenómeno también fue común durante el periodo virreinal.¹¹ En contraste, todavía a mediados del siglo XIX se adquirían tallas en madera policromada para los espacios religiosos; mientras que en las academias

⁷ Algunos textos clásicos son el de Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (México: UNAM, 1990); José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (México: FCE, 1986); Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo en México. El arte del siglo XIX* (México: UNAM-IIE, 2001); Eloisa Uribe, “Claves para leer la escultura mexicana: periodo 1781-1861”, en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional, 1780-1860*. Tomo I. Esther Acevedo, coordinadora (México: Conaculta, 2001); Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (México: UNAM-IIE, 2008); Arturo Camacho, “Génesis de un estilo. Altares de la Catedral de Guadalajara 1757-1919”, en *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*. Tomo III (Zapopan, Jal.: El Colegio de Jalisco, 2012); Eduardo Padilla Casillas, “Liturgia, orden y decoro en la Catedral de Guadalajara: 1806-1900” (Tesis de maestría en Ciencias de la Arquitectura, Universidad de Guadalajara, 2017).

⁸ Gabriela Díaz Patiño, *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de la cultura nacional (1848-1908)* (México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2016), 35-36.

⁹ Alain Besançon, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia* (Madrid: Ediciones Siruela, 2003), 329.

¹⁰ Gabriela Díaz Patiño, “Imagen religiosa y discurso. Transformación del campo religioso en la arquidiócesis de México durante la Reforma Liberal, 1848-1908” (Tesis doctoral en Historia de México, El Colegio de México, 2010), 39-40.

¹¹ Pablo Amador Marrero, “El acervo de imaginería guatemalteca: una mirada tangencial”, Conferencia del Programa de Estudios e Investigación de la Colección Permanente del Museo Amparo, Puebla. Recuperado el 26 de septiembre de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=ved2056eZpo&t=1065s&ab_channel=MuseoAmparo; Jesús Palomero Páramo, “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer

de bellas artes, influenciadas por los modelos clásicos, la producción escultórica religiosa se desarrolló con materiales considerados prestigiosos y modernos: mármol, bronce y yeso.¹²

Las diferencias entre la percepción que se tenía de la escultura académica y la de factura popular se puede observar en la crítica de la época. En el marco de la primera exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes de 1857, Epitacio J. de los Ríos escribió:

Es extraño, en efecto, que ese ramo haya quedado sin representación, tanto más cuanto que sabemos que hay en Guadalajara varias personas que se han dedicado con afán a la escultura. Esperamos de su amor al arte, que en los años siguientes presentarán algunas cosas, y deseamos que entre nosotros se pierda el depravado gusto que hay en general por esos muñecos pintados que tan lejos están de ser la expresión del noble arte de la escultura [...] pero el pueblo, preocupado con el falso epíteto de escultura, que se da al arte de muñequería, que con colorines, ojos de esmalte, trapos y cordeles pegados, seducen a la masa del vulgo, no observa con detención las estatuas de un solo color que con sencillez y nobleza descubren la hermosa forma no enmascarada con el trivial y prosaico velo de colorete.¹³

Aun sobre las críticas del color de la escultura religiosa y la blancura de la académica, el mercado piadoso tuvo un despunte en la segunda mitad del siglo XIX. Luego del levantamiento de nuevos santuarios se adquirieron grandes cantidades de imágenes escultóricas policromadas, caracterizadas por tener cabezas, caras, manos y pies tallados, con el resto del cuerpo o vestimenta figurado con telas encoladas; como es el caso de la mayoría de esculturas del templo de Jala. Al respecto, en 1893 Manuel Revilla se quejaba de las esculturas modernas que sustituyeron a las de talla completa del periodo virreinal:

Pasando por alto lo de las antiartísticas cabelleras postizas y vestimentas de trapo no siempre en consonancia con la más ortodoxa indumentaria, imposible es hacer punto omiso, por buena voluntad que se tenga, de la inexactitud de sus formas y de la fealdad de ellas, de sus actitudes poco naturales, de sus gestos y contorsiones que a veces tocan en lo cómico; imágenes que invadieron de larga fecha, no ya los templos de insignificantes pueblos, sino los de populosas

cuarto del siglo XVII. Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México”, en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato* (México: Gobierno del Estado de México, Museo Nacional del Virreinato, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007); Ramón Avendaño Esquivel, “En este tiempo con la demasía de las cosas vaciadas: el Niño Jesús de plomo en la imaginería sevillana” (Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM-IIE, 2018).

¹² Giovanna Capitelli y Stefano Cracolizzi, “Apostar por Roma: arte en México en el siglo de la Independencia”, en *Roma en México, México en Roma. Las academias de arte entre Roma y el Nuevo Mundo 1843-1867* (Roma: Campisano Editore, 2018), 19-56; Esther Acevedo y Fausto Ramírez, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*. Tomo II: Escultura, siglo XIX (México: Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2001), 246.

¹³ Epitacio Jesús De los Ríos, “Una ojeada a los salones de la exposición”, *El País*, 7 de noviembre de 1857, no. 83, en Arturo Camacho, *Documentos para la historia del Arte en Jalisco, siglo XIX* (Guadalajara, Jal.: Universidad de Guadalajara, 2016), 126-127.

y cultas ciudades, y que son muestra elocuente del estado lastimoso á que pudo llegar la más clásica de las artes, aquella que pide más belleza y mayor corrección en las formas.¹⁴

Estos contrastes discursivos dan pie para entender el gusto de la época sobre la escultura. En efecto, el incremento en la producción de este tipo de imágenes de telas encoladas y sus formas de representación, fueron prácticas generalizadas en el mundo católico como respuesta a los ataques iconoclastas, así como por el auge de santuarios que impulsaron nuevas devociones luego de las restricciones de los gobiernos liberales. Inclusive, dichas posturas permiten abordar la producción de imágenes sagradas en función de las prácticas de religiosidad, mismas que atañen a la mirada piadosa de fin siglo, no siempre en sincronía con la academia.

En consonancia con lo anterior, el programa visual de la iglesia de Jala opera como un puente visual entre las propias imágenes y las prácticas religiosas tradicionales y las modernas. Las imágenes sagradas de este espacio confrontan las devociones promovidas desde la Santa Sede —como parte del proyecto de restauración de la Iglesia católica— con las amenazas del orden social —los gobiernos liberales, la tolerancia de cultos y la impiedad—: la Inmaculada Concepción, san José y el Sagrado Corazón de Jesús.¹⁵ Por esta razón no es fortuito que, pese a las circunstancias por las que atravesaba la Iglesia en la segunda mitad del siglo XIX, se hayan levantado grandes santuarios como el de Jala, que buscaron llenar sus muros de imágenes religiosas modernas, la mayoría de las veces de múltiples materiales que permitían la presteza de su producción. Esto permitió promover con mayor efectividad las devociones traídas de otras latitudes, así como reforzar las más arraigadas, como la de la Virgen de la Asunción de origen colonial, cuya imagen se retocó al gusto moderno, para integrarla —narrativa y visualmente— al conjunto escultórico del altar mayor.

En ese horizonte cultural, la basílica de Jala y su conjunto de imágenes deben ser entendidas de una manera dinámica en constante resignificación, por el flujo de devociones heredadas de la época colonial que se compenetraron con las modernas. La lectura de esa topografía sagrada, hilvanada a través de la encarnación de los objetos y del mismo espacio arquitectónico, da cuenta del gusto estético de cada una de las etapas constructivas del templo, así como del sentido político y religioso de la programación visual de acuerdo con las

¹⁴ Manuel Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893), 49.

¹⁵ Díaz Patiño, *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de la cultura nacional (1848-1908)*, 56.

devociones vigentes. Los estratos materiales, discursivos y simbólicos de este tipo de espacios e imágenes sagradas, suman pues, “tiempos heterogéneos y discontinuos” fusionados entre sí, supervivientes.¹⁶

Bajo este panorama, acercarse a estudiar las imágenes sagradas en un contexto tan convulso, implicó diseñar una ruta metodológica que nos permitiera localizar en varios niveles las fuentes para observar la transición de la piedad hacia la modernidad finisecular. Partiendo de las esculturas religiosas como objeto de estudio, el programa visual detonó las primeras preguntas para entender la mirada piadosa de los jaleños, como: ¿Cuáles imágenes sagradas coloniales se anclaron en la nueva parroquia y cuáles se desplazaron? ¿Qué devociones se volvieron a representar y por qué? ¿Qué problemas de representación, así como de la cultura visual religiosa plantean las esculturas del programa moderno? ¿Qué relación tiene el programa visual con las prácticas piadosas de origen colonial y las modernas?

Para responder a estas preguntas fue necesario revisar el archivo de la arquidiócesis de Guadalajara y el parroquial de Jala. En ambos archivos se localizaron los inventarios vaciados en los libros de gobierno, muestra clara de la rica cultura material del templo, pero en particular de las esculturas y pinturas coloniales, algunas modernizadas y otras sustituidas por las de reciente factura, pero siempre, bajo los estatutos tridentinos sobre las imágenes sagradas. Otro aspecto por resaltar, que nos permitió entender las funciones y dinámicas particulares de las imágenes en torno a las prácticas religiosas, fueron las relaciones epistolares y los informes del culto divino entre el gobierno eclesiástico y el clero local.

Mientras que, para comprender las devociones modernas de impulso pontificio, como la Inmaculada Concepción, san José o el Sagrado Corazón de Jesús, fue fundamental partir de las imágenes sagradas presentes en el santuario, para luego contrastarlas con otras fuentes secundarias como las encíclicas de Pío IX y León XIII, textos que sitúan la promoción de estos cultos como respuesta a las políticas liberales en un contexto global. De igual manera, las devociones locales impulsadas desde la arquidiócesis de Guadalajara se identificaron en las imágenes escultóricas y pictóricas vigentes desde la época colonial en Jala, inclusive en la circulación de estampas impresas en novenas y devocionarios, muchas de ellas enunciadas en las visitas pastorales al pueblo.

¹⁶ George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 11.

Para acercarnos al vínculo entre las imágenes sagradas, las creencias y las prácticas devocionales de Jala, partimos de algunas nociones como el poder de las imágenes de David Freedberg o la cultura visual religiosa de David Morgan. Estas perspectivas permiten entender, por un lado, cómo de todas las imágenes religiosas que funcionan bajo los estatus tridentinos, algunas tienen un “poder” más efectivo y afectivo que otras, exaltando su carácter portentoso y su propia agencia, como es el caso protagónico de la Virgen de la Asunción.¹⁷ Mientras que, desde el campo de la visualidad, ésta participa y configura diversas formas de religiosidad en determinado contexto. A través de los espacios arquitectónicos y los artefactos —imágenes sagradas— que estimulan las percepciones desde el acto de la mirada espiritual, la encarnación o materialización de lo sagrado informa sobre las creencias y prácticas en torno a agentes y dispositivos visuales de la fe.¹⁸ De ahí pues, que los tres capítulos que componen este ensayo busquen entrelazar el problema de la cultura visual religiosa del siglo XIX en Jala, desde el espacio sagrado, los diversos programas iconográficos, las imágenes sagradas, las devociones vigentes y las prácticas piadosas tradicionales y modernas.

En el primer capítulo se aborda la trayectoria de vida del templo. La narración está marcada por los principales espacios sagrados de Jala: la capilla colonial y la parroquia decimonónica. En ese recorrido se consideran las etapas constructivas cuyo interés particular de la feligresía y los curatos, se puede observar no solo en las modificaciones arquitectónicas sino en los programas visuales registrados en los inventarios, en particular, el de finales del siglo XIX que actualmente se conserva. El proyecto arquitectónico pues, cobija al cuerpo devocional y su relación con las imágenes sagradas.

Para el segundo capítulo, partimos del programa visual. La interrelación de las imágenes coloniales y decimonónicas del programa iconográfico moderno detonan las preguntas sobre la encarnación de la mirada piadosa y las prácticas religiosas en torno a ellas. El vínculo entre las imágenes-objeto y su agencia nos permiten pensar en torno a la piedad local, mediante la materialización de las principales devociones difundidas en el periodo de restauración de la Iglesia, como la de la Inmaculada Concepción, san José o el Sagrado Corazón de Jesús, y las más arraigadas en Jala, como el culto por la Virgen de la Asunción. No obstante,

¹⁷ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1992).

¹⁸ Morgan, *The sacred gaze. Religious visual culture in theory and practice*, 3-8; David Morgan, *Images at work. The material culture of enchantment* (Oxford: University Press, 2018), 52-56.

la relación entre las devociones modernas de origen pontificio y las locales de tradición colonial, codificaron una forma muy particular de visualizar esta nueva religiosidad finisecular, mediante la programación de diversas tradiciones iconográficas y devocionales que devinieron en el tema asuncionista del altar mayor.

El conjunto escultórico del altar mayor dedicado a la Virgen de la Asunción con los Siete Arcángeles se describe en el tercer capítulo. En él se desarrolla la duplicidad de las dos esculturas de la Asunción: la imagen patronal y la moderna. Las tensiones que en ello observamos se vinculan con los diversos programas visuales que fueron “desplazando” a la patrona —asociada a la exaltación de la piedad colonial— frente al conjunto decimonónico —encaminado a estimular una religiosidad más intimista y moderada—. Esta duplicidad marca el poder y la agencia de la imagen patronal, pero, además, complejiza el escenario devocional con la presencia del septeto angélico que buscaba complementar la narración asuncionista.

El estudio de las imágenes de la Asunción se complementará con la presencia arcan-gélica, una tradición devocional que ha estado cargada de controversias en torno a su representación iconográfica, número y nomenclatura. En este caso de estudio, veremos cómo se amplió la vigencia del propio culto angélico —considerado en “desuso” hacia finales del siglo XIX—, ahora asociado a nuevos actores y en otras regiones un tanto inesperadas, como es el caso de la parroquia de Jala, en la cual se terminaron incorporando “a la moderna” aquellos atributos que replantean el estudio de viejos debates e invitan a pensar no solo en el culto, si no en las nuevas formas de mirar y vivir la religiosidad en el pueblo.

CAPÍTULO I. TEMPORALIDADES EDIFICADAS DE LA PARROQUIA DE JALA:

LA COMUNIDAD Y SUS ESPACIOS SAGRADOS

El vínculo entre la comunidad y los espacios sagrados de Jala se fue construyendo diacrónicamente. Anclados en el eslabón de los tiempos históricos, feligreses y eclesiásticos entretejieron de generación en generación, una secuencia de símbolos que le dieron sentido a las prácticas piadosas configuradas en torno a las iglesias principales que abrazaron su propia identidad, cultos y creencias. Para acercarnos a entender esta relación entre la comunidad y sus espacios religiosos, partimos de la propuesta de Mircea Eliade, quien apunta que el comienzo de un territorio sagrado requiere de una orientación y de un punto fijo que dote de “orden” al mundo del hombre religioso. En ese espacio se erigen los recintos religiosos que dan continuidad a ese territorio —muchas veces determinado por una hierofanía—, y por ello, se convierten en símbolos.¹⁹ Esta idea permite plantear que la vida católica en Jala inició al fundarse el convento franciscano, determinando el punto fijo de ese origen, y que, a su vez, invistió de sacralidad el centro del pueblo, donde, como veremos, se levantaron las parroquias posteriores.

En ese mismo territorio sagrado se erigieron otros templos, como la primera parroquia de Jala, construida en el camposanto del convento a finales del siglo XVIII y reconstruida en el mismo sitio en 1856. Para explicar estos múltiples recintos se tomó el principio de “sustitución efectiva” de Alexander Nagel y Christopher Wood.²⁰ Esta idea vincula la relación histórica y simbólica de los espacios religiosos mediante la yuxtaposición de distintas etapas constructivas o del desplazamiento de la iglesia principal por dicho territorio, pero sin perder la noción de su origen católico —el convento franciscano—. Esa secuencia o cadena de sustitución, permitirá entonces, entender cómo se fueron configurando las relaciones y el apego de la comunidad hacia estos diferentes templos.

Aunado a ello, para explicar la relación entre la comunidad y sus templos, partimos de la idea de David Morgan, quien considera estos espacios como *medios* que propician las prácticas, los efectos y afectos de un cuerpo piadoso, y que, además, resguardan los diversos

¹⁹ Aunque para el caso de Jala no se tiene documentada alguna hierofanía que haya determinado la erección del convento franciscano. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Paidós, 2014), 23.

²⁰ Nagel y Wood, *Renacimiento anacronista*, 29-30, 60.

programas visuales materializando la relación entre los fieles y sus imágenes. El espacio sagrado, es pues, lo que permite que la mirada ocurra de cierta manera, no en un sentido unilateral, sino desde el campo de la cultura visual religiosa.²¹



Fig. 12. Capilla de la Inmaculada Concepción, siglo XVIII. Jala, Nayarit.

Espacios religiosos de Jala colonial

La iglesia-hospital

Desde su origen prehispánico, la comunidad de Jala ha contado con pocos vecinos a causa de las precarias condiciones del territorio. En la crónica de fray Antonio Tello, de 1653, se menciona que Jala era de temperamento seco y falto de agua; pese a ello, su tierra ha sido muy fértil gracias a los sedimentos del volcán Ceboruco. El pueblo indígena de Jala formó parte de la ruta de conquista de Francisco Cortés de Buenaventura, ocurrida en 1524, y luego de la de Nuño de Guzmán, en 1530. Algunos de los primeros franciscanos que siguieron la ruta del occidente fueron los frailes Juan de Padilla, Miguel de Bolonia, Juan de Villadiego, Pedro de Almonte y Francisco Lorenzo, quienes en el proceso de evangelización levantaron las primeras iglesias, capillas y conventos en los poblados de Ixtlán, Tetitlán, Tepic, Etzatlán, Xalisco, Ahuacatlán y Jala.²²

La primera iglesia de Jala fue la capilla del hospital de la Concepción que se erigió en 1556 y fue consumida por un incendio junto con todo el poblado. Para ese entonces el pueblo era una visita del convento de Xalisco, de 1540, y luego del de Ahuacatlán, de 1551; ambos pertenecientes a la Custodia de San Pedro y San Pablo de Michoacán, de 1535, que a su vez dependía de la Provincia del Santo Evangelio de México.²³ En 1582 se fundó el convento de Nuestra Señora de Jala, dedicado a la Purísima Concepción, cuya iglesia empezó a construirse con adobe y paja, y posteriormente, fue decorada y ornamentada por diferentes guardianes entre 1595 y 1601 (fig. 12). El padre Tello narra que la primera iglesia levantada

²¹ Morgan, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, 2.

²² Manuel Olimón Nolasco, "Trayectoria histórica de la Iglesia en Tepic", en *Boletín Eclesiástico de la Iglesia Diocesana de Tepic*, no. 4-5 (octubre 1973): 92.

²³ Robert Ricard, "Penetración franciscana", en *Lecturas históricas sobre Jalisco. Antes de la Independencia* (Guadalajara, Jal.: Departamento de Bellas Artes del Estado de Jalisco, 1976), 58-59.

por fray Luis Navarro contaba con muchos retablos decorados con pintura y muy buenos ornamentos para el culto divino.²⁴

Entre 1717 y 1744 se construyó la “iglesia viejita” en el mismo sitio que la anterior.²⁵ La vida de este templo parece estar ligada a la historia de Nuestra Señora de la Asunción, patrona del pueblo. Se trata de una escultura —de madera tallada y policromada— de fama milagrosa, cuyo misterioso arribo durante las festividades patronales de 1717, aseguró la activación de su culto. Es posible que desde ese momento quedó dispuesta en el altar mayor junto con la imagen de un san Francisco del siglo XVIII que aún se conserva. La escala más bien modesta de este templo debió favorecer la cercanía entre los feligreses y la imagen de la Virgen, con lo que se aseguraría un lugar protagónico en la comunidad tras el declive de esta capilla.

En la segunda mitad del XVIII se inició la construcción de la primera parroquia. En el marco del proceso de secularización promovido durante las reformas borbónicas se pretendió reducir la presencia y autonomía de las órdenes regulares, mismas que desde el siglo XVI habían evangelizado y administrado los sacramentos en el Nuevo Mundo. Con dichas reformas se buscaba centralizar la administración eclesiástica para controlar los recursos financieros generados en los virreinos americanos de una manera más eficiente.²⁶ En 1749 se llevaron a cabo las primeras secularizaciones en los arzobispados de México, pero fue hasta el 1 de febrero de 1753 que se implementó la “secularización universal de las doctrinas

²⁴ Fray Antonio Tello fue el primer guardián del convento de Amatlán de Jora, fundado en 1620, y uno de los cronistas más importantes de la región. El fraile señala que los primeros guardianes franciscanos del convento de Jala fueron los frailes Pedro de la Cruz, Andrés Ruíz, Luis Navarro y Gabriel Paredes. Los pueblos que a partir de 1582 dependieron de Jala fueron: Jomulco, Ixtlán, Acatic, Tequepexpan, Santa María y Zapotlán. Antonio Tello, *Crónica miscelánea de la Santa Provincia de Xalisco*. Libro IV (Guadalajara, Jal.: Editorial Font, 1945), 137-140; Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*. Tomo II. Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farreas, editores (México: UNAM-IIIH, 1993), 107-108. El padre Tello relata que en el altar colateral de san Francisco del convento de Jala, fueron enterrados Andrés de Ayala y Francisco Gil, frailes evangelizadores de la región que fueron martirizados en 1584 por los indígenas de Huaynamota. Al parecer, sus cuerpos fueron recuperados incorruptos tres meses después por las autoridades españolas que habían ido a reprender a los indígenas que cometieron tal delito; dichas autoridades fueron quienes solicitaron el traslado de los restos de los frailes al convento de Jala. No obstante, cabe señalar que sus osamentas nunca fueron encontradas. Tello, *Crónica miscelánea de la Santa Provincia de Xalisco*, libro II, 683-685 y libro IV, 261.

²⁵ Benjamín Cortina Carmona, “La iglesia viejita de Jala, Nayarit”, *Álica* 3, no. 10 (1994): 13-14.

²⁶ Pese a que en el siglo XVIII todavía había territorios sin evangelizar por completo —es el caso de la Sierra del Nayar—, “la participación de los obispos en este proceso obedeció a su necesidad por ampliar la base territorial de sus diócesis mediante la incorporación de nuevos destinos para sus clérigos, y en el mediano plazo, incrementar sus rentas”. José Refugio de la Torre Curiel, *Vicarios en entredicho. Crisis y desestructuración de la provincia franciscana de Santiago de Xalisco, 1749-1860* (Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán-Universidad de Guadalajara, 2001), 126.

servidas por regulares”.²⁷ Para la designación de un clérigo diocesano se establecieron dos estrategias: la primera consistía en esperar la sede vacante del fraile titular; y la segunda, en la remoción directa del fraile. En Jala se optó por la primera opción: la guardianía se secularizó el 26 de noviembre de 1755 al liberarse la vacante por muerte del cura doctrinero fray Bernardo Carrara.²⁸

En ese periodo de reestructuración eclesiástica se levantó la nueva parroquia de Jala, cuyas dimensiones atestiguan que se trataba de un momento de bonanza económica. El camino real que conectaba a Guadalajara con el Puerto de San Blas cruzaba justo por el Real de Ahuacatlán, pueblo vecino de Jala, el cual tuvo un fuerte crecimiento entre 1770 y principios del siglo XIX, cuando se descubrieron las minas de Nuestra Señora de Guadalupe, San José y San Antonio.²⁹ En este contexto, posiblemente algún minero asentado en Jala haya invertido parte de sus ganancias en el levantamiento de la nueva iglesia; práctica que se ha observado en iglesias de otras regiones mineras del país, como Zacatecas, Hidalgo y Taxco.

La primera parroquia

La iglesia parroquial de Jala se construyó en lo que fuera el antiguo atrio conventual. La iglesia era de adobe y tenía tres naves techadas con viga (h. 62x11 m), un pavimento de tablas que solo abarcaba la mitad de la nave y el resto era de tierra. Contaba con una antesacristía (h. 5 m²), una sacristía (h. 11x4.5 m) y un camarín (h. 8x4 m); además de un coro con un órgano viejo, antecoro y baptisterio. El inventario de 1816 da cuenta de una iglesia con un programa visual rico en imágenes pictóricas y escultóricas de diversos tamaños. Las imágenes estaban dispuestas en los retablos dorados de madera (h. 4x2.5 m) que se encontraban a lo largo de las naves laterales (tabla 1).

En un nicho con vidriera del altar principal estaba la imagen patronal: la Virgen de la Asunción; en los extremos del retablo, custodiando a María, cuatro esculturas de bulto de los evangelistas, y en el remate, una escultura de san Diego y otra de la Virgen de Talpa. Es evidente que, pese a las grandes dimensiones de la patrona, se le sacaba en procesión, pues en

²⁷ De la Torre Curiel, *Vicarios en entredicho*, 133.

²⁸ De la Torre Curiel, *Vicarios en entredicho*, 141, 157-159.

²⁹ René de León Meza, *Minas y haciendas de beneficio en la Nueva Galicia durante el siglo XVIII* (Guadalajara, Jal.: UDG-Centro Universitario de Ciencias Económico Administrativas, 2020), 39-40.

Tabla 1. Relación de altares e imágenes sagradas según el inventario de 1816

Ubicación	Características	Devoción	Medida	Tipo
Altar mayor	Retablo dorado	Ntra. Sra. de la Asunción	Dos varas	Escultura
		Evangelistas (4)	Dos varas	Escultura
		San Diego	Vara y media	Escultura
		Ntra. Sra. de Talpa	---	Escultura
Altar de san Francisco	Retablo de madera, pintado y dorado de cinco varas de alto y cuatro de ancho	San Francisco	Dos varas	Escultura
		Santa Ana	---	Escultura de vestir*
		San Juan Bautista	Chica	Escultura
Altar de san Sebastián	Retablo de madera, pintado y dorado de cinco varas de alto y cuatro de ancho	San Sebastián	Mediana	Escultura
		San Miguel	---	Escultura
		Santiago Apóstol	---	Escultura
		San Agustín	Grande	Pintura
		San Nicolás	Grande	Pintura
		Santísima Trinidad	Grande	Pintura
Altar de san José	Retablo de cinco varas de alto y tres de ancho, de cotense pintado y dorado	San José	---	Pintura
		Jesús Nazareno	Dos varas	Escultura de vestir
		Respiración	---	Escultura de vestir
Altar de san Antonio	Retablo de madera pintada y dorada, de cuatro varas de alto y dos y media de ancho	San Antonio	Vara y media	Escultura de vestir
		San Lorenzo	---	---
Altar de la Virgen Purísima	Retablo de seis varas de alto y cinco de ancho	Purísima	---	Escultura de vestir
		San Pedro	Chica	---
		Santo Cristo	Dos varas	Escultura de vestir
Altar de Ntra. Sra. de Guadalupe	Retablo dorado de madera, viejo	Ntra. Sra. de Guadalupe	Dos varas	Pintura
		Santa Lucía	Mediana	Escultura de vestir

		Humildad	Mediana	Escultura de vestir
Altar de Ntra. Sra. de los Dolores	Retablo de madera pintado y dorado, de cinco varas de alto y cuatro de ancho	Dolorosa	Vara y tres cuartos	Escultura de vestir
		Dolorosa	Mediana	Escultura de vestir
		Crucifijo	Dos varas	Escultura de vestir
		Dimas	---	---
		Gestas	---	---
Altar de las Ánimas Benditas	Retablo de cotense pintado con su marco dorado y pintado, de cuatro y media varas de alto y tres de ancho	Ánimas benditas	---	Pintura
Altar de san Nicolás	Retablo de cedro de cinco varas de alto y tres de ancho, de buena fábrica nuevo, sin dorar	San Nicolás	Mediana	Escultura
		Tres imágenes	Vara y media	Pintura

Fuente: Elaboración propia con base en AHPJ, libro de gobierno, 1816, "Inventario de la Yglesia, sus utensilios, Casa Cural, y Archivo del pueblo de Xala, hecho por el presbítero D. Juan José Velázquez, cura interino de él copiando el anterior, anotando sus fallas en lo que expresa y añadiendo lo que en él se omitió", 16 de agosto de 1816, 1f-4v.

*Así se registró en el inventario.

el inventario de 1816 se indica que tenía cuatro tornillos hembras para montarla sobre sus andas. En este documento se le describe como una imagen “ricamente vestida de palo” —lo cual indica que era de madera y mantenía los estofados—, aunque también tenía un manto de lustrina azul nuevo con galón ancho de plata y una corona de plata dorada, además de finas alhajas.³⁰

Dispuestos a lo largo de las naves de la iglesia había otros retablos dorados con pinturas y esculturas. Sobresalen algunas imágenes de bulto de diversas dimensiones y ricamente ornamentadas: san Francisco, santa Lucía, san José, Jesús Nazareno, Cristo crucificado, la Virgen Dolorosa, entre otras. Resaltan en particular las de la Pasión de Cristo, usadas para las fiestas religiosas de la Semana Santa: Jesús Nazareno, un santo Cristo (posiblemente tendido), Cristo Crucificado, la Virgen Dolorosa (una de ellas procesional), Dimas y Gestas.³¹ Hasta este punto, el programa, esencialmente mariano y cristológico, se mantuvo fiel a la tradición virreinal, tanto en la selección devocional, como en su materialidad.

En 1847 se desarmó el retablo dorado de madera del altar principal y se colocó en el camarín de la Virgen, mientras que las imágenes de la Purísima y los cuatro evangelistas pasaron a la sacristía. En el altar principal se construyó un nuevo retablo de piedra dedicado igualmente a la Asunción —venerada en su imagen del siglo XVIII—, pero se cambió el programa iconográfico por el de san Francisco, san Antonio con el Niño, un crucifijo para los oficios y, en el remate, una pintura de la Santísima Trinidad; también se integró la imagen peregrina de la Asunción.³² Cabe mencionar que durante ese periodo apenas se estaban sustituyendo los retablos dorados de madera por los altares de piedra, conforme la estética clasicista promovida por Carlos III desde 1777, que buscaba evitar incendios y el mantenimiento de los retablos dorados “expuestos a ennegrecerse, y a afearse en breve tiempo”.³³

³⁰ Archivo Histórico de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit (en adelante AHPJ), libro de gobierno, 1816, “Inventario de la Yglesia, sus utensilios, Casa Cural, y Archivo del pueblo de Xala, hecho por el presbítero D. Juan José Velázquez, cura interino de él copiando el anterior, anotando sus fallas en lo que expresa y añadiendo lo que en él se omitió”, 16 de agosto de 1816, 2v-3.

³¹ AHPJ, libro de gobierno, 1816, “Inventario de la Yglesia, sus utensilios, Casa Cural, y Archivo del pueblo de Xala, hecho por el presbítero D. Juan José Velázquez, cura interino de él copiando el anterior, anotando sus fallas en lo que expresa y añadiendo lo que en él se omitió”, 16 de agosto de 1816, 3v-4v.

³² AHPJ, carpeta suelta, 1828-1860, “Inventario de alhajas, utensilios y demás cosas pertenecientes a la Iglesia de Jala”, 26 de julio de 1847, 1f-1v.

³³ A principios del siglo XIX se intentaron hacer las remodelaciones clasicistas en diversas iglesias del obispado de Guadalajara, con la aprobación, dirección o diseño de planos de los maestros peritos de la Academia de San Carlos de México. Tal procedimiento atendía lo señalado en la circular de Carlos III: “para evitar se edifique contra las reglas y pericias del arte [...] y que en cuanto los lugares sagrados se ejecute la Arquitectura, y las dos artes sus compañeras Escultura y Pintura, sea correspondiente a la sublimidad de la Religión, y al mayor

La remodelación de la iglesia de Jala iniciada en 1847 respondió a una solución de tipo funcional, pues debido al clima húmedo del pueblo era muy común que los muebles, vigas y objetos de madera fueran atacados por termitas que ocasionaban fallas estructurales en el inmueble.³⁴ Tras los sucesivos reportes de los curas Juan Eusebio Rodríguez (1835) y Mariano Abelar (1841) sobre el mal estado del techo y el deterioro general del recinto, en 1856, el cura José de Meza³⁵ realizó las gestiones necesarias para la reedificación de la parroquia. Para ese entonces, el santuario de tres naves estaba en “circunstancias apuradas”, pues se habían desplomado seis de las columnas centrales que sostenían el techo, arriesgando la estabilidad del templo. Por esta razón, el padre De Meza solicitó al obispado un maestro perito para que evaluara las condiciones de seguridad del inmueble para continuar oficiando misa.³⁶

El arquitecto Francisco Rosales realizó el peritaje del estado de la iglesia de tres naves. Señaló que era “deforme y sin arte”, desproporcionada, “sin nivel ni oriente”, con columnas, capiteles y arcos ordinarios. Sus muros estaban contruidos con una mezcla de materiales (piedra, barro, cal y adobe) que propiciaron la reproducción de comején (termitas) y carcomas que dañaron la estructura del recinto. Por ello, propuso una nueva obra con un costo de 20,000 pesos para concluirse en cuatro años, la cual tendría una “forma sólida, hermosa y moderna”, aún con la reutilización de los materiales en buenas condiciones del inmueble anterior. El arquitecto expuso que en las afueras de Jala se producía una cantera hermosa por su diversidad de colores y jaspes, y que los propios hombres y mujeres del pueblo podían ir a trabajarla y trasladarla hasta el templo para reducir los costos de la obra.

Y así fue. La primera piedra se puso el 13 de junio de 1856 gracias al apoyo económico, material y humano de la feligresía y de vecinos prominentes de la diócesis de Guadalajara, como el señor Merced Salazar, así como de los réditos de las cofradías de la Asunción

esplendor y majestad del culto”. *Novísima recopilación de las leyes de España* (Madrid: s. e., 1805), 16-17; Arturo Camacho, “Génesis de un estilo. Altares de la Catedral de Guadalajara 1757-1919”, 21

³⁴ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante AHAG), sección gobierno, serie parroquia de Jala, Nayarit, 1850-1892, núm. exp. 13, caja 2, carpeta (1828-1860), “Informe del estado material de la parroquia de Jala”, 30 de julio de 1841, 1f-5f. En las siguientes notas solo se referenciará la caja, la carpeta, el asunto y la fecha del documento, pues se trata de la misma sección y serie.

³⁵ El cura José de Meza estuvo en la parroquia de Jala en varias temporadas identificadas en los documentos por él firmados; no obstante, no es muy claro por qué razones iba y regresaba. Cabe la posibilidad de que pidiera licencias con el fin de recolectar fondos para la fábrica del templo, como se explicará más adelante. Algunos periodos en los que estuvo presente en Jala fueron 1848, 1855-1859, 1860, 1870-1874, 1876 y 1889-1890. Queda pendiente revisar la nómina de párrocos sufragáneos de la diócesis de Guadalajara para precisar las fechas.

³⁶ AHAG, caja 2, carpeta (1828-1860), “El cura de Jala pide recursos para continuar con la fábrica material de la iglesia”, 30 de agosto de 1856, 1-3v.

y la Concepción.³⁷ Además, con la pequeña imagen peregrina de Nuestra Señora de la Asunción se recabaron fondos para la fábrica de la iglesia en poblaciones, haciendas y rancherías aledañas al pueblo de Jala.³⁸

La parroquia moderna

En el plano propuesto por Francisco Rosales en 1856 se observa una iglesia de cruz latina, sin camarín, antesacristía y coro; solo se consideraba la sacristía (S), una habitación para el depósito de los paramentos (P), ambores del presbiterio (A), el baptisterio (B), el púlpito (C) con sus escaleras (E), el ingreso a la torre (D) y la torre (T) (fig. 13). De los diez altares de la antigua iglesia sólo se consideraron tres: el altar mayor y los laterales del transepto, sin indicar la advocación. Ante tal reducción cabe preguntarse si el nuevo proyecto sólo estaba inspirado en los problemas estructurales o si había un cambio en las políticas eclesíásticas sobre el uso de las imágenes: ¿qué pasó con las imágenes sagradas de la iglesia anterior?, ¿cuáles se conservaron y por qué razón?, ¿se trataba de una iniciativa de la comunidad, de los curas o del episcopado?

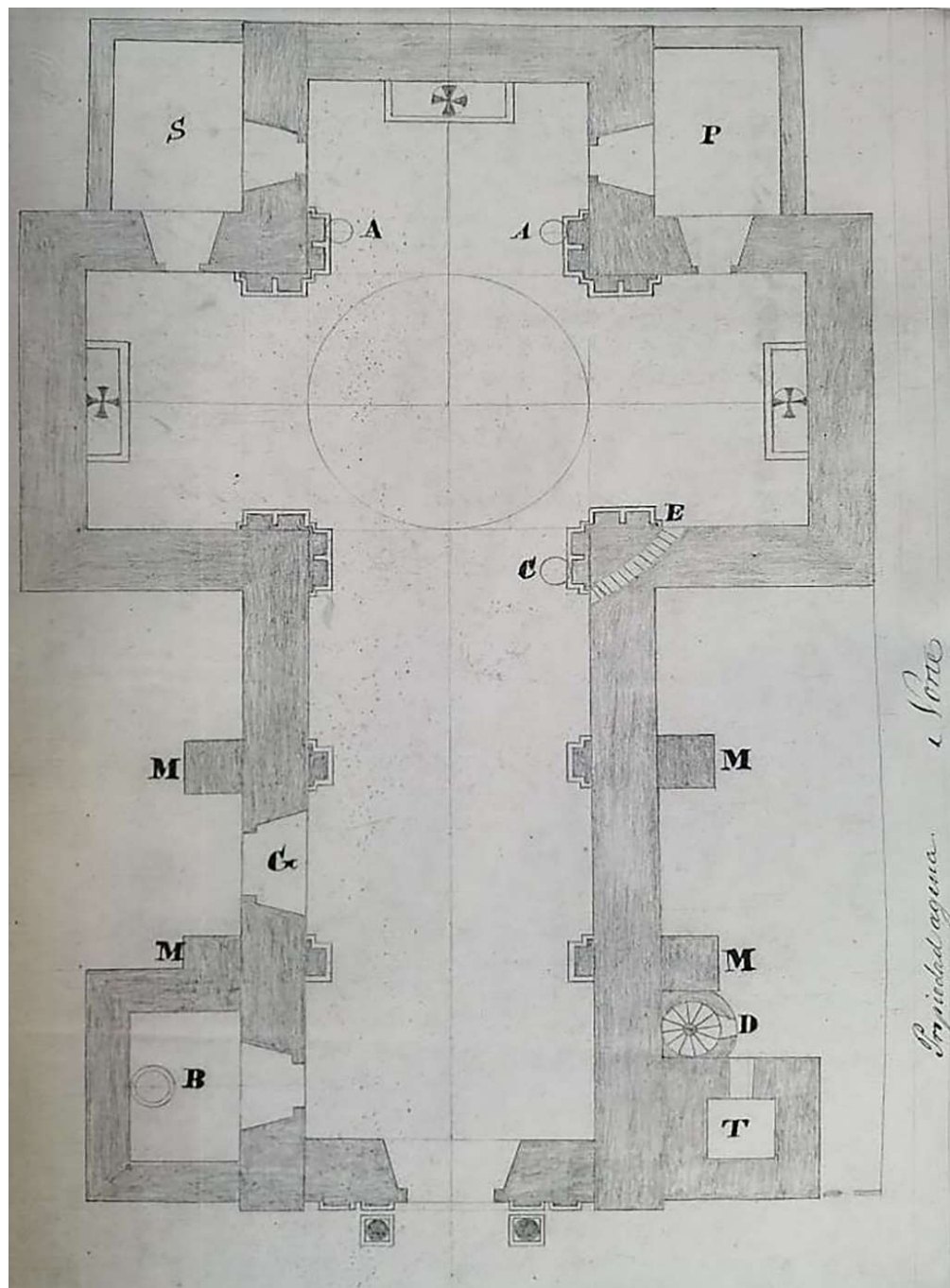
Para levantar la obra, el cura José de Meza solicitó al secretario del gobierno eclesíástico de Guadalajara, Francisco Arias y Cárdenas, promover su petición al obispo Pedro Espinosa y Dávalos (g. 1854-1866) para que le cedieran —aunque fuera solo la mitad— los fondos de cofradías de la parroquia, y con ello que “las obras pías se aprovecharan al objeto del culto, y no exponerlas al peligro que debemos prever [sobre el decreto de desamortización de bienes eclesíásticos]”,³⁹ pues las propiedades eclesíásticas no contaban con garantías. Para finales de diciembre de 1856 el gobierno eclesíástico aprobó la solicitud. El padre De Meza solicitó, además, varias licencias para recolectar limosna en los curatos limítrofes, a pesar de los peligros a los que se enfrentaban ante los “malhechores” y las huestes de Manuel Lozada.⁴⁰

³⁷ AHAG, caja 2, carpeta (1828-1860), “El cura de Jala pide recursos para continuar con la fábrica material de la iglesia”, 25 de julio de 1856, 4-6v; 26 de noviembre de 1856, 15-15v.

³⁸ Felipe de Jesús López, “Breve reseña del nuevo templo de la parroquia de Jala, así como su dedicación o consagración, acaecida el día 11 de diciembre del año del Señor de 1912”, Santa María del Oro, 11 de noviembre de 1915, s. p. Mecanoscrito facilitado por el Pbro. Cornelio Valdéz Borrayo, noviembre, 2019.

³⁹ AHAG, caja 2, carpeta (1828-1860), “El cura de Jala pide recursos para continuar con la fábrica material de la iglesia”, 23 de octubre y 26 de noviembre de 1856, 12v, 16v-17v.

⁴⁰ Manuel García González nació el 22 de septiembre de 1825 en Pochotitlán, en la Sierra de Álica, Nayarit. Adoptó el apellido Lozada de su tío protector. Fue líder de las comunidades más desprotegidas que lo apoyaron a dominar la sierra durante varios años. Se ganó la vida tomando recursos y víveres de pequeños pueblos, por



Propiedad agua y Sotro

Fig. 13. Plano de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, 1856.
Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara.

Iniciar una obra de tal envergadura no era una tarea fácil, y menos ante la situación política y social por la que atravesaba la diócesis de Guadalajara a la que pertenecía la parroquia de Jala. Entre 1850 y 1859 una serie de acontecimientos complicaron la vida de la comunidad. A lo largo de estas dos décadas una epidemia de cólera morbus azotó la región y causó numerosas muertes, en especial entre los infantes.⁴¹ Asimismo, se trataba de un momento de tensión política. En el marco del constitucionalismo reformista, la tolerancia de cultos apostaba por las garantías individuales bajo la perspectiva política y jurídica de tipo liberal.⁴²

La Iglesia mexicana trató, con dificultad, de conciliar sus intereses con los nuevos tiempos, pero el panorama se ensombreció aún más con el decreto de desamortización de bienes eclesiásticos (25 de junio de 1856), emitido justo el mismo año en que el cura De Meza iniciaba el nuevo proyecto. La expropiación fue leída como una estrategia anticlerical que ponía en riesgo las propiedades que el clero había cuidado con celo y buscaba debilitar a la Iglesia. En este contexto, el proyecto de Jala puede entenderse no sólo como una respuesta desde lo artístico y lo moderno, sino como la edificación de un baluarte del catolicismo ante los embates del gobierno liberal, pero también ante los constantes ataques que sufrió el pueblo.

En 1855 los jaleños escribieron una carta colectiva al obispo Pedro Espinosa para informar que estaban construyendo una fortaleza para asegurar el templo y sus familias en busca de protección de la Divina Majestad. Querían evitar cualquier ataque, robo, incendio o fusilamiento que pudieran cometer los bandidos de Álica, por lo que solicitaron su apoyo para comprar reses para alimentarse, pues habían gastado todos sus recursos en el recinto. Los temores parecen haber estado bien fundados, pues todavía en 1867 la iglesia de Amatlán de Jora fue incendiada por los liberales, perdiéndose todos los ornamentos y las imágenes sagradas. Desafortunadamente, a mediados de 1859 la obra se detuvo por la muerte del arquitecto Rosales.

lo que adquirió mala fama. En la Guerra de Tres Años (1857-1860) se sumó al bando conservador. Acusado de saltador, plagiarlo y depredador, fue arrestado y posteriormente fusilado el 19 de julio de 1873, en la Loma de los Metates, Nayarit. Jean Meyer, "Biografía de Manuel Lozada", en *La tierra de Manuel Lozada* (México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1989). Recuperado el 20 de mayo de 2022, <https://books.openedition.org/cemca/6486?lang=es>. AHAG, caja 2, carpeta (1828-1860), "El cura de Jala pide recursos para continuar con la fábrica material de la iglesia", 23 de noviembre de 1857, 23f-30f.

⁴¹ AHAG, caja 2, carpeta (1828-1860), "Registro de la peste cólera", 1850-1856; "Noticia sobre la peste en Jala", 30 de junio de 1867; "Informe sobre el culto divino", 19 de octubre de 1868, 1f.

⁴² Cecilia Adriana Bautista García, *Las disyuntivas del Estado y de la Iglesia en la consolidación del orden liberal, México, 1856-1910* (México: El Colegio de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Fideicomiso de Historia de las Américas, 2013), 3.

Lo más probable es que para entonces el cura José de Meza hubiera solicitado una licencia, dejando la obra y el curato en manos del cura Francisco Valadez (g. 1859 y 1869).

El arranque de la obra

A su llegada en 1859, el cura Francisco Valadez señaló que la parroquia de Jala era tan pobre que carecía de lo más indispensable para administrar los santos misterios. Su apreciación sobre los feligreses fue igualmente negativa. Denunció un “estado de corrupción espantosa”, principalmente de lascivia y embriaguez que les provocaba a algunas personas gritar a diario blasfemias y obscenidades afuera del templo. Con sus constantes reprimendas se ganó la enemistad de los fieles. Desde 1865 los parroquianos de Jala enviaron varias cartas colectivas al arzobispo Pedro Espinosa, quejándose de que el cura Valadez no había realizado avances considerables en la fábrica de la iglesia; que había reducido “a pasta” las piezas de plata que ornamentaban la iglesia y las imágenes sagradas; y en particular, señalaban que atacó las costumbres religiosas “que desde inmemorial tiempo” habían observado de sus antepasados —como la representación de la Semana Santa—. Solicitaban la restitución del cura José de Meza, quien sí “estaba dotado de caridad, humildad, prudencia, afabilidad, consecuencia, equidad y justicia, y a más de estas virtudes, entusiasta por concluir la grande obra de la Iglesia y promovedor de las obras de más mérito”.⁴³

A raíz de estos señalamientos, el cura Valadez informó en 1867 sobre las negativas de la comunidad hacia su persona por la censura de sus costumbres. En efecto, había cancelado las representaciones de Semana Santa por considerarlas “una farsa ridícula que más parecía comedia para divertir a los espectadores” que “conmemoración de los agudos tormentos de N. adorable salvador”. También aclaró que sí había llevado a cabo algunas mejoras en la iglesia y que la dotó de más ornamentos para el culto divino.⁴⁴ En las cuentas que presentó en 1867, sobresale la adquisición de un santo Cristo para el altar mayor y las vidrieras para los nichos de la Virgen de la Asunción y san José. Asimismo, había vendido algunas alhajas de valor y mandado fundir la plata “inútil” para sustituir los objetos litúrgicos por otros “de buen gusto”, aunque de latón o jalamina. Las mejoras resultaron insuficientes a los

⁴³ AHAG, caja 2, carpeta (1867-1868), “Sobre el cura encargado de Jala”, 10 de mayo de 1867, 2v-3f.

⁴⁴ AHAG, caja 2, carpeta (1867-1868), “Cuenta que el cura Francisco Valadez presenta al gob. ecco. sobre las mejoras de la parroquia de Jala”, 29 de junio de 1867.

ojos de la comunidad, pues se trataba de una noción distinta a la religiosidad local: una piedad moderada que buscaba fomentar un culto decoroso pero distante hacia las imágenes sagradas.

Las tensiones entre el cura y la comunidad se volvieron insostenibles después de que la venta de la plata tuviera un mal final, pues fue confiscada en Mazatlán por los liberales. Pero esta pérdida, que tanto molestó a la comunidad, respondía a las órdenes directas del arzobispo Pedro Espinosa y Dávalos, quien pretendía obtener recursos para continuar la obra, así como ponerla a resguardo para que no fuera robada por los bandidos revolucionarios (los liberales), o expropiada por el mismo bando conservador. Incluso, puede que las prohibiciones a la comunidad también obedecieran al tipo de religiosidad que se promovía desde la arquidiócesis y no al capricho personal de Valadez.

Pedro de Espinosa y Dávalos (1793-1866) estuvo exiliado en Roma junto con varios prelados por manifestar su oposición a la “Ley sobre libertad de cultos” durante la Guerra de Tres Años (1858-1861). Fue bien recibido por el papa Pío IX, quien lo tenía en buena estima por la defensa de la Iglesia que organizó desde su diócesis, así como por la promoción de la Inmaculada Concepción. A su regreso a México fue condecorado con la erección del obispado de Zacatecas y la promoción de Guadalajara como arquidiócesis (26 de enero de 1863). En ese tenor, el arzobispo Espinosa implementó en su jurisdicción las nuevas formas de liturgia y religiosidad fundamentadas en la retórica de la tradición del culto católico, con el fin de reforzar su Iglesia ante los conflictos de la época y las mermas que dejaron en la vida pastoral los tres años de ausencia. Roberto Aceves considera que la postura de Pedro de Espinosa respondió a una visión escatológica y de espiritualidad política que operaban como una forma de resistencia frente a las prácticas impías que afectaban no sólo a la religión católica, sino al buen desarrollo social.⁴⁵ A nivel local, esta política quedó expresada en la construcción de la parroquia como fortaleza.

El reinicio de la fábrica material

La construcción de la parroquia y las relaciones de la comunidad con sus autoridades dio un giro en 1869, cuando el cura Francisco Valadez fue finalmente sustituido por José de Meza. El cambio se debió seguramente a las políticas del nuevo arzobispo, Pedro Loza (1869-1898),

⁴⁵ Roberto Aceves Ávila, «*Que es bueno y útil invocarles*». *Continuidad y cambio en las prácticas y devociones religiosas en Guadalajara* (Zapopan, Jal.: El Colegio de Jalisco, 2018), 338.

quien asumió el gobierno de la arquidiócesis en ese mismo año. El arzobispo Loza adoptó una política de conciliación con el Estado, distanciándose del posicionamiento combativo de su antecesor. Impulsó nuevos modelos de religiosidad afines a los tiempos modernos, lo que requería de un comportamiento mesurado y racional tanto de sus párrocos como de la feligresía, encaminado a incitar una piedad interior y meditativa, menos excesiva en la práctica.

Para continuar con la obra material del templo de Jala, De Meza pidió una venia al gobierno eclesiástico para invertir los fondos piadosos de José Salazar (\$4,000), la limosna testamentaria de Julio Partida (\$449.00), la colectas con la imagen de la Virgen María y las limosnas de los fieles (h. \$300.00), en un maestro arquitecto que examinara el estado de la parroquia —según el plano que había dejado Francisco Rosales—, y así poder reiniciarla pasando la Semana Santa de 1870.⁴⁶ Para economizar, el padre argumentó que sólo gastaría en el arquitecto, materiales y herramientas, pues la mano de obra estaría a cargo de la comunidad, quienes emprenderían las faenas después del periodo de cosechas —entre diciembre y marzo—. ⁴⁷ La obra arrancó luego de dos años de colecta, el 22 de diciembre de 1873, no sin antes solicitar mediante un escrito colectivo el permiso para acceder al diezmo anual (\$200.00), pues las condiciones económicas del pueblo se encontraban en un estado miserable. Desafortunadamente, el prelado no accedió a esta última solicitud, bajo la justificación de que el gobierno eclesiástico también necesitaba ese recurso.⁴⁸

En ese contexto, la parroquia de Jala avanzó en su construcción gracias a grandes donaciones realizadas por las familias principales del pueblo —los Partida y los Salazar—, así como a la buena voluntad de la comunidad que apoyó con algunos recursos económicos o con su propia mano de obra. Por ejemplo, en 1874 los hermanos Manuel y Ambrosio de Meza —probablemente parientes cercanos del párroco— se encargaron de recolectar limosna en todo el cantón de Tepic con la imagen peregrina de la Virgen de Jala. Como respuesta, los devotos que apoyaban la causa le solicitaron al cura de Jala una patente o escapulario con la finalidad de formar parte de la Hermandad de Nuestra Señora de la

⁴⁶ AHAG, caja 2, carpeta (1869-1870), “Sobre fábrica material de la parroquia de Jala”, 23 de marzo de 1870, 1f-2f; 12 de febrero de 1871, 1f-v.

⁴⁷ AHAG, caja 2, carpeta (1869-1870), “Sobre fábrica material de la parroquia de Jala”, 01 de septiembre de 1871, 1f.

⁴⁸ AHAG, caja 2, carpeta (1873-1880), “Informe sobre la pobreza del culto divino a causa de la revolución”, 12 de abril de 1873; “Colecta para la parroquia de Jala”, 02 de enero de 1874, 1f-v; “Sobre la edificación de la parroquia”, 28 de diciembre de 1873-15 de enero de 1874.

Asunción de Jala, y con ello, además de abonar a la construcción, ser partícipes de las gracias e indulgencias de María.⁴⁹

Los gastos de los materiales y mano de obra consumieron buena parte de los fondos de fábrica, razón por la cual el padre De Meza informó sobre la carencia de insumos y otras necesidades para celebrar, y más considerando que el decoro de la iglesia era de primer orden: para el altar mayor, por ejemplo, se compró medio millón de hojas de oro y albayalde — ambos de la mejor calidad— y se contrató a buenos maestros doradores, labradores y pintores.⁵⁰ Pese a los esfuerzos de la comunidad para concluir la obra material de la iglesia, en 1890 el cura José de Meza informó al gobierno eclesiástico sobre la pobreza que aún mantenía el culto divino.⁵¹

La última etapa

Cuando murió José de Meza (1890) se instituyó al cura Ignacio Romo (h. 1892-1905), quien le dio continuidad a la construcción del templo. En este periodo, sobresale la presencia del cura José María Salazar Partida (1836-1912). Oriundo de la Villa de Jala, fue hijo de Merced Salazar —mayordomo de la parroquia del pueblo— y María de la Luz Partida Iriarte. Se formó en el Seminario de Guadalajara donde conoció a Ignacio Díaz y Macedo. Se desempeñó como capellán de los santuarios de San Juan de los Lagos y de Talpa; y como cura de San Sebastián del Oeste. Fue uno de los presbíteros comisionados para asistir a la consagración del primer obispo de Tepic, Díaz Macedo, quien le solicitó fundar el primer Seminario de Tepic y fungir como su primer rector en 1893. Por motivos de salud pidió licencia durante varias temporadas para sobrellevar su enfermedad como padre auxiliar de Jala (1868-1870), hasta que finalmente se retiró a su pueblo natal desde 1890 y hasta su muerte.⁵²

El padre Salazar fue miembro de una de las familias más acaudaladas del pueblo, realizó grandes donaciones en los curatos de José de Meza, Ignacio Romo y José María

⁴⁹ AHAG, caja 2, carpeta (1873-1880), “Cuentas de la obra material de la parroquia de Jala: ingresos y egresos”, 1874-1883; “Colecta con la imagen de María Santísima”, 01 de octubre de 1872, 1f-v.

⁵⁰ 6 cargas de yeso comprado a Carmen Espinosa, \$18 ps., 2 arrobas pegadura \$6 ps., 1 libra de bol \$1.50 ps., 2 libras albayalde fino \$1.12 ps., ½ millar de oro fino \$36 ps. Pagos a los maestros: Román García por labrar las piedras del altar; Marcos Nieves y peones; dorador Teodosio Cayeros \$56 ps.; pintor Cástulo Pérez \$50 ps. Total: \$451.74 ps. AHAG, caja 2, carpeta (1873-1880), “Cuenta de las cantidades gastadas por el presbítero José de Meza”, julio 31 de 1879, 1f.

⁵¹ AHAG, caja 2, carpeta (1888-1891), “Sobre la pobreza en el culto divino”, 20 de junio de 1890, 1f.

⁵² López, “Breve reseña del nuevo templo de la parroquia de Jala, así como su dedicación o consagración, acaecida el día 11 de diciembre del año del Señor de 1912”, X-XI.

Ledezma. De hecho, como heredero del patrimonio minero, agrícola e industrial de la compañía Salazar, en sus últimos años de vida invirtió su fortuna en la fábrica material del templo y su decoro, involucrándose considerablemente en el diseño del nuevo programa visual, en la donación de ricos ornamentos e imágenes religiosas de muy buena factura.⁵³ No obstante, cabe resaltar que los hermanos del cura, Emigdio, J. Cruz y Miguel, también realizaron ricas donaciones para la fábrica material. Con sus recursos se logró concluir las bóvedas, la cúpula, la sacristía y el camarín; se enjarró el edificio y se hicieron las decoraciones murales y los dorados.⁵⁴

Esta última etapa constructiva coincidió con la erección de la diócesis de Tepic (1891), sufragánea de la arquidiócesis de Guadalajara y con sede en la Catedral de la Asunción de María de dicha ciudad. Desde la década de 1870 algunos vecinos prominentes de Tepic solicitaron que se erigiera un obispado de dicha ciudad. El argumento principal era la influencia del clero en las comunidades indígenas —algunas de ellas aun sin evangelizar y seguramente por los estragos que dejó Lozada en la región—, pues su misión moralizadora “logrará la civilización de dicha raza y se extirpará el germen de las sublevaciones, que la ignorancia infunde en el ámbito de los indígenas”.⁵⁵

El arzobispado de Guadalajara apoyó la iniciativa de los vecinos de Tepic, quienes en conjunto lograron ante la Santa Sede la instauración del obispado. No obstante, el interés de erigir nuevos obispados rebasaba los intereses de los vecinos prominentes de Tepic. León XIII emitió la bula *Illud in primis* (1891) en la cual se designaron nuevas sedes episcopales en la provincia eclesiástica mexicana. La finalidad de los ajustes geográficos de las arquidiócesis era tener una mejor administración en territorios tan extensos, por ello, habría que erigir nuevas diócesis para atender de manera más efectiva el cuidado de las almas de los peligros

⁵³ López, “Breve reseña del nuevo templo de la parroquia de Jala, así como su dedicación o consagración, acaecida el día 11 de diciembre del año del Señor de 1912”, s. p.; AHAG, caja 2, carpeta (1867-1868), “Estado del culto divino”, 19 de octubre de 1868.

⁵⁴ López, “Breve reseña del nuevo templo de la parroquia de Jala, así como su dedicación o consagración, acaecida el día 11 de diciembre del año del Señor de 1912”, s. p.

⁵⁵ Las parroquias adjudicadas a la diócesis de Tepic fueron: Acaponeta, Ahuacatlán, Compostela, Ixtlán, Jala, Xalisco, Rosamorada, San Blas, Santa María del Oro, Santiago, Tepic (sede del obispado), Tuxpan, Guachinango, Mascota, San Sebastián y Talpa, además de las vicarías infrascritas de: Huajicori, Lagunillas, San José, Cacaluta, San Luis, Jalcocotán, San Leonel, Xopilote, Santa Cruz, Nayarit, Sentispac, Atenguillo, Cuale, Los Remedios y el Bramador. AHAG, caja 2, carpeta (1888-1891), “Erección de la Diócesis de Tepic, decreto emitido por Pedro Loza, arzobispo de Guadalajara”, 21 de junio de 1891.

finiseculares y comunicar con mayor rapidez cualquier situación que atentara la salud de la comunidad católica.⁵⁶

El primer obispo de Tepic fue Ignacio Díaz y Macedo (1853-1905), quien inmediatamente se concentró en apoyar el levantamiento de iglesias y capillas a lo largo de su gobierno. En 1894, durante su visita pastoral a Jala —ahora sufragánea de la diócesis de Tepic—, el prelado solicitó un “voto de gracias” por los hermanos Salazar, “que con tan piadoso empeño han impulsado y protegido la obra”.⁵⁷ Además, concedió licencia para levantar un pórtico de refuerzo, que había sido solicitado desde 1887, pero que se retomó hasta el curato de Ignacio Romo.

Luego de la muerte de Díaz y Macedo, ocupó su lugar Andrés Segura y Domínguez (1850-1918), quien en 1905 designó a Ignacio Romo como cura del Sagrario en Tepic. Al frente de la parroquia de Jala quedó el cura José María Ledezma, encargado de concluir la fábrica material. El 12 de diciembre de 1912 se llevó a cabo la misa solemne pontifical para la consagración de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, con lo que se convirtió en la primera iglesia consagrada en la diócesis de Tepic.

En la ceremonia se bendijeron los altares adornados solemnemente, y se ofició en presencia de las reliquias sagradas que se depositaron en el altar mayor, como lo señalaba el Pontifical Romano. El evento fue oficiado por el obispo Andrés Segura y otras autoridades eclesiásticas; durante la misa tocaron el órgano Antonio P. Monroy e Ignacio Casillas, acompañados por el coro de Jala, quienes interpretaron la misa de Santa Cecilia del maestro Gounot. Se realizó, además, un octavario de festejos con “ayuno previo, sermones [...] fuegos artificiales y corrida de toros con un “gran cartel”.⁵⁸

Un año después de la consagración de la parroquia, el 29 de junio de 1913 el obispo Segura realizó la visita pastoral a Jala, indicando que todo lo concerniente al culto divino se

⁵⁶ La bula incluyó la erección del Arzobispado de Antequera (Oaxaca) y las diócesis de Chihuahua, Saltillo, Cuernavaca y Tehuantepec. Pérez González, *Ensayo estadístico y geográfico del territorio de Tepic*, 474-276.

⁵⁷ “El Ilustrísimo Sr. D. Ignacio Díaz y Macedo, primero obispo de Tepic”, *El Regional*, Guadalajara, junio de 1905; “La consagración del primer obispo de Tepic, Ilmo. Sr. Dr. D. Ignacio Díaz en la Catedral de Guadalajara”, *El Tiempo*, 18 de abril de 1893.

⁵⁸ López, “Breve reseña del nuevo templo de la parroquia de Jala, así como su dedicación o consagración, acaecida el día 11 de diciembre del año del Señor de 1912”, VI, VIII; Manuel Olimón Nolasco, “125 Años de la diócesis de Tepic. Caminos, huellas, signos”, Segundo Encuentro de Nueva Evangelización (Diócesis de Tepic: Tepic, 4 de julio de 2016). Recuperado el 20 de octubre de 2021, http://diocesisdetepic.mx/125-anos/#_ftn1.

encontraba acorde al Pontifical y Ritual Romanos.⁵⁹ Es este programa interior, construido en continua tensión entre las tradiciones virreinales y la piedad moderna romanista, lo que me propongo analizar en el siguiente capítulo.

⁵⁹ AHPJ, libro de gobierno, 1868-1945, “Visita pastoral del Obispo Andrés Segura y Domínguez”, 29 de junio de 1913, 185v-186f.

CAPÍTULO II. HACIA EL PROGRAMA VISUAL MODERNO:

DEVOCIONES LOCALES Y ROMANAS

El camino hacia la modernidad religiosa de la parroquia de Jala, aunque fue paulatino, se precipitó hacia 1869, con el proyecto de restauración de la Iglesia establecido en el Concilio Vaticano I y con la institución de Pedro Loza como arzobispo de Guadalajara. Recordemos que su antecesor, Pedro Espinosa, había estado inconforme con las políticas liberales, por lo que intentó mantener las principales fiestas religiosas coloniales mientras que introducía las devociones promovidas desde la Santa Sede: la Inmaculada Concepción —principalmente—, el Sagrado Corazón de Jesús y san José. A su muerte dejó sentadas las bases de estos nuevos cultos y abrió el umbral hacia la piedad moderna, un momento coyuntural en el que su sucesor dio continuidad a su proyecto, pero de manera más conciliatoria.

No es fortuito que ese cambio haya influido en las dinámicas religiosas de la parroquia de Jala, en el reinicio de la obra y en su programación visual. Esta transición la podemos observar en las acciones del cura José de Meza para continuar con la fábrica material del templo, implementadas entre 1869 y 1912, periodo en el que de manera paralela se inició el proceso de decoro y ornamentación de la iglesia bajo el modelo moderno.

Bajo este preámbulo, este capítulo versará sobre los diversos programas iconográficos del templo de Jala, para entender el dinamismo del cuerpo piadoso y la cultura visual religiosa través de sus prácticas, de las imágenes y las devociones que pervivieron del periodo colonial integrándose al programa moderno. Para ello, veremos cómo el programa visual se va a disponer en la planta longitudinal según las devociones tradicionales y las modernas. En el muro norte o del lado de la epístola, encontraremos los altares que representan los cultos locales de origen colonial; mientras que, en el lado sur o del evangelio, están las devociones romanistas. Con ello se busca identificar la visualidad de esta comunidad que depositó sus creencias en ello, como fuente y testigo de las formas materiales y simbólicas de encarnar lo sagrado bajo la mirada moderna.

La modernización del culto

El ordenamiento de las prácticas devocionales y litúrgicas que estaban tratando de implementar los prelados mexicanos —Pedro Loza entre ellos— buscaba modernizar y conciliar las prácticas religiosas con otras más moderadas e interioristas. Estas estrategias piadosas

fueron parte del proyecto de restauración de la Iglesia, las cuales fueron promovidas por Pío IX y continuadas por León XIII.⁶⁰ Ambos pontífices buscaron hacer frente a las reformas anticlericales y al protestantismo que iban ganando terreno en las sociedades modernas y mermando la participación política y religiosa de la Iglesia frente a los gobiernos liberales; como respuesta, Pío IX implementó varias acciones encaminadas hacia la *romanización* del mundo católico. El proyecto, de tinte centralista y unificador, tenía como objetivo reforzar la autoridad del papa y el poder rector del Vaticano, además de promover devociones modernas de impulso pontificio: la Inmaculada Concepción, el Sagrado Corazón de Jesús y san José. No obstante, sin deslindarse por completo del magno proyecto, coexistieron grupos “localistas” que defendieron las estructuras eclesiológicas de larga data, recelosos ante la injerencia de lo extranjero, e incluso promovieron cultos locales —o al menos apropiados— a lo largo del territorio nacional.⁶¹

Dicho proyecto de restauración, entre otras acciones, reforzó los estatutos tridentinos sobre las imágenes sagradas como medios para representar lo divino. En consonancia con la tradición cultural del catolicismo, los principales arzobispos mexicanos reforzaron la idea de su función como dispositivos de persuasión de gran efectividad, en contraposición a las “incoherencias teológicas” señaladas por los protestantes. Todavía en la segunda mitad del siglo XIX, los protestantes hacían alusión a los mismos pasajes de las Sagradas Escrituras que referían la prohibición de fabricar, adorar y rendir culto a figuras que habían invocado los iconoclastas bizantinos de los siglos VIII-IX, y que tanto luteranos como calvinistas retomaron entre los siglos XV y XVI.⁶²

⁶⁰ Desde el pontificado de León XII (g. 1823-1829) ya se habían establecido algunas iniciativas de restauración cristiana para hacer frente a las ideas liberales que situaron a Roma como la ciudad modelo del mundo católico. Por su parte, el impulso de este modelo por parte de Pío IX, se extendió por la geografía del mundo católico, pero fue particularmente disputado en aquellos países que tenían una larga tradición colonial —en contraste con los nacientes estados liberales—, y que, además, tenían una jerarquía eclesiológica local muy arraigada, como fue el caso de México y sus pares latinoamericanos. Bautista García, *Las disyuntivas del Estado y de la Iglesia en la consolidación del orden liberal, México, 1856-1910*, 319-320.

⁶¹ El caso de la Virgen de la Salud permite entender estos contrastes entre la modernidad promovida desde la Santa Sede y las prácticas de religiosidad local. Mónica Pulido Echeveste, “Modernidad, conflicto y tradición en la coronación pontificia de María Inmaculada de la Salud de Pátzcuaro (1899)”, en *Vergine contesa: Roma, l'Immacolata Concezione e l'universalismo della monarchia cattolica (secc. XVII-XIX)* (Roma: Studi e ricerche-Università degli studi Roma tre, Dipartimento di studi storici, geografici e antropologici), 421-437. Recuperado el 20 de agosto de 2022, <http://digital.casalini.it/10.23744/4383>.

⁶² Me refiero a los pasajes de Éxodo 20; Deuteronomio 4:15-19 y 23-26; Jeremías 10:2-5; Hechos 10:25-26 y 14:11-14; Apocalipsis 19, 10 y 22:8-9; Colosenses 2:18.

La arquidiócesis de Guadalajara y sus parroquias se posicionaron frente a los grupos protestantes al considerarlos como una amenaza para el catolicismo; aunque en Jala, al menos en la documentación revisada, no se encontró presencia de estos grupos, como sí de liberales. Son notables los conflictos derivados de la modernización de las prácticas piadosas en el pueblo, como la disputa por conciliar las devociones tradicionales con las modernas o defender sus propias formas de vivir la religiosidad local. Aun cuando sacerdotes como Francisco Valadez habían denunciado los “desórdenes” de los liberales o impiadosos del pueblo, es muy probable que estos grupos siguieran participando en las fiestas religiosas e incluso, manteniendo sus creencias como católicos.

Pese a estas particularidades de la religiosidad moderna, la respuesta organizada de la Iglesia mexicana incidió directamente en los programas visuales y prácticas que combinaron devociones locales de tradición colonial y las modernas de impulso pontificio. En este periodo también resaltan la construcción de nuevos templos parroquiales y la renovación de los interiores según los manuales de párrocos de la época, tal como sucedió en la parroquia de Jala. Estos recintos religiosos serían una respuesta y refugio para alejar el mal que asechaba la verdadera religión, por ello, los mismos fieles se afianzaron con mucha fuerza de sus creencias de antaño para frenar las prácticas impiedosas que destruían del orden social.⁶³

Pervivencia de imágenes: entre lo tradicional y lo moderno

La riqueza de imágenes sagradas registradas en los inventarios e informes parroquiales de Jala permite identificar algunas devociones que se veneran en la comunidad desde el periodo colonial hasta la actualidad. Es común que muchas de estas imágenes, en su mayoría escultóricas, hayan sido modificadas o sustituidas según el gusto y dinámicas piadosas del pueblo, así como por las adecuaciones a los diferentes programas visuales de la iglesia. Gracias a aquellas que sobrevivieron desde la colonia y a las del siglo XIX, es posible dilucidar la configuración del programa visual moderno.

La transición hacia la religiosidad moderna se puede observar en el reinicio de la fábrica material y la ornamentación realizada por el cura José de Meza. Recordemos que,

⁶³ Aceves Ávila, «*Que es bueno y útil invocarles*». *Continuidad y cambio en las prácticas y devociones religiosas en Guadalajara*, 261-267.

durante su curato, el padre José María Salazar fungió en varias temporadas como padre auxiliar (1868-1870, 1883) hasta que finalmente se retiró a vivir a Jala (h. 1886). El padre Salazar y sus hermanos colaboraron de manera muy cercana con los sacerdotes en turno y donaron buena parte de su herencia para la decoración de la iglesia; inclusive, su madre, María de la Luz Partida Iriarte, donó ricos ornamentos para la imagen de la Asunción y para San José.⁶⁴ Sin embargo, no fueron las únicas personas que realizaron grandes aportaciones para la fábrica material, también destacan los curas sucesivos y vecinos prominentes del pueblo, como la señora María de Jesús Partida Zamorano (1846-1890), que dejó un fondo testamentario con el que se adquirieron algunas esculturas en la década de 1890.⁶⁵

De ahí pues, que la reconfiguración de estos cultos y devociones implicara la participación de múltiples benefactores que aportaron recursos para el diseño del nuevo programa visual. En ese camino se sustituyeron algunas de las esculturas coloniales por otras pinturas y esculturas de nueva factura; de hecho, en 1877, un año antes de la visita pastoral de Pedro Loza, el cura De Meza terminó un inventario en el que se aprecia la ausencia de altares y una depuración de imágenes sagradas. Pese a estos cambios materiales, las devociones locales de tradición colonial siguieron ancladas en la piedad moderna, e incluso, se reforzaron.

Ejemplo de ello son las imágenes correspondientes a los diez retablos dorados de la primera iglesia parroquial. De las inventariadas en 1816 (tabla 1),⁶⁶ solo se conservan tres esculturas coloniales: la Virgen de la Asunción —que se abordará en el siguiente capítulo—, san Francisco, ubicada en la antigua capilla del convento (actual Museo Arte Sacro) y san José (que se encuentra en el interior de una escultura queretana). Entre las esculturas del periodo colonial que desaparecieron después de 1816, se encuentran: san Diego, Santiago apóstol, san Agustín, san Nicolás, la Santísima Trinidad, san Lorenzo, Dimas y Gestas. Mientras que las efigies de los cuatro evangelistas, santa Ana, san Juan Bautista, san Miguel, santa Lucía, san Antonio, Jesús Nazareno, la Virgen Dolorosa y las pinturas de san Sebastián y las Ánimas benditas, todavía siguieron registradas en los inventarios de 1847 y 1877. No obstante, aunque

⁶⁴ AHPJ, libro de gobierno, 1868-1945, “Inventario de alhajas de oro y plata, paramentos y archivo, pertenecientes a esta parroquia de Jala”, 5 de marzo de 1891, 154v.

⁶⁵ AHPJ, libro de gobierno, 1868-1945, “Inventario de alhajas de oro y plata, paramentos y archivo, pertenecientes a esta parroquia de Jala”, 25 de noviembre de 1892, 175f-176v.

⁶⁶ AHPJ, libro de gobierno, 1816, “Inventario de la Yglesia, sus utensilios, Casa Cural, y Archivo del pueblo de Xala, hecho por el presbítero D. Juan José Velázquez, cura interino de él copiando el anterior, anotando sus fallas en lo que expresa y añadiendo lo que en él se omitió”, 16 de agosto de 1816, 1f-4v.

estas últimas devociones permanecieron —salvo los evangelistas—, es un hecho que, en las últimas décadas del siglo sus imágenes fueron sustituidas por otras esculturas y pinturas de factura moderna, como las adquiridas con los recursos del padre Salazar, Ignacio Romo y la señora Partida Zamorano, que son las que se encuentran inventariadas para 1891 (tabla 2 y 3).⁶⁷

La mayoría de las esculturas de factura moderna tienen una estructura tipo bastidor, con la forma escultórica moldeada en telas encoladas; y con las manos, pies y cabeza, talladas en madera policromada. Las esculturas que fueron donadas por estos benefactores son de origen queretano, lo cual es de resaltar, pues las imágenes religiosas de esta procedencia tuvieron mucho protagonismo en el mercado piadoso de finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, sobre todo en el Bajío y Occidente del país. Por ello, no es fortuito que en los inventarios se enuncie cuáles imágenes son de origen queretano. Según Rodolfo Anaya Larios, las esculturas queretanas tienen las facciones muy refinadas, pues destacan por “la hermosura de su rostro y la amabilidad de las actitudes”.⁶⁸ Por sus cualidades formales y estéticas, es factible que estas esculturas funcionaran como un dispositivo para estimular la religiosidad moderna, que buscaba ser más recatada e intimista según el modelo devocional promovido desde la Santa Sede.⁶⁹

A partir de las imágenes que se conservan de las que fueron inventariadas en 1891, podemos hacer un análisis estilístico a partir del cual propongo tres conjuntos escultóricos que, por sus rasgos y su forma escultórica podrían estar asociados a diferentes talleres (tabla 4). En el primer grupo están las de procedencia queretana, las cuales destacan por sus cualidades plásticas, particularmente por el manejo de las suaves encarnaciones, el peleteado, sus finos y expresivos rasgos, así como por el manejo anatómico. Las del segundo grupo se caracterizan por su gesticulación, rasgos gruesos, pómulos saltados y encarnación grisácea. Mientras que el tercer grupo sobresale por la similitud de sus rostros, encarnaciones cálidas,

⁶⁷ AHPJ, carpeta suelta, 1828-1860, “Inventario de alhajas, utensilios y demás cosas pertenecientes a la Iglesia de Jala”, 26 de julio de 1847, 1f-1v; libro de gobierno, 1868-1945, “Inventario de alhajas de oro y plata, paramentos y archivo, pertenecientes a esta parroquia de Jala”, 12 de abril de 1869 a 20 de junio de 1877, 41v-43v; 5 de marzo de 1891, 155f-156v; 25 de noviembre de 1892, 176f-177v.

⁶⁸ Rodolfo Anaya Larios, *El arte virreinal en Querétaro* (Querétaro: Colección el Peregrino, Ediciones Vieira, 1998), citado en Ramón Avendaño Esquivel, “Aproximación a las técnicas empleadas en la factura de Cristos articulados novohispanos: el Divino Preso de San Pedro de la Cañada, Querétaro” (Tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, ECRO, Guadalajara, Jalisco, 2015), 29.

⁶⁹ Incluso, durante la década de 1970 y 1980, por sus cualidades formales, técnicas y tecnológicas de su factura, fue considerada como la “escuela queretana de escultura” por las características que la diferenciaban de las esculturas de otras regiones. Camacho Becerra, “Génesis de un estilo. Altares de la Catedral de Guadalajara 1757-1919”, 66-87.

Tabla 2. Relación de altares e imágenes sagradas según el inventario de 1847

Ubicación	Características	Devoción	Medida	Tipo
Altar mayor	Altar de piedra	Ntra. Sra. de la Asunción	Dos varas	Escultura
		San Francisco con crucifijo	Vara y media	Escultura
		San Antonio con el Niño	Vara y media	Escultura
		Crucifijo para los oficios	---	Escultura
		Santísima Trinidad	---	Pintura
Altar de los Desposorios de san José	Diestra, no indica material	San José	---	Escultura
Altar de Ntra. Sra. de la Purificación	Diestra, altar de piedra	Ntra. Sra. de la Purificación con el Niño	Vara y media	Escultura
		Ntra. Sra. de la Purificación con el Niño (peregrina)	Una vara	Escultura
		Ntra. Sra. de la Asunción (peregrina)	Vara y cuarta	Escultura
Altar del Sr. de la Inspiración	Diestra, no indica material	Sr. de la Inspiración	Dos varas y cuarta	Escultura
		Sr. de la Resurrección	Vara y cuarta	Escultura
		Ntra. Sra. de Talpa con el Niño, en nicho con vidriera	Vara y media	Escultura
Altar del Santo Entierro	Siniestra, altar de piedra (en construcción)	Santo Entierro	Dos varas y cuarta	Escultura
Altar de san Nicolás	Madera	San Nicolás	Tres cuartas	Escultura
		San Nicolás (peregrino)	Una tercia	
		San Sebastián	Tres cuartas	---
		San José con el Niño	Media vara	Escultura
		San Agustín	Vara y media	Escultura
		Santa Rita	Vara y media	Escultura
		San Rafael	Una vara	Escultura
Altar de Ntra. Sra. de Guadalupe	Retablo dorado de madera, viejo	Ntra. Sra. De Guadalupe	Dos varas	Pintura
		Santa Lucía	Tres cuartas	Escultura
		Santo Santiago	Tres cuartas	Escultura

		Santa Ana	Tres cuartas	Escultura
		San Francisco de Asís	Una vara	Escultura
Altar de san José	---	San José con el Niño	Tres varas y cuarta	Escultura
		Dolorosa	Vara y tres cuartas	Escultura
		Dolorosa	Tres cuartas	Escultura
		Jesús Nazareno (mesa de <i>suspedé</i> [sic])	Una vara	Escultura
Altar de las Ánimas benditas	Mesa de <i>suspedé</i> (sic)	Ánimas benditas	Tres varas y tres cuartos	Pintura
Altar de san Nicolás	Retablo de cedro de cinco varas de alto y tres de ancho, de buena fábrica nuevo, sin dorar	San Nicolás	Mediana	Escultura
		Tres imágenes	Vara y media	Pintura

Fuente: Elaboración propia con base en AHPJ, libro de gobierno, 1816, “Inventario de la Yglesia, sus utensilios, Casa Cural, y Archivo del pueblo de Xala, hecho por el presbítero D. Juan José Velázquez, cura interino de él copiando el anterior, anotando sus fallas en lo que expresa y añadiendo lo que en él se omitió”, 26 de julio de 1847, 1f-1v.

Tabla 3. Relación de imágenes sagradas (1869 y 1891)

1869-1877		1891	
Devoción	Tipo	Devoción	Tipo
Ntra. Sra. de la Asunción	Escultura	Ntra. Sra. de la Asunción	Escultura
Jesús Nazareno	Escultura	San Francisco de Asís	Escultura
San Antonio	Escultura	San Antonio de Padua	Escultura
Santa Lucía	Escultura	Virgen del Rosario	Escultura
Sr. del Perdón	Escultura	Jesús Nazareno*	Escultura
San Francisco	Escultura	Ntra. Sra. de los Dolores*	Escultura
San Juan	Escultura	Arcángel san Miguel*	Escultura
Virgen Purísima	Escultura	Virgen de Guadalupe*	Pintura
San José	Escultura	Crucifijo parisino (\$382.04)****	Escultura
s/d	s/d	Crucifijo metálico pequeño	Escultura
Evangelistas (4)	Escultura	Una pintura de los Stos. Médicos Cosme y Damián	Pintura
		Una imagen de la Virgen del Carmen con las ánimas del Purgatorio	Pintura
		Un cuadro que representa el Bautismo de Ntro. De Ntro. Sr. Jesucristo	Pintura
Santos médicos Cosme y Damián con san Sebastián	Pintura	Virgen de la Purísima del escultor Valdez (\$212.00)****	Escultura
Virgen del Carmen con las ánimas del purgatorio	Pintura	Cuadro de ánimas (\$400.00)****	Pintura
		Sagrado Corazón (\$160.00)****	Escultura
		Sagrado Corazón (")**	Pintura
		Ntra. Sra. del Refugio***	Pintura
		Por comprar:	Esculturas

		San Juan Evangelista, Magdalena, san Vicente de Paul, san Pedro Apóstol, san Antonio y san Juan Bautista****	
--	--	---	--

Fuente: Elaboración propia con base en AHPJ, libro de gobierno, 1868-1945, "Inventario de alhajas de oro y plata, paramentos y archivo, pertenecientes a esta parroquia de Jala", 12 de abril de 1869 a 20 de junio de 1877, 41v-43v; 5 de marzo de 1891, 155f-156v; 25 de noviembre de 1892, 176f-177v.

*Imágenes queretanas regaladas por el padre José María Salazar, incluyendo las tallas de manos y pies para a escultura de San José.

** Podría ser la pintura mural inconclusa del transepto.

*** Podría referirse a la estampa enmarcada.

**** Por disposición testamentaria de María de Jesús Partida Zamorano.

pero de gestos casi inexpresivos. Este ejercicio nos puede dar pautas para reflexionar sobre las temporalidades de los conjuntos, el gusto de los comitentes, los costos de las imágenes por su procedencia y prestigio, así como su función litúrgica.

Tabla 4. Esculturas de la parroquia de Jala (1891-1912)

Primer grupo	Segundo grupo	Tercer grupo
Nazareno San José con el Niño San Miguel Arcángel Virgen Dolorosa (procesional, de vestir) Vinculadas: Inmaculada Concepción San Juan Bautista San Francisco de Padua San Juan Evangelista María Magdalena	Santa Ana San Joaquín San Luis Gonzaga San Vicente de Paul Santo franciscano*	Ángel Custodio Medalla Milagrosa Virgen de la Asunción con los Siete Arcángeles Sagrado Corazón de Jesús Santa Lucía

Fuente: Elaboración propia.

El programa visual de la iglesia de Jala, invita a pensar que las propias formas de religiosidad local coincidieron con el cambio de gusto finisecular operando bajo las nuevas prácticas piadosas. En ese transitar se incorporaron aquellas devociones de origen colonial, cuyo apego del cuerpo piadoso fue primordial mantener; aunque en el camino algunos cultos y sus representaciones, quedaron en desuso. Por ello, las imágenes sagradas que aún perviven y las prácticas en torno a ellas, funcionan para entender la cultura visual religiosa de la que habla Morgan, como un eslabón que materializó el transitar de la piedad tradicional a la moderna.

Devociones locales de origen colonial

El proyecto romanizador de Pío IX buscó homogeneizar la piedad religiosa mediante el impulso de las devociones más tradicionales y representativas del mundo católico. Esta perspectiva también promovió los cultos locales de mayor arraigo en cada pueblo. En el capítulo anterior, vimos cómo en la parroquia de Jala el padre Francisco Valadez realizó varios intentos para morigerar las prácticas religiosas que se realizaban desde el periodo colonial, motivo por el cual se enemistó con la comunidad. Pero con la llegada de su sucesor José de Meza

—que coincidió con la investidura de Pedro Loza como segundo arzobispo de Guadalajara—, se lograron establecer algunas estrategias más tolerantes hacia la feligresía, con la finalidad de conciliar los cultos locales con el modelo centralista y unificador promovido en el Concilio Vaticano I (1869), y con ello, transitar de manera más efectiva hacia las prácticas de piedad moderna.

Por ello, durante el proceso de decoro y ornamentación de la nueva parroquia reiniciada en 1869, se diseñó un programa visual que integrará de manera armoniosa las devociones locales de tradición colonial, dispuestas del lado de la epístola; en tanto que, del lado del evangelio, se dispusieron las devociones modernas de impulso pontificio: la Inmaculada Concepción, san José y el Sagrado Corazón de Jesús.



Fig. 14. Jesús Nazareno, h. 1891-1892. Escultura articulada de vestir, madera tallada y policromada, 175x51x44 cm.

Altar del Calvario

Unos de los principales cultos coloniales en Jala, son los relacionados con la celebración de la Semana Santa. En el transepto norte se encuentra el altar del Calvario, aderezado por un conjunto de esculturas de factura moderna, pero de tradición colonial. Las imágenes escultóricas alusivas a la Pasión de Cristo se tienen registradas en la parroquia al menos desde 1816. Por entonces, en el altar de Nuestra Señora de los Dolores estaba la Virgen María —fija y procesional—, un Cristo crucificado, Dimas y Gestas; y en el altar de san José estaba Jesús Nazareno. Más tarde, en las modificaciones de 1847, se levantó un altar de piedra dedicado al Santo Entierro.

Todas estas imágenes pasionarias tenían una función procesional que acompañaba a la serie de festejos de Semana Santa en el pueblo. En 1867 el padre Francisco Valadez informó al gobierno eclesiástico que “desde tiempos inmemoriales” los indígenas representaban una “farsa ridícula que más parecía comedia para divertir a los espectadores” que una conmemoración



Fig. 15. Virgen Dolorosa, h. 1891-1892. Escultura de bulto para vestir, telas encoladas, madera tallada y policromada, 168x51x44 cm.

por los tormentos de Jesucristo. Valadez permitió dichas costumbres durante sus primeros años en el curato con la intención de morigerar el festejo, pero terminó por censurarlas ganándose la “odiosidad” del pueblo.⁷⁰

Las imágenes coloniales usadas en Semana Santa fueron sustituidas más adelante por otras de factura moderna. En el inventario de 1891 destacan dos esculturas queretanas que fueron donadas por el cura Salazar: el Nazareno y la Virgen Dolorosa, ambas procesionales. El Nazareno o *Ecce Homo* (175x51x44 cm) es una imagen de vestir articulada, de talla completa, con telas enlienzadas en el dorso; tiene cabellera exenta, ojos de vidrio y vestimentas —que también donó el padre Salazar, pero las que ahora viste son actuales—. Se trata de un Cristo en *contrapposto*, con sus hombros y codos móviles por medio de una paleta o galleta de madera plana que le permiten vestirlo, o bien, hacer un movimiento para cargar la cruz o atar sus manos, según el pasaje representado durante la Semana Santa (fig. 14).⁷¹ Por su parte, la

imagen de vestir de la Dolorosa (172x51x47 cm) tiene los hombros ensamblados, su forma escultórica es de bulto y lleva moldeada la vestimenta interna con tela encolada. Ambas imágenes gozan de mucha devoción, pues son protagonistas en las procesiones de Semana Santa de Jala (fig. 15).⁷² En el mismo altar también se encuentran otras imágenes: dos Cristos (uno crucificado —posiblemente parisino— y uno tendido), san

⁷⁰ La prohibición de Valadez no parece haber hecho mucha mella, pues la dramatización de las escenas de la Pasión de Cristo y la Judea, con la representación actuada de los principales personajes, siguen celebrándose en Jala durante la Semana Santa. AHAG, caja 2, carpeta (1867-1868), "Sobre el cura encargado de Jala", 21f-v.

⁷¹ Avendaño Esquivel, “Aproximación a las técnicas empleadas en la factura de Cristos articulados novohispanos”, 78; “Informe de restauración del acervo escultórico de la basílica lateranense de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, Nayarit”, segunda temporada (Guadalajara, Jal.: Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, ECRO, 2019), 59-66.

⁷² Vale la pena mencionar que ambas podrían provenir del mismo taller por la similitud de sus delicadas facciones, la forma escultórica, los detalles de la talla y peleteado, los ojos de vidrio, así como manejo de las encarnaciones pulimentadas; aunque para comprobar esta hipótesis se requiere un estudio que por el momento rebasa los alcances de la presente investigación. La Dolorosa fue restaurada por la ECRO durante tres temporadas: 2018, 2019 y 2020. En octubre del 2021 se reincorporó a la basílica de Jala para las procesiones de Semana Santa del 2022. “Informe de intervención Virgen Dolorosa de Jala, Nayarit” (Guadalajara, Jal.: Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, ECRO, 2019).

Juan evangelista y María Magdalena —queretanas de telas encoladas—, estas tres últimas compradas con los recursos de la señora Partida Zamorano (fig. 5, tabla 3).

Aunque carecemos de algún informe sobre el culto divino entre las décadas de 1870 y 1890, es probable que cuando se instituyó el padre De Meza en el curato, al reiniciar la fábrica material, también retomó los cultos más arraigados entre la feligresía, como el de Semana Santa. De Meza seguramente gozaba de mayor aceptación entre la comunidad, por lo que la transición hacia la moderación de las prácticas religiosas quizá se haya llevado con más sutileza, permitiendo que, para la década de 1890, los parroquianos reconocieran el nuevo programa visual, siempre y cuando se les permitiera seguir sacando las imágenes en procesión, como es el caso del Nazareno y la Dolorosa.

Se considera que este conjunto de esculturas sintetiza aquella religiosidad más morigerada promovida por Pedro Loza y José de Meza. La gestualidad de estas imágenes queretanas ya no evoca aquellas representaciones indecorosas de las que hablaba el padre Valdez, sino que, al procesionarlas, encarnaban una espiritualidad interiorista y recatada cuya efectividad radicó en la visualidad háptica que emula los sentidos de la fe mediante la materialización de lo sagrado.

Altar de San Sebastián

De este mismo periodo sobresale la pintura de *San Sebastián con los santos Cosme y Damián*, obra de Carlos Villaseñor realizada hacia 1892 (fig. 16).⁷³ La pintura corresponde a la última etapa decorativa de la parroquia. Es una obra de gran formato en la que destaca el dominio técnico del dibujo anatómico de san Sebastián, así como los retratos de Cosme y Damián, pero en particular, ostenta una representación iconográfica muy peculiar, pues, aunque son mártires del mismo periodo vinculados a diversos portentos curativos, no es común verlos representados juntos. San Sebastián (h. 304) libró a Roma de la peste en el siglo IV y en este retrato se encuentra semidesnudo, con su indumentaria de soldado a sus pies; se le ve atado a un árbol, asaetado y casi desfallecido por el martirio que dispuso Diocleciano por defender

⁷³ Carlos Villaseñor nació en Ameca en 1849. Estudió pintura con Jacobo Gálvez (1861) y se formó en el Liceo de Varones de Guadalajara (1869) donde conoció a los pintores Felipe Castro y Pablo Valdez. Posteriormente estudió en la Academia de San Carlos (1871). Entre su obra destacan los retratos, autorretratos, dibujos de desnudos, así como pintura religiosa que se localiza en iglesias de Jalisco y Nayarit. Arturo Camacho Becerra, “Los santos médicos de Jala”, en prensa.

la fe cristiana.⁷⁴ Está flanqueado por los hermanos Cosme (izquierda) y Damián (derecha), médicos árabes convertidos al cristianismo (h. 300) que curaban mediante la propagación del santo evangelio, también martirizados por el emperador romano. En esta pintura están retratados como presbíteros, portan una muceta, birrete doctoral y la palma del martirio.⁷⁵

Esta obra es la imagen principal del altar de san Sebastián, aunque popularmente es conocido como de “los santos médicos”. En el nicho lateral del lado derecho está la escultura de santa Lucía, también martirizada por Diocleciano, quien entre otras torturas ordenó que le extrajeran los ojos por estar consagrada a Cristo.⁷⁶ A la izquierda se ubica san Antonio de Padua. Es probable que la dedicación de un altar a los santos mártires especializados en las curaciones se debiera a la búsqueda de protección ante las continuas epidemias de cólera morbus que azotaron Jala desde mediados de siglo.⁷⁷ Su auxilio les granjeó a estos mártires romanos un nuevo impulso en su función religiosa, investida de múltiples portentos curativos.

El culto a san Sebastián gozó de mucha popularidad en los virreinos americanos, por lo que existen numerosas representaciones iconográficas del santo desde etapas muy tempranas. Probablemente su amplia difusión se debió a la circulación de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine en territorio novohispano. En Jala, el culto a san Sebastián seguramente estuvo presente desde principios del periodo colonial, pero fue en la primera iglesia parroquial, hacia 1816, que se erigió un altar dedicado en su honor. No obstante, en las renovaciones de 1847 su escultura se trasladó al altar de san Nicolás.⁷⁸ En un inventario realizado entre 1869 y 1877, ya no se registró la escultura de san Sebastián, al parecer, ésta fue sustituida por una pintura titulada *Santos médicos Cosme y Damián con san Sebastián*, pero se trata de una obra que precedió a la de Villaseñor.⁷⁹

⁷⁴ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. II (Argentina: Fundación Tarea, 1992), 716.

⁷⁵ Schenone, *Iconografía del arte. Los santos*, vol. I, 236.

⁷⁶ Schenone, *Iconografía del arte. Los santos*, vol. II, 551.

⁷⁷ Tan solo en 1850 se reportaron en Jala alrededor de doscientas muertes causadas por la epidemia de cólera morbus que se extendió hasta 1856. Entre 1867 y 1868, el cura Francisco Valadez informó que la peste había alcanzado a los niños, advirtiendo que en el mes de agosto de 1868 habían fallecido 44 infantes. AHAG, caja 2, carpeta (1828-1860), “Registro de la peste cólera”, 1850-1856; “Noticia sobre la peste en Jala”, 30 de junio de 1867; “Informe sobre el culto divino”, 19 de octubre de 1868, 1f.

⁷⁸ AHPJ, libro de gobierno, 1816, “Inventario de la Yglesia, sus utensilios, Casa Cural, y Archivo del pueblo de Xala, hecho por el presbítero D. Juan José Velázquez, cura interino de él copiando el anterior, anotando sus fallas en lo que expresa y añadiendo lo que en él se omitió”, 16 de agosto de 1816, 1f-4v.

⁷⁹ AHPJ, libro de gobierno, 1868-1945, “Inventario de alhajas de oro y plata, paramentos y archivo, pertenecientes a esta parroquia de Jala”, 12 de abril de 1869 a 20 de junio de 1877, 41v-43v.

La incorporación de una imagen de los santos médicos Cosme y Damián en los inventarios, nos hace pensar en la incorporación de su culto en Jala, probablemente promovido entre la década de 1860 y 1870, periodo de epidemias en el pueblo, mismas que propiciaron una devoción local con mucho arraigo en la región hasta la actualidad. En un exvoto sin fecha, Cruz de Ibarra relata que Pablo Ibarra, su esposo, quedó terriblemente lesionado luego de ser atropellado por una carreta en el Llano de la Cruz, Acaponeta; Cruz, llena de fe solicitó la intercesión de los santos médicos que se veneran en Jala, quienes, según la historia, lo sanaron, y ahora les agradece tan “singular maravilla” (fig. 17).

Mientras que, santa Lucía, patrona de la vista por aliviar a sus fieles de las enfermedades de los ojos, también es de los cultos más antiguos que se tienen registrados en Jala. Aunque en 1867, el padre Valadez informó que el jueves de Semana Santa la comunidad acostumbraba a sacar en procesión a la santa, pero por los desórdenes en torno al acto religioso, decidió empezar a cobrar los aranceles correspondientes y, al no tener respuesta, prohibió su procesión enemistándose nuevamente con la comunidad.⁸⁰

Contiguo al altar de san Sebastián se encuentra la pintura de la *Virgen del Carmen con las Ánimas Benditas*, firmada por Carlos Villaseñor en 1892 (fig. 18). Se trata de una obra de gran formato que tiene el sello particular del pintor, el dominio por el dibujo y el retrato (figs. 19 y 20), pero en particular, la introducción de elementos simbolistas en la pintura religiosa, como ya lo había experimentado en su tríptico *Vida* (1890) (fig. 21). Al centro de la pintura, la Virgen flota suavemente mientras carga al Niño Dios con su brazo izquierdo y extiende con dulzura su mano derecha a un fiel expiado. El Niño, por su parte, dirige una tierna mirada al espectador mientras sostiene un escapulario. Ambos están coronados y rodeados en la parte superior del cuadro por varios grupos de querubines entre nubes. En la parte inferior, las ánimas entre llamas purgan sus pecados veniales en espera de la intercesión de María.

El tema de la Virgen del Carmen con las ánimas del purgatorio tiene un origen medieval. En este tipo de representaciones iconográficas la Virgen puede estar sola o cargando al Niño Dios, ambos vestidos con el hábito de la Orden del Carmelo y el escapulario. El relato de su origen cuenta que el 16 de julio de 1251, María se le apareció a san Simón Stock para entregarle un escapulario como símbolo de identidad de su orden y como signo de salvación

⁸⁰ AHAG, caja 2, carpeta (1867-1868), "Sobre el cura encargado de Jala", 22f-v.



Fig. 16. Carlos Villaseñor, *San Sebastián con los santos médicos Cosme y Damián*, h. 1892. Óleo sobre lienzo.



Fig. 17. Exvoto a los Santos Médicos, siglo XX. Óleo sobre lámina. Col. Museo Amparo, Puebla.



Fig. 18. Carlos Villaseñor, *Virgen del Carmen con las Ánimas del Purgatorio*, 1892.
Óleo sobre lienzo.



Fig. 19. Carlos Villaseñor, *Estudio académico*, s. f. Óleo sobre lienzo, 51.5x98 cm. Col. Josefina Villaseñor, Guadalajara, Jal.



Fig. 20. Carlos Villaseñor, *Estudio académico*, 1888.
Óleo sobre lienzo, 114x85 cm. Col. Refugio Urrea Viuda de Villaseñor, Guadalajara, Jal.



Fig. 21. Carlos Villaseñor, *Vida* (tríptico), 1890.
Óleo sobre lienzo, 196x140 cm. Col. Particular.



Fig. 22. Carlos Villaseñor, *Bautismo de Cristo*, h. 1912.
Óleo sobre lienzo.

del purgatorio para quienes lo portaran.⁸¹ Por ello, es común ver representada a María o al Niño ofreciendo el escapulario a las ánimas en pena, pero quienes ya lo portan, pueden salir de su expiación el primer sábado después de su muerte.

La devoción se difundió rápidamente por Europa y llegó a América en el siglo XVII, ganando mucha popularidad que se mantuvo hasta el siglo XIX. En la parroquia de Jala varias pinturas precedieron a la que actualmente se conserva de Carlos Villaseñor. Según la tradición oral, en dicha obra se retrataron algunos miembros de la familia Salazar, benefactores del pueblo, quienes como un acto de fe se reconocieron como pecadores.⁸² Llama la atención que sólo cuatro de ellos gozaran de la intercesión de la Virgen del Carmen, pues portan el escapulario como prenda de salvación, mientras que los demás tienen su cabeza inclinada en espera de su purificación, por lo que el Niño Dios les ofrece un escapulario.⁸³

No obstante, en comparación con otras pinturas de Villaseñor, Camacho propone que, en esta pintura de Ánimas el pintor se autorretrató junto con algunos personajes de su familia, a manera de oración permanente o de exvoto. El pintor está de media espalda, con los brazos juntos, porta un escapulario y mira con arrepentimiento a la Virgen, a diferencia de su hijo, quien, con un gesto melancólico, mira al espectador en espera paciente de expurgar sus pecados. El personaje que cubre su rostro en tono de arrepentimiento recuerda a su tío Mariano Villaseñor. Finalmente, el hombre de barba larga con los brazos cruzados —posiblemente cercano al pintor— parece resignado y penitente.

Vinculada a las pinturas de san Sebastián y de las Ánimas está la pintura del *Bautismo de Cristo* que se encuentra en el baptisterio y está firmada por Carlos Villaseñor en 1912 (fig. 22). Aunque en los inventarios previos no registró alguna pintura con este tema, no obstante, en el altar del Sagrado Corazón tiene una escultura de san Juan Bautista que donaron los curas Rico y Romo hacia 1892.

Es probable que Villaseñor haya tomado como modelo visual las obras precedentes de *San Sebastián con los santos Cosme y Damián*, así como de la *Virgen del Carmen con las*

⁸¹ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Santa María* (Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008), 335-337.

⁸² Comunicación personal del padre Manuel Olimón Nolasco a Marisela Magallanes Enríquez, 3 de agosto de 2020.

⁸³ Roberto Aceves señala que la representación de este tema promovió la piedad y la intercesión de la Virgen en el bien morir. «*Que es bueno y útil invocarles*». *Continuidad y cambio en las prácticas y devociones religiosas en Guadalajara*, 220.

Ánimas Benditas (1816, 1847 y 1869), pues para ese entonces era muy joven como para tener la maestría técnica con la que resolvió las actuales pinturas que datan de 1892 y 1912. Aunado a esto, estas obras suman al programa visual un toque académico que representan aquellas devociones coloniales. El manejo anatómico, la paleta cromática y la disposición compositiva, atraen las miradas solemnes hacia el fino retrato de estas santas personas y de los miembros de la comunidad. No dudo que el cuerpo piadoso se acercase a ellas, cual reflejo de su propia realidad, sensibilizados por Sebastián martirizado o por el sufrimiento purgante de sus vecinos y familiares.

Devociones modernas de impulso pontificio

Tal como exponía al inicio, el impulso pontificio a las devociones modernas, como la Inmaculada Concepción, el Sagrado Corazón de Jesús y san José, tenía como objetivo reforzar la autoridad del papa y el poder rector del Vaticano. Sin embargo, es necesario introducir aquí un matiz. Una de las estrategias teopolíticas promovidas por Pío IX y León XIII para renovar la espiritualidad del mundo católico moderno, fue impulsar antiguas devociones que fueran ampliamente reconocidas y aceptadas por la Iglesia, como un proceso de adaptación al ambiente secular y laico que se había desencadenado con el desarrollo de los estados liberales.

En el momento de su declaración dogmática, en 1854, la Inmaculada Concepción gozaba de una larga tradición devocional que había sido promovida previamente por la Monarquía Hispánica, por lo que su elevación pontificia consolidó su culto como un símbolo de identificación y unidad en el mundo católico. La devoción a san José, por su parte, ganó un nuevo impulso luego de su nombramiento como Patrono de la Iglesia Universal y defensor de la Sagrada Familia. Mientras que la representación iconográfica del Sagrado Corazón de Jesús, que evocaba la doble naturaleza de Cristo, fue una devoción teopolítica que respondió a las tensiones generadas por los estados liberales, de ahí la representación de su sacrificio y la exposición del sagrado órgano como una fortaleza de su mensaje en la tierra.

Estas devociones funcionaron como estandartes teopolíticos frente a las calamidades espirituales de la modernidad que asechaban a las sociedades católicas. En ese sentido, los arzobispos de Guadalajara, Pedro Espinosa y Pedro Loza, se sumaron al magno proyecto romano y promovieron en su jurisdicción el culto a estas advocaciones, pero sin dejar de reforzar los cultos locales de cada pueblo. En el programa moderno de la parroquia de Jala se destinó el lado del evangelio para levantar altares dedicados a estas devociones romanas,

lo que permite observar cómo se estableció un equilibrio visual con las de origen colonial que se disponen del lado de la epístola.

Aunque desde el periodo colonial se registraron los cultos a la Purísima y a san José en Jala, su veneración se adaptó a las dinámicas piadosas de la modernidad. Aunado a esto, se fueron incorporando otras devociones que se sumaban al modelo romanista, que fomentaran prácticas religiosas más moderadas e intimistas, tanto en lo público como en lo privado. Por ello encontraremos un altar dedicado al Sagrado Corazón de Jesús o esculturas que representan el ingreso del asociacionismo en Jala, como: san Vicente de Paul, san Luis Gonzaga o la Medalla Milagrosa.

Altar de la Inmaculada Concepción

La devoción por la Inmaculada Concepción en Jala se remonta a la vieja capilla franciscana dedicada a esta advocación y en cuya portada tiene su talla en piedra (fig. 12). Aunque en los inventarios del siglo XIX a su imagen se le denomina como Virgen Purísima y al altar moderno se le conoce como de la Inmaculada Concepción, son dos formas distintas de referirse a la misma advocación mariana. En el programa actual, su altar está ubicado en el muro sur de la nave principal, tiene una imagen escultórica atribuida al escultor Valdez que fue adquirida con el recurso testamentario de la señora Partida Zamorano. En el mismo altar también se encuentran sus padres, santa Ana y san Joaquín. Por los inventarios sabemos que santa Ana tuvo un culto importante en la parroquia; mientras que san Joaquín se integró al núcleo familiar hasta el programa moderno.⁸⁴ Resalta en particular, la presencia de los padres de María como refuerzo del tema inmaculista, pues luego no poder engendrar, un ángel les anunció su futura concepción milagrosa luego del beso que se dieron en la Puerta Dorada.⁸⁵

La imagen de María está representada con finas y delicadas facciones que delatan la “flor de su edad”; alta e imponente, dirige una tierna mirada a los fieles. Apenas se distingue la serpiente vencida que se escurre hacia atrás del orbe, mientras unos pequeños querubines revolotean entre nubes y la luna creciente (fig. 23). El argumento principal de esta advocación se fundamentó en la idea de que la Virgen fue preservada de la mancha del pecado original

⁸⁴ Estas imágenes corresponden al segundo grupo (tabla 4), cuyos rostros son un poco más toscos y su encarnación más grisácea; pareciese que son incluso de molde, pues sus facciones son muy similares a las de san Luis Gonzaga, que está en el nicho derecho, san Vicente de Paul del altar del Sagrado Corazón y un santo franciscano que está en bodega (fig. 10).

⁸⁵ Schenone, *Iconografía del arte. Los santos*, vol. I, 129.

desde su concepción, lo que posibilitó la Encarnación del Verbo por la gracia divina. Las grandes polémicas que suscitó este misterio, tanto en discursos teológicos como en los concilios ecuménicos, giraban en torno a las posturas sobre el maculismo y el inmaculismo de María, respectivamente.⁸⁶

Las fórmulas icónicas concepcionistas del periodo medieval empezaron a replantearse con nuevos modelos visuales que funcionaban mejor en la cultura postridentina. Se configuró así la imagen de la *Tota Pulchra* —con la “intención de dirigir las voluntades ante una cultura visual universalizada”—,⁸⁷ a través de una imagen que sintetizaba y conceptualizaba el misterio en una representación protagónica de la Virgen: sobre una luna creciente,



Fig. 23. Inmaculada Concepción, h. 1891-1892. Escultura de telencoladas, madera tallada y policromada.



Fig. 24. *Mater Inmaculata*. Litografía. José Ignacio Nava, *Sermón de la Purísima Concepción*. Guadalajara, Jal.: en la Oficina de D. Mariano Valdés Tellez Giron, 1806.

⁸⁶ Francisco Javier Martínez Medina, “Componentes teológicos y contextos devocionales de la Inmaculada”, en *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, José Javier Ruiz Ibáñez y Gaetano Sabatini, editores (Madrid: Fondo de Cultura Económica, Red Columnaria, 2019), 35-37; Suzanne Stratton, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomos I y II (1988). Recuperado el 06 de junio de 2021, http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf.

⁸⁷ Sergi Doménech García, “La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*”, *Espacio Tiempo y Forma*, serie VII, Historia Del Arte, no. 3 (2015): 278. Recuperado el 10 de abril de 2022, <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.14459>.

con las manos juntas y rodeada por los atributos o símbolos de su pureza, elementos fundamentados en la tradición de las letanías lauretanas.⁸⁸ Para el siglo XVII, el tratadista Francisco Pacheco refirió en *Arte de la pintura* (1646), que María debía representarse “en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y ojos perfectísima, y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro [...] vestida con túnica blanca y manto azul”.⁸⁹

Los recursos discursivos y visuales sobre la Inmaculada Concepción de María fueron configurando complejos entramados devocionales que rebasaron los aspectos teológicos y geopolíticos de su culto. En el caso particular de la Monarquía Hispánica se vislumbró un proyecto de promoción dogmática que legitimó su identidad devocional en el orbe católico.⁹⁰ La fuerte convicción y rigurosidad de la Monarquía en la defensa y promoción inmaculista

⁸⁸ Stratton, “La Inmaculada Concepción...”, s. p.; Sergi Doménech García, “La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXIX, no. 1, (2014): 55-56; Victoria Bosch Moreno y Víctor Mínguez Cornelles, “El inmaculismo en el arte”, en *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, 236-237.

⁸⁹ Bajo esta manera se le reveló a la monja Beatriz de Silva, fundadora de la Orden de la Purísima Concepción en Toledo (1511). Cabe resaltar que en el *Apocalypsis Nova* del beato Amadeo de Portugal (1420-1482) y en la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (1430-1490), también reforzaron la visualidad artística de la Inmaculada y el sentido dogmático del culto. La piedad religiosa mariana se promovió a través de imágenes y literatura espiritual que elevaban el carácter superior de la Virgen; ejemplo de ello es la *Mística ciudad de Dios* (1670) de la madre María de Jesús Agreda (1602-1665), en la que describe sus visiones místicas sobre la vida de la Virgen María y de Jesús. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Sevilla: Impresor Simón Fajardo, 1649), 481-484; Jaime Cuadriello, “*Virgo potens*. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas*. Tomo IV (México: Fomento Cultural Banamex, 2009), 1180-1187; Bosch Moreno y Mínguez Cornelles, “El inmaculismo en el arte”, 234-235.

⁹⁰ En 1617 se estableció el decreto *Sactissimus Dominus Noster* en el que la Monarquía Hispánica sostuvo, con la venia del papa Paulo V (1550-1621), que la Virgen María había sido concebida sin la mancha del pecado original, pues no habían logrado persuadir a la Curia Romana del establecimiento del dogma. Ya desde 1530, en la Universidad de Valencia, con la participación de los teólogos españoles en Trento, el patronazgo de los tercios españoles, así como el hallazgo de los Libros Plúmbeos, había una predisposición y clara apropiación del culto mariano que se vería reflejado en una “hispanización hegemónica del inmaculismo”, con la finalidad de obtener una autonomía doctrinal que se vinculara a la noción universalista regia. El decreto no estableció la definición dogmática de la Inmaculada, pero sí prohibió defender en público la postura maculista de los predicadores, cuestión que la Monarquía interpretó como una victoria. De alguna manera, esta tradición religiosa ayudó a caracterizar un catolicismo hispánico entre los siglos XVI y XVIII, que buscaba mediante varias estrategias teopolíticas construir sus propias prácticas espirituales y teológicas respecto de las de la sede romana. Inclusive, el 8 de diciembre 1760 mediante la bula *Quantum Ornamenti* se aprobó la solicitud que había hecho el rey Carlos III para proclamar el “Universal Patronato de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción en todos los Reinos de España e Indias”, y con este título, “la Inmaculada había pasado así de ser una política de gobierno a ser ley, una ley que definía la catolicidad que no había sido reconocida plenamente por Roma”. Así pues, la Monarquía sostuvo el culto como una cuestión de Estado y con ello tomó un claro posicionamiento hegemónico político, cultural y religioso en el mundo católico. Gaetano Sabatini y José Javier Ruiz Ibáñez, editores, “Introducción. La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica, definirse en el mundo”, en *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, 10-15.

propició la construcción de una identidad regia, así como ricos matices en la programación visual y discursiva de la religiosidad local, tanto en el contexto ibérico como en el americano. La representación iconográfica de esta advocación quedó registrada en textos teológicos, apologéticos y panegíricos, así como en tratados artísticos que buscaron definir visualmente este complejo misterio “irrepresentable” que exaltara los postulados de la piedad religiosa regia.

Siglos más tarde, durante su autoexilio en 1848, el papa Pío IX experimentó varias mariofanías de la Inmaculada Concepción según la representación iconográfica tridentina. Estimulado por esas visiones, retomó la tradición inmaculista de la Monarquía Hispánica y de la romana para declarar su culto como dogma de fe en 1854.⁹¹ Dichas mariofanías, sumadas a las de la Virgen de Lourdes (1858) y la Medalla Milagrosa (1830), así como con la definición dogmática, propiciaron la producción de imágenes pictóricas, escultóricas y gráficas de la Inmaculada Concepción, multiplicándose en cada rincón público y privado del orbe católico hasta bien entrado el siglo XX, como una respuesta de la Iglesia Católica ante las calamidades de los tiempos modernos (fig. 24).

Bajo ese contexto, Pedro Espinosa convocó a sus fieles para que en todas las iglesias de la diócesis de Guadalajara se llevara a cabo el festejo solemne por la victoria de María. La feligresía recibió con gozo la celebración, engalanando sus casas y balcones con sus imágenes.⁹² En la parroquia de Jala no se cuenta con una crónica del festejo, pero sus representaciones escultóricas y pictóricas dan cuenta de su gran devoción. Aparte de la escultura principal del citado altar, existen otras dos imágenes con esta advocación: una Medalla Milagrosa (1915) que se encontraba en la capilla de las Hijas de María (1904), actual Museo de Arte Sacro, y otra escultura de la Inmaculada, que ahora se está en su lugar, también de finales del siglo XIX (figs. 25 y 26).

La pintura mural decorativa de la iglesia de Jala también abraza el discurso inmaculista con cuatro de sus atributos ubicados en las pechinas: *Turris Davidica* (Torre de David), *Turris Eburnea* (Torre de Marfil), *Domus Aurea* (Casa de Oro) y *Ianua Coelli* (Puerta del Cielo). Estos títulos marianos tomaron como modelo los grabados de los hermanos Joseph

⁹¹ Sabatini y Ruiz Ibáñez, “Introducción. La Inmaculada Concepción y la monarquía hispánica. Definirse en el mundo”, 13-16, 25.

⁹² “Invitación de la Casa de misericordia para asistir a la solemnidad religiosa para celebrar la victoria que “María fue concebida sin mancha del pecado”, 7 de junio de 1855; “Declaración dogmática de la Inmaculada Concepción y jubilosa celebración en la diócesis de Guadalajara”, en Ignacio Dávila Garibi, *Apuntes para la Historia de la Iglesia en Guadalajara*. Tomo IV, vol. 2 (México: Editorial Cvltvra, 1967), 831-833.



Fig. 25. Altar de la Medalla Milagrosa con san Miguel y el Ángel custodio, h. 1903-1904. Esculturas de telas encoladas, madera tallada y policromada. Medalla Milagrosa, 190x65x45 cm; San Miguel Arcángel, 175x80x50 cm; Ángel Custodio, 170x64x45 cm. Capilla de las Hijas de María, Jala, Nayarit.

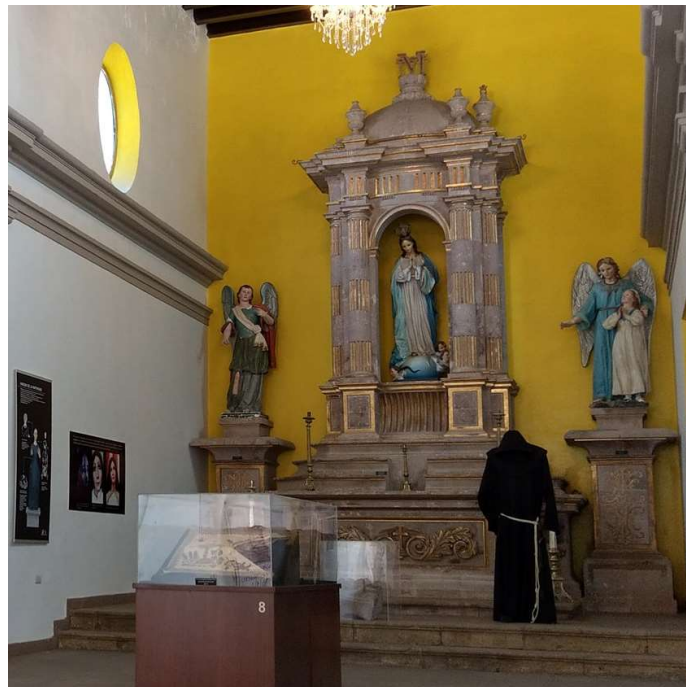


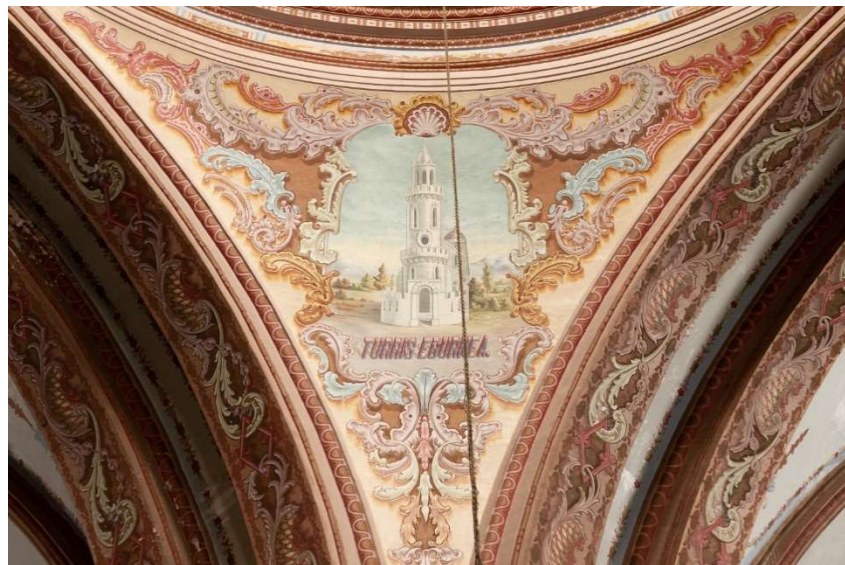
Fig. 26. Altar de la Inmaculada Concepción con san Miguel y el Ángel custodio, h. 1903-1904. Esculturas de telas encoladas, madera tallada y policromada. San Miguel Arcángel, 175x80x50 cm; Ángel Custodio, 170x64x45 cm. Museo de Arte Sacro Manuel Olimón Nolasco, Jala, Nayarit.



Fig. 27. Cúpula y pechinas con las letanías lauretanas, h. 1879.
Pintura mural al temple.



Figs. 28 y 29. Klauber, *Turrus Davidica* (lámina 36), grabado, 1768; pechina con la Torre de David, h. 1879.
Pintura mural al temple.



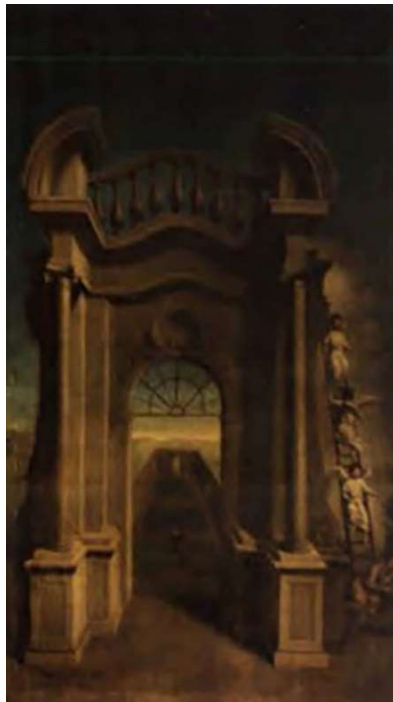
Figs. 30 y 31. Klauber, *Turrus Eburnea* (lámina 37), grabado, 1768; pechina con la Torre de Marfil, h. 1879.
Pintura mural al temple.



Figs. 32 y 33. Klauber, *Domus Aurea* (lámina 38), grabado, 1768; pechina con la Casa de Oro, h. 1879.
Pintura mural al temple.



Figs. 34 y 35. Klauber, *Ianua Coeli* (lámina 40), grabado, 1768; pechina con la Puerta del Cielo, h. 1879.
Pintura mural al temple.



Figs. 36, 37 y 38. Tirso Martínez, *Turris Eburnea, Domus Aurea y Ianua Coeli*, 1878. Óleo sobre lienzo. Capilla de la Purísima Concepción, Catedral de Guadalajara.

Sebastián y Johann Baptist Klauber, publicados en la *Letanía lauretana de la Virgen Santísima* (1750) de Francisco Xavier Dornn, que gozó de mucha popularidad hasta bien entrado el siglo XIX (fig. 27).⁹³ Estas pinturas coinciden con las que encargó el arzobispo Pedro Loza para la Capilla de la Purísima Concepción en la Catedral de Guadalajara. En las calles del retablo mariano se encuentran cuatro pinturas realizadas en 1878 por Tirso de Molina: *Arca de la Alianza*, *Casa de Oro*, *Torre de Marfil* y *Puerta del Cielo*, todas ellas, como las de la parroquia de Jala, también inspiradas en los grabados de los hermanos Klauber (figs. 36, 37 y 38).⁹⁴ El proyecto de esta capilla ya se venía gestionando desde 1868, año en que pasaron por Jala unos colectores de limosna para dicho propósito.⁹⁵ De ahí que sea posible pensar que, en 1874, durante la visita pastoral de Loza a este pueblo, el prelado hubiera sugerido que se pintaran en las pechinas estos títulos marianos; que los mismos curas de Jala hayan visitado la capilla de la Purísima, o bien, que conocían previamente los grabados, ampliamente difundidos, y así eligieron los atributos marianos más acordes al programa visual del templo.

Las pinturas de las pechinas sintetizan la composición de los grabados, apegándose más a los detalles del dibujo arquitectónico y de las hojas de acanto. Inspirado en estas piezas el pintor se tomó licencias creativas para realizar los motivos ornamentales. Es probable que el artífice haya sido Cástulo Pérez, a quien en 1879 se encargó de la pintura decorativa del templo y de dorar la mesa del altar, según indica un recibo de pago por \$50.00 pesos.⁹⁶

⁹³ La torre del rey David fue símbolo de su conquista sobre Jerusalén, un monumento erigido en el monte Sion que protegía al pueblo judío y en el que mostraban todas las armas y trofeos de su victoria. La invocación de María como Torre de David alude al fragmento IV del Cantar de los Cantares: quien como fortaleza defensiva es “levantada para dominar; de ella cuelgan mil escudos, todos escudos de valientes” (figs. 28 y 29). “Cantar de los Cantares”, en *La Biblia Latinoamericana* (Madrid: Editorial San Pablo, Editorial Verbo Divino, 1972), 1049. La Torre de Marfil refiere a su virginidad: pura como el marfil. Esta torre representa a María como “mujer fuerte, con cuyo poder fue quebrantada la cabeza de la serpiente infernal, con cuya fortaleza son derrotados los ejércitos enemigos” (figs. 30 y 31). Mientras que, en el Antiguo Testamento se narra que el rey Salomón levantó una casa con muros de oro para el Nombre de Yahvé (Reyes, 5:19), en donde sería depositada el Arca de la Alianza. María entonces, es la Casa de Oro “que Cristo escogió para morar en ella”, cuyos muros representan las cuatro virtudes cardinales (figs. 32 y 33). La última pechina simboliza a María como Puerta del Cielo, por la cual bajó Cristo a la tierra, es la entrada al cielo para la salvación de la humanidad y por donde María entró a la gloria (fig. 34 y 35). Francisco Xavier Dornn, *Letanía lauretana de la Virgen Santísima* (Valencia: Por la viuda de Joseph de Orga, 1768), 71-73.

⁹⁴ Esta capilla tenía una doble función: los retratos de *Moisés*, *Aarón*, *David* y *Salomón*, pintados por A. Deschamps en 1876, se veían cuando se levantaba el monumento del Jueves Santo. Al reverso de estas pinturas se encuentran las letanías lauretanas que se volteaban en las celebraciones marianas. Nelly Sigaut, “Un nicho para una antigua imagen”, en *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, Arturo Camacho Becerra, coordinador (Zapopan, Jal.: El Colegio de Jalisco, 2010), 67-102.

⁹⁵ AHAG, caja 2, carpeta (1867-1868), “Respuesta del cura Francisco Valadez sobre algunos desórdenes y negativas de la comunidad hacia su persona”, 10 de octubre de 1867, 2f.

⁹⁶ AHAG, caja 2, carpeta (1873-1880), “Recibos por pago de servicios”, 19 de julio de 1879.

El programa visual inmaculista de la parroquia de Jala responde pues, a un discurso teopolítico que exalta las cualidades defensivas y triunfalistas de María. En este sentido, estas imágenes marianas posicionaron a los curas de este pueblo como personajes actualizados y dispuestos a sumarse a las estrategias para reforzar el culto promovido desde la Santa Sede. Bajo el contexto tan convulso por el que estaba pasando la Iglesia católica, la Virgen Inmaculada “quebrantó la venenosa cabeza de la cruelísima serpiente”, triunfó como verdad de fe ante las disputas teológicas y finalmente “trajo la salud al mundo”. En tanto que las cuatro imágenes de las pechinas engranan los títulos defensivos como “auxilio y refugio de todos los que peligran”, pero también exaltan el poder redentor de María.⁹⁷ En efecto, la fortaleza y refugio a la que refería la comunidad no solo se refería a la dimensión arquitectónica del recinto, pues pareciese que María invistió el espacio sagrado con su presencia, para proteger a la feligresía de la impiedad y los peligros de la modernidad.



Fig. 39. San José, h. 1891-1892. Escultura de telas encoladas, tallada y policromada.

San José

Es de particular interés la imagen de san José ubicada en el nicho izquierdo del altar de la Inmaculada. La escultura está representada según marca la tradición visual postridentina: hombre maduro —no anciano y cano como en la Edad Media—, con túnica verde, manto café, bordón de peregrino, la vara con flores de azucena y carga tiernamente al Niño Dios. Es de recordar que la vara florecida, evoca su triunfo frente a los otros pretendientes de María, así como a su castidad y autoridad —pues también simboliza un ceño—. Mientras que, su íntima relación con Jesús, alude al sabio consejo que da a su hijo para el buen gobierno de su ministerio (fig. 39).⁹⁸

⁹⁷ “Bula de Su Santidad Pío IX con motivo de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción”, en Dávila Garibi, *Apuntes para la Historia de la Iglesia en Guadalajara*, 1008.

⁹⁸ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*. Tomo 2, vol. 2. Barcelona: Serbal, 1997, 167-168; Jaime Cuadriello, “San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y Virrey de las Indias”, *Memoria MUNAL*, número 1 (México: Museo nacional de Arte, 1989): 30-31.

Su culto ganó mucha devoción en el mundo católico por ser heredero de la estirpe real, pero en especial, por ser el esposo de María y padre nutricio de Jesús que le dotó de un carácter como protector de la familia y defensor de la Iglesia. También por su vida errante y su oficio como carpintero, se convertiría en patrono de los artesanos y como consuelo de las personas sin hogar y los moribundos. Por sus virtudes personales: obediencia, pobreza y castidad, sería modelo a seguir de la vocación de los jóvenes encaminados al sacerdocio.⁹⁹

Los primeros antecedentes de la vida de san José se encuentran en los Evangelios Apócrifos, con referencias irregulares sobre su culto. Fue en el siglo XV con la obra de Juan Gerson y en el Concilio de Constanza que su devoción inició una nueva etapa. El impulso de su culto fue más notorio a partir del siglo XVI, con la promoción del santo por los carmelitas, jesuitas y salesianos.¹⁰⁰ En la Nueva España, por su parte, la devoción se difundió desde el periodo de conquista ganando mucha popularidad, al considerarlo como “padrino exclusivo de las conversiones”,¹⁰¹ pues tuvo una agencia decisiva en la evangelización. De hecho, su devoción tuvo un fuerte carácter político, pues desde el Primer Concilio Provincial Mexicano de 1555, se nombró como Patrono y Abogado de la Iglesia de la Nueva España. En 1621, Gregorio XV estableció su fiesta en toda la Iglesia el 19 de marzo. Más tarde, en 1679, Carlos II lo juró como santo tutelar de todos sus dominios.¹⁰²

Gabriela Díaz Patiño señala que el culto a san José decayó en el mundo católico a finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. Particularmente, desde los inicios del gobierno de Pío IX, fijó la fiesta del patrocinio de san José, pero fue en el marco del Concilio Vaticano I, que, como parte del proyecto de restauración de la Iglesia y luego de la situación política por la que atravesaron los Estados Pontificios, el Santo Padre proclamó a san José como Patrono y Protector de la Iglesia Universal el 8 de diciembre de 1870, pues consideró que, luego de la inmaculada Virgen María, es segura esperanza y protección frente a las “graves calamidades” de los impiedosos que atacan a la Iglesia.¹⁰³

⁹⁹ Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. II, 489-490.

¹⁰⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, tomo 2, vol. 2, 166.

¹⁰¹ Antonio de Mancillas, *Padrino de este reyno de las Indias, de este invicto rey de las Españas, y de esta primera Iglesia de las Yglesias. San Joseph Patriarcha, que en la fiesta de su patrocinio, que en nombre de su Majestad, hizo Virrey* (México: s. e., 1714), 3, citado en Cuadriello, “San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y Virrey de las Indias”, 8.

¹⁰² Cuadriello, “San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y Virrey de las Indias”, 10-12.

¹⁰³ Pío IX, *Quemadmodum Deus. Urbis et Orbis Decretum*, Roma, a 8 de diciembre de 1870. Recuperado el 10 de marzo de 2023, <https://www.traditio-op.org/santos/San%20Jose/Quemadmodum%20Deus,%20Pio%20IX.pdf>.

La idea del patronazgo de san José propició una rica producción de imágenes pictóricas y escultóricas, sustentada en la propia tradición visual, literaria y devocional como protector y defensor de las familias, que, en este contexto histórico protegería a la gran familia católica. Aunado a esto, sus imágenes se encuentran enmarcadas en un modelo de resistencia teopolítica frente a los embates de los estados liberales, por ello, su vínculo directo con la erección de iglesias con su advocación, así como con la cultura visual de las otras devociones modernas de impulso pontificio, la Inmaculada Concepción y el Sagrado Corazón de Jesús. Más tarde, León XIII integró la devoción junto con el rezo del rosario, como parte de las prácticas piadosas al interior de las familias, pero, además, articuló simbólicamente su papel como patrono de los trabajadores (artesanos y obreros), vinculado a los postulados sociales y laborales de encíclica *Rerum novarum* (1891).¹⁰⁴

Su culto estuvo presente en la primera parroquia de Jala, en la cual se levantó un altar en su honor. Para 1847 se registraron hasta tres imágenes de san José con el Niño, lo que da cuenta de su culto, que justo coincide con los inicios de su promoción por parte de Pío IX (tablas 1 y 2). Pese a las etapas constructivas del recinto, su devoción se mantuvo durante el reinicio de la fábrica material y los años consecutivos. De hecho, en la visita pastoral de Pedro Loza de 1878 —asistente en el Concilio Vaticano I— resaltó la asociación josefina, misma que respondía a su nombramiento como Patrono Universal de la Iglesia designado por Pío IX en 1870.

La actual escultura de san José es una imagen cuya estructura fue reutilizada, tanto en su forma escultórica como en su apego devocional. En el inventario de 1891 se menciona que su rostro, manos, pies y el Niño, son de procedencia queretana y fueron donadas por el padre Salazar.¹⁰⁵ Es de resaltar que, en el interior de la escultura moderna de telas encoladas se encuentra la imagen colonial de madera policromada. Es común que en la imaginería se reutilicen piezas de las esculturas por la calidad en las tallas, o bien, por su buen estado de conservación, sin embargo, la escultura de san José resulta peculiar pues no es común preservar la talla completa colonial dentro de una imagen moderna. Esta práctica responde entonces, a la necesidad de perpetuar los restos de la materia consagrada adaptada al devenir

¹⁰⁴ Díaz Patiño, *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de la cultura nacional (1848-1908)*, 74-76.

¹⁰⁵ AHPJ, libro de gobierno, 1868-1945, “Inventario de alhajas de oro y plata, paramentos y archivo, pertenecientes a esta parroquia de Jala”, 5 de marzo de 1891, 155f.

del gusto y usanza de la época, pero que, además, entreteje y concentra simbólicamente los estratos temporales de su culto.¹⁰⁶

Esta singular imagen encarna claramente el vínculo entre lo tradicional y lo moderno, pues materializa la eficacia de su devoción ante el cuerpo piadoso que ha cedido a las nuevas formas de mirarla, pero sin desapegarse del recuerdo de la imagen que, investida de poder y agencia, legitima la antigüedad de su culto. Pese a estas modificaciones, su culto seguiría haciendo frente a los desafíos de la modernidad, pues su presencia intercede y refuerza la eterna retórica de la lucha de la Iglesia contra el mal —cualquiera que fuera la amenaza—, en este caso, de los liberales, impiadosos y protestantes. En efecto, la presencia de san José en el altar de la Inmaculada, sí evoca su papel como padre putativo de Jesús, así como protector de la familia y de la Iglesia, pero, además, articula el fundamento teopolítico de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción y de su patronazgo, como un escudo defensivo frente a los agravios de los estados liberales hacia el mundo católico.

Altar del Sagrado Corazón de Jesús

En el altar del transepto sur se encuentra el Sagrado Corazón de Jesús, custodiado por san Juan Bautista, san Pedro y san Vicente de Paul; todas las imágenes de este altar también fueron adquiridas con el recurso de la señora Partida Zamorano (fig. 40). La imagen de Jesús encarna su doble naturaleza: la terrenal y la espiritual, un modelo a seguir que representa el sacrificio del Mesías por los pecados de la humanidad. En Jala, su culto se tiene registrado al menos desde el curato de Francisco Valadez, no obstante, en el inventario de 1891 se mandó pedir la imagen moderna que es la que actualmente se conserva (\$160.00).

Las imágenes alusivas al Sagrado Corazón de Jesús que están en Jala, se sumaron a la estructura devocional promovida desde la Santa Sede. El papa Pío IX se apoyó de la promoción de los jesuitas para difundir su culto y representación, como una respuesta a los ataques de los estados liberales hacia la cultura católica. Esta postura teopolítica se reforzó con el establecimiento de la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús en 1856; posteriormente con la beatificación de Margarita María Alacoque en 1864 y, finalmente, con la consagración de la

¹⁰⁶ Jorge Alberto Manrique Castañeda, “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana”, en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500-1825* (Madrid: Cátedra, 1995), 15.



Fig. 40. Sagrado Corazón de Jesús, h. 1891-1892.
Escultura de telas encoladas, tallada y policromada. .



Fig. 41. Beata Margarita María Alacoque.
Estampa. *Tratado popular sobre la devoción del Sagrado Corazón de Jesús*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1894.



Fig. 42. Pompeo Batoni, *Sagrado Corazón de Jesús*, 1767. Óleo sobre lienzo, 74.8x62.2 cm.
Iglesia del Gesù, Roma.

Iglesia católica a esta advocación en 1875. Inclusive, en 1899, León XIII consagró a toda la humanidad a este culto.¹⁰⁷

Su devoción data del periodo medieval, sin embargo, fue entre los siglos XVI y XVIII que cobró un fuerte impulso representando iconográficamente al sagrado órgano como una metáfora visual que estimulaba la piedad religiosa íntima y privada. Las visiones místicas de Margarita María Alacoque (1647-1690) abonaron a su culto. A un costado del altar del Sagrado Corazón está una pintura mural *non finita* en la que apenas se distingue la presencia de Jesús. En una de sus revelaciones, éste le mostró su pecho diciéndole: “He aquí el corazón que ha amado tanto a los hombres [...] y en reconocimiento no recibo de la mayoría sino ingratitud”. Entre los designios le solicitó que promoviera una fiesta para “honrar bajo la figura de su Corazón de carne [...] y destruir en él todos los movimientos desordenados”.¹⁰⁸ A partir de entonces, proliferaron estampas, escapularios, bordados e imágenes que abonaron a la propagación del culto público y privado mediante las prácticas ascéticas como modelo de espiritualidad (figs. 7 y 41).

La devoción al Sagrado Corazón de Jesús siguió promoviéndose por los jesuitas en el siglo XVIII. En 1765 se aprobó su fiesta universal y se planteó la necesidad representar el sufrimiento de Cristo mediante la exposición visual del divino órgano, que hacía más comprensible la doble naturaleza del Verbo. En 1767 se encargó a Pompeo Batoni (1707-1787) que pintara al Sagrado Corazón de Jesús para la Iglesia del Gesú en Roma, inaugurando un nuevo tipo iconográfico (fig. 42).¹⁰⁹ No obstante, en 1878, la Congregación de Ritos desaprobo la representación de Batoni arguyendo que el corazón debería estar representado en el pecho de Cristo y no en su mano. Desde entonces, las imágenes del Cristo triunfante y con

¹⁰⁷ Aceves Ávila, «*Que es bueno y útil invocarles*». *Continuidad y cambio en las prácticas y devociones religiosas en Guadalajara*, 447-448; Ana Isabel Pérez-Gavilán Ávila, *Sagrado Corazón y profano. Historia e imagen. Simbolismo, emblemática, iconografía y arte* (México: Universidad Autónoma de Coahuila, Plaza y Valdés Editores, 2013), 78; David Morgan, *El Sagrado Corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción* (Barcelona: Sans Solei Ediciones, 2013), 48.

¹⁰⁸ Alacoque estuvo influenciada por las descripciones emblemáticas de Francisco de Sales (1611) y los textos de Jean Eudes (1643). AHAG, Folletería, *Tratado popular sobre la devoción al Sagrado Corazón de Jesús* (Madrid: Apostolado de la prensa, 1894), 13-14; Morgan, *El Sagrado Corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*, 12, 24; Pérez-Gavilán Ávila, *Sagrado Corazón y profano. Historia e imagen. Simbolismo, emblemática, iconografía y arte*, 69.

¹⁰⁹ Entre los principales promotores destaca el jesuita Joseph de Gallifet. Morgan, *El Sagrado Corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*, 24-39; Lauren G. Kilroy-Ewbank, *Holy organ or unholy idol? The Sacred Heart in the art, religion, and politics of New Spain* (Leiden: Brill, 2018), 247.

su corazón expuesto se convertirían en la representación de una cristiandad renovada, extendida por todo el mundo católico desde finales del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX —y de la que Jala parece un caso especialmente rebosante—.

La representación del Sagrado Corazón señalando al divino órgano en su pecho es una representación que resulta menos patética que sus antecesoras pasionarias, sin dejar de aludir a la naturaleza terrenal y divina del Redentor.¹¹⁰ Su imagen en el templo de Jala buscaba estimular una espiritualidad que radica en la visualidad háptica como dispositivo de la fe, tan cara y funcional para la piedad moderna. Así pues, la encarnación de Jesús ofreciendo su sagrado órgano al feligrés le permite experimentar íntimamente la presencia de su doble naturaleza.

Esa experiencia sensorial también opera en la capilla de Cristo Rey. El trono bizantinizante dota a la imagen de Cristo que señala su sagrado corazón de una sólida presencia, invitando a un encuentro personal pero distante entre él y sus fieles. Este culto cristológico y su representación iconográfica, como señala Jaime Cuadriello, sirvió “para fijar allí los territorios de su potestad: el reino de Cristo no es de este mundo, pero, por las manifestaciones de su espíritu, actúa en este orden o se prepara desde aquí”.¹¹¹

Otras devociones

La rica cultura material de la iglesia de Jala da cuenta del gusto por la escultura religiosa. Muchas de estas imágenes estuvieron vinculadas al asociacionismo promovido por Pío IX y León XIII, así como por Pedro Loza en la arquidiócesis de Guadalajara. Esta estrategia se fundamentaba en la reevangelización de las sociedades como un respaldo para restablecer el orden católico frente a las tensiones de los regímenes liberales. La feligresía debía incorporar, entonces, las prácticas religiosas en el entorno familiar; meditar y hacer oración interior, así como cuidar la moderación de sus actos de fe en el espacio público, aunque también se buscaba una buena formación espiritual e intelectual del clero.¹¹²

Por ello en la diócesis de Tepic, Ignacio Díaz promovió, entre otras prácticas piadosas, el rezo del rosario, las conferencias de san Vicente de Paul, la congregación de san

¹¹⁰ Luis G. Romo durante la sede vacante del tercer arzobispo de Guadalajara (1900), estableció el Apostolado de la Oración (1844), una asociación piadosa que promovió la devoción al Sagrado Corazón de Jesús. AHAG, Folletería, *Circular del Gobierno Eclesiástico de la Arquidiócesis de Guadalajara*, 1906.

¹¹¹ Jaime Cuadriello, “Muerte y resurrección del poder atemporal: ¡Viva Cristo Rey!”, en *Las artes y la arquitectura del poder*, Víctor Mínguez, editor (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013), 55.

¹¹² Díaz Patiño, *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de la cultura nacional (1848-1908)*, 66-69.

Luis Gonzaga, la asociación de las Hijas de María, el Apostolado de la Oración, la asociación Josefina y del Sagrado Corazón de Jesús y, en particular, el culto a la Virgen de Guadalupe. Estas asociaciones católicas estuvieron presentes en la parroquia de Jala hacia finales del siglo XIX; prueba de lo anterior son las imágenes que perviven de aquella época —san Luis Gonzaga, san Vicente de Paul, la Medalla Milagrosa, san José y el Sagrado Corazón de Jesús—. Estas esculturas, en su mayoría, destacan por su función de la modernización del culto divino y por su consonancia con las disposiciones tanto de los prelados como de los concilios que difundieron las devociones romanas. Por ejemplo, en el Concilio Plenario Latinoamericano (1899) —al que asistió Díaz Macedo— se reforzó el llamado para impulsar la devoción a san José, al Sagrado Corazón de Jesús, a la Inmaculada Concepción y a san Miguel Arcángel.

Inclusive, en los informes sobre el culto divino provenientes de Jala se pueden rastrear el asociacionismo y otras prácticas de religiosidad moderna. Por ejemplo, entre 1867 y 1868, se informó que en la parroquia se celebraban con la mayor solemnidad las fiestas religiosas de María Santísima, san José, Corpus Christi, Sagrado Corazón de Jesús, Virgen del Refugio, Inmaculada Concepción, Virgen de Guadalupe, la Encarnación del Divino Verbo y la Natividad. Además, en las fiestas se cantaba misa, se rezaba el rosario y se exponía al Santísimo todos los domingos y días festivos. También se describe, por ejemplo, que durante el mes de mayo dedicado a María, concurrían los feligreses todos los días a un ejercicio en que las niñas de la escuela, vestidas de ángeles, cantaban y realizaban el “tierno acto” de ofrecerle flores a la Virgen.¹¹³ De esos informes destacan aquellas imágenes que salían en procesión, en particular, las de la Inmaculada Concepción, san José y el Sagrado Corazón de Jesús. De tal suerte que, durante el curato de Valadez, las prácticas religiosas del pueblo estaban transitando hacia el modelo devocional del Vaticano, iniciado por Pedro Espinosa y consolidado por Pedro Loza.

Ya para finales del siglo, el cura Ignacio Romo informó al gobierno eclesiástico que estaban establecidas en Jala las asociaciones de san José —dependiente de Santa Teresa de Guadalupe—, la de la Vela Perpetua del Santísimo Sacramento, la del Sagrado Corazón de Jesús y la de san Vicente de Paul —ésta última a favor de los pobres y enfermos—; todas ellas abiertas a hombres y mujeres. Por las tardes se rezaba el santo rosario y se

¹¹³ AHAG, caja 2, carpeta (1867-1868), “Fiestas religiosas de la parroquia de Jala”, 3 de julio de 1868, 1f.

celebraba con gran solemnidad la fiesta de Corpus, de la Asunción de María y la de la Virgen de Guadalupe. Por primera vez se celebraron las conferencias de san Ignacio.¹¹⁴

Ordenamiento y modernización del culto

El gobierno del arzobispo Pedro Loza se caracterizó por conciliar las estrategias romanistas para sobrellevar la relación Iglesia-Estado. El prelado evitó cualquier conflicto que violara las reformas liberales y, en cambio, promovió prácticas espirituales más interioristas, moderadas y racionales en contraposición de las supersticiones, los excesos devocionales y la impiedad. Loza buscó, además, establecer el ordenamiento de la liturgia, de la música y las expresiones devocionales, tanto públicas como privadas. Inclusive, emitió disposiciones sobre los nombres de los niños recién bautizados, el mercado piadoso, el decoro de las iglesias y las imágenes indecentes que había que renovar. Estas acciones coincidieron con la transición de las prácticas de piedad moderna promovidas con el modelo romanista. Si los grupos liberales o protestantes atacaron directamente la religiosidad pública, el uso de imágenes sagradas o el tema de las indulgencias, los clérigos tuvieron que responder ante estos ataques, demostrando la capacidad de la Iglesia para enfrentar y adaptarse ante cualquier adversidad.

Pruebas de estos intereses quedaron registrados en las visitas pastorales de Loza en las que emitió indicaciones precisas sobre la modernización del culto. El 11 de febrero de 1878, el cura José de Meza recibió al arzobispo durante su visita pastoral a Jala. El objetivo del prelado era conocer el estado material de la iglesia, inspeccionar la administración de la parroquia —en lo material y lo espiritual— y revisar la piedad religiosa y moralidad de la feligresía. Gracias a la descripción que se hizo de su visita podemos visualizar el decoro de la iglesia de Jala, así como las imágenes y devociones presentes en el culto divino.

Durante su recorrido por la nave central, Loza señaló que el trono de la Custodia del altar principal debía tener cortinas blancas en lugar de “encarnadas” (rojas) y que éstas debían cubrirlas en su totalidad; de no ser posible, tenían que resguardarla en el Sagrario. Sobre los altares dijo que no se apreciaban claramente las aras de las reliquias y recomendó que el cura en turno se apegara al *Misal romano* sobre la “preparación de los altares”, así

¹¹⁴ AHPJ, carpeta suelta, “Informe lo relativo a la parroquia de Jala”, 1 de septiembre de 1895 al 1 de mayo de 1899.

como al *Manual de párrocos* de Miguel Venegas.¹¹⁵ En cuanto al culto divino, festejó el establecimiento de las asociaciones Josefina y de la Vela Perpetua (conformada únicamente por mujeres); así, a manera de compensación, concedió ochenta días de indulgencia por cada Salve o Ave María rezadas frente a Nuestra Señora de la Asunción o de los Dolores y otros ochenta días por cada Padre Nuestro o Ave María dedicadas a san José. Finalmente, promulgó la bula en donde declaró como doctor de la Iglesia a san Francisco de Sales.¹¹⁶

Si bien, en la visita de Loza no se describió con precisión los altares ni sus imágenes, la recomendación que hizo al cura De Meza de apegarse al manual de Venegas se infiere que estos no estaban dispuestos según el *Misal Romano*. Como renglones atrás se enfatizó, Loza prestó especial atención al ordenamiento del culto divino y al correcto ejercicio litúrgico, por ello entendemos que en esa ocasión haya puesto énfasis en la consulta de los catecismos y manuales de párrocos autorizados. Tan sólo en 1886, Loza encomendó a Luis R. Barbosa publicar el *Manual de Párrocos* con la finalidad de normar y regular las prácticas religiosas en la arquidiócesis de Guadalajara, según lo establecido por la Sagrada Congregación de Ritos.¹¹⁷

Definitivamente estos manuales tuvieron una gran aceptación en la formación y enseñanza de la doctrina, pero también funcionaron como guías tanto para el buen ejercicio de la liturgia como para la ornamentación de los templos. Entre las obras más consultadas y reeditadas durante la segunda mitad del siglo XIX se encuentran el *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana* (1618) de Jerónimo Martínez de Ripalda y el *Manual de Párrocos* de Miguel de Venegas (1731), ambas fundamentadas en los estatutos del Concilio de Trento. También destacaron otros manuales que buscaron modernizar el mensaje doctrinal, como el *Sacerdote instruido* de Bernardo Salas, de 1853, muy popular en España y México.

¹¹⁵ Miguel Venegas, *Manual de parrocos, para administrar los santos sacramentos, y executar las demas sagradas funciones de su ministerio / escrito por el P. Miguel Venegas de la Compañía de Jesús* (México: Imprenta de la calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba, 1803).

¹¹⁶ AHPJ, libro de gobierno, “Visita pastoral del Arzobispo Pedro Loza”, 11 de febrero de 1878, 52f-65v; AHAG, “Visita pastoral del Arzobispo Pedro Loza”, 11 de febrero de 1878, 182f-182v; Atenógenes Silva y Álvarez Tostado, *Exequias que por muerte del Ilmo. y Rmo. Sr. Arzobispo D. Pedro Loza y Pardavé* (Guadalajara, Jal.: Ancira Hno. A. Ochoa Imp., 1898), 91.

¹¹⁷ Luis R. Barbosa, *Manual de párrocos para administrar los santos sacramentos y ejecutar las demás sagradas funciones de su misterio* (Guadalajara, Jal.: Imprenta, litografía y librería Ancira y Hermanos, 1886). Más tarde, don Jacinto López, tercer arzobispo de Guadalajara, mandó hacer otro manual mucho más sintético para todo el clero de su arzobispado. *Manual eclesiástico extractado del Ritual Romano* (Guadalajara, Jal.: Imp. Ancira y Hermano A. Ochoa, 1900).

Las xilografías que ilustran este manual fueron realizadas por el presbítero Martín Oliver, quien, pese a las “irregularidades” en la perspectiva de algunas de sus estampas, tuvo a bien representar los movimientos de las manos que los sacerdotes debían realizar al momento de la liturgia (fig. 43 y 44).¹¹⁸ En la edición poblana de 1865 se actualizaron las imágenes para evitar confusiones en las instrucciones visuales, dando cuenta de la vigencia de la arquitectura clasicista y de la disposición moderna de los ornamentos e imágenes, tanto en los altares como en otros espacios sagrados.

La lámina 4, por ejemplo, representa un altar de orden clásico con todos los elementos indispensables para celebrar la misa: el ara sagrada, el misal, los candelabros, el cáliz y el sagrario con un relieve en la puerta del Sagrado Corazón de Jesús; al centro del altar, custodiada por dos columnas lisas, está el boceto de una pintura de la *Virgen María con el Niño*, mientras que, en el extremo derecho, el sacerdote da la comunión a una religiosa. La estampa 22 ilustra el acto del *Lavabo* en el altar principal, en el que está el Santísimo Sacramento expuesto en su nicho cortinado; a un costado, un ángel le ofrece una reverencia, mientras que, dispuestos en los niveles de la escalinata, se encuentran una serie de candelabros que custodian el sagrario rematado por un Cristo; sobre la mesa del altar, el mantel sagrado y en el corporal se encuentra el cáliz (figs. 45 y 46).

Toda esta serie de estampas y manuales fueron consultados y aplicados en diversas parroquias de la arquidiócesis de Guadalajara. Es probable que las múltiples ilustraciones del *Sacerdote instruido*, cuya influencia se hace patente en muchos altares clasicistas contruidos a finales del siglo XIX, se hayan tomado como modelo litúrgico y ornamental para la iglesia moderna de Jala.¹¹⁹ Se considera, además, que los curas involucrados en el programa visual final, pudieron haber determinado la disposición de las imágenes religiosas basándose en estos manuales, quizá, para dotar los altares de equilibrio visual y claridad

¹¹⁸ En la edición de 1857 se advierte que solo debe tomarse como modelo de imitación dicho movimiento de manos y posturas del cuerpo del celebrante, no todos los accesorios de la lámina; sin embargo, no se especifica si se refiere a las escenas representadas, o bien, a los objetos utilizados en la liturgia. Bernardo Sala, *El sacerdote instruido en las ceremonias de la misa rezada y cantada* (Barcelona: Imp. Herederos de la V. Pla, 1862), X.

¹¹⁹ Israel Katzman ha señalado “que es preferible englobar con el término de clasicismo, en vez de hablar de neoclasicismo desde una fecha arbitraria y advertir interminables antecedentes. Naturalmente que la continuidad a la que se hace referencia no implica exclusividad ni predominio, y se sabe que el clasicismo fue mayoritario en el siglo XIX y no en el siglo XVII”, en *Arquitectura en el siglo XIX en México* (México: Editorial Trillas, 2002), 78. Por otro lado, Arturo Camacho comenta que los altares religiosos clasicistas se caracterizan por la presencia de “columnas rectas, lisas o acanaladas y, sumadas a estas, entablamento, frontón, pórtico y detalles como triglifos y mútulos”, en “Génesis de un estilo. Altares de la Catedral de Guadalajara, 1757-1919”, 27.

para los feligreses respecto al integración de las devociones de tradición colonial con las modernas de origen pontificio. Esto refuerza cómo el vínculo entre el espacio sagrado y su decoro, establecen el escenario propicio para que la mirada piadosa suceda en el camino hacia la modernidad religiosa de Jala.



Fig. 43. Lámina 6. Altar con todo lo necesario para la celebración de la Misa. Estampas. Bernardo Sala, *El sacerdote instruido en las ceremonias de la misa rezada y cantada*. Barcelona: Imp. Herederos de la V. Pla, 1862.



Fig. 44. Lámina 77. Acto del *Lavabo* con el Santísimo Sacramento. Estampas. Bernardo Sala, *El sacerdote instruido en las ceremonias de la misa rezada y cantada*. Barcelona: Imp. Herederos de la V. Pla, 1862.

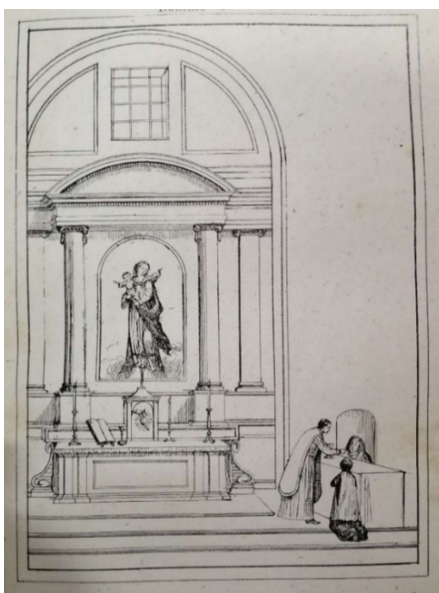


Fig. 45. Lámina 4. Altar con todo lo necesario para la celebración de la Misa. Estampas. Bernardo Sala, *El sacerdote instruido en las ceremonias de la misa rezada y cantada*. Barcelona: Imp. Herederos de la V. Pla, 1865.



Fig. 46. Lámina 22. Acto del *Lavabo* con el Santísimo Sacramento. Estampas. Bernardo Sala, *El sacerdote instruido en las ceremonias de la misa rezada y cantada*. Barcelona: Imp. Herederos de la V. Pla, 1865.

CAPÍTULO III. ALTAR PRINCIPAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN Y LOS SIETE ARCÁNGELES

En la tradición cristiana el culto a la Virgen María ha tenido una trayectoria muy compleja en torno a dos discusiones teológicas: los misterios de su concepción inmaculada y –*ergo*– su ascensión al cielo. La dedicación de templos a éstas y otras advocaciones marianas se encuentran a lo largo y ancho del mundo católico. Por ello, no sorprende que ambas estén presentes en el programa visual de la iglesia de Jala. En el capítulo anterior se abordó la imagen de la Inmaculada Concepción como parte de las devociones más arraigadas que fueron promovidas con el modelo romanista. En este capítulo se estudiará, en particular, el misterio de la Asunción de María en dos esculturas: la imagen patronal del periodo colonial y el conjunto escultórico del altar mayor.

Es de enfatizar que, en el tránsito hacia la modernidad religiosa, apremiaba promover aquellos cultos de mayor arraigo entre las diferentes comunidades católicas, mismas que se sumarían a las devociones más universales, como lo vimos en el capítulo anterior. En Jala, la Asunción tenía todo el apego de la feligresía que, aunado al auge que tuvo esta devoción en la Mariología científica moderna luego de la declaración dogmática de Inmaculada Concepción (1854), le dio un lugar protagónico en el programa visual. Recordemos que, desde la rama de la teología dedicada a la Virgen, se construyó la argumentación necesaria para proclamar la Asunción de María como dogma de fe, misma que se consolidó hasta 1950.

Más la duplicidad de la imagen escultórica de la Asunción en la parroquia de Jala presenta sendas problemáticas. Por un lado, el desplazamiento de la imagen patronal de origen colonial a un altar secundario. Por el otro, la peculiaridad del conjunto del altar mayor representa un problema de naturaleza “heterodoxa”, que precisa un estudio que engrane la trayectoria devocional de la Asunción y la incorporación de la milicia angélica que se extiende hasta finales del siglo XIX. Finalmente, es de resaltar que estas esculturas encarnaran desde su materialidad, la mirada devota en el contexto finisecular. Sus formas de representación entrelazan las tensiones entre lo tradicional y lo moderno, funcionando como un dispositivo visual de esa transición hacia la modernidad religiosa.



Fig. 47. Fiesta de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, h. 1913.
Fotografía. Col. Luis Partida.

Dos imágenes, una sola advocación

En una fotografía monocroma del interior de la iglesia de Jala, un grupo de feligreses hincados se disponen a lo ancho de la nave central (fig. 47). Posiblemente se trate de la Adoración del Santísimo durante una fiesta patronal —cercana a 1913, luego de la consagración del templo—, pues la Asunción se encuentra ricamente vestida al pie del presbiterio y el templo está decorado con mantas y bordados. Esta fotografía, con un tono casi íntimo, capturó el instante mismo de la oración anónima de los fieles, quienes, pese a la presencia del Santísimo Sacramento, dirigen su cuerpo hacia la Virgen María. Peter Brown llama “anhelo de proximidad” al vínculo entre los devotos y sus imágenes sagradas, una noción que explica la percepción entre la distancia y la cercanía que asegura la presencia física de lo sagrado;¹²⁰ es una especie de experiencia sensorial, emotiva y espiritual que estimula la piedad individual y colectiva. De tal suerte que esta imagen evoca la sacralidad de un momento y concentra las formas de religiosidad de esta comunidad.

En esta escena, además, la presencia de María y de Jesús sacramentado funcionan como un dispositivo que condiciona la mirada piadosa. En palabras de David Morgan, esta forma de acercarse a las imágenes de culto como estímulo de la religiosidad puede ser un tipo de “visualidad háptica” que permite entender la materialización de lo sagrado, de lo invisible.¹²¹ Estos modos de percibir la encarnación física de un prototipo, además, posibilitan diferenciar lo material de lo simbólico, así como identificar la jerarquía devocional de las imágenes.

En ese sentido la fotografía nos revela las formas de ver lo sagrado. En una suerte de duplicidad, en esta metaimagen se entrelazan dos esculturas con la misma advocación, pero de distintas épocas. Al pie del presbiterio entre la simulación de un rompimiento de gloria y resplandores, María asunta es asistida por unos ángeles custodios, mientras que en el muro testero, el relato asuncionista se amplía con la presencia de los Siete Arcángeles. La participación de ambas imágenes en el acto religioso desdobra la tensión entre lo antiguo y lo moderno y, con ello, el poder y la agencia de una u otra ante la feligresía. Por su ubicación espacial y por el indicio del cuerpo piadoso, es evidente que la imagen patronal goza de más veneración.

¹²⁰ Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 87.

¹²¹ David Morgan, *The Embodied Eye. Religious Visual Culture and Social Life of Feeling* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012), 112.

La Asunción de la época colonial

En la tradición oral del pueblo de Jala se conserva la historia de la milagrosa llegada de Nuestra Señora de la Asunción. El relato cuenta que, el 15 de agosto de 1712, mientras se oficiaba su misa en la capilla de la Purísima Concepción o “iglesia viejita”, luego de varios intentos entró intempestivamente una mula que cargaba en el lomo una caja amarrada en cuyo interior se encontró la imagen de la Virgen.¹²² El hallazgo fue tomado por los feligreses como un hecho portentoso, lo que confirmó que se trataba de una imagen investida por la presencia de María, que había *decidido* quedarse en este pueblo en el festejo de su advocación (fig. 48).¹²³

Se trata de una escultura de madera de cedro de poco menos de dos metros de altura que, originalmente, llevaba talladas y estofadas sus vestiduras. En la actualidad, es una imagen de vestir. Su cabellera está cubierta por un velo sobre el que ostenta una corona imperial



Fig. 48. Nuestra Señora de la Asunción de Jala, 1712. Escultura de bulto para vestir, madera tallada, estofada y policromada, 200x56x50 cm.



Fig. 49. Nuestra Señora de la Asunción, siglo XVII. Escultura de madera tallada, estofada y policromada. Catedral Metropolitana de México.

¹²² Versión de María de Jesús Rodríguez Cervantes; segunda versión de Alejandro Ramos Zúñiga. Comunicación personal de Marisela Magallanes Enríquez, 02 de junio de 2020. Hasta el momento no se ha encontrado algún contrato o documentación histórica sobre el momento de producción de la obra 1712.

¹²³ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1992), 41-50.

de plata. La escultura presenta algunos elementos iconográficos sugeridos en el tratado de Pacheco: María es joven, tiene la mirada y los brazos elevados al cielo.¹²⁴ Debajo de ella se asoma una peana con los rostros de unos querubines entre nubes, siguiendo la misma fórmula de otras esculturas virreinales de la misma advocación. La Virgen de Jala flexiona ligeramente su pierna derecha, mientras posa su pie sobre la cabeza de un querubín, en un contraposto similar al de la Asunción de la Catedral de México, aunque la primera carece de manto y su vestimenta tiene menos vuelo que ésta última (fig. 49).

Sabemos que algunas de las imágenes coloniales que pervivieron de la primera parroquia de Jala fueron repintadas para uso y función acorde a la piedad moderna, pero, en el caso de la Patrona las modificaciones que tuvo no pudieron ser muy radicales —como sí lo fue con la escultura de san José comentada en el capítulo anterior—. En uno de los informes del culto divino emitido en Jala en 1868, el cura Francisco Valadez expuso que, como parte de sus estrategias para incrementar la asistencia de los feligreses a los actos religiosos, invitó a la comunidad a fungir como padrinos en la bendición solemne de la imagen con motivo del retoque que le habían hecho.¹²⁵ Posiblemente fue en este episodio que se le dio un nuevo frescor y rasgos suaves al rostro, se repintó el manto de María de color azul para vestirla decorosamente y atenuar el desgaste de sus estofados.

Las otras modificaciones realizadas a la imagen patronal responden a diversos factores.¹²⁶ En el caso de la cabeza pudo tratarse de la inserción de postizos, como los ojos y la estructura metálica para sostener su corona. Respecto a las extremidades, quizá fueron realizadas con la finalidad de transformar el “vestido de palo” de la imagen en una de vestir, de ahí la cantidad de ricas indumentarias y alhajas inventariadas en los libros de gobierno del siglo XIX.¹²⁷ En tanto al recorte cuadrangular de la base de la imagen, posiblemente fue realizado para embonarla en las andas procesionales, o bien, para ajustarla al nicho del primer retablo.

¹²⁴ Pacheco, *Arte de la pintura*, 549.

¹²⁵ AHAG, caja 2, carpeta (1869-1870), “Respuesta del cura Francisco Valadez sobre algunos desórdenes y negativas de la comunidad hacia su persona”, 17 de octubre de 1868, 1v.

¹²⁶ Que ameritan un estudio técnico especializado.

¹²⁷ AHPJ, libro de gobierno, 1816, “Inventario de la Yglesia, sus utensilios, Casa Cural, y Archivo del pueblo de Xala, hecho por el presbítero D. Juan José Velázquez, cura interino de él copiando el anterior, anotando sus fallas en lo que expresa y añadiendo lo que en él se omitió”, 16 de agosto de 1816, 2v-3; libro de gobierno, 1868-1945, “Inventario de alhajas de oro y plata, paramentos y archivo, pertenecientes a esta parroquia de Jala”, 5 de marzo de 1891, 154v.

En los capítulos anteriores se mencionó que la escultura de la Asunción ocupó diversos lugares en los programas devocionales del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX, siempre en una posición central, como imagen titular. En la primera parroquia la Virgen se encontraba en el altar mayor que estaba dotado de un camarín. Era visible desde la nave de la iglesia por medio de un nicho con vidriera, probablemente parte de un retablo de madera dorada, el cual, fue sustituido en 1847 por un altar de piedra. Es posible que, durante las diversas etapas constructivas de la nueva parroquia iniciada en 1856, la Virgen de la Asunción se haya bajado al pie del presbiterio, y posteriormente, se trasladó a la capilla de la Concepción, donde se ofició el culto hasta que se consagró la nueva parroquia en 1912.

Aunque estos cambios seguramente afectaron el programa visual ideado por los curas Meza, Romo, Salazar y Ledezma, probablemente cuando regresó la Asunción a la nueva parroquia, no se consideró como parte del altar mayor pues su doble representación podría causar alguna interrupción visual con el cambio de gusto moderno. No obstante, también se sugiere que la reubicación de la patrona en el altar lateral, dedicado al Sagrado Corazón, pudo sumarse a las devociones universales de la nave del evangelio —como se propuso en el capítulo anterior—, considerando el impulso asuncionista luego de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción. Esto permitiría, pese a su desplazamiento, que la patrona siguiera ocupando un lugar primordial en el programa moderno luego de la consagración del templo, con la finalidad de que su imagen estuviera más cercana a la feligresía, ya fuera bajo el nicho de uno de los colaterales o al pie del presbiterio durante su fiesta. O bien, que fuera la propia agencia de la imagen quien haya defendido su lugar (fig. 6).

Lejos de las transformaciones materiales de la Virgen, de sus diversos desplazamientos y las condiciones de su santuario, su devoción permaneció anclada a esta antigua escultura. Se trata pues, de un lazo devocional entre los fieles y su imagen. El poder de María investido en esta imagen invita a pensar que, así como ella decidió quedarse en este pueblo, asimismo defendió su posición en el nuevo programa, un lugar que seguramente disputó la feligresía. ¿Por qué, si la imagen patronal gozaba de una larga tradición devocional, no se integró como parte del conjunto escultórico del muro testero o bien al interior del ciprés?, ¿su reubicación tendría que ver con la promoción de las devociones modernas?, ¿fue una solicitud de los fieles mantener cerca a la patrona mientras que el conjunto escultórico se proyectó para ser observado a la distancia con una función más decorativa que devocional?

o ¿solo responde a una solución arquitectónica que buscaba unificar criterios para modernizar el altar mayor? No se pueden contestar concretamente estas interrogantes, pero al menos se pretende encontrar la relación entre las dos esculturas de la Asunción, de manera que nos ayude entender, por un lado, la representación de las imágenes finiseculares y la función de las imágenes sagradas a través de la mirada piadosa hacia ellas —como lo observamos en la fotografía—;¹²⁸ y, por otro lado, identificar la tradición visual del tema asuncionista que, al menos en Jala, prolonga el culto arcangélico hasta principios del siglo XX.

La Asunción de María del altar mayor

Luego de la reedificación de la iglesia en 1856, es probable que el altar mayor que se había construido en piedra en 1847 no coincidiera formalmente con los altares clasicistas del programa moderno. Para el nuevo altar mayor de cantera se buscó la limpieza en las formas que permitiera incorporar un conjunto escultórico adosado al muro testero, que diera el efecto óptico etéreo, pero de sutil sobriedad. Sin dejar de lado la disposición de los elementos litúrgicos según el Ritual Romano: el altar, la sede, el ambón, los candelabros, el ciprés con el sagrario custodiado por dos ángeles y rematado por un Cristo crucificado. A los costados del ciprés hay tres columnas de escala monumental a cada lado. Combinan secciones estriadas de color dorado y otras de cantera lisas, así como capiteles jónicos. Los arquitrabes sostienen el friso con motivos fitomorfos y mútulos cuadrados; en las cornisas se encuentran unos jarrones con ornamentos dorados.

En la parte superior del muro testero está anclado el conjunto escultórico de la Asunción con los Siete Arcángeles. La imagen de la Virgen se eleva al cielo en un rompimiento de gloria. Su fino rostro es jovial y tiene gestos serenos, en tanto que su mirada y brazos se dirigen a Dios. Su cabello, de tono castaño, cae detrás de sus hombros; detrás de su cabeza salen unos destellos dorados. Lleva una túnica blanca con un cintillo dorado en la cintura y manto de color azul, en cuyos extremos, sobresalen unas corladuras doradas que simulan el bordado de su rico ornamento celestial (fig. 50). Esta imagen escultórica también retrata a la

¹²⁸ Morgan, *Images at work. The material culture of enchantment*, 44.

Virgen con algunas de características recomendadas por Pacheco: su belleza y juventud, los colores de su atavío, así como la presencia de querubines que revolotean alrededor de María.¹²⁹

Este tipo de fórmulas canónicas para representar el misterio de la Asunción se repitieron de manera más sintética en algunas imágenes decimonónicas en las que predominaba la sobriedad y mesura gestual, acorde a la visualidad de la piedad moderna. Muchos folletos, novenas y libros de la época que circularon en México contenían estampas que servían como modelo visual para los programas iconográficos de las iglesias. En una litografía de la Asunción realizada por V. Debray para *La Virgen: historia de la Madre de Dios* (1873), de Mathieu Orsini, María se eleva al cielo con su mirada al vuelo y los brazos extendidos, entre el revoloteo de querubines y ángeles infantiles que portan algunos de sus atributos (fig. 51).¹³⁰

La Asunción del altar mayor de la iglesia de Jala sigue la fórmula iconográfica tradicional en la que está representada en un rompimiento de gloria y rodeada por querubines. No



Fig. 50. Nuestra Señora de la Asunción, h. 1891-1912. Escultura de telas encoladas, madera tallada y policromada.



Fig. 51. V. Debray, La Asunción de María. Litografía. Mathieu Orsini, *La Virgen: historia de la Madre de Dios [...]*. Coatepec: Imprenta de A. M. Rebolledo, 1873.

¹²⁹ Para mediados del siglo XIX, todavía seguía publicándose el *Arte de la pintura* de Pacheco, con amplia circulación en México. Cfr. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* (Madrid: Librería de Pablo Villaverde, 1871).

¹³⁰ Este tipo de ilustraciones funcionaron como referencia visual para proyectar tridimensionalmente el tema asuncionista. Para las remodelaciones neoclásicas de la Catedral de Guadalajara o de la Basílica de san Juan de los Lagos, consagradas a la Asunción de María, se proyectó una escultura exenta en madera policromada para cada altar principal. Camacho, “Génesis de un estilo. Altares de la Catedral de Guadalajara 1757-1919”, 35; Padilla Casillas, “Liturgia, orden y decoro en la Catedral de Guadalajara”, 654-655.



Fig. 52. Altar de Nuestra Señora de la Asunción con los Siete Arcángeles, h. 1879-1912.
Conjunto escultórico de telas encoladas, madera tallada y policromadas.

obstante, María se encuentra custodiada radialmente por los Siete Arcángeles: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Jehudiel, Sealthiel y Barachiel. Esta serie de esculturas policromadas — exentas o de bulto—, están compuestas de múltiples materiales; su estructura interna es de madera, similar a las imágenes de candelero o de bastidor. Tienen ojos de vidrio, sus rostros y extremidades están talladas en madera, y su forma escultórica es simulada con tela encolada y enyesada (fig. 52).¹³¹ La escena mariana, entonces, se compone de una fórmula plástica más esquemática, que permite identificar claramente los atributos angélicos a pesar de estar a una altura considerable.

Las dos esculturas marianas de la iglesia de Jala, pese a ser de etapas y apegos devocionales distintos, sintetizan la supervivencia de rasgos y elementos que refuerzan la tradición visual asuncionista. Ambas imágenes resaltan por su belleza virginal y su vestimenta blanca y azul, así como por su elevación triunfal asistida por querubines, ángeles y arcángeles. La diferencia entre ambas imágenes radica pues, en las prácticas religiosas hacia cada una de ellas.

La Asunción del muro testero, de gesto suave y moderado, aunque se encuentra a una distancia notable de la feligresía, por la singularidad de la presencia de los arcángeles en torno a ella, ha adquirido ciertos valores culturales y referentes icónicos apropiados por la comunidad y reconocidos regionalmente. El septeto angélico complejiza la escena asuncionista moderna, así como las propias prácticas de religiosidad popular en torno a ellos. La naturaleza de este programa iconográfico, cuya tradición visual prolonga de manera diacrónica su culto y representación hasta principios del siglo XX, nos permite cuestionarnos ¿por qué razones se diseñó este conjunto escultórico que representaba un culto angélico poco común en el siglo XIX?

El misterio de la Asunción de María

El culto de María asunta se remonta al siglo V, aunque fue hasta el año 650 que se estableció el 15 de agosto para celebrar su fiesta. El relato dice que después de su muerte, la Virgen

¹³¹ Hasta el momento no se encontró un contrato de obra o inventario que dé cuenta de la adquisición de este conjunto escultórico, pero haciendo un ejercicio comparativo de los rasgos y forma escultura se agruparon con las imágenes del tercer grupo (tabla 4). Roberto Alarcón Cedillo y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería* (México: Universidad Iberoamericana, 1994), 76; “Informe de restauración del acervo escultórico de la basílica lateranense de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, Nayarit”, primera temporada (Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, ECRO, 2018), 18-21.

tuvo el privilegio de ser elevada al cielo en cuerpo y alma por carecer de pecado original, por ello, el debate de la ascensión de María está vinculado a su naturaleza inmaculada. Subió al cielo entre cantos y fragancias del huerto, con la presencia de Jesús, de los apóstoles y rodeada por ángeles y arcángeles que le dieron “la pompa y gloria debida a su majestad”,¹³² dejando como prueba para los incrédulos —como santo Tomás—, sus mortajas vacías.¹³³

En las diversas narraciones ascencionistas —alrededor de 70 manuscritos y escritos apócrifos en distintas lenguas— se advierte que María no murió de alguna enfermedad, sino por la añoranza de volver a ver a su hijo. En los relatos sobre la última etapa de la vida de la Virgen, existen varias menciones de la presencia angélica: la anunciación de su *dormición*, la venida milagrosa de los apóstoles para acompañarla en su *tránsito*, el atentado contra su féretro que probó su inmunidad y, finalmente, su *ascensión y coronación*.¹³⁴

Esta larga tradición ascencionista se estableció como dogma por el papa Pío XII hasta 1950 a través de la Constitución Apostólica, *Munificentissimus Deus*. La aprobación pontificia dependió de la consolidación de la llamada “Mariología científica moderna” que rodeó la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854. Es de resaltar que luego de la declaratoria, la devoción hacia la Asunción ganó mucho impulso por el vínculo directo entre ambos misterios marianos, sin embargo, por las discusiones teológicas sobre la última etapa de la vida terrenal de María se postergó su declaración dogmática hasta 1950. De hecho, aunque era un culto con una larga tradición devocional, en *Syllabus o catálogo de los principales errores de nuestra época*, Pío IX ya la consideraba una verdad de fe, que aun sin ser dogma sería “insufrible audacia el disputarla”. Este texto fue publicado en Guadalajara en 1865 por orden de Pedro Espinosa, quien se encargó de difundirlo por toda la arquidiócesis. Por ello, es probable que por el arraigo ascencionista en Jala, el programa visual haya tomado un nuevo giro con la doble representación de la Asunción, que engrana el culto tradicional con el moderno.

¹³² Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*, 548.

¹³³ Algunas versiones, como la de Vorágine o Pacheco, dicen que fue sepultada en el valle de Getsemaní. Santiago de la Vorágine, “Cap. CXIX. La Asunción de la bienaventurada Virgen María”, en *La Leyenda Dorada*. Tomo I (Madrid: Alianza Forma, 1999) 477-498; “Apócrifos ascencionistas”, en *Evangelios Apócrifos* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005), 307-351.

¹³⁴ “Apócrifos ascencionistas”, 305-306.

La imagen de María asunta

Aunque la tradición visual de la Asunción de la Virgen se remonta al periodo medieval, inicialmente no tuvo mucho impacto;¹³⁵ a diferencia de las imágenes asuncionistas de los siglos XV al XVII que modelaron un tipo iconográfico de mayor popularidad. En algunos casos se mezclaron los atributos de la Mujer apocalíptica y de la Inmaculada Concepción, pero al representar a María custodiada por ángeles en vuelo y en actitud de asirla se deducía que se trataba del misterio de la Asunción. Francisco Pacheco, citando al padre Ribadeneira, decía que el cuerpo virtuoso y glorioso de María no tenía necesidad de que los ángeles la ayudasen a subir al cielo, solo la “acompañaban, asistían y servían”, por lo que el tratadista sugirió que no debían pintarse a los ángeles como si la llevasen “asida ni manuseada”, pues era muy indecente. La Virgen debía representarse sola, con las manos juntas, “plantada en una nube resplandeciente [...] acompañados los dos [María y Jesús] de muchos ángeles y serafines”, muy hermosa y de mucho menor edad, porque “la virginidad conserva la belleza y frescura exterior”.¹³⁶

En el caso de las esculturas de época colonial, como se observa en la patrona de Jala, las diferencias entre la Asunción y la Concepción suelen limitarse a la dirección de la mirada, pues en ambos casos se encuentran ángeles en la peana. Las pinturas con este tema admitieron mucha mayor elaboración. Héctor Schenone señala que, para el siglo XVI, la representación de la Asunción era más teatral y había ganado un carácter apoteósico y triunfalista. Las escenas, personajes y elementos que acompañan el relato se multiplicaron, por ello, podemos encontrar diversos ejemplos de María asunta con los apóstoles, ángeles y arcángeles, la Santísima Trinidad que la corona, Jesús que la recibe en el cielo, así como con otros personajes.¹³⁷

Al concebirse como un conjunto escultórico, la Asunción del altar mayor de la basílica de Jala se presenta con mayor información iconográfica, pues aparece acompañada por un cortejo de arcángeles que la rodean. Como hemos visto, en los relatos de la muerte y asunción de María es frecuente encontrar escenas en las que la Virgen está acompañada por

¹³⁵ Schenone, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, 122.

¹³⁶ Pacheco señala que tenía 72 años, pero sugería que se pintara en la “flor de su edad”, de doce a trece años. En *La Leyenda Dorada* se citan dos versiones, la de san Epitafio, señala que murió a los 62 años, y en la *Historia eclesiástica* dice que murió a los 60 años. Pacheco, *Arte de la pintura*, 549; Vorágine, “Cap. CXIX. La Asunción de la bienaventurada Virgen María”, 477. El cuerpo purísimo de María, quien fue “predestinada desde su nacimiento a una completa y gloriosa inmortalidad”, en palabras de san Dionisio —testigo presencial de su muerte— mantuvo una “belleza admirable” exenta del paso del tiempo. Mathieu Orsini, *La Virgen: historia de la Madre de Dios, y de su culto, completada por las tradiciones de Oriente, los escritos de los Santos Padres y la historia particular de los hebreos* (Coatepec: Imprenta de A. M. Rebolledo, 1873), 168-169.

¹³⁷ Schenone, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, 123.

seres angélicos. Sergi Doménech señala que la función de los ángeles en las representaciones asuncionistas suele ser diversa. Además de elevarla al cielo, pueden estar tocando música, o bien, portar algunos atributos marianos, como las losas de su sepulcro, el cinturón de su vestido, flores, filacterias.¹³⁸ Andrés Felici, por su parte, refiere que en España, desde finales del siglo XV y especialmente a partir del siglo XVI, surgió la tipología de María aislada siendo elevada al cielo por ángeles que extienden su manto o sostienen la luna bajo sus pies, sin la presencia de otros personajes que completan el relato, como los apóstoles en su tumba o la incredulidad de Tomás.¹³⁹ Pero en el caso de la parroquia de Jala, no se trata solo de un cortejo angélico, sino de la representación de los Siete Arcángeles, un tema que, por su complejidad histórica y teológica, requiere que lo abordemos a detalle.

La cuestión angélica

El culto de los Siete Arcángeles tiene una larga tradición visual en el mundo católico. Los ángeles son seres espirituales creados por Dios, que participan de él y conforman su gloria; en ella se organizan según la jerarquía a la que pertenezcan, así como a los dones concedidos por su orden o individuo. La tradición judeocristiana se refiere a ellos como “seres semidivinos que forman parte de la corte celeste, custodios individuales de los hombres y otras criaturas [...], así como también mensajeros de Dios e intermediarios de los hombres”.¹⁴⁰ En el Nuevo Testamento, los ángeles tienen un carácter militar, conforman el ejército celestial que está “al servicio de Dios [y de Jesús], en beneficio de los hombres”.¹⁴¹

En el siglo VI, Pseudo Dionisio dio forma a la jerarquía celeste en nueve órdenes angélicos distribuidos concéntricamente alrededor de Dios: el primer nivel, el más cercano a él, lo componen los serafines, querubines y tronos; en el nivel intermedio están las virtudes y potestades; y en el último están los principados, ángeles y arcángeles, quienes “constituían

¹³⁸ Sergi Doménech, “La mediación angélica”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 3, Rafael García Mahiques, director (Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2017), 17.

¹³⁹ Andrés Felici Castell, “Actividad angélica en torno a la Virgen María”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 3, 280-282.

¹⁴⁰ Paolo Giannoni, “Angeli e Angelologia”, en *Enciclopedia delle religioni*, vol. 1 (Firenze: Valecchi editore, 1970), 346-358, citado por García Mahiques, “Orígenes y formación histórica de la angelología”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías (Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2016), 8.

¹⁴¹ García Mahiques, “Formación de la angelología cristiana”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 2, 31.

el enlace comunicativo entre Dios y el resto de lo creado, en especial del género humano”.¹⁴² En la corte celestial los arcángeles sobresalen del resto de los ángeles. Éstos se caracterizan por presidir todas las jerarquías y estar inmediatos a Dios. De tal suerte que en la jerarquía propuesta por Pseudo Dionisio no necesariamente se respeta el orden, sino que, en este caso, los arcángeles se posicionan según su propósito, de acuerdo con la voluntad divina para la salvación de la humanidad. Los tres arcángeles nombrados en la Biblia son conocidos como los canónicos: Miguel, Gabriel y Rafael, sin embargo, la tradición reconoce el culto de cuatro más de origen apócrifo, que completan el grupo de los Siete Príncipes o Arcángeles: Uriel, Jehudiel, Sealthiel y Barachiel.

El culto heptangélico y su visualidad artística se trasladó desde Italia hasta los confines de la Monarquía Hispánica, lo que favoreció algunas variables en su representación. La revisión puntual de los estudios clásicos, así como los más recientes sobre los Siete Arcángeles, permitió el acercamiento y comprensión de esta devoción en Jala, pero en particular, de la tradición visual de la que se deriva este conjunto escultórico.¹⁴³

Buena parte de la discusión sobre la heterodoxia del culto se concentró en los nombres de los siete. Su número había quedado establecido por una mención en el Antiguo Testamento, en la que Rafael le comunicó a Tobías que él era uno de los “siete ángeles” que estaban en el trono del Señor. La disputa sobre los nombres se remonta al *Libro de Enoc*, donde se identifica por su nombre a los “siete santos ángeles que vigilan”. Inspirado por este texto,

¹⁴² García Mahiques, “Las Jerarquías celestes”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 2, 167.

¹⁴³ Entre los especialistas que han abordado el tema destaca Ramón Mujica Pinilla, quien ha estudiado a los arcángeles en el virreinato de Perú, identificando su presencia desde la primera mitad del siglo XVII, y en cuyas imágenes se han concentrado la mayoría de estudios sobre la iconografía de los “ángeles arcabuceros”. Ramón Mujica Pinilla. *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 1992). Las diversas investigaciones de Escardiel González Estévez resultan asimismo pioneras por abordar de manera exhaustiva la historia, culto e iconografía del septeto angélico desde una mirada global que transita entre los siglos XVI al XIX. Resalto en particular, su extensa labor en el registro y documentación de la producción visual de este culto en Europa e Iberoamérica, pero en especial, las obras realizadas en la Nueva España del siglo XVIII. Escardiel González Estévez, “Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo” (Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2014); “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles”, *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 24 (2012): 111-132; “La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano. Heterodoxia, censura y devoción pública”, en *O retábulo no espaço ibero-americano: forma, função e iconografia*, vol. 2, Ana Celeste Glória, coordinadora (Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2013), 79-89; “Los Siete Arcángeles, ¿un culto identitario de la Nueva España?”, en *Temas Americanistas: Historia y Diversidad Cultural* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015), 465-478; “La controversia en torno a los nombres apócrifos del septenario angélico y su incidencia sobre la iconografía”, en *Arte Barroco y Vida Cotidiana en el Mundo Hispánico. Entre lo sacro y lo profano*, Paula Revenga Domínguez, coordinadora (Michoacán: El Colegio de Michoacán, UCOPress Editorial, Universidad de Córdoba, 2017), 159-168.

Juan evangelista escribió en el *Apocalipsis* que ante Dios hay “siete Espíritus que están ante su trono”, distintos de los siete ángeles trompeteros. En el *Comentario al Apocalipsis*, Cornelio a Lapide los nombra como los “Príncipes de los Ángeles”, pues son los más cercanos a Dios.

Para diferenciar a estos Siete Príncipes —que definió Lapide— del resto de los ángeles apócrifos, la referencia fundamental es el *Apocalipsis Nova* (1460-1510) de Amadeo de Portugal. En este libro, el beato recoge la tradición angélica precedente, a la que suma las revelaciones que el arcángel Gabriel le hizo acerca de los Siete Príncipes de las milicias celestiales. A partir de este texto —más tarde condenado por el Santo Oficio— no sólo se establecieron los nombres del septeto angélico, sino que, además, se definió su tipo iconográfico en la visualidad artística.¹⁴⁴ Por su parte, en las diversas disertaciones de los Padres de la Iglesia se arguyó la superioridad de estos Siete Arcángeles del resto de ángeles de la corte celeste. La tratadística de los siglos XVII-XVIII sumó las discusiones angélicas de origen patrístico, con las de otros teólogos y escritores cristianos, en particular de la Compañía de Jesús, para defender la idea de esta supremacía.¹⁴⁵

La devoción de estos siete seres angélicos se originó en una pequeña iglesia de Palermo. En 1516 tuvo lugar el hallazgo de una pintura mural que representaba al septeto angélico con la inscripción de sus nombres e insignias. A partir de este acontecimiento, interpretado como de naturaleza portentosa, se propició la difusión de su culto y su tipo iconográfico. Tres actores promovieron el culto: el vicario general Tomasso Bellorusso, el virrey Ettore Pigantelli y el padre Antonio Ducca.

Catorce años más tarde los Siete Arcángeles se presentaron ante Ducca, quien aprovechó el evento milagroso para erigirles una iglesia y publicar sus revelaciones. En la última edición de *Septem Principum Angelorum* (1543) de 1594, se incluyó un grabado de los Siete

¹⁴⁴ Los estudios de Sergi Doménech también han enriquecido el tema heptangélico. En sus investigaciones aborda las imágenes de los Siete Príncipes en conjunto y separados, desde la tradición iconográfica y las referencias teológicas que las sustentan, en particular, de las producidas en los virreinos americanos. Sergi Doménech, “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 1 (2009): 117-133; “Imagen y devoción de los Siete Príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la evangelización”, *Ars Longa* 23 (2014): 151-172; “Aristocracia alada, adalides del rey del cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana”, *Potestas* 9 (2016): 197-232; Sergi Doménech, “Los Siete Príncipes angélicos y los ángeles apócrifos”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 3, 29-31.

¹⁴⁵ Doménech, “Los Siete Príncipes angélicos y los ángeles apócrifos”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol., 331-34.



Fig. 53. Hieronymus Wierix, *Los Siete de Palermo*, h. 1563–1619. Grabado. PESSCA.



Fig. 54. Autor desconocido, *Madonna degli Angeli*, 1544. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa Maria degli Angeli, Roma.

de Palermo que luego fue copiado por H. Wierix. Estas dos imágenes tuvieron amplia difusión para la configuración visual de los Siete Arcángeles, a quienes se les puede representar en conjunto o en retratos aislados, identificados por los nombres y atributos descritos en la obra tanto de Lapede como de Amadeo (fig. 53).¹⁴⁶ En 1561 se levantó una nueva iglesia bajo la advocación de Santa María de los Ángeles, en Roma, para la que se mandó pintar un cuadro con María lactante rodeada por el septeto angélico con cetro o *ripidion*, tomando como referencia el grabado. González Estévez señala que esta composición es de tradición bizantina y mediante la cartela que explica su oficio divino pueden ser identificados, pues sus nombres fueron borrados en 1661 (fig. 54).¹⁴⁷

En los estudios de González Estévez y Doménech se han señalado dos obras que le dieron mucho empuje a su culto y representación en la Nueva España: Alonso Alberto de Velasco, cura del Sagrario Metropolitano de México, publicó la *Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete espíritus asistentes al Trono soberano de Dios* (1682), inspirada en las recomendaciones de Cornelio a Lapede y del grabado de Wierix. En esta publicación se introdujeron —por influencia del jesuita Antonio Núñez— algunas variables iconográficas, como el incensario agregado a Sealthiel.

¹⁴⁶ González Estévez afirma que este libro fue prácticamente plagiado de la obra de Belloruso *Opus divinum et incognitum de septem spiritibus in conspectu troni dei astantibus (ante quem 1535)*. González Estévez, “Los Siete Arcángeles, ¿un culto identitario de la Nueva España?”, 466; “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles”, 111-113; Doménech, “Los Siete Príncipes angélicos y los ángeles apócrifos”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 3, 44-47.

¹⁴⁷ González Estévez, “Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo”, 318-319; Doménech, “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, 119.

Por su parte, el jesuita Andrés Serrano publicó dos obras, *Feliz memoria de los Siete Príncipes* (1699), con una segunda edición corregida, aumentada y prohibida titulada *Los Siete Príncipes de los Ángeles, validos del Rey del Cielo* (1707). En esta última obra se incorporó el grabado de Gregorio Fossman —inspirado a su vez en el de Wierix—, así como la *Adición a la Semana angélica* de Velasco, la cual tuvo un gran impacto en la difusión del tipo iconográfico heptangélico en los virreinos americanos.¹⁴⁸

Pese a la aceptación del culto y representación del septeto angélico, éstos no estuvieron libres de controversia. González Estévez señala que, en los orígenes del cristianismo, particularmente en el Concilio de Soissons (siglo VIII), se permitió la invocación y adoración de los nombres de la tríada canónica, mientras que se prohibió nombrar los de origen apócrifo pues discrepaban de la doctrina oficial. Más tarde, en una evaluación del culto emitida por Universidad de Salamanca (1645), se respaldó la prohibición de los nombres, así como de los atributos de la representación que les identificaba, tanto de los canónicos como de los apócrifos: vestidos, colores, insignias y títulos. Finalmente, el resultado sería ambiguo, pues se permitieron los atributos de los arcángeles, pero no la inscripción de sus nombres, lo que favoreció un culto “más que heterodoxo [...], poco ortodoxo”.¹⁴⁹

Existen excelentes ejemplos de obras pictóricas y escultóricas en torno a las Siete Arcángeles en el territorio novohispano. Su culto y representación gozó de mucha popularidad a finales del siglo XVII, periodo en el que sobresalen las obras monumentales de Cristóbal de Villalpando que se encuentran en las catedrales de México, Puebla y Guadalajara. De acuerdo con González Estévez, el auge de la producción artística heptangélica corresponde a los retablos del siglo XVIII (tabla 5). Estos visibilizaron “un culto problemático en la metrópoli, pero entusiastamente acogido en la Nueva España”, aun sobre los edictos de prohibición de 1742 y 1745, que condenaban dos puntos: el número —permitido por su mención en las escrituras— y los nombres apócrifos, cuya resolución en todo caso, era tachar o cubrir sus inscripciones. El virreinato novohispano se posicionó entonces,

¹⁴⁸ González Estévez, “Los Siete Arcángeles, ¿un culto identitario de la Nueva España?”, 468-471; Doménech, “Los Siete Príncipes angélicos y los ángeles apócrifos”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 3, 55-57.

¹⁴⁹ González Estévez, “La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano. Heterodoxia, censura y devoción pública”, 79-80; “La controversia en torno a los nombres apócrifos del septenario angélico y su incidencia sobre la iconografía”, 162.

como campo de “cultivo de la iconografía” de los Siete Arcángeles, en contraste de la producción italiana y del resto de Hispanoamérica, impulsado en parte por la laxitud del clero respecto a la piedad pública y privada.¹⁵⁰

Tabla 5. Ejemplos de retablos y portadas novohispanas con los Siete Arcángeles

Lugar	Siglo
Portada y camarín de la basílica de Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala.	XVIII
Altar principal del templo y ex convento de los Siete Príncipes, Oaxaca.	XVIII
Altar principal del templo de San Miguel Achiutla, Oaxaca.	XVIII
Retablo mayor del templo de Santiago Apóstol, Tecali, Puebla.	XVIII
Portada de la sacristía del Convento del Carmen, San Luis Potosí.	XVIII
Templo de San Juan Evangelista, Acatzingo, Puebla.	XVIII
Altar de los Siete Arcángeles, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel Allende	XVIII

Fuente: González Estévez, “La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano”, 79-89; Doménech, “Los Siete Príncipes angélicos y los ángeles apócrifos”, vol. 3, 54-55.

Entre las obras pictóricas que fueron realizadas en la Nueva España del siglo XVIII, destacan los temas marianos con la Trinidad y los Siete Arcángeles, con una fórmula compositiva radial u horizontal como el grabado de Wierix, aunque con algunas variantes en su disposición, atributos angélicos y sin su nomenclatura. Por ejemplo, la pintura de la *Asunción de la Virgen*, de Miguel Jerónimo de Zendejas (1758), un óleo sobre lienzo adherido al muro que estaba ubicado en la bóveda del coro alto del Convento de Santa Rosa en Puebla, tiene una composición circular en la que se dispone el septeto angélico, la familia de María y otros santos dominicos. Mientras que *Nuestra Señora de la Barca*, atribuida a Miguel Cabrera, es una representación de María Inmaculada, pero en el relato de su Coronación por la Trinidad antropomorfa, en cuyos costados se disponen los arcángeles sin un orden jerárquico (fig. 55).¹⁵¹ En la Nueva Galicia, Diego de Cuentas pintó *La Trinidad y los siete arcángeles* (1737); en esta obra se figura a Miguel con una cruz en lugar de un estandarte crucífero, y

¹⁵⁰ González Estévez, “La controversia en torno a los nombres apócrifos del septenario angélico y su incidencia sobre la iconografía”, 161-165. Es de resaltar que en los diversos estudios de Escardiel González, ha registrado un corpus visual de cerca de 50 obras tan solo en Nueva España, entre ellos, 22 retablos. “Los Siete Arcángeles, ¿un culto identitario de la Nueva España?”, 473; “La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano”, 79-89.

¹⁵¹ González Estévez, “Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo”, 316-317, 328-329.



Fig. 55. Miguel Cabrera, *Nuestra Señora de la Barca con los Siete Arcángeles*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, 64x85.5 cm. Museo Nacional de Virreinato, INAH.



Fig. 56. Diego de Cuentas, *La Trinidad y los siete arcángeles*, 1737. Óleo sobre lienzo, 239x179.8 cm. Museo Regional de Guadalajara, INAH.



Fig. 57. Juan Baltasar Gómez, *Coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Templo de la Santa Escuela de Cristo, San Miguel de Allende, Guanajuato.



Fig. 58. Delg. F., *La Coronación de la Virgen de San Juan de los Lagos*, 1756. Óleo sobre lienzo, 207x168 cm. Museo de Arte Sacro, Lagos de Moreno, Jalisco.



Fig. 59. Autor desconocido, *Coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Sacristía de la Basílica de San Juan de los Lagos, Jalisco.

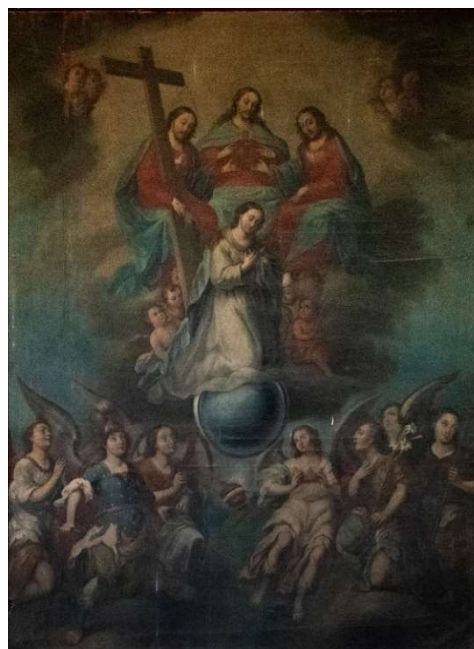


Fig. 60. Anónimo, *Coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Templo de Jesús María, Guadalajara, Jalisco.

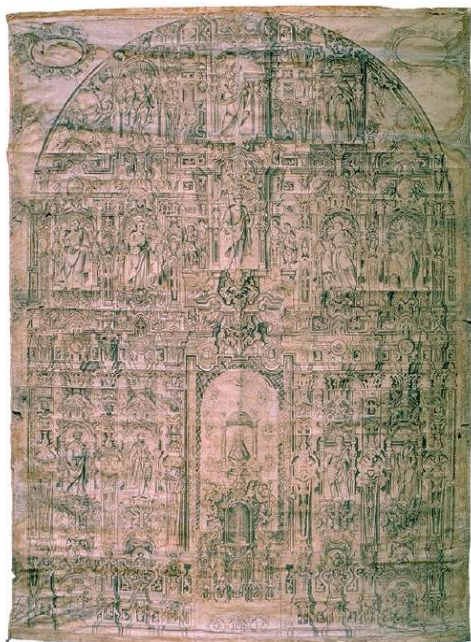


Fig. 61. Juan García de Castañeda, *Diseño del retablo del santuario de San Juan de los Lagos (y detalle)*, h. 1758-1763. Boceto con tinta —posiblemente ferrogálica— sobre lienzo, 140x100 cm. Archivo de la Catedral Basílica de San Juan de los Lagos, Jalisco.



Fig. 62. Retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria, siglo XVIII.
Retablo de madera dorado. Esculturas de madera tallada y policromada, siglo XIX.
Hacienda del Cabezón, El Limón, Ameca, Jalisco.



Fig. 63. *Los Siete Principes*. Litografía, mediados del siglo XIX. Sombrerete, Zacatecas. ARCA.



Fig. 64. Detalle del altar mayor de la Capilla de los Santos Ángeles, 1893. Esculturas de telas encoladas, madera tallada y policromada. Guadalajara, Jalisco.

Rafael lleva el pez y un bordón de peregrino, mientras que en el grabado está acompañado de Tobías (fig. 56).¹⁵²

Otros ejemplos con estos temas los encontramos en el Bajío. En el Templo de la Santa Escuela de Cristo en San Miguel Allende, Guanajuato, se encuentra un retablo pictórico monumental del siglo XVIII dedicado a la Coronación de la Virgen por la Trinidad. En las calles laterales están varios santos y santas, mientras que en las entrecalles sobresalen los arcángeles que circundan las escenas centrales dedicadas a la coronación de la Virgen Inmaculada por la Trinidad antropomorfa y a la Santísima Trinidad en su representación de *Compassio Patris*: en el remate está Miguel con un estandarte guadalupano, a sus costados Rafael con el bordón y Gabriel con la flor de lis; debajo de ellos están Jehudiel con las disciplinas, Baraquiel con un ramo de flores, Uriel con un corazón en sus manos y Sealtiel con un incensario (fig. 57).

Siguiendo con el tema de la Coronación de María por la Trinidad en presencia de los arcángeles, encontramos algunas obras que tienen una composición horizontal. La *Coronación de la Virgen de San Juan*, firmada por “Delg. F.” en 1756, ubicada en el Museo de Arte Sacro de Lagos de Moreno, representa el verdadero retrato de la Virgen de San Juan vestida con un rico ajuar mientras es coronada por la Trinidad (fig. 58). En la parte inferior los arcángeles se disponen horizontalmente. Al centro está Miguel con su indumentaria militar, lleva un cetro y señala el rótulo “QVIS UT DEVS”. Del lado izquierdo está Uriel con la espada y Jehudiel con un cetro y corona —ambos dirigen su mirada al espectador—, así como Gabriel con la flor de lis. Del lado derecho, Rafael porta su bordón y el pez que cuelga de una cuerda; Barachiel con sus flores en el regazo y Sealtiel con un incensario. En la parte inferior del lienzo, se encuentra una cartela que dice: “V. R. o copia de la Milagross^a. S^a. d. S. Juan de los Lagos en la Nueva Galicia, a devⁿ. dl L^{do}. Dⁿ. Fran^{co}. del Río Cappⁿ. M^r. d su Sanct^{rio}. d dha Milag^rssma. Ymagen lo dona a el Relig^o. [¿^{observ.}?] Comb^{to}. d S^a. Capuchinas de la Villa d S^{ta}. María de los Lagos. Año d 1756”.

Esta pintura en particular resulta reveladora por la inscripción que enuncia el nombre de Francisco del Río, un actor clave en la promoción de la Virgen de San Juan. Este sacerdote nació en 1697 en Zamora, Michoacán, proveniente de una familia acaudalada. Las referencias sobre su educación como sacerdote no son claras, pero es probable que se haya formado

¹⁵² María Laura Flores Barba, “La Trinidad y los siete arcángeles”, en *Catálogo de la pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara*, en prensa.

entre Guadalajara y Valladolid.¹⁵³ Es de enfatizar que Del Río tuvo una excelente relación con los obispos de Guadalajara desde su nombramiento como capellán mayor del santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos en 1724 y hasta su muerte en 1765. Sus relaciones políticas le permitieron levantar el tercer santuario de la Virgen,¹⁵⁴ pero, además, favorecieron la consolidación del culto mariano, así como la introducción de la devoción y tradición visual de los Siete Arcángeles en la región, la cual se extendería en el occidente de México hasta bien entrado el siglo XIX, como veremos más adelante.

Durante la capellanía de Francisco del Río se realizaron varias obras de tema mariano y angélico. En la sacristía de la actual basílica de San Juan de los Lagos está otra pintura de la *Coronación de la Inmaculada Concepción por la Trinidad* que data de 1759 (fig. 59). En la parte inferior de la obra dirigiendo su mirada hacia María están los arcángeles, del lado izquierdo están Sealtiel con las manos en oración, Miguel con un cetro y Uriel con el incienso; del lado derecho, Jehudiel sostiene la corona, Gabriel la flor de lis, Rafael su bordón y, detrás de ellos apenas se distingue Barachiel —también existe una copia de esta pintura en el coro alto del Templo de Jesús María de Guadalajara (fig. 60)—.

Por otro lado, en el Archivo de la Catedral Basílica de San Juan de los Lagos existe una imagen que refuerza la importancia del culto mariano y angélico en la zona. Se trata del boceto sobre lienzo del retablo mayor del tercer santuario que está realizado con tinta —posiblemente ferrogálica— y tiene una dimensión de 1.40x1.00 m. El proyecto tuvo un costo de 20,000 pesos y fue solicitado en 1758 por el mismo Francisco del Río a Juan Francisco

¹⁵³ Pedro María Márquez refiere que Del Río estudió en el Seminario de Guadalajara, pero una investigación más reciente señala que no se tiene registro de él en el Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara, por lo que lo más probable es que haya estudiado en Valladolid. Pedro María Márquez, *Historia de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos y del culto de esta milagrosa imagen* (Guadalajara, Jal.: Linotip. Guadalajara, 1944); José de Jesús Martín Flores y Alvarado Montes José, “Los primeros pasos de un benefactor”, *Ayer y hoy. Revista del Círculo Histórico y Cultural Entre Amigos* 5 (abril 2011): 51-67, citado en Omar López Padilla, “Entre la devoción y el comercio. Un santuario para San Juan de los Lagos. 1732-1697”, (Tesis de maestría en Historia, El Colegio de San Luis, 2015), 45-47.

¹⁵⁴ En el marco de la dedicación del santuario de la Virgen de Zapopan en 1730, el obispo Nicolás Gómez de Cervantes (g. 1726-1734) le solicitó a Del Río que levantará un nuevo templo para la “prodigiosa Señora de San Juan”; que llevará a cabo las visitas necesarias para recabar limosnas y donaciones entre los fieles para la región. Desde entonces, el capellán dedicó toda su energía a la magna empresa para erigir el tercer y último recinto de la Virgen, cuya primera etapa se concluyó en 1769. José Armando Hernández Soubervielle y Omar López Padilla, “Juan García de Castañeda, Felipe de Ureña y el proyecto del retablo mayor para el Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos (1758-1763)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 36 (105), (2014): 63-93. Recuperado el 06 de abril de 2022, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762014000200004&lng=es&tlng=es.

García de Castañeda, establecido en la Villa de Aguascalientes y yerno del reconocido maestro entallador y arquitecto Felipe de Ureña, quien terminó la obra hacia 1765.

Conviene subrayar que el colateral fue pagado por Francisco de San Buenaventura Martínez de Tejada, obispo de Guadalajara (g. 1751 y 1760), quien solicitó la administración del recurso al jesuita Manuel Colón de Larreátegui (g. 1733-1758), cura de la parroquia de la Asunción de la Villa de Aguascalientes. El padre jesuita operó como intermediario entre el prelado, Ureña, García de Castañeda y Del Río, esto debido a la relación que Larreátegui tenía con estos actores. De hecho, unos años antes Larreátegui había contratado a Ureña para realizar el retablo de la parroquia a su cargo, el cual concluyó en 1744 —actualmente desaparecido—. El artífice también realizó las esculturas del retablo, entre ellas las de los Siete Arcángeles. Es probable que Ureña haya tomado como referencia visual las imágenes arcangélicas que había realizado para otros retablos, como uno de los colaterales de la Compañía de Jesús en Zacatecas o el de la Capilla de los Siete Príncipes en Oaxaca.¹⁵⁵

De esta serie de relaciones se deduce que tanto el obispo San Buenaventura, como Larreátegui promovieron el culto arcangélico, mientras que Felipe de Ureña recomendó a García de Castañeda para trabajar en el colateral del santuario de San Juan de los Lagos. Se trataba de una red de actores que configuraron, al parecer, varios programas visuales con la presencia de los Siete Arcángeles, como en el proyecto que conocemos a través del boceto. El diseño del retablo para el santuario de San Juan se adaptó al anterior manifestador y solo se consideró el templete de la Virgen que estaba rematado por los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael.¹⁵⁶ Cabe señalar que alrededor del tabernáculo, al fondo del camarín, se distinguen unas imágenes de los Siete Arcángeles —posiblemente pinturas o tallas en relieve—, en la parte superior están los canónicos y en la inferior los apócrifos. Según Armando Hernández y Omar López, los arcángeles en lugar de portar sus propias insignias llevan los atributos de

¹⁵⁵ Se tiene registro de la amplia producción retablística del taller de Ureña, aunque no todas las obras sobrevivieron a las modificaciones neoclásicas. Guillermo Tovar de Teresa, “Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite”, *Boletín de Monumentos Históricos* 10 (julio-septiembre, 1989): 11-23; Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012). Sobre los retablos de la Capilla de los Siete Príncipes no existe alguna documentación que pruebe que Ureña los haya realizado, pero al dirigir la obra arquitectónica del convento, además de su reconocida maestría como carpintero y ensamblador, es probable que también haya sido contratado para realizar el retablo y las esculturas. Fátima Halcón, “Arquitectura y realística novohispana: las obras de Felipe de Ureña en Oaxaca”, *Archivo Español de Arte* 274 (abril-junio, 1996): 179.

¹⁵⁶ El templete fue obra del platero Clemente Martínez y en 1835 se sustituyó por el diseño del platero Epitacio Garavito. José Guadalupe Prado Guevara, Ramiro García Aragón y José Antonio Martín Casillas, editores, *La Virgen de San Juan y su santuario* (México: Diócesis de San Juan de los Lagos, 2002).

las letanías lauretanas, entre los que se distinguen la torre de David, el pozo y la estrella de la mañana. En el tercer cuerpo del retablo también se encuentran la tríada canónica, en el nicho izquierdo está Miguel y en los medallones laterales Rafael y Gabriel (fig. 61).¹⁵⁷ Probablemente el retablo se desarmó hacia 1835, periodo en el que se modernizó el templete y el altar mayor. No obstante, la devoción arcangélica permaneció en toda la región.

La agencia del obispo San Buenaventura y de Larreátegui, así como el vínculo Ureña con los programas visuales marianos y angélicos, complejizan no solo las redes devocionales entre regiones distintas, sino los desplazamientos de artífices, de las tradiciones visuales y sus readaptaciones locales. Es probable que el culto arcangélico haya sido introducido en la Nueva Galicia del siglo XVIII por estos dos actores eclesiásticos, evidentemente devotos de la Virgen y los arcángeles. Al conocer el trabajo del taller de Felipe de Ureña lo contrataron por su reconocida fama, pero, además, por su experiencia en conjuntos retablísticos marianos con una clara presencia de los Siete Príncipes, como se puede corroborar en los retablos desaparecidos de la parroquia de Aguascalientes y de San Juan de los Lagos. El cura Del Río, por su parte, empeñado en la fábrica material del tercer santuario de San Juan se apegaría a las demandas de su bienhechor, quien seguramente determinó el programa iconográfico y devocional del colateral dedicado a la Virgen siendo custodiada radialmente por los arcángeles, en la parte superior los canónicos y en la parte inferior los apócrifos.¹⁵⁸

Finalmente, gracias a los estudios de González Estévez sabemos que la devoción arcangélica se extendió hacia el siglo XIX, periodo en que identificó algunos retablos. En el altar principal del templo de la Candelaria de la Hacienda del Cabezón (siglo XVIII), en Ameca, Jalisco, se encuentran siete esculturas de los arcángeles datadas en del siglo XIX (fig. 62).¹⁵⁹ Estas imágenes tienen sus nombres y siguen como modelo una estampa popular de indulgencias, realizada en Sombrerete, Zacatecas (s. XIX) (fig. 63). A estos dos ejemplos se suman

¹⁵⁷ Hernández Soubervielle y López Padilla, “Juan García de Castañeda, Felipe de Ureña y el proyecto del retablo mayor para el Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos (1758-1763)”, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762014000200004&lng=es&tlng=es.

¹⁵⁸ La relación entre Francisco de San Buenaventura y Del Río también se consolidó por su particular devoción a Nuestra Señora de San Juan. En 1757 el obispo mandó reeditar el *Origen de los dos celebres Santuarios de la Nueva Galicia* de Francisco de Florencia, con anexos del mismo capellán, quien dedicó la obra al prelado. Francisco de Florencia, *Origen de los dos celebres santuarios de la Nueva Galicia obispado de Guadalajara en la America Septentrional* (México: En la imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1757).

¹⁵⁹ González, “La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano”, 88. Rodolfo Rodríguez, Abraham Camarena y Tomás de Híjar, “Nuestra Señora de la Candelaria de El Cabezón. Tradición y fe en el Valle de Ameca”, folleto parroquial, Guadalajara, 2008: 16-17.

otros dos más tardíos, el altar principal de la Capilla de los Santos Ángeles en Guadalajara (1893) (fig. 64), así como el conjunto escultórico de la basílica de Jala que ahora nos ocupa, el cual podríamos datar hacia 1912, fecha de la consagración de la parroquia (fig. 52).

Los Siete Arcángeles de Jala

En el conjunto escultórico del altar mayor, los Siete Arcángeles custodian radialmente la Virgen de la Asunción. Acompañan a la Virgen sin tocarla, convertidos en un cortejo triunfal. Sin embargo, mientras María mira al frente, las cabezas de los arcángeles están inclinadas hacia abajo y dirigen su mirada hacia los fieles. Las esculturas carecen de peanas, con la intención de que sus figuras parezcan suspendidas, se puede observar las suelas de sus sandalias. Aunque todos están representados de forma hierática, los atributos, el color de sus ropajes y las posiciones variadas de las manos les otorgan variedad. Poseen rostros dulces, con encarnaciones pálidas y mejillas apenas sonrosadas. Los párpados superiores son abultados, enmarcados por las cejas finas; su cabello forma parte del trabajo escultórico, de color marrón, forman leves rizos que les dan volumen. En el caso de las alas, su textura está formada por gruesas plumas.

En la parte superior está la tríada canónica con sus alas extendidas. Por su importancia y jerarquía, san Miguel se encuentra en el remate del conjunto escultórico, está vestido con una túnica verde y capa roja (fig. 65). Su nombre significa *Quis ut Deus* (Quien como Dios), también lleva por título “el vencedor”, que sobresale de entre todos los arcángeles, por estar más cerca del trono de Dios. Su tipo iconográfico tiene un carácter beligerante, por eso lleva un peto azul y una espada, mientras que, como adalid de Cristo, porta un estandarte con



Fig. 65. Arcángel san Miguel, h. 1891-1912. Escultura de telas encoladas, madera tallada y policromada.

fondo blanco y una cruz roja al centro. Según el relato —como *archiestratega*, combatiente de Satanás o *psicopompo*—, puede llevar una armadura, un escudo, una lanza crucífera o una balanza, entre otros elementos.

En este conjunto escultórico en particular, Miguel se presenta, por un lado, como capitán o *archiestratega* de las milicias celestiales. Por otro lado, se le figura como *psicopompo* o conductor de las almas al paraíso, en

función del mandato divino de proteger del peligro a las almas de los bienaventurados en su camino hacia el cielo. Miguel tiene un “poder maravilloso” que Dios le ha delegado para acompañar a María asunta, a quien, además, defenderá de la amenaza del mal —recordemos que la Virgen temía que durante su ascensión al cielo la presencia de algún espíritu maligno o Satanás— de ahí que los atributos de Miguel sean los símbolos de su poder y triunfo sobre el demonio.¹⁶⁰

El segundo arcángel es san Gabriel, su nombre significa “Fortaleza de Dios” (fig. 66). En esta imagen escultórica lleva una túnica blanca con azul y a la cintura un manto de un rosa con tonos anaranjados; con su mano diestra apunta al cielo como gesto de la *adlocutio* y en la otra lleva una flor. Gabriel es “el ángel anunciador, el portador del mensaje de salvación del hombre a través del misterio de la Encarnación [...] manifiesta el poder y la gloria del que le envía”,¹⁶¹ por lo tanto, su importancia radica en la función que tiene para comunicar la palabra de Dios. Como arcángel mensajero, anunció diferentes noticias tanto a María y a sus padres, a Zacarías, a las tres Marías y a la madre de Sansón. Se le suele representar con un lirio o azucena como símbolo de la pureza y virginidad de la Virgen; también puede versele con una palma, una rama de olivo, un cetro, un espejo y un farol. En el evangelio apócrifo de san Juan, es Gabriel quien le anuncia a María sobre su muerte y le hace entrega de una palma del paraíso como distintivo de su triunfo.¹⁶² En el *Apocalipsis Nova*, Amadeo de Portugal volcó las conversaciones o “raptos” que mantuvo con Gabriel, en las que le comunicó los nombres de los Siete Príncipes.¹⁶³

San Rafael, el tercer arcángel, está vestido con manto rosa y túnica azul (fig. 67). Sobre su regazo sostiene un pescado y con su mano izquierda lleva un bordón de peregrino, del que pende una cantimplora. Su nombre significa “medicina de Dios”. Sus principales referencias textuales y visuales vienen del *Libro de Tobías*, de ahí que su función sea la de ángel “guía, guardián y protector”. El relato cuenta que el viejo Tobías mandó a su hijo —el joven Tobías— a recuperar unas monedas de plata en Media. En el trayecto, buscando a un

¹⁶⁰ Enrique Olivares Torres y Sergi Doménech, “San Miguel *archiestratega* y capitán de las milicias celestes”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 2, 291-295, 308-311, 404-405.

¹⁶¹ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez y Mar Moreno Bascañana, “San Gabriel”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 2, 490-511.

¹⁶² “Libro de san Juan evangelista (El Teólogo)”, en *Evangelios Apócrifos*, 309, 319.

¹⁶³ Vives-Ferrándiz Sánchez y Moreno Bascañana, “San Gabriel”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 2, 508.



Fig. 66. Arcángel san Gabriel, h. 1891-1912. Escultura de telas encoladas, madera tallada y policromada.



Fig. 67. Arcángel san Rafael, h. 1891-1912. Escultura de telas encoladas, madera tallada y policromada.

acompañante que conociera el camino, Tobías se encontró a Rafael, sin saber que era un ángel, éste lo guio hasta el final de su viaje. Más tarde, tras ser Tobías atacado por un gran pez en el río Tigris, Rafael le indicó que lo capturara para sacarle sus vísceras —hiel, corazón e hígado— pues le servirían para sanar su padre, afectado por una ceguera, y a su futura esposa Sara, que era asediada por el demonio Asmodeo. A partir de este pasaje, se representó a Rafael con el joven Tobías, con un bordón, un gran pez o una caja con las vísceras.¹⁶⁴

Los cuatro arcángeles apócrifos se disponen en la parte baja del conjunto. Tienen las alas recogidas y llevan escrito su nombre en la parte inferior de sus túnicas. A la derecha de María, se encuentra Barachiel, el favorecedor o “bendición de Dios” (Gn 18). Está vestido con tonos aperlados y tiene sobre su regazo un ramo de flores o un “vaso lleno de rosas” que simbolizan la Gracia y Dones del Espíritu Santo (fig. 68).¹⁶⁵

Uriel, el compañero fuerte, está vestido de verde, tiene una espada en su mano derecha con el filo dirigido hacia su pecho y un rollo flamígero sobre sus pies (fig. 69). Su nombre significa “luz o fuego de Dios”, y es el arcángel apócrifo del que más se tiene noticias y representaciones. Aparece en algunos textos hebreos y patrísticos, en el *Libro de Enoc* y en el *Apocalipsis de Esdras*. La tradición cristiana oriental lo reconoce como un ángel canónico.

¹⁶⁴ Doménech, “Los Siete Principes angélicos y los ángeles apócrifos”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 3, 48-50; Luis Vives-Ferrándiz Sánchez y Mar Moreno Bascañana, “San Rafael”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 2, 514-532.

¹⁶⁵ Doménech, “Los Siete Principes angélicos y los ángeles apócrifos”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 3, 71; Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito*, libro II, cap. VII (Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1782), 151.



Fig. 68. Arcángel Barachiel, h. 1891-1912.
Escultura de telas encoladas, madera tallada
y policromada.



Fig. 69. Arcángel Uriel, h. 1891-1912.
Escultura de telas encoladas, madera tallada
y policromada.



Fig. 70. Arcángel Jehudiel, h. 1891-1912.
Escultura de telas encoladas, madera tallada
y policromada.



Fig. 71. Arcángel Sealthiel, h. 1891-1912.
Escultura de telas encoladas, madera tallada
y policromada.

Cornelio a Lapede también lo identifica como el cuarto arcángel canónico y recomienda que se represente con una espada flamígera, que alude al ángel que está en la entrada del paraíso. Puede además portar un libro y un rollo, como preceptor del mensaje escatológico revelado a Esdras. El padre Serrano dice que su principal oficio es “encender las voluntades, y alumbrar los entendimientos”.¹⁶⁶

Al lado izquierdo de María, está Jehudiel, el remunerador, “confesión o alabanza de Dios” (Ex 23) (fig. 70). Viste con túnica amarilla, y lleva en sus manos una corona dorada y unas disciplinas. Es patrono de los penitentes y confesores. Sus atributos, la corona y el azote, son interpretados tanto por Velasco como por Serrano, como premio y corrección. Es identificado como el ángel que guio al pueblo de Israel, y su principal función es instruir a los príncipes en la buena gobernanza. Finalmente, Sealthiel, tiene unidas sus manos como símbolo de oración (fig. 71). Otro atributo con el que suele encontrarse es un incensario, un elemento integrado en la *Adición a la Semana Angélica* de Velasco. Lapede menciona que es el ángel que escuchó la pena de Agar —la esclava de Sarai y concubina de Abraham—, a quien le comunicó que le daría un hijo a Abraham de nombre Ismael (Gn 16). Por su parte, Louis Réau señala que fue el ángel que detuvo el sacrificio de Isaac. Su función es orar por la humanidad para el perdón de sus pecados.¹⁶⁷

Para este conjunto escultórico se tomó como referencia visual a imágenes que mostraran los atributos más representativos de cada arcángel. En la tríada canónica se sintetizaron los atributos de diferentes tradiciones visuales, mientras que las esculturas de Barachiel, Jehudiel, Uriel y Sealthiel corresponden más al grabado de Wierix o, al menos, a los modelos iconográficos que de éste sobrevivieron hasta finales del siglo XIX.

De las formas de representación más particulares de este conjunto escultórico, resaltan los nombres de los cuatro arcángeles apócrifos que se acompañan de su título como santos. Los múltiples estudios de González Estévez profundizan en las discusiones sobre la aceptación de la devoción en torno al número de estos seres angélicos, así como la controversia en torno a las inscripciones de los nombres de este cuarteto en el mundo hispanoamericano. Pese a ello, por

¹⁶⁶ Doménech, “Los Siete Príncipes angélicos y los ángeles apócrifos”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 3, 65-68; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de La Biblia: Antiguo Testamento*. Tomo I, vol. 1 (Barcelona: Serbal, 1999), 65-66; Andrés Serrano, *Los siete príncipes de los ángeles validos del Rey del cielo* (Bruselas: Francisco Foppens, 1707), 303.

¹⁶⁷ Doménech, “Los Siete Príncipes angélicos y los ángeles apócrifos”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 3, 69-71.

lo menos en el periodo novohispano, y al parecer, hasta bien entrado el siglo XIX, hubo cierta flexibilidad en el tratamiento de las imágenes heptangélicas, de sus nombres y de su culto. En el caso de los arcángeles apócrifos de la parroquia de Jala, el rótulo con sus nombres posiblemente respondió al desconocimiento de la feligresía para reconocerlos a simple vista, pues por su ubicación, era más fácil leerlos desde el presbiterio.

Lo más probable es que el conjunto escultórico de la Asunción de María con los Siete Arcángeles haya sido proyectado desde la década de 1890, periodo en el que los curas Ignacio Romo y José María Salazar se encargaron de diseñar el programa visual de la parroquia de Jala. Se trataba de una innovación, pues la presencia angélica se había limitado a la inclusión de san Miguel arcángel, presente en el altar de san Sebastián de la primera parroquia.¹⁶⁸ Recordemos que en Occidente, el culto a san Miguel arcángel tuvo como función la de protector, príncipe de las milicias celestes, guardián y vencedor del diablo.¹⁶⁹ La escultura colonial de san Miguel fue sustituida por otra de manufactura queretana que donó el padre Salazar para la parroquia nueva hacia 1891.¹⁷⁰ Aunque sabemos que, más tarde, esa escultura fue trasladada a capilla de la Hijas de María erigida en 1904, cuyo altar principal estaba dedicado a la Medalla Milagrosa (1915), mientras que en los laterales se ubicó a san Miguel y a un Ángel Custodio de la misma época (figs. 25).

Por lo tanto, es posible que el culto a los Siete Arcángeles se haya introducido en Jala hacia finales del siglo XIX, gracias a la agencia y promoción del padre Salazar. Recordemos que este cura fue capellán en el santuario de San Juan de los Lagos y, como se apuntó con anterioridad, el recinto tuvo un retablo dedicado a la Virgen Inmaculada rodeada por los Siete Arcángeles. Sabemos que el colateral de aquel santuario se desarmó hacia 1835 y el cura Salazar no pudo verlo armado durante su capellanía, pero lo que sí pudo consultar en todo caso, fue el boceto del proyecto. Pese a la renovación neoclásica del santuario de San Juan, seguramente el culto angélico en torno a la Virgen permaneció vigente. Cuando el padre Salazar se incorporó a la parroquia de Jala, seguramente integró su corpus devocional. Como

¹⁶⁸ AHPJ, libro de gobierno, 1816, “Inventario de la Yglesia, sus utensilios, Casa Cural, y Archivo del pueblo de Xala, hecho por el presbítero D. Juan José Velázquez, cura interino de él copiando el anterior, anotando sus fallas en lo que expresa y añadiendo lo que en él se omitió”, 16 de agosto de 1816, 1f-4v.

¹⁶⁹ Vicent Francesc Zuriaga Senet y Enrique Olivares Torres, “Ángeles custodios”, en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 3, 472-475.

¹⁷⁰ AHPJ, libro de gobierno, 1868-1945, “Inventario de alhajas de oro y plata, paramentos y archivo, pertenecientes a esta parroquia de Jala”, 5 de marzo de 1891, 156v.

cura benefactor al cuidado del decoro de la nueva parroquia de Jala, introdujo su devoción particular por los Arcángeles en el programa iconográfico del altar mayor para complementar el relato asuncionista.

Finalmente, es de resaltar que en esa misma década se llevó a cabo el Concilio guadalajareño (1896). En él se promovió el culto a los ángeles, en especial a los ángeles custodios y san Miguel, pues la invocación de estos “espíritus bienaventurados” protegerían a los cristianos ante las amenazas de los tiempos modernos.¹⁷¹ Uno de los asistentes más elocuentes de ese concilio fue el recién obispo de Tepic, Ignacio Díaz y Macedo, quien tuvo una fecunda relación con los curas de Jala, en especial con el padre Salazar.¹⁷² La introducción del culto angélico atribuida al cura Salazar, posiblemente contó con la aprobación de los obispos Díaz Macedo y —posteriormente— de Andrés Segura, conciliando la tradición visual de un culto poco ortodoxo,¹⁷³ con las nuevas formas de representación acordes a la piedad moderna.

¹⁷¹ *Acta et decreta Concilii Pronvincialis Guadalaxarensis primianis domini MDCCCXCVI y MDCCCXCVII, Guadalaxarae celebrati* (Romae: Typis Vaticanis, 1905), 205.

¹⁷² Aunque desde 1886, León XIII había dispuesto que todas las iglesias católicas tenían que hacer la oración a san Miguel arcángel —compuesta por el santo Padre—, como protección y defensa de las amenazas del demonio. De hecho, Pedro Loza acató la encomienda e hizo llegar la oración a todas las parroquias de su arquidiócesis, inclusive siguió promoviendo el culto a san Miguel hasta la década de los 1890. Aunado a estos lineamientos promovidos desde la Santa Sede, el obispo Ignacio Díaz y Macedo, en su carta pastoral de 1904, pidió a su comunidad diocesana que, en acción de gracias por haber librado una peste, se llevara a cabo —entre otras cosas—, un triduo dedicado a san José, a los santos Ángeles custodios y a san Sebastián mártir. Aceves, «*Que es bueno y útil invocarles*». *Continuidad y cambio en las prácticas y devociones religiosas en Guadalajara*, 303-306; *Carta pastoral del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Obispo de Tepic* (Tepic, Nay.: Tip. del Señor San José, 1904), 16; *Carta pastoral del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Obispo de Tepic* (Tepic: Tip. del Señor San José, 1904), 16.

¹⁷³ González Estévez señala que, en el índice de libros prohibidos por el Santo Oficio de 1873, todavía se refuerzan la censura de obras que hayan fomentado el culto de los arcángeles apócrifos. León Carbonero y Sol, *Índice de los libros prohibidos por el Santo Oficio de la Inquisición Española desde su primer decreto hasta el último, que expidió en 29 mayo de 1819 y por los Rdos. obispos españoles desde esta fecha hasta fin de diciembre de 1872* (Madrid: Imp. de Antonio Pérez Dubrull, 1873).

CONCLUSIONES

La basílica de Jala como espacio sagrado reúne imágenes y, en torno a ellas, prácticas religiosas en las que se materializan las creencias. Las relaciones entre éstas han encarnado durante generaciones las miradas piadosas del cuerpo devocional. Por ello, el estudio del programa visual de este santuario ha sido una prolífica fuente para entender las formas de ver y representar los modelos devocionales en las diferentes etapas constructivas y decorativas del recinto, pero también, para conocer las preocupaciones, dinámicas y aspiraciones de la comunidad en los umbrales del siglo XX.

La construcción de la nueva parroquia iniciada en 1856 y concluida en 1912 coincidió con la reestructuración de la Iglesia católica, en la cual se interrelacionaron actores eclesiásticos que influyeron en el campo de la política religiosa, tanto a nivel internacional como en lo regional. El modelo devocional promocionado por Pío IX reforzó aquellos cultos locales de origen colonial que se conjugaron con los de impulso moderno, como el de la Inmaculada Concepción, el Sagrado Corazón de Jesús y san José. En tanto que León XIII reforzó aquellas devociones y otras las prácticas piadosas domésticas, como el rezo del rosario o el asociacionismo. La codificación visual de estas devociones la podemos encontrar en la actual basílica de Jala, en cuyo programa iconográfico se integraron ambas tendencias. Todo ello entrelazó devociones, formas de ver y prácticas de piedad que, a la par de los horizontes históricos y geográficos, sellaron con su propia impronta la visualidad religiosa de este pequeño poblado.

No obstante, la parroquia de Jala asimiló de manera paulatina los cambios de la religiosidad tradicional hacia la moderna; aunque algunas veces con cierta resistencia de los feligreses, particularmente por la morigeración del comportamiento en las actividades piadosas y la censura de las fiestas de Semana Santa. Incluso, la incorporación del culto al Sagrado Corazón de Jesús o la asociación de san José y Vicente de Paul, también son indicios de esa transición hacia la modernidad en el pueblo. Recordemos que el modelo romano fue promovido principalmente por el arzobispo Pedro Loza, y los curas Francisco Valadez y José de Meza, eclesiásticos que lograron conciliar las políticas liberales sin descuidar la implementación del aquel magno proyecto, buscando en todo momento estimular una piedad moderada pero eficaz para combatir los “errores” o las demandas de los tiempos modernos.

En la parroquia de Jala podemos observar el tránsito hacia la modernidad a través de las formas de representar la mirada piadosa. En el diseño del programa visual, del lado norte

de la nave central, vemos las devociones coloniales más arraigadas en Jala en el altar del Calvario y el de san Sebastián. Respecto al conjunto escultórico utilizado en Semana Santa, sabemos que, desde la época colonial era una de las fiestas más importantes en la comunidad. Los inventarios dan cuenta de las imágenes utilizadas para estos actos, no obstante, pese a ello, fueron sustituidas por otras esculturas de factura queretana, muy populares en el mercado piadoso y funcionales para el tiempo de religiosidad recatada que se estaba buscando, de ahí la sutil gesticulación de sus rostros que invitaban a visualizar los lamentos pasionarios de una manera más íntima. Otras imágenes cuya devoción se remonta a la etapa colonial son las de san Sebastián y las Ánimas benditas, también ubicadas en el muro norte. Las pinturas que actualmente se conservan fueron solicitadas al reconocido pintor Carlos Villaseñor, quien pudo tomar como modelo iconográfico y compositivo las pinturas anteriores para renovar el tema con una estética moderna.¹⁷⁴

De manera transversal, el establecimiento del dogma de la Inmaculada Concepción y la promoción de otras devociones desde la Santa Sede, como la del patriarca san José y el Sagrado Corazón de Jesús, fueron determinantes en las prácticas religiosas y los programas visuales de todas las iglesias del mundo católico en su tránsito hacia la modernidad. Aunado a ello, la folletería y catecismos de la doctrina católica resultaron de mucha utilidad para difundir estas devociones y formas de piedad como el asociacionismo, los ejercicios espirituales o el rezo del rosario. La modernización también permeó en el ordenamiento del culto a través de los manuales eclesiásticos que buscaron regular no sólo la liturgia, sino, además, el decoro y disposición de las imágenes en el espacio sagrado. Estas prácticas en torno a las imágenes sagradas reforzaron, una vez más, los estatutos para su correcta interpretación y función religiosa, pero, además, incorporaron cierta distancia que operó como dispositivo de una visualidad háptica, más íntima y moderada.

Para implementar en la parroquia de Jala las disposiciones emitidas tanto desde el Vaticano como de la arquidiócesis de Guadalajara, algunos de los actores clave fueron los curas José de Meza, José María Salazar, Ignacio Romo y José María Ledezma, así como los

¹⁷⁴ Valdría la pena aplicar algunas técnicas de imagen utilizadas en el campo de la conservación como la radiación ultravioleta (FUV), fotografía infrarroja (FIR), reflectografía infrarroja (RIR) y radiografía (RX), para estudiar las pinturas y con ello descartar la posibilidad de que Villaseñor haya pintado sobre las pinturas precedentes.

primeros dos obispos de Tepic, Ignacio Díaz Macedo y Andrés Segura y Domínguez. Particularmente, fue en la década de 1890 que se consolidó el nuevo programa visual, en el que se integraron las devociones coloniales y las modernas de impulso pontificio, bajo el decoro y ordenamiento religioso vigente.

Como respuesta al modelo romano se levantaron altares dedicados a las devociones modernas. En el altar de la Inmaculada Concepción, María se erige como protectora y defensora de las “calamidades de todo género”, en diálogo visual con sus atributos pintados en las pechinas de la cúpula. Al costado de la Virgen, resalta san José como Patrono Universal de la Iglesia, quien en su doble materialidad conserva la imagen colonial como un eslabón entre las antiguas y nuevas formas de ver y experimentar lo sagrado. La imagen del Sagrado Corazón de Jesús, por su parte, luce triunfante y con su corazón consagrado a la humanidad, como estímulo del modelo de espiritualidad y cristiandad renovada. Estos dos altares proyectan, por supuesto, las devociones marianas y cristológicas como resolución defensiva frente a los ataques de los estados liberales, de los impiadosos y de los protestantes, pero, en particular, posicionan de manera temprana un programa visual desde la religiosidad local que se suma a la retórica de la teopolítica pontificia.

La Virgen de la Asunción, por su parte, sobrevivió a los traslados de los múltiples espacios que habitó, así como a modificaciones estéticas y materiales. Pese a ello, María asunta a través de su encarnación portentosa permaneció cercana y consagrada a la asistencia afectiva de sus devotos. Aún sobre las distancias implementadas para favorecer la piedad moderna, la feligresía defendió sus propias formas de religiosidad en torno a su imagen patronal, a quien sacaron en procesión hasta bien entrado el siglo XX. Inclusive, es de considerar que, su reubicación en el altar del Sagrado Corazón de Jesús se sumó a las devociones modernas de impulso romano, pues luego de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción el culto a la Asunción ganó mucho prestigio, y por ello, no se buscó un desplazo de su protagonismo, sino un refuerzo del modelo devocional mariano que devino en su declaración dogmática en 1950.

En tanto al altar principal dedicado a la Virgen de la Asunción con los Siete Arcángeles, más que tener un origen colonial en Jala, corresponde a la última etapa decorativa de

la parroquia.¹⁷⁵ La presencia angélica no restó peso a la imagen patronal, sino que completó el relato asuncionista sustentado en la tradición visual. La modernización del conjunto escultórico que incorporó la asistencia arcangélica a María asunta, prolongó su compleja representación iconográfica, como se observó en las obras del periodo novohispano. Por ello, este conjunto escultórico de finales del siglo XIX invita a reflexionar sobre la vigencia devocional del septeto, polémico en la nomenclatura de los cuatro arcángeles apócrifos, pero viable y flexible en su función litúrgica. Incluso, es de enfatizar que, al incorporar visualmente los nombres apócrifos en la parte inferior de sus mantos, se buscó darlos a conocer en la comunidad y establecer la devoción particular del padre José María Salazar, a quien se le atribuye la introducción del culto arcangélico en el pueblo.

El padre Salazar, bienhechor y custodio del decoro y programa visual de la nueva parroquia de Jala, desarrolló un particular afecto por la devoción angélica durante su capellanía en el santuario de San Juan de los Lagos. Recordemos que, en el archivo de la basílica de San Juan de los Lagos está el dibujo del retablo mayor que tiene a los Siete Arcángeles en torno a la Virgen. Por lo que, se propone que el padre Salazar conoció este boceto y lo tomó como modelo iconográfico para proyectar el conjunto escultórico del altar mayor del recinto, en el que se dispusieron los arcángeles alrededor de la Asunción: los tres canónicos en la parte superior y los cuatro apócrifos en la parte inferior.

Aunado al proyecto visual, es probable que la devoción particular del padre Salazar haya integrado las disposiciones eclesíásticas establecidas en los concilios finiseculares respecto a la tradición cultural de los arcángeles —de naturaleza controversial—, considerados protectores de los hombres y pueblos ante las amenazas del demonio, o en este contexto, contra la impiedad religiosa en el tránsito hacia la modernidad.

Cabe señalar, además, que habría que profundizar más en la devoción angélica en el Bajío y Occidente mexicano, pues existen varios ejemplos de esculturas y pinturas que evidencian su culto en la región. Inclusive, pensar que la presencia de estos seres angélicos adquirió un tinte popular para que fuera cercano a los parroquianos, de ahí que no se les nombrara “Siete Arcángeles” o “Príncipes”, sino solamente “Ángeles”, como sucedió en la capilla de los Santos Ángeles de Guadalajara.

¹⁷⁵ Actualmente es reconocido por su peculiaridad iconográfica, convirtiéndose en un ícono visual de la región que recuerda la magnificencia con la que se proyectó el primer santuario consagrado de la Diócesis de Tepic.

Por otro lado, los informes sobre el culto divino, la fábrica material y los inventarios parroquiales resultaron ser fuentes ricas sobre las preocupaciones espirituales, sociales y económicas de la comunidad. La cultura material volcada en los inventarios da cuenta de los recursos invertidos en finas esculturas, pinturas y ornamentos acordes a la estética y devociones vigentes. La adquisición de imágenes sagradas que circularon en el mercado piadoso permite entender el gusto de los comitentes por la escultura queretana, en particular, pero también del gusto de la época por las imágenes sobrias, casi inexpresivas en el gesto, esquemáticas en su impronta, pero no por ello menos “útiles” en su función religiosa.

Otro aspecto relevante sobre el mercado piadoso fue la crítica de la época, que no pasó de largo el “realismo” necesario para hacer cognoscible a los prototipos divinos y el resto de personas santas. Recordemos que la producción de escultura religiosa se estaba realizando con múltiples materiales, accesorios y policromía, a diferencia de las esculturas monocromas de un mismo material que predominaban en el ámbito académico. Esto se debió al aumento de grandes santuarios erigidos a finales del siglo XX, que resurgieron luego de los ataques iconoclastas de algunos grupos liberales y protestantes, así como por la desamortización de bienes eclesiásticos —tanto en el contexto internacional, nacional y regional del mundo católico—. ¹⁷⁶ Por ello, la renovación de los espacios y la modernización de imágenes sagradas provocó una sobredemanda en el comercio de arte sacro.

El programa visual de la parroquia de Jala se sitúa en ese contexto finisecular. Por ello, de manera paralela a las fases constructivas del recinto se adquirieron imágenes que se adaptaron a las distintas necesidades de las prácticas devocionales. Del corpus escultórico resaltan las de tallas completas, como la Virgen de la Asunción, renovada a la usanza moderna; las queretanas, como el Nazareno y la Dolorosa, así como la de san José, que sólo tiene talladas sus extremidades y el Niño Jesús. Las formas escultóricas del resto de figuras están manufacturadas con materiales más ligeros —como las telas encoladas—, refuerzan la idea de economizar los costos para la renovación del programa iconográfico en función de las nuevas formas de procesionar las imágenes sagradas. Pero todo ello, sin perder la decencia en la representación de personas santas para su correcta interpretación y veneración.

¹⁷⁶ Por ejemplo, este fenómeno se repitió con la producción escultórica en Francia o la de Olot en Cataluña, España. Comunicación personal de Sergi Doménech, 27 de enero de 2023.

Finalmente, resulta relevante enfatizar que la primera iglesia consagrada en la diócesis de Tepic —cuya catedral también está dedicada a esta advocación—, sería la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, misma que el 8 de octubre de 1961, por solicitud del cura Félix Rodríguez, fue nombrada basílica lateranense para incrementar “el culto divino y la salvación de las almas”.¹⁷⁷ Después de la Segunda Guerra Mundial, se llevaron a cabo una serie de estrategias religiosas para promover el culto mariano, entre ellas, la consolidación de la Mariología científica moderna que devino en la consagración del mundo al Sagrado Corazón de María (1942) y la proclamación del año mariano (1945),¹⁷⁸ aunque fue hasta 1950 que Pío XII declaró el misterio de la Asunción de María como dogma de fe.¹⁷⁹

Las discusiones teológicas sobre el culto de la Asunción de María habían tenido un fuerte arraigo en el mundo católico antes y después de su declaratoria como dogma. Particularmente en la diócesis de Guadalajara, su catedral y un buen número de iglesias sufragáneas, desde el periodo colonial estuvieron dedicadas y consagradas a esta advocación. No es forzado entonces, que el programa visual de la ahora basílica lateranense de Jala tuviera desde un principio un posicionamiento teopolítico en la elección de las imágenes sagradas que encarnaron las principales devociones de impulso pontificio, mismas que respondieron al diálogo entre lo tradicional y lo moderno de la mirada piadosa.

¹⁷⁷ “Acta de elevación como Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción de Jala de la Diócesis de Tepic”, Tepic, Nayarit, 19 de octubre de 1961; Roma, 8 de octubre de 1961. Documento enmarcado. Sacristía de la Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción de Jala de la Diócesis de Tepic.

¹⁷⁸ Otros antecedentes son el Concilio Vaticano I (1869-1870), el padre Martínez, obispo de la Habana, postuló la elevación de la devoción como dogma, más no se estableció. Alonso Niceto Perujo, *Diccionario de ciencias eclesiásticas: teología dogmática y moral, Sagrada Escritura*, vol. 1 (Madrid: Librería católica e Imprenta de San José, 1883-1890), 782-784. Otra iniciativa se presentó en un tratado expuesto en el Congreso Panamericano de las Congregaciones Marianas (1922). Éste defendía el reconocimiento de la definitibilidad de esta verdad de fe, sustentándose en las Sagradas Escrituras, en la tradición de origen apostólico o en la revelación de los santos. Su postura defendía la promulgación de dogmas —como el de la Inmaculada— sustentados en textos reconocidos, a pesar de que los grupos protestantes restringían las verdades dogmáticas a la Biblia. Samuelle de Santa Teresa, *Tratado teológico sobre la definitibilidad dogmática de la Asunción de María* (Chile: Imprenta Cervantes, 1922), 7, 96-98.

¹⁷⁹ Patricia Folgelman, “El cuerpo de la Virgen: Discursos teológicos y representaciones históricas del cuerpo y la muerte de María”, *Cultura y Religión*, 3: 2 (2014): 219.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 2. Nave principal de la Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2019.
- Fig. 3. Planta actual de la Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Realizado por Jessica Gutiérrez, 2021.
- Fig. 4. Altar de Nuestra Señora de la Asunción con los Siete Arcángeles, h. 1879-1912. Canterata tallada y dorada con hoja de oro. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Alexis Álvarez, 2018.
- Fig. 5. Altar del Calvario, h. 1879-1912. Canterata tallada y dorada con hoja de oro. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 6. Altar del Sagrado Corazón de Jesús, h. 1879-1912. Canterata tallada y dorada con hoja de oro. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 7. Autor desconocido, *Visión de Margarita María Alacoque*, siglo XIX. Pintura mural, posiblemente al temple (inconclusa). Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 8. Cristo Rey entronado. Escultura de madera tallada, dorada y policromada. Talleres Castellanas, Barcelona, década de 1920. Capilla de Cristo Rey, altar de canterata tallada y dorada con hoja de oro. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 9. Altar de san Sebastián con los Santos Médicos, h. 1879-1912. Canterata tallada y dorada con hoja de oro. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 10. Altar de la Inmaculada Concepción, h. 1879-1912. Canterata tallada y dorada con hoja de oro. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 11. Nuestra Señora de la Asunción, 1712. Escultura de bulto para vestir, madera tallada, estofada y policromada, 200x56x50 cm. Altar mayor. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía tomada de la página oficial de la Basílica lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, 2021.
- Fig. 12. Capilla de la Inmaculada Concepción, siglo XVIII. Jala, Nayarit. Fotografía de Daniel Gallo, 2016.
- Fig. 13. Planta de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, Nayarit, 1856. Lápiz sobre papel. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara.
- Fig. 14. Jesús Nazareno, h. 1891-1892. Escultura articulada de vestir, madera tallada y policromada, 175x51x44 cm. Altar del Calvario. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de

- la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía tomada del “Informe de restauración del acervo escultórico de la Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, Nayarit”. Segunda temporada. Guadalajara, Jal.: Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2019.
- Fig. 15. Virgen Dolorosa, h. 1891-1892. Escultura de bulto para vestir, telas encoladas, madera tallada y policromada, 168x51x44 cm. Altar del Calvario. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Daniel Gallo, 2021.
- Fig. 16. Carlos Villaseñor, *San Sebastián con los santos médicos Cosme y Damián*, h. 1892. Óleo sobre lienzo. Altar de San Sebastián, Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 17. Exvoto a los Santos Médicos, siglo XX. Óleo sobre lámina. Col. Museo Amparo, Puebla.
- Fig. 18. Carlos Villaseñor, *Virgen del Carmen con las Ánimas del Purgatorio*, 1892. Óleo sobre lienzo. Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 19. Carlos Villaseñor, *Estudio académico*, s. f. Óleo sobre lienzo, 51.5x98 cm. Col. Josefina Villaseñor, Guadalajara, Jal.
- Fig. 20. Carlos Villaseñor, *Estudio académico*, 1888. Óleo sobre lienzo, 114x85 cm. Col. Refugio Urrea Viuda de Villaseñor, Guadalajara, Jal.
- Fig. 21. Carlos Villaseñor, *Vida* (tríptico), 1890. Óleo sobre lienzo, 196x140 cm. Col. Particular.
- Fig. 22. Carlos Villaseñor, *Bautismo de Cristo*, h. 1912. Óleo sobre lienzo. Baptisterio, Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 23. Inmaculada Concepción, h. 1891-1892. Escultura de telas encoladas, madera tallada y policromada. Altar de la Inmaculada Concepción, Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 24. *Mater Inmaculata*. Litografía. Tomado de José Ignacio Nava, *Sermón de la Purísima Concepción*. Guadalajara, Jal.: en la Oficina de D. Mariano Valdés Tellez Giron, 1806.
- Fig. 25. Altar de la Medalla Milagrosa con san Miguel y el Ángel custodio, h. 1903-1904. Esculturas de telas encoladas, madera tallada y policromada. Medalla Milagrosa, 190x65x45 cm; San Miguel Arcángel, 175x80x50 cm; Ángel Custodio, 170x64x45 cm. Capilla de las Hijas de María, Jala, Nayarit. “Informe de restauración del acervo escultórico de la basílica lateranense de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, Nayarit”. Primera temporada. Guadalajara, Jal.: Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2018.
- Fig. 26. Altar de la Inmaculada Concepción con san Miguel y el Ángel custodio, h. 1903-1904. Esculturas de telas encoladas, madera tallada y policromada. San Miguel Arcángel, 175x80x50 cm; Ángel Custodio, 170x64x45 cm. Museo de Arte Sacro Manuel Olimón Nolasco, Jala, Nayarit. Fotografía de Daniel Gallo, 2021.
- Figs. 27, 29, 31, 33 y 35. Cúpula y pechinas con las letanías lauretanas, h. 1879. Pintura mural al temple. Fotografías de Antonio Cerda Velazco, 2022.

- Figs. 28, 30, 32 y 34. Joseph Sebastián y Johann Baptist Klauber, *Turris Davidica* (Torre de David), *Turris Eburnea* (Torre de Marfil), *Domus Aurea* (Casa de Oro) y *Ianua Coelli* (Puerta del Cielo), grabados, 1768. Tomados de Francisco Xavier Dornn, *Letanía lauretana de la Virgen Santísima*. Valencia: Por la viuda de Joseph de Orga, 1768.
- Figs. 36-38. Tirso Martínez, *Turris Eburnea*, *Domus Aurea* y *Ianua Coelli*. Óleo sobre lienzo, 1878. Capilla de la Purísima Concepción, Catedral de Guadalajara.
- Fig. 39. San José, h. 1891-1892. Escultura de telas encoladas, tallada y policromada. Altar de la Inmaculada Concepción, Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Figs. 40. Sagrado Corazón de Jesús, h. 1891-1892. Escultura de telas encoladas, tallada y policromada. Altar del Sagrado Corazón de Jesús, Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 41. Beata Margarita María Alacoque. Estampa. *Tratado popular sobre la devoción del Sagrado Corazón de Jesús*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1894.
- Fig. 42. Pompeo Batoni, *Sagrado Corazón de Jesús*, 1767. Óleo sobre lienzo, 74.8x62.2 cm. Iglesia del Gesù, Roma.
- Figs. 43, 44, 45 y 46. “La comunión” (lámina 6 y 77) y “El lavabo” (lámina 4 y 22). Estampas impresas. Bernardo Sala. *El sacerdote instruido en las ceremonias de la misa rezada y cantada*. Barcelona: Imp. Herederos de la V. Pla, 1862/1865.
- Fig. 47. Fiesta de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, h. 1913. Fotografía. Col. Luis Partida.
- Fig. 48. Nuestra Señora de la Asunción, 1712. Escultura de bulto para vestir, madera tallada, estofada y policromada, 200x56x50 cm. Altar del Sagrado Corazón de Jesús, Basílica Lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía tomada del “Informe de restauración del acervo escultórico de la basílica lateranense de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, Nayarit”. Primera temporada. Guadalajara, Jal.: Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2018.
- Fig. 49. Nuestra Señora de la Asunción, siglo XVII. Escultura de madera tallada, estofada y policromada. Catedral Metropolitana de México.
- Fig. 50. Nuestra Señora de la Asunción, h. 1891-1912. Escultura de telas encoladas, madera tallada y policromada. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 51. V. Debray, *La Asunción de María*, 1873. Litografía. Tomado de Mathieu Orsini, *La Virgen: historia de la Madre de Dios, y de su culto, completada por las tradiciones de Oriente, los escritos de los Santos Padres y la historia particular de los hebreos*. Coatepec: Imprenta de A. M. Rebolledo, 1873.
- Fig. 52. Altar de Nuestra Señora de la Asunción con los Siete Arcángeles, h. 1879-1912. Cantero tallado y dorado con hoja de oro. Conjunto escultórico de telas encoladas, madera tallada y policromadas. Basílica lateranense de Nuestra Señora de la Asunción, Jala, Nayarit. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.
- Fig. 53. Hieronymus Wierix, *Los Siete de Palermo*, h. 1563-1619. Grabado. PESSCA. Project on the engraved sources of spanish colonial art.

- Fig. 54. Autor desconocido, *Madonna degli Angeli*, 1544. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa Maria degli Angeli, Roma. Tomada de González Estévez, “Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo”. Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2014.
- Fig. 55. Miguel Cabrera, *Nuestra Señora de la Barca con los Siete Arcángeles*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, 64x85.5 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato, INAH. Tepotzotlán, Estado de México.
- Fig. 56. Diego de Cuentas, *La Trinidad y los siete arcángeles*, 1737. Óleo sobre lienzo, 239x179.8 cm. Col. Museo Regional de Guadalajara, INAH.
- Fig. 57. Juan Baltasar Gómez, *Coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Templo de la Santa Escuela de Cristo, San Miguel de Allende, Guanajuato.
- Fig. 58. Delg. F., *La Coronación de la Virgen de San Juan de los Lagos*, 1756. Óleo sobre lienzo, 207x168 cm. Col. Museo de Arte Sacro, Lagos de Moreno, Jalisco.
- Fig. 59. Autor desconocido, *Coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Sacristía de la Basílica de San Juan de los Lagos, Jalisco.
- Fig. 60. Autor desconocido, *Coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Templo de Jesús María, Guadalajara, Jalisco.
- Fig. 61. Juan García de Castañeda, Diseño de retablo del santuario de San Juan de los Lagos, 1758-1763. Boceto con tinta —posiblemente ferrogálica— sobre lienzo, 140x100 cm. Archivo de la Catedral Basílica de San Juan de los Lagos, Jalisco. Tomado de Hernández Soubervielle, José Armando y Omar López Padilla (2014). “Juan García de Castañeda, Felipe de Ureña y el proyecto del retablo mayor para el Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos (1758-1763)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36(105): 63-93.
- Fig. 62. Retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria, siglo XVIII. Retablo de madera dorado. Esculturas de madera tallada y policromada, siglo XIX. Hacienda del Cabezón, El Limón, Ameca, Jalisco. Fotografía de Alexis Álvarez, 2016.
- Fig. 63. *Los Siete Príncipes*, mediados del siglo XIX. Litografía. Sombrerete, Zacatecas. Proyecto ARCA. Cultura visual de las américas.
- Fig. 64. Altar mayor de la Capilla de los Santos Ángeles, 1893. Esculturas de telas encoladas, madera tallada y policromada. Guadalajara, Jalisco. Fotografía de Daniela Gutiérrez Cruz, 2022.
- Figs. 65-71. Arcángeles Miguel, Gabriel, Rafael, Barachiel, Uriel, Jehudiel y Sealtiel, h. 1891-1912. Esculturas de telas encoladas, madera tallada y policromada. Fotografía de Antonio Cerda Velazco, 2022.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Archivos

- AHAG Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara
AHPJ Archivo Histórico de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, Jala, Nayarit.

Bibliografía

- Acevedo, Esther y Fausto Ramírez. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*. Tomo II: Escultura, siglo XIX. México: Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2001.
- Aceves Ávila, Roberto. «*Que es bueno y útil invocarles*». *Continuidad y cambio en las prácticas y devociones religiosas en Guadalajara*. Zapopan, Jal.: El Colegio de Jalisco, 2018.
- Acta et decreta Concilii Provincialis Guadalaxarensis primiannis domini MDCCCXCVI y MDCCCXCVII, Guadalaxarae celebrati*. Romae: Typis Vaticanis, 1905.
- Alarcón Cedillo, Roberto y Armida Alonso Lutteroth. *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*. México: Universidad Iberoamericana, 1994.
- Anaya Larios, Rodolfo. *El arte virreinal en Querétaro*. Querétaro, Qro.: Colección el Peregrino, Ediciones Vieira, 1998.
- Avendaño Esquivel, Ramón. “Aproximación a las técnicas empleadas en la factura de Cristos articulados novohispanos: el Divino Preso de San Pedro de la Cañada, Querétaro”. Tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara, Jalisco, 2015.
- _____. “En este tiempo con la demasía de las cosas vaciadas: el Niño Jesús de plomo en la imaginaria sevillana” (Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM-IIE, 2018).
- Barbosa, Luis R. *Manual de párrocos para administrar los santos sacramentos y ejecutar las demás sagradas funciones de su misterio*. Guadalajara, Jal.: Imprenta, litografía y librería Ancira y Hermanos, 1886.
- Bautista García, Cecilia Adriana. *Las disyuntivas del Estado y de la Iglesia en la consolidación del orden liberal, México, 1856-1910*. México: Centro de Estudios Históricos-El Colegio de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Fideicomiso de Historia de las Américas, 2013.
- Biblia Latinoamericana. Madrid: Editorial San Pablo, Editorial Verbo Divino, 1972.
- Bosch Moreno, Victoria y Víctor Mínguez Cornelles. “El inmaculismo en el arte”. En *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, José Javier Ruiz Ibáñez, Gaetano Sabatini, Bernard Vincent, coordinadores. Madrid: Fondo de Cultura Económica, Red Columbaria, 2019.
- Brown, Peter. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

- Camacho Becerra, Arturo. "Génesis de un estilo. Altares de la Catedral de Guadalajara 1757-1919". En *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*. Tomo III. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2012.
- _____. "Los santos médicos de Jala", *en prensa*.
- _____. *Documentos para la historia del Arte en Jalisco, siglo XIX*. Guadalajara, Jal.: Universidad de Guadalajara, 2016.
- Capitelli, Giovanna y Stefano Cracolizzi. "Apostar por Roma: arte en México en el siglo de la Independencia". En *Roma en México, México en Roma. Las academias de arte entre Roma y el Nuevo Mundo 1843-1867*. Roma: Campisano Editore, 2018.
- Carta pastoral del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Obispo de Tepic*. Tepic, Nay.: Tip. del Señor San José, 1904.
- Cortina Carmona, Benjamín. "La iglesia viejita de Jala, Nayarit". *Álica* 3, n° 10 (1994).
- Cuadriello, Jaime. "Muerte y resurrección del poder atemporal: ¡Viva Cristo Rey!". En *Las artes y la arquitectura del poder, editado por Víctor Mínguez*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.
- _____. "Virgo potens. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico". En *Pintura de los reinos. Identidades compartidas*. Tomo IV. México: Fomento Cultural Banamex, 2009.
- _____. "Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas. El caso del estilo Luis XVI". *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado. México-Valencia*. México: Palacio de Minería, 1998.
- _____. "San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y Virrey de las Indias", *Memoria MUNAL*, número 1. México: Museo nacional de Arte, 1989,
- _____. "Tresguerras, el sueño y la melancolía". *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 20 (73), 1998: 87-124.
- Dávila Garibi, Ignacio. *Apuntes para la Historia de la Iglesia en Guadalajara*. México: Editorial Cvltvra, 1967.
- De Ciudad Real, Antonio. *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*. Tomo II. Editado por Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farreas. México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1993.
- De la Torre Curiel, José Refugio. *Vicarios en entredicho. Crisis y desestructuración de la provincia franciscana de Santiago de Xalisco, 1749-1860*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Universidad de
- De León Meza, René. *Minas y haciendas de beneficio en la Nueva Galicia durante el siglo XVIII*. Guadalajara: CUCEA-Universidad de Guadalajara, 2020.
- De Santa Teresa, Samuel. *Tratado teológico sobre la definitibilidad dogmática de la Asunción de María*. Chile: Imprenta Cervantes, 1922.

- Díaz Patiño, Gabriela. “Imagen religiosa y discurso. Transformación del campo religioso en la arquidiócesis de México durante la Reforma Liberal, 1848-1908”. Tesis doctoral en Historia de México, El Colegio de México, 2010.
- Díaz Patiño, Gabriela. *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de la cultura nacional (1848-1908)*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2016.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Doménech García, Sergi. “La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares LXIX*, nº 1, (2014): 53-76.
- _____. “La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la Tota Pulchra”. *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Historia Del Arte, nº 3 (2015): 275-309. <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.14459>.
- _____. “Los Siete Príncipes angélicos y los ángeles apócrifos”. En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Vol. 3. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes. Rafael García Mahiques, director. Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2017.
- _____. “Aristocracia alada, adalides del rey del cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana”. *Potestas*, nº 9 (2016): 197-232.
- _____. “Imagen y devoción de los Siete Príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la ‘evangelización’”. *Ars Longa*, nº 23 (2014): 151-172.
- _____. “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”. *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº 1 (2009): 117-133.
- _____. “La mediación angélica”. En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Vol. 3. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes. Rafael García Mahiques, director. Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2017.
- Dornn, Francisco Xavier. *Letanía lauretana de la Virgen Santísima*. Valencia: Por la viuda de Joseph de Orga, 1768.
- Enciclopedia de los municipios y demarcaciones territoriales de México, Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Social. Recuperado el 22 de septiembre de 2021. http://www.snim.rami.gob.mx/enciclopedia_v2/PruebaPropuesta.php?id=971&tipo=m&e=18&m=7.
- Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- Felici Castell, Andrés. “Actividad angélica en torno a la Virgen María”. En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Vol. 3. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes. Rafael García Mahiques, director. Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2017.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo en México. El arte del siglo XIX*. México: UNAM, 2001.

- Florencia, Francisco de. *Origen de los dos celebres santuarios de la Nueva Galicia obispado de Guadalajara en la America Septentrional*. México: En la imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1757.
- Flores Barba, María Laura. “La Trinidad y los siete arcángeles”. *Catálogo de la pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara*, en prensa.
- Flores García, Karina Lissete. “José de Alzibar: de la tradición del taller a la retórica de la academia, 1767-1781”. Ensayo académico. Maestría en Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2016.
- Folgelman, Patricia. “El cuerpo de la Virgen: Discursos teológicos y representaciones históricas del cuerpo y la muerte de María”. *Cultura y Religión VII*, 2:12 (2014): 197-231.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- García Mahiques, Rafael. “Las Jerarquías celestes”. En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Vol. 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías. Rafael García Mahiques, director. Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2016.
- _____. “Orígenes y formación histórica de la angelología”. En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Vol. 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías. Rafael García Mahiques, director. Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2016.
- _____. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 2-4. Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2017-2019.
- Giannoni, Paolo. “Angeli e Angelologia”. En *Enciclopedia delle religioni*, vol. 1. Firenze: Valecchi editore, 1970.
- González Estévez, Escardiel. “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles”. *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 24 (2012): 111-132
- _____. “La controversia en torno a los nombres apócrifos del septenario angélico y su incidencia sobre la iconografía”. *Arte Barroco y Vida Cotidiana en el Mundo Hispánico. Entre lo sacro y lo profano*, Paula Revenga Domínguez, coordinadora. Michoacán: El Colegio de Michoacán, UCOPress Editorial, Universidad de Córdoba, 2017.
- _____. “La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano. Heterodoxia, censura y devoción pública”. *O retábulo no espaço ibero-americano: forma, função e iconografia*, vol. 2, Ana Celeste Glória, coordinadora. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2013.
- _____. “Los Siete Arcángeles, ¿un culto identitario de la Nueva España?”. *Temas Americanistas: Historia y Diversidad Cultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.
- _____. “Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo”. Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2014.
- Halcón, Fátima. “Arquitectura y realística novohispana: las obras de Felipe de Ureña en Oaxaca”. *Archivo Español de Arte* 274 (abril-junio, 1996): 171-182.
- Halcón, Fátima. *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

- Hernández Soubervielle, José Armando; Omar López Padilla. “Juan García de Castañeda, Felipe de Ureña y el proyecto del retablo mayor para el Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos (1758-1763)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36(105), (2014): 63-93. Recuperado el 06 de abril de 2022, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762014000200004&lng=es&tlng=es.
- “Informe de restauración del acervo escultórico de la basílica lateranense de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, Nayarit”. Primera temporada. Guadalajara, Jal.: Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2018.
- “Informe de intervención Virgen Dolorosa de Jala, Nayarit”. Guadalajara, Jal.: Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2019.
- “Informe de restauración del acervo escultórico de la basílica lateranense de Nuestra Señora de la Asunción de Jala, Nayarit”. Segunda temporada. Guadalajara, Jal.: Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2019.
- Interián de Ayala, Juan. *El pintor cristiano y erudito*. Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1782.
- Katzman, Israel. *Arquitectura en el siglo XIX en México*. México: Editorial Trillas, 2002.
- Kilroy-Ewbank, Lauren G. *Holy organ or unholy idol? The Sacred Heart in the art, religion, and politics of New Spain*. Leiden: Brill, 2018.
- López, Felipe de Jesús. “Breve reseña del nuevo templo de la parroquia de Jala, así como su dedicación o consagración, acaecida el día 11 de diciembre del año del Señor de 1912”. Santa María del Oro, 11 de noviembre de 1915, s. p.
- López, Jacinto. *Manual eclesiástico extractado del Ritual Romano*. Guadalajara, Jal.: Imp. Ancira y Hermano A. Ochoa, 1900.
- López Padilla, Omar. “Entre la devoción y el comercio. Un santuario para San Juan de los Lagos. 1732-1697”. Tesis de maestría en Historia, El Colegio de San Luis, 2015.
- Manrique Castañeda, Jorge Alberto. “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana”. En *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, Gustavo Curiel, editor. México: IIE-INAH, 1990.
- Manrique Castañeda, Jorge Alberto. “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana”. En *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Márquez, Pedro María. *Historia de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos y del culto de esta milagrosa imagen*. Guadalajara, Jal.: Linotip. Guadalajara, 1944.
- Martín Flores, José de Jesús; Alvarado Montes José. “Los primeros pasos de un benefactor”. *Ayer y hoy. Revista del Círculo Histórico y Cultural Entre Amigos* 5 (abril 2011).
- Martínez Medina, Francisco Javier. “Componentes teológicos y contextos devocionales de la Inmaculada”. En *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, José Javier

- Ruiz Ibáñez, Gaetano Sabatini, Bernard Vincent, coordinadores. Madrid: Fondo de Cultura Económica, Red Columnaria, 2019.
- Martínez, Iván. “Inmaculada triunfante. Celebraciones del dogma en México”. En *Un privilegio sagrado. México: Museo de la Basílica de Guadalupe*, 2004.
- Meyer, Jean. “Biografía de Manuel Lozada”. En *La Tierra de Manuel Lozada*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1989.
- Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Morgan, David. *El Sagrado Corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*. Barcelona: Sans Solei Ediciones, 2013.
- Morgan, David. *The Embodied Eye. Religious Visual Culture and Social Life of Feeling*. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 2012.
- Mujica Pinilla, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Murguía Meca, Mercedes. “La gestualidad como vehículo retórico en el templo de San Francisco Javier en Tepetzotlán. Pedro Reales, Miguel Cabrera e Higinio de Chávez”. Ensayo académico. Maestría en Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2018.
- Nagel, Alexander y Christopher S. Wood. *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017.
- Neff, Franziska Martha. “La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica”. Tesis doctoral en Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013.
- Novísima recopilación de las leyes de España*. Madrid: s. e., 1805.
- Olimón Nolasco, Manuel. “125 Años de la diócesis de Tepic. Caminos, huellas, signos”. Segundo Encuentro de Nueva Evangelización. Diócesis de Tepic: Tepic, 4 de julio de 2016. http://diocesisdetepic.mx/125-anos/#_ftn1.
- _____. “Trayectoria histórica de la Iglesia en Tepic”. *Boletín Eclesiástico de la Iglesia Diocesana de Tepic*, n° 4-5 (octubre 1973).
- Olivares Torres, Enrique y Sergi Doménech, “San Miguel *archiestratega* y capitán de las milicias celestes”. En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Vol. 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías. Rafael García Mahiques, director. Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2016.
- Orsini, Mathieu. *La Virgen: historia de la Madre de Dios, y de su culto, completada por las tradiciones de Oriente, los escritos de los Santos Padres y la historia particular de los hebreos*. Coatepec: Imprenta de A. M. Rebolledo, 1873.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. Madrid: Librería de Pablo Villaverde, 1871.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Sevilla: Impresor Simón Fajardo, 1649.
- Padilla Casillas, Eduardo. “Liturgia, orden y decoro en la catedral de Guadalajara: 1806-1900”. Tesis de maestría en Ciencias de la Arquitectura, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño-Universidad de Guadalajara, 2017.

- Pérez-Gavilán Ávila, Ana Isabel. *Sagrado Corazón y profano. Historia e imagen. Simbolismo, emblemática, iconografía y arte*. México: Universidad Autónoma de Coahuila, Plaza y Valdés Editores, 2013.
- Pérez González, Julio. *Ensayo estadístico y geográfico del territorio de Tepic*. Tepic, Nay.: Imprenta de Retes, 1894.
- Perujo, Niceto Alonso. *Diccionario de ciencias eclesiásticas: teología dogmática y moral, Sagrada Escritura*. Vol. 1. Madrid: Librería católica e Imprenta de San José, 1883-1890.
- Prado Guevara, José Guadalupe, Ramiro García Aragón y José Antonio Martín Casillas, editores. *La Virgen de San Juan y su santuario*. México: Diócesis de San Juan de los Lagos, 2002.
- Pulido Echeveste, Mónica. “Modernidad, conflicto y tradición en la coronación pontificia de María Inmaculada de la Salud de Pátzcuaro (1899)”. En *Vergine contesa: Roma, l'Immacolata Concezione e l'universalismo della monarchia cattolica (secc. XVII-XIX)*. Roma: Studi e ricerche-Università degli studi Roma tre, Dipartimento di studi umanistici- area di studi storici geografici antropologici, 2022.
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2008.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de La Biblia: Antiguo Testamento*. Tomo I, vol. 1. Barcelona: Serbal, 1999.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*. Tomo 2, vol. 2. Barcelona: Serbal, 1997.
- Revilla, Manuel. *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.
- Ricard, Robert. “Penetración franciscana”. En *Lecturas históricas sobre Jalisco. Antes de la Independencia*. Guadalajara: Departamento de Bellas Artes del Estado de Jalisco, 1976.
- Rodríguez, Rodolfo, Abraham Camarena y Tomás de Híjar, “Nuestra Señora de la Candelaria de El Cabezón. Tradición y fe en el Valle de Ameca”, folleto parroquial, Guadalajara, 2008.
- Sabatini, Gaetano y José Javier Ruiz Ibáñez. “Introducción. La Inmaculada Concepción y la monarquía hispánica. Definirse en el mundo”. En *La Inmaculada Concepción y la monarquía hispánica*, José Javier Ruiz Ibáñez, Gaetano Sabatini, Bernard Vincent, coordinadores. Madrid: Fondo de Cultura Económica, Red Columnaria, 2019.
- Sala, Bernardo. *El sacerdote instruido en las ceremonias de la misa rezada y cantada*. Barcelona: Imp. Herederos de la V. Pla, 1862.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Vol. I-II. Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea, 1992.
- _____. *Iconografía del arte colonial. Santa María*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.
- Serrano, Andrés. *Los siete príncipes de los ángeles validos del Rey del cielo*. Bruselas: Francisco Foppens, 1707.

- Sigaut, Nelly. "Un nicho para una antigua imagen". En *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, Arturo Camacho Becerra, coordinador. Zapopan, Jal.: El Colegio de Jalisco, 2010.
- Silva y Álvarez Tostado, Atenógenes. *Exequias que por muerte del Ilmo. y Rmo. Sr. Arzobispo D. Pedro Loza y Pardavé*. Guadalajara, Jal.: Ancira Hno. A. Ochoa Imp., 1898.
- Stratton, Suzanne. "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomos I y II (1988). Recuperado en 06 de junio de 2021, http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf.
- Tello, Antonio. *Crónica miscelánea de la Santa Provincia de Xalisco*, Libros II y IV. Guadalajara, Jal.: Editorial Font, 1945.
- Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. México: UNAM, 1990.
- Tovar de Teresa, Guillermo. "Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite". *Boletín de Monumentos Históricos 10* (julio-septiembre, 1989).
- Tratado popular sobre la devoción al Sagrado Corazón de Jesús*. Madrid: Apostolado de la prensa, 1894.
- Uribe, Eloisa. "Claves para leer la escultura mexicana: periodo 1781-1861". En *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional, 1780-1860*, Esther Acevedo, coordinadora. México: Conaculta, 2001.
- Venegas, Miguel. *Manual de parrocos, para administrar los santos sacramentos, y ejecutar las demas sagradas funciones de su ministerio. Escrito por el P. Miguel Venegas de la Compañía de Jesús*. México: Imprenta de la calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba, 1803.
- Vicent F. Zuriaga Senet, Enrique Olivares Torres. "Ángeles custodios". En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Vol. 3. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes. Rafael García Mahiques, director. Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2017.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis; Mar Moreno Bascañana. "San Gabriel". En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Vol. 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías. Rafael García Mahiques, director. Madrid: Ediciones Encuentro, Fundación Juan-Miguel Villar Mir, 2016.
- Vorágine, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Tomo I. Madrid: Alianza Forma, 1999.