

# Esplendor deteriorado. Descripción y estado de conservación de la estructura de la mesa de sacristía dieciochesca del templo agustino de Salamanca, Guanajuato

Fecha de recepción: 26 de marzo de 2019

Fecha de aceptación: 28 de mayo de 2019

En los templos católicos de México se encuentran obras artísticas del periodo virreinal popularizadas por los investigadores o por la difusión cultural; sin embargo, en esos recintos se resguardan también objetos que poseen características únicas —por los materiales que los constituyen, por su diseño o por su ornamentación—, pero que no han tenido mayor divulgación, lo que las ha mantenido en un bajo perfil o en el anonimato. En estas páginas el lector podrá conocer en detalle una mesa de sacristía dieciochesca ubicada en el templo agustino de Salamanca, Guanajuato, digna de mención por su complejidad estructural.

*Palabras clave:* mesa de sacristía, mueble barroco, arte agustiniano, mueble bombé, funcionalidad estructural.

Catholic churches in Mexico house artworks from the viceregal period popularized by scholars and cultural dissemination programs. Nevertheless, these buildings also hold objects unique for the materials of which they are made, their design, or for their ornamentation, but that have received little attention, making them largely unknown or overlooked. These pages offer readers an in-depth discussion of an eighteenth-century sacristy table from the Augustinian church of Salamanca, Guanajuato, worth examining for its structural complexity.

*Keywords:* sacristy table, Baroque furniture, Augustinian art, bombé furniture, structural functionality.

**L**a sacristía del templo de San Juan de Sahagún de Salamanca, Guanajuato, desde el siglo XVIII posee una mesa que en la actualidad se ubica en medio del lugar, debajo de la cúpula, haciendo eje con el altar mayor y con la nave del templo. Esta disposición se registra desde el inventario de 1852, en el que se anota que dicho mueble, con sus características únicas, se encontraba al centro del *secretarium*.<sup>1</sup>

A sabiendas de que la mesa se sitúa al centro de la sacristía y que pertenece a un contexto cultural y espacial específico, en estas páginas ofrecemos una revisión del mueble para explorar sus espacios, constitución y diseño, identificar sus partes, y conocer sus detalles, y así entender su funcionalidad, evidenciar su razón de existencia en el lugar, y advertir y exhibir su estado de conservación.

Para poder dar parte de ella es necesario prestar atención a los elementos de la obra, en sus formas,<sup>2</sup> y es preciso, nos dice María del Consuelo Maquívar, observar aguzadamen-

\* Universidad de Guanajuato.

<sup>1</sup> *Inventario de 1852, Libro de Inventario 1832 a 10 marzo 1878*, apud Ana Luisa Sohn Raeber, "El conjunto conventual de San Juan de Sahagún en Salamanca, Gto.", tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 1992, p. 392.

<sup>2</sup> Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. de Remigio Gómez Díaz, 2ª reimp., Madrid, Alianza Editorial, 1990 [1983], p. 15.



Figura 1. Mesa de sacristía del templo agustino de San Juan de Sahagún. Se dispone debajo de la cúpula, por lo que en el día se puede apreciar la madera con la que está fabricada, los detalles de su factura y las pinturas con las que se adorna. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

te la pieza y hacer un registro puntual de la misma,<sup>3</sup> por lo que toca ser minuciosos y claros; lo que justifica una descripción a profundidad.

En este mismo tenor, Hans-Georg Gadamer dice que el arte hay que interpretarlo, hay que leer la obra, dejar que hable para captar lo que quiere decir; ésta enuncia algo, un mensaje, pero hay que saberlo desentrañar. Lo que hay que hacer es recolectar los enunciados, armar el mensaje, con lo que debemos tener inteligencia y perspicacia para su recepción.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> María del Consuelo Maquívar, "Un camino hacia el estudio de las imágenes", en Mario Camarena Ocampo y Lourdes Villafuerte García (coords.), *Los andamios del historiador: construcción y tratamiento de fuentes*, México, AGN / INAH, 2001, p. 41.

<sup>4</sup> Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, trad. de Constantino Ruiz-Garrido, Barcelona, Herder, 2003, p. 73.



Figura 2. Detalle de una de las patas de la mesa de sacristía del templo agustino de Salamanca, Guanajuato. Se aprecian los remates circulares, la moldura cilíndrica envuelta por cintas molduradas de formas ondulantes, como formando nudos. En medio se encuentra un compartimento con forma vegetal y varas de florecillas blancas que lo adornan. Es probable que en estos espacios se mantuvieran los misales o libros de oraciones bajo llave. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

Hacer una buena observación y descripción de ésta ayuda a encontrar el camino para entender las ideas que nos ofrece la pieza.

### De pormenores y detalles

La mesa en cuestión es de madera tallada, su altura total aproximada es de 3.22 metros, y tiene un diámetro estimado de 2.50 metros; el tablero se alza a una altura de 1.7 metros. Actualmente la pieza se encuentra delimitada por postes de metal atornillados al suelo y cadenas (figura 1) que denotan que la obra perdió su sentido utilitario y que está ahí por su valor histórico y artístico; estar inactiva y aislada, aparentemente, la ha preservado de la inclemencia del tiempo. A simple vista, la madera con la que está construida pre-



Figura 3. Comparativa en la que se muestran los daños e intervenciones que han sufrido los soportes. De izquierda a derecha vemos los faltantes, las puertas vencidas o la total sustitución de los elementos, además, se puede apreciar la pérdida de las florecillas incrustadas que dejan ver la madera clara, pulida y renovada. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

senta diferentes tonalidades y se adorna con varias técnicas artísticas en algunas de sus partes.

Lorena Cordero Valdés aconseja comenzar a describir una mesa de manera descendente, por el tablero y después pasar a las patas; sin embargo, por la naturaleza de la obra lo haremos a la inversa. La mesa cuenta con una estructura estilizada y ochavada que la soporta, se auxilia de patas posadas en travesaños mixtilíneos a ras de suelo, que en medio se alzan para dejar al descubierto un par de remates circulares. Cada soporte parte de una moldura cilíndrica, ubicada encima del travesaño, justo sobre los remates circulares. El cilindro se encuentra envuelto por cintas molduradas que se separan para elevarse, creando movimientos ondulantes, como si fueran nudos, hasta alcanzar el tablero. En medio de las caprichosas cintas se dispone un compartimento camuflado por moldurillas que simulan nervaduras de lo que pareciera ser una gran hoja triangular y curvada, que sirve de telón de fondo a las ramas de florecillas blancas creadas por incrustaciones de concha, como formando un adorno floral (figura 2).

La puerta del compartimento cuenta con gozne en la parte inferior, mientras que en lo superior se

observa la cerradura, por lo que se abre hacia adelante. La parte interior de estos espacios es rectangular y se encuentra pintada de rojo. La investigadora Ana Luisa Sohn Raeber considera que en ellos se depositaban los paños litúrgicos a lavar;<sup>5</sup> pero, debido a su espacio rectangular vertical y a que se mantenían bajo llave, nosotros consideramos que ahí se colocaban los misales o libros de oraciones, objetos preciados y valiosos dignos del resguardo.

En varios de esos soportes se pueden constatar las reparaciones burdas e inexpertas que ha sufrido la pieza; por fotografías antiguas sabemos que algunas de las molduras de las patas se habían perdido (véase figura 31), pero en la actualidad se muestran completas a base de injertos de otro color. De la misma manera, los compartimentos están muy deteriorados, con elementos faltantes o muestran las puertas caídas. Un soporte conserva casi todas las florecillas, tres las tienen de manera parcial, los otros cuatro las han perdido y se observa la madera nueva, pulida y clara, lo que hace más evidente las intervenciones en la obra (figuras 3 y 21).

<sup>5</sup> Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 393.



Figura 4. Vistas de la estructura de soporte de la mesa de sacristía agustiniana de Salamanca. Del pedestal central surgen brazos ondulantes que se ensamblan con las patas para distribuir el peso de la pieza. Toda la parte interna está pintada de color rojo para crear luces y sombras y contrastes con los colores de la cara externa. Se aprecia uno de los soportes de metal que auxilian a la mesa. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

La mesa también se sostiene por un pedestal central que en la actualidad se apoya en una pequeña base de madera cuadrada añadida, al parecer el fuste no es el original ya que presume la madera al natural y no es rojizo como el resto de las piezas del interior de la mesa. La parte superior del pedestal se cubre por una serie de brazos ondulantes que se conectan con la parte trasera de las patas, sistema de brazos que canaliza y distribuye el peso del centro hacia los soportes y éstos se auxilian de los travesaños a ras de suelo para contener la carga (figura 4).

Como vemos, el artesano encargado de diseñar y labrar la obra construyó una gran estructura de soporte a base de ensamblajes discretos y en armonía con la cara externa de las patas, ya que los brazos repiten los nudos de las cintas ondulantes. Toda la parte interna de esta estructura se encuentra pintada de color rojo para darle uniformidad a la pie-

za, también para crear juegos de luces y sombras y contrastar con el color café y las incrustaciones de la parte externa.

Al hacer las inspecciones de la mesa nos dimos cuenta de que varias de las uniones de las piezas ensambladas están reforzadas con pedazos de tela encolada; además, detrás de algunas de las patas se disponen soportes de metal atornillados a la cubierta y apoyados en bases de madera como el pedestal central.

La mitad inferior del fuste se cubre de extraños roleos rojos y dentados que dan la impresión de tratarse de engranes, pero hasta ahora no hemos podido rastrear e identificar este tipo de figuras; ninguna otra pieza presenta formas tales, tampoco ha habido investigador que las haya abordado (figura 5).

Debajo del tablero se dispone un faldón seccionado por las cintas ondulantes de las patas; este ele-



Figura 5. Detalle inferior del fuste de la mesa que se cubre de extrañas molduras dentadas, eje que se apoya en una base de madera. El fuste es de madera clara y no de color rojo como el resto del interior de la mesa, lo que sugiere que no es la pieza original. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

mento no sólo era ornamental sino funcional. En el presente estos espacios se encuentran vacíos, pero en su momento estaban ocupados por cajones, esto se puede constatar porque aún se ven las correderas y porque varios de los topes que permanecen están numerados con tinta negra, señalando el orden de éstos. La secuencia de los números se lee a la inversa de las manecillas del reloj, circundando el tablero, y nos dan indicio de que la pieza, a pesar de ser tridimensional, tiene una cara principal o anversa y una reversa. El orden comienza justo en el lado en el que se dispone la pintura de la Santísima Trinidad, en el corazón de la mesa, y es ahí donde encontramos pintado el número 1 (figuras 6, 7 y 21).

Los cajones que subsisten son los de los vértices, de madera clara y lisa, con una punta en la parte de abajo (figura 7). Quizá en estos espacios se podían guardar enseres litúrgicos no tan valiosos, porque no cuentan con sistema de seguridad; probablemente se usaba para almacenar velas, algunos paños limpios o depositar los sucios. La mayoría de las tapas de estos cajones están reparadas de manera burda, reintegrando sus piezas trozadas; se pueden ver las fracturas en la madera, los clavos que las unen y los resabios de pegamento; incluso, la mala interven-

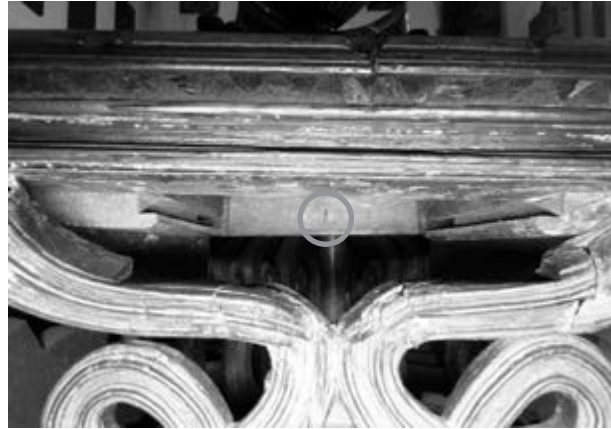


Figura 6. Espacios entre las patas que en su momento estuvieron ocupados por cajones, esto se corrobora por las correderas y por algunos topes que se encuentran numerados con tinta negra; en este caso es el número 1, como se puede apreciar en el círculo, al centro de la imagen. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

ción hace difícil su apertura. Algunos de los topes que se conservan de estos compartimentos también están numerados con tinta negra, y son parte de la secuencia de los cajones mencionados en el párrafo anterior, por lo que en total marcan dieciséis, aunque, como dijimos, ocho han desaparecido. Varios de estos cajones conservan su color rojizo en el interior, otros no presentan pigmentación; en uno de éstos encontramos lo que pareciera ser una inscripción o una firma, pero resulta ilegible, y no se sabe qué dice con exactitud (figuras 8 y 21); además, con las intervenciones que ha tenido la mesa no sabemos si es un añadido contemporáneo.

La figura 31 nos muestra el mal estado en el que se encontraba la mesa, se destacan no sólo los soportes sino los cajones de los vértices, los cuales estaban incompletos o desaparecidos totalmente. Al parecer, en la primera fotografía que conforma la figura 31 se aprecia el cajón en el que encontramos la inscripción o firma, pero sin la tapa.

La cubierta es octagonal, que según Ana Luisa Sohn Raeber está muy bien trabajada y señala que es lisa;<sup>6</sup> en efecto, actualmente se muestra la madera al natu-

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 394.



88 |

Figura 7. En la imagen comparativa, además de apreciarse los cajones de los vértices con punta hacia abajo, se pueden ver los espacios vacíos sobre las patas en los que había cajones. Con la estrella de cuatro puntas se señala la ubicación de lo que fuera el cajón número 1, pintado con tinta negra, lo que sugiere que ésta es la cara principal o el anverso de la pieza, justo donde se presenta la pintura de la Santísima Trinidad. Así, la pieza cuenta con una cara trasera en la que se ve la pintura del Cordero Apocalíptico. En el círculo se resalta la diferencia de colores en la madera, lo que delata las composturas y renewos en la obra. Fotografías de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

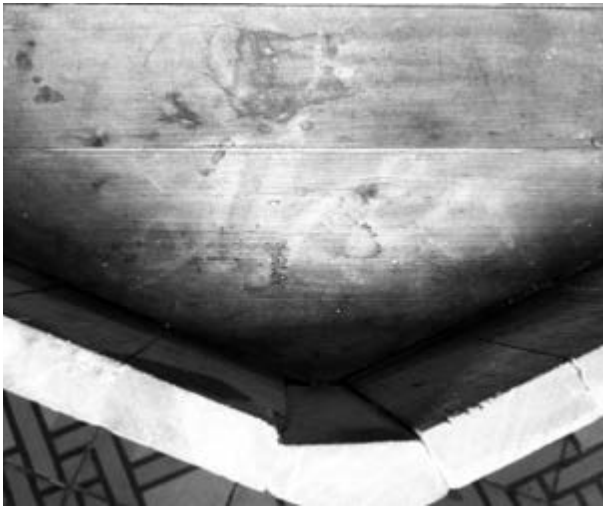


Figura 8. Posible inscripción o firma ilegible en uno de los cajones de los vértices de la mesa. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

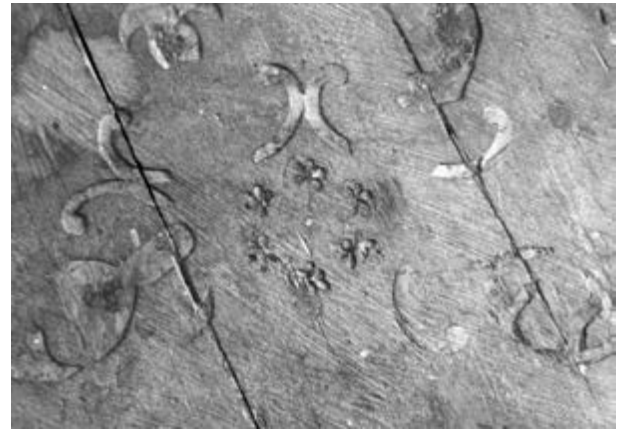


Figura 9. Rebajos en el tablero de la mesa de sacristía agustiniana de Salamanca, Guanajuato. Se pueden ver las florecillas de cinco pétalos que enmarcaban una flor más grande, además de roleos encontrados. Estos diseños coinciden con la cubierta taraceada de la mesa de sacristía del beaterio de Santa Rosa de Viterbo, en Querétaro. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

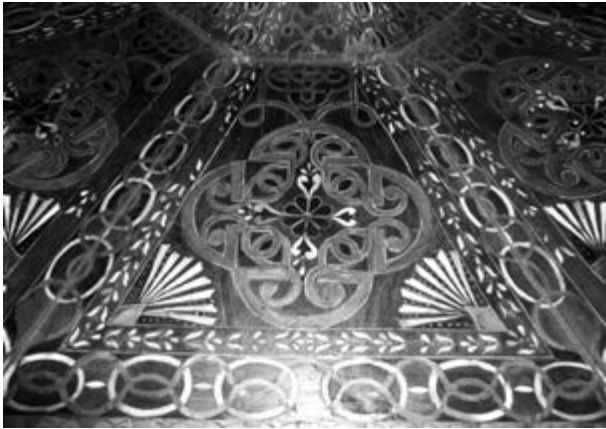


Figura 10. Detalle de la cubierta de la mesa de sacristía del beaterio de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro. Su diseño es similar al que sugieren los resabios en la madera de la mesa salmantina. Fotografía de Marte González Ramírez, 22 de octubre de 2015.

ral, de lo que no dio cuenta la autora es que en sus inicios debió estar cubierta de taracea, pues se aprecian los rebajos en la madera con diseños de trapecios en cada segmento del tablero, cuyas cintas que delinear estas figuras se adornaban de florecillas y conchitas en las esquinas. En el centro del trapecio se disponía una flor grande, rodeada de flores más pequeñas, de cinco pétalos y de roleos (figura 9). Esas formas coinciden con los diseños de taracea de la mesa de sacristía del beaterio de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro, lo que nos puede dar una idea de cómo debió haberse visto la mesa salmantina (figura 10).

Sobre el centro de la mesa se erige una cajonera con compartimentos que simulan ocho pilas de libros distribuidos en una base octagonal, adornada por incrustaciones de pequeños rombos en serie, quizá elaborados en concha; también se cubre de placas blancas que presentan líneas verticales negras, emulado flecos; las franjas están adheridas a la madera por pequeños clavos, y debajo de estas franjas se disponen otras incrustaciones que representan cinco ramitas de flores pendientes de tres pétalos.

Cada uno de los alteros se compone de tres cajones con forma de libros, los de en medio no son funcionales sino ornamentales y tienen el lomo pintado con líneas doradas, simulando los nervios del

libro, y florecillas blancas. Los de los extremos son funcionales, con su manija de madera para ser manipulados, aunque algunos ya la perdieron. Sus lomos, además de sus líneas doradas, señalan una función asignada por inscripciones pintadas, aunque a veces, debajo de éstas, se aprecian otras leyendas con incisiones en la madera. En estos cajones se guardaban los paños del altar, entre los que se pueden contar los corporales,<sup>7</sup> las parvas palias,<sup>8</sup> los purificadores,<sup>9</sup> los manutergios<sup>10</sup> y algunas prendas sagradas, como

<sup>7</sup> El corporal es un paño de lino blanco o cáñamo que se extiende encima del altar y sobre el que se coloca la hostia y el cáliz durante la misa. Este paño bendito simboliza las ropas o vestiduras de Cristo en el altar, específicamente la sábana de lino con la que Cristo fue envuelto en el sepulcro, debido a que cubre o esconde la eucaristía; esta pieza representa la humanidad de Jesús. Precisamente esta pieza es extendida en el altar para representar la manera y forma en que fueron hallados los paños en el sepulcro. Los extremos de lo largo representan las cuatro virtudes cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza), y los de lo ancho simbolizan las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad), por las que hay una unión de la congregación con Dios en el sacrificio de la misa. En el pasado era largo y ancho para disponer encima el Santísimo Sacramento y el cáliz, todos los manteles eran llamados corporales, pero con el tiempo se fue especificando su uso. Los paños empleados para la celebración de la misa son de lino, porque simbolizan la pureza de conciencia necesarias para recibir y ofrecer el cuerpo de Cristo; por ello se hace un gran esfuerzo para blanquear el lino, por lo que esto simboliza los grandes padecimientos que Jesús sufrió en la pasión. También simbolizan la fe que se debe tener sobre el misterio eucarístico. *Vid.* Antonio Lobera y Abio, "Tratado II", en *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de prelados y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios. En forma de diálogo simbólico, entre un vicario instruido, y un estudiante curioso, dividida en cuatro tratados*, Figueras, Ignacio Portèr, impresor y librero, 1758, pp. 271-273.

<sup>8</sup> La parva palia es un paño bendito de lino blanco o cáñamo que se coloca sobre la boca del cáliz en la celebración eucarística. Se refuerza con un cartón en su interior para conseguir la rigidez. También se le conoce como hijuela y simboliza al sudario y al entendimiento sujeto y dominado por la fe, por lo que hay una obediencia y servicio a Cristo. El primero en usar la palia en la misa fue el papa Inocencio. Antonio Lobera y Abio, *op. cit.*, pp. 271-272.

<sup>9</sup> El purificador es una pieza de lino blanco o cáñamo que se emplea para limpiar el cáliz.

<sup>10</sup> El manutergio sirve para secar las manos, a la manera de toallas, después del lavabo por haber administrado la comunión.



Figura 11. Cajonera octagonal en el centro de la mesa de sacristía. Tiene cajoncillos con forma de libros apilados en los que se resguardaban los paños empleados en la celebración eucarística. Éstos se separan por compartimentos de formas vegetales, en los que se guarecían los cálices. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.



Figura 12. Inscripción en el lado derecho de uno de los cajoncillos que, al parecer, muestra la palabra "donación" con pintura dorada. Resulta confusa la palabra debido al desgaste de la pintura. Fotografía de Marte González Ramírez, 16 de octubre de 2015.

los amitos.<sup>11</sup> También se colocaban en ellos los corporales y los manutergios sucios, pues así lo señalan algunos cajoncillos. Las asinaturas las podemos encontrar repetidas en varias de las veinticuatro gavetas (figuras 11 y 21). Al igual que otros comparti-

mentos de la pieza, el interior de algunos de estos cajones se encuentra pintado de color rojo.

Al hacer tomas fotográficas por dentro de la cajonera nos dimos cuenta de que había algunos cajoncillos que tenían palabras inscritas en sus lados, por lo que los sacamos para verificar lo que decían. Uno de ellos, en su lado derecho, al parecer, presenta la palabra "donación" (figuras 12 y 21) y en la parte trasera "Irapuato" (figuras 13 y 21); otro mostraba en su lado izquierdo la palabra "alma" (figuras 14 y 21), todas escritas con pintura dorada. El color dorado de la tinta es distinto al negro con el que están numerados los toques de los cajones del faldón, la tipografía es más moderna que la de aquéllos, lo que nos hace pensar que no son originales sino añadidos contemporáneos, pintados, quizá, por las personas que en algún momento intervinieron la mesa.

Esta cajonera es la parte más dañada de la pieza; al inspeccionar la obra y manipular los compartimentos, algunas veces se desprendía la estructura, otras los cajones no se movían de su sitio debido al peso que soportan o a la deformación que sufre la madera; por ello, no pudimos abrir o sacar todos los cajoncillos, dificultando saber si hay más inscripciones en sus lados.

<sup>11</sup> El amito es una prenda que porta el sacerdote al momento de la misa; tiene forma rectangular, con un orificio en medio y con cintas en los extremos para sujetarse en la cintura. Cubre el cuello, los hombros y la espalda del sacerdote. Es una de las seis vestiduras para celebrar la misa, las demás son: alba, cingulo, manipulo, estola, orario y la casulla o planeta. El amito suplió al superhumerale hebreo conocido como *ephod* y se coloca debajo de todas las vestimentas. Las dos cintas con que cuenta se cruzan por el pecho para formar una cruz, y se ata por la espalda, acto que simboliza la buena intención de sus palabras y obras. Al cubrir el cuello bendice o reforma la voz, la lengua le sirve al sacerdote para alabar y consagrar a Dios, por lo que debe hablar con verdad y sencillez, sin hipocresía. El amito significa elevación del alma, es lo que se le pide al oficiante, además de la fe con las buenas obras. Esta vestidura sirve de escudo para el sacerdote, simboliza el lienzo con el que los judíos cubrieron el rostro de Jesús para golpearlo y pedirle que adivinara quién lo había herido (Lucas 22:63-64), por ello el sacerdote le venera al ponérselo. Al cubrir el pecho simboliza la santidad interior; la espalda cubierta es símbolo de la santidad exterior y fortaleza con que el sacerdote debe obrar. Antonio Lobera y Abio, "Tratado I", en *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de preladados y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios. En forma de dialogo symbolico, entre un vicario instruido, y un estudiante curioso, dividida en cuatro tratados*, Figueras, Ignacio Portèr, impresor y librero, 1758, pp. 69-70.





Figura 13. Parte posterior del cajoncillo en el que aparece la palabra “donación”; en esta ocasión se encontró la palabra “Irapuato”. Resulta extraña esta expresión, quizá fue pintada por las personas que intervinieron la mesa. Fotografía de Marte González Ramírez, 16 de octubre de 2015.



Figura 14. Inscripción en el lado izquierdo en otro de los cajoncillos; aquí encontramos, probablemente, la palabra “alma”, aunque el desgaste de la pintura impide asegurarlo del todo. Fotografía de Marte González Ramírez, 16 de octubre de 2015.

Cada conjunto de libros está separado por compartimentos con puertas móviles gracias a su manija en la parte inferior. El diseño de estas puertecillas corresponde a las mismas figuras vegetales de los soportes, pero en este caso la mayoría es de color rojizo, delineados con pintura blanca, al igual que sus ramillas de flores de tres pétalos en botón. En estos espacios se resguardaban los cálices para las celebraciones eucarísticas, lo que se sabe porque en la parte superior de las puertas se puede leer la palabra latina *CALIX* o “CÁLIZ”, como lo señala Ana Luisa Sohn Raeber.<sup>12</sup> José de Santiago Silva apunta que “tienen escrito alternativamente en latín y en español: ‘Calix’ y ‘Cáliz’”.<sup>13</sup> En realidad, sólo una de las puertecillas presume la palabra en castellano, las demás están en latín.

El compartimento con la palabra “CALIZ” llamó nuestra atención no sólo por la diferencia del idioma sino porque presenta rasgos particulares que nos dan indicio de los posibles cambios que ha experimentado la pieza. Sohn Raeber dice que las letras de

las puertecillas están incrustadas,<sup>14</sup> pero al inspeccionar la pieza nos dimos cuenta de que la única que posee letras y florecillas incrustadas, tal vez de concha, era la de la palabra castellana, que incluso deja ver las pequeñas hendiduras que delatan la pérdida de las incrustaciones; todas las demás presentan las letras y las florecillas pintadas con color blanco, en algunos casos la pintura se aprecia desgastada.

Otra particularidad de ese compartimiento es el estado de conservación de la madera y la diferencia de tonalidades, grosor y tamaño; mientras la mayoría goza de una madera más tersa, presenta un color rojizo en su lado anverso y en el reverso —en las que pudimos abrir— muestran la superficie al natural, sin dejar de mencionar su grosor más pronunciado y una altura mayor al espacio que ocupan, la de la palabra castellana delata mayor deterioro y su color es café en el anverso mientras que en el reverso está teñida de rojo, su constitución es más delgada, lo que la hace verse más fina y su altura corresponde a su espacio; ésta posee líneas espigadas, pero las del resto son más redondas, pesadas y con curvaturas más pronunciadas.

<sup>12</sup> Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 394.

<sup>13</sup> José de Santiago Silva, *El templo agustino de san Juan de Sahagún en Salamanca. Apoteosis barroca*, México, Ediciones la Rana (Arquitectura de la Fe), 2004, p. 450.

<sup>14</sup> Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 394.



Figura 15. Comparativa en la que se aprecian las diferencias entre el compartimento con la palabra castellana "CÁLIZ" y el resto con la leyenda latina "CALIX". Resaltan el color, la textura, la altura, el grosor y el estado de conservación de la madera, además de las incrustaciones en la primera y de sus imitaciones pintadas en el resto. Se observa el orificio donde originalmente debieron haberse ubicado las manijas. Fotografías de Marte González Ramírez, 1 de agosto de 2016.

92 |



Figura 16. Comparativa que muestra cómo la puertecilla de la palabra "CÁLIZ" conserva su interior teñido de rojo mientras que el resto lo ha perdido. En estas tomas se deja ver la base circular en la que descansaban los cálices. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

La de la palabra en castellano muestra una particularidad más que las otras no: sobre la manija se dispone un orificio que sugiere la ubicación original de esta agarradera, siendo probable que la asidera girara para anclarse a la base octagonal y así afianzar las puertecillas (figuras 15, 16 y 21). Con base en todo lo anterior, consideramos la posibilidad de que la puertecilla con la leyenda castellana guarda el aspecto original, quizá no fue sustituida para mantener un testigo de su forma primigenia, y las otras puertecillas pudieron haber sido remozadas o totalmente renovadas, formando parte de las intervenciones que ha sufrido la obra, con el afán de igualar y conservar su diseño.

Al atraer las manijas de las puertas se descubre el interior del espacio, las puertecillas están posadas en bases unidas a un cuerpo circular que servía de asiento para los cálices. Algunas paredes de los compartimentos mantienen su color rojo, aunque la gran mayoría lo ha perdido. La cubierta de estos espacios es notable, pues tiene forma de blancas conchas que le dan realce al área y a la pieza en general (figuras 17 y 21). Sin embargo, muchas de las puertecillas están flojas, y al abrirlas, algunas de las cubiertas con forma de concha se desprenden; es tal el mal estado de esas gavetas que varias sujetan su estructura con hilos transparentes que ayudan a que permanezcan en su sitio y no se desmiembren.

Ana Luisa Sohn Raeber indica que encima de la cajonera aparecen cuatro grandes cajones con la forma de libros;<sup>15</sup> empero, José de Santiago Silva advierte que se trata de una cruz de Malta, en cuyos extremos se disponen cajoncillos<sup>16</sup> disimulados. En efecto, sobre la cajonera con forma de libros y alacenas vegetales se observa un cerramiento octagonal, encima del cual se posa una moldura negra de extremos ondulantes, ornados con placas blancas de



Figura 17. Vista interior de uno de los compartimentos para cálices, que conserva sus paredes pintadas de rojo, aunque la mayoría lo ha perdido. Con las flechas negras se señalan las salientes en las que, creemos, se anclaba el interior de la manija al girarla, como sistema de seguridad. Resalta la cubierta con forma de concha que le da realce a las alacenas, sin embargo, al abrirlas, muchas de las cubiertas se desprenden de su sitio, lo que prueba el deterioro de la pieza. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 y 16 de octubre de 2015, respectivamente.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 395.

<sup>16</sup> José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 431.

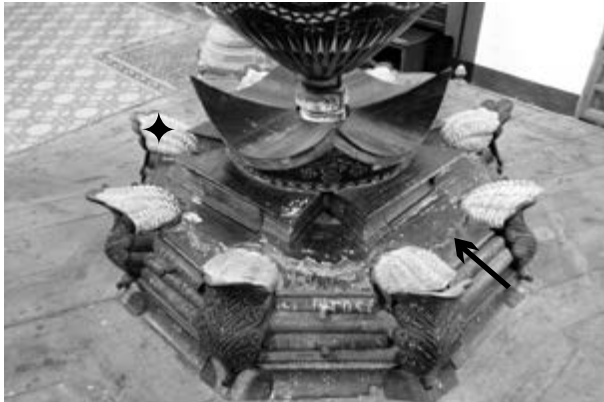


Figura 18. Vista que permite apreciar el resplandor negro de extremos ondulantes señalado con la flecha, sobre el cual se dispone la cajonera negra con bordes dorados que simula una cruz. Además, se observa un bonete de cuatro picos delineado con franjas blancas e incrustaciones de motivos florales. Resaltan las cubiertas marinas de los compartimentos para cálices, con la estrella de cuatro puntas se señala la alacena con la puerterilla que nosotros consideramos la original; la flecha, además, indica la cara principal de la mesa. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

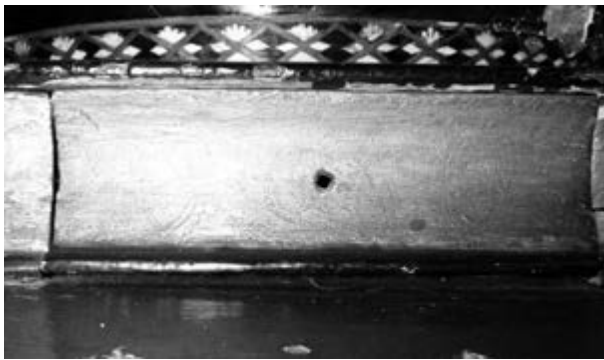


Figura 19. Detalle de uno de los compartimentos de la cajonera con forma de cruz, se pueden notar las marcas en la madera de flores enmarcadas en elipses orladas. Destaca el orificio central que ocupaba la manija. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.



Figura 20. En la toma se aprecia el interior teñido de rojo de unos de los compartimentos de la cajonera en forma de cruz. Contiene un trozo de madera que debió ser parte de la mesa. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

líneas verticales negras, cual flecos, que representa un resplandor y que hace de base para la cruz de cubiertas negras y grosor dorado (figuras 18 y 21). Es probable que la autora no haya contemplado la pieza desde lo alto, pues sólo así se puede observar la presencia de la cruz; al ver la obra de frente únicamente se aprecia su contorno, el grosor y los compartimentos, que bien puede confundirse con libros de gran tamaño.

El grosor de la cruz conserva una serie de diseños a base de marcas punteadas y líneas en la madera; se trata de florecillas enmarcadas en elipses delineadas por orlas, figuras difíciles de percibir debido al desgaste, pero también a la pintura dorada que en algunas áreas se percibe retocada como parte de las intervenciones de la mesa (figura 19).

Ninguno de los cajoncillos conserva sus manijas, sólo en uno aparece el orificio central donde debió disponerse la agarradera. Por la deformidad de la madera, el cuerpo de algunos de los compartimentos sobresale de su sitio, mientras que el de otros se encubre en el interior de la estructura; por ello, al momento de inspeccionar la mesa no todos los cajones han podido ser removidos de su sitio. Las anomalías que presenta esta cajonera se deben al paso de los años, pero también al peso que soporta, y a la mala restauración que sufrió. Tal como otras partes de la mesa, la entraña de esta cajonera cruciforme está teñida de rojo (figura 20). Los cajones no especifican su función, quizá en ellos se almacenaban paños, prendas, librillos o enseres para el oficio.

Debido a que hemos mencionado numerosos elementos y características de la mesa, consideramos pertinente ubicarlos para no perdernos entre tantos detalles; esto, además de orientarnos, concentra y resume lo que, hasta el momento, hemos abordado (figura 21).

Es importante señalar que la cajonera de en medio de la mesa cumple con las recomendaciones hechas por Carlos Borromeo sobre la necesidad de

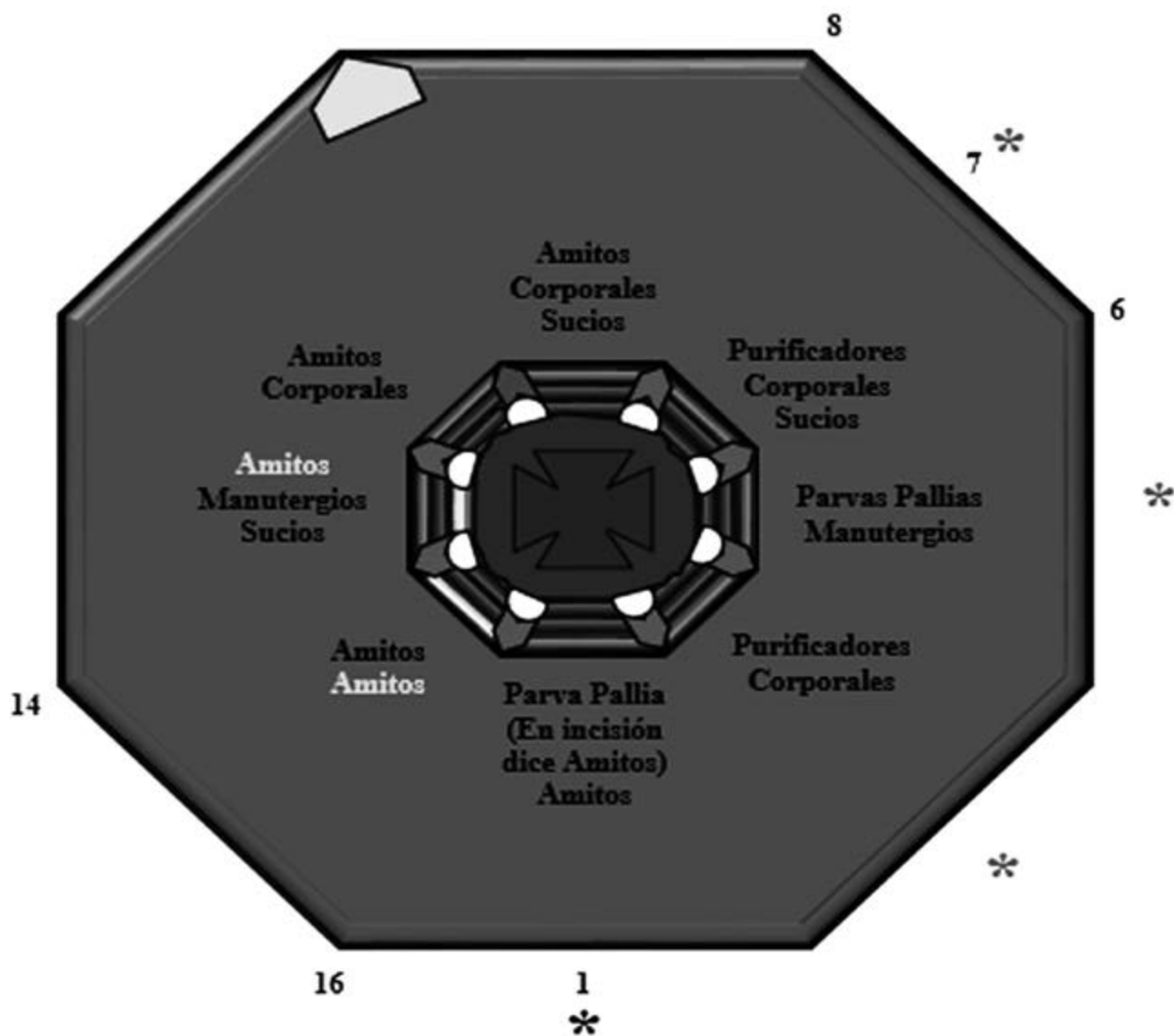


Figura 21. Esquema de la distribución de la mesa agustiniana de Salamanca. La numeración indica los dígitos encontrados con pintura negra en los topes de los cajones del faldón, lo que nos marca el total y el orden de la secuencia de éstos, que se lee, a partir del 1, a la inversa de las manecillas del reloj. El vértice marcado con la punta de flecha dorada advierte la ubicación del cajón en el que se encontró lo que pareciera ser una inscripción o una firma. El asterisco negro, donde se ubica el número 1, señala la pata mejor conservada, que cuenta con casi todo el trabajo de incrustaciones con forma de florecillas, los asteriscos grises marcan las ubicaciones de los compartimentos de libros figurados y apilados en hileras de tres, en ellos se indican los paños o prendas a guardar, cuya función se puede leer en el esquema, de arriba hacia abajo, para cada pila de libros. En la séptima pila de libros, diferenciado con dorado el sitio y su leyenda, se ubica el compartimento en cuyo lado derecho se encontró, al parecer, la palabra "donación" y en la parte trasera la palabra "trapuato", con pintura dorada. De la misma manera, en la octava hilera de libros se anuncia el sitio del compartimento en cuyo lado izquierdo se localizó, al parecer, la palabra "alma". Cada altero de libros está separado por las alacenas para cálices: la de color café anuncia la que consideramos es la pieza original en cuanto a su diseño, ornamentación, estructura y proporciones. Sobre la cajonera aparece el resplandor de formas ondulantes y encima la cruz de Malta, también llamada octógono o de rayos, la cual además funge como cajonera. En ambas sobresale el color negro en la madera. Esquema de Marte González Ramírez, 8 de agosto de 2016; la ilustración de la cruz de Malta fue recuperada de: <[http://lohiperboreo.blogspot.mx/2009\\_07\\_15\\_archive.html](http://lohiperboreo.blogspot.mx/2009_07_15_archive.html)>.

tener armarios y alacenas para el ordenado almacenamiento de los bienes de la iglesia.<sup>17</sup> Como hemos visto hasta ahora, esta mesa de sacristía combina dos funciones, ya que es mueble de soporte, pero a la vez armario para el resguardo de los enseres litúrgicos, pieza muy práctica porque permite tener a la mano los utensilios. Allí se depositaban los objetos empleados en la consagración de las especies, que acogían el vino y que preparaban y aseaban los enseres, cuya excepción son los amitos, que sí se hacen partícipes al momento de la misa, aunque vistiendo al sacerdote. Se trata de un mueble cuya función era concentrar los elementos esenciales para la celebración eucarística, incluso para agrupar también la Palabra de Dios que se divulga en la misa, pues recordemos que, de igual modo, la mesa resguardaba los misales.

Ana Luisa Sohn Raeber llama al mueble de encima de la mesa “peana-cajonera”,<sup>18</sup> coincidiendo con Elisa Vargas Lugo cuando indica que algunas de las mesas como la aquí estudiada cuentan con ese soporte funcional.<sup>19</sup> Sobre este mueble, que ya describimos y que culmina con la cajonera con forma de cruz, encontramos un ornamento de madera que simula, nos dice José de Santiago Silva, “un birrete de cuatro picos”,<sup>20</sup> aunque Sohn Raeber lo llama bonete, y aclara que es de base circular, rematado con cuatro picos.<sup>21</sup>

La pieza es negra, su base está realizada por una franja de lazos entretejidos que proyectan rombos sobre una serie de flores dispuestas de manera ver-

tical, todo enmarcado por bordes albos. El centro de los picos está ornado con guías de ramas en roleos, de las que penden tres flores, todo hecho con incrustaciones. Los picos están delineados por una delgada cinta blanca con líneas perpendiculares y enseguida una gruesa tira nívea con líneas verticales negras, a la manera de flecos (figura 22). La figura está distribuida de tal manera que los picos coinciden con los ángulos de la cajonera en forma de cruz (figura 18), aunque en fotografías antiguas se ven los picos haciendo eje con los brazos de la cruz. El mal estado también impera en este elemento, ya que se han perdido algunas de las incrustaciones florales y de las franjas del contorno, así como fragmentos del color negro.

En medio del bonete debería haber una borla, tal como en el de uso cotidiano, pero en su lugar se ve un eje anillado en el que se posa una estructura tridimensional de madera que sobresale por su tamaño y su singular diseño; la figura simula un corazón estilizado y ornado a base de incrustaciones y pinturas (figura 23). En la parte inferior encontramos, nos dice Sohn Raeber, “tres secciones de resplandores”<sup>22</sup> ejecutados por trazos triangulares ascendentes, como si se tratara de puntas de flecha; las dos primeras secciones son de color amarillo mientras que la última es de color blanco. Los resplandores disminuyen su tamaño conforme ascienden de nivel.

Enseguida se aprecia una inscripción dispuesta con letras blancas incrustadas, que circundan el cuerpo y que forman la frase: *Benedicta sit Sancta Trinitas, atque indivisa unitas* (“Bendita sea la santa, trina e indivisa Unidad”<sup>23</sup>), cuyo inicio y final está separado por un detalle fitomorfo (figura 24). Arriba de las letras encontramos una cinta ondulante con detalles albos, cuyo contraste con

<sup>17</sup> Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, int., trad. y n. de Bulmaro Reyes Coria, nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, México, IIF-UNAM (Estudios y Fuentes del Arte en México, 49), 1985, pp. 80-82.

<sup>18</sup> Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 394.

<sup>19</sup> Elisa Vargas Lugo, “Mueble religioso”, en *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias*, México, Fomento Cultural Banamex, 1985, p. 38.

<sup>20</sup> José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 431.

<sup>21</sup> Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 395.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 450.



Figura 22. Bonete hispano o español; se caracteriza por ser negro y tener cuatro picos. El de la mesa se delinea con lazos entrelazados y franjas blancas, se adorna con motivos florales destacando las incrustaciones que presentan triadas de flores, que simbolizan a la Santísima Trinidad. Los picos del bonete coinciden con los ángulos de la cajonera con forma de cruz. La imagen también muestra los daños y faltantes de la pieza. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

el fondo café de la madera forma una línea en zigzag con lunares; esta cinta, además de darle vista a la pieza, funge para separar el siguiente nivel ornamental.

Por encima de la cinta se dispone una serie de ocho lienzos en espacios con forma de corazón. El perímetro de cada corazoncillo se delimita por líneas nubes en zigzag sobre franjas de color café, mientras que en los espacios entre cada corazón pende una flor blanca. En la parte superior de los corazones vemos figuras triangulares y mixtilíneas cuyo acomodo y color amarillo hacen pensar que se trata de llamas que están ardiendo, efecto logrado por los bordes blancos y zigzagueantes que les otorgan dinamismo a las formas (figura 25).

Los corazoncillos presentan óleos temáticos; ésta es la cara exterior de la estructura, que se aprecia curva debido a la forma que pretende emular, pero también por el espacio que crea dentro de sí, ya que el gran corazón es cóncavo, es decir, guarda un espacio interior. Según nos refiere Lorena Cordero Valdés, existe mobiliario cuyo exterior se caracteriza por ser abombado, abultado o redondeado, al cual se le conoce como mue-



Figura 23. Encima de la cajonera de libros apilados se dispone una urna en forma de corazón; en su parte inferior se aprecian las secciones de resplandores amarillos y blancos, así como franjas ondulantes que delimitan la serie de pinturas con forma de pequeños corazoncillos. Sobre el corazón aparece una base con forma de cono trunco, y como remate, una mitra floreada. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

bles bombé,<sup>24</sup> tal como el corazón de la mesa agustiniana.

Debido a que la estructura es hueca, cuatro de los lienzos, en los que aparecen los discípulos de Jesús, se dividen por la mitad y se disponen en pequeñas puertas de dos hojas que reproducen la forma del corazoncillo y que permiten descubrir el color rojo del interior, además de una decoración pictórica de temática angélica. Los otros cuatro espacios no ostentan puertecillas, tan sólo presentan pintu-

<sup>24</sup> Lorena Cordero Valdés, *op. cit.*, p. 3.

Figura 24. Detalles que muestran las letras blancas incrustadas encima de los resplandores del gran corazón. Si se sigue la secuencia de izquierda a derecha y de arriba abajo —comenzando con la esquina superior derecha—, se forma la frase en latín: *Benedicta sit Sancta Trinitas, atque indivisa unitas*. De principio a fin, la leyenda es separada por un elemento fitomorfo que pende de la cinta ondulante. Además, destacan los faltantes tanto en la cinta como en las letras, pues se ha perdido parcialmente la “S” de la palabra *sit* y la “d” de la palabra *indivisa* se encuentra muy dañada, aunado a que se ve afectada por una fisura en la madera. Otro detalle por mencionar es que cuando la sacristía se llena de luz, da la impresión de que los resplandores brillan. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.





ras; así, la serie se conforma alternando un corazón cerrado y otro con puertas (figura 25).

Al parecer la estructura del corazón tiene el carácter de receptáculo,<sup>25</sup> así lo nombra José Rojas Garcidueñas, por lo que estaba destinado a contener alguna cosa. Lo que reitera Sarbelio Moreno Negrete, aunque él lo llama tabor,<sup>26</sup> que, a fin de cuentas, sirve para conservar algún objeto. José de Santiago Silva sugiere que dentro se guardaban los copones, pues los cálices y paños tenían su lugar específico para colocarse en la mesa.<sup>27</sup> Por su parte, Ana Luisa Sohn Raeber comenta que en el interior “se depositaba la Sagrada Hostia, protegida por el viril, en una custodia”. Su opinión se basa en la rica ornamentación del interior que debía ser digna de resguardar algo tan valioso.<sup>28</sup>

Si seguimos la propuesta de Sohn Raeber, el corazón fungiría como un sagrario para depositar el Santísimo Sacramento, aunque el templo ya contaba con un tabernáculo para ese uso en el altar mayor y en algunos de sus colaterales barrocos. La idea no es errónea, pues la sacristía podía fungir como almacén y resguardo de la eucaristía. Concordamos con la autora en que el corazón es una urna, aunque en ella sería difícil contener al Divino Sacramento dispuesto en una custodia, ya que el centro del espacio interior es atravesado por un eje metálico, que en su momento debió ser de madera, que va del pedestal central de la mesa hasta el remate de la obra, lo que impediría que el ostensorio se asentara correctamente en medio de la urna; así, la custodia tendría que ubicarse cerca de una de las puerteci-



Figura 25. Detalle de la urna en el que se muestra parte de la serie de lienzos con forma de corazón. Resaltan los contornos zigzagueantes que le dan dinamismo a las llamas de la parte superior. Los espacios entre cada corazoncillo están ocupados por flores. En la imagen se destaca la secuencia de distribución de un corazón con puertas y otro sin ellas. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

llas, provocando que las otras tres perdieran su funcionalidad, pensando que el eje central es parte del diseño original. En todo caso, tendrían que resguardarse cuatro custodias, una por cada puerta, aunque se debe tomar en cuenta lo accidentado que resultaría sacar una custodia por las puertecillas con forma de corazón.

Nosotros consideramos que dentro se resguardaba no sólo una hostia santa sino las hostias consagradas contenidas en, por lo menos, cuatro copones, colocados cerca de cada puertecilla para facilitar su manipulación y tomarse desde cualquiera de los accesos. En el caso de que las hostias consagradas se hubieran resguardado en el tabernáculo del altar mayor del templo, quizá en el corazón se depositarían los santos óleos, tan importantes para la tradición cristiana. Es lógico que elementos de esa relevancia tuvieran un contenedor tan vistoso, sin dejar de mencionar que estos artículos sagrados podían estar a salvo debido a la considerable altura en que se ubican las puertas. Ante ello, el sacerdote tendría que hacer un enorme esfuerzo al estirarse para tomar los objetos depositados en el fondo del corazón, o auxiliarse de alguna base para alcanzarlos.

<sup>25</sup> José Rojas Garcidueñas, *Salamanca: recuerdos de mi tierra guanajuatense*, México, Porrúa, 1982, p. 52.

<sup>26</sup> Sarbelio Moreno Negrete, *Esplendor de la arquitectura novohispana*, tomo III, *Esplendor de la arquitectura novohispana de los conjuntos conventuales de los frailes agustinos construidos en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Querétaro, edición del autor (serie Templos y Conventos), 2004, p. 178.

<sup>27</sup> José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 431.

<sup>28</sup> Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 402.

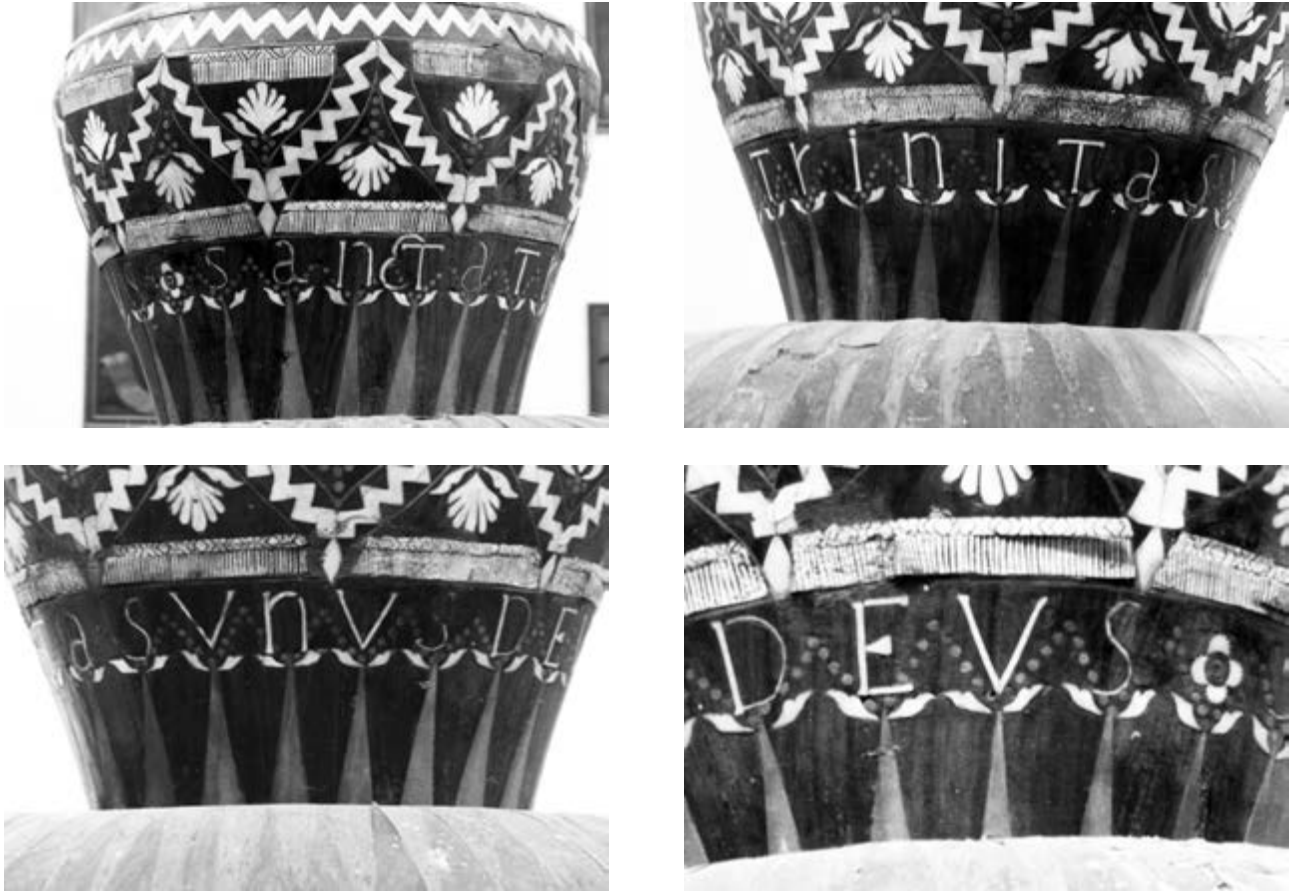


Figura 26. Detalles que permiten apreciar la base con forma de cono trunco que simula la vena y arterias del corazón, la base está pintada con resplandores amarillos que hacen de tallos con sus dos hojitas cada uno, los cuerpos de las flores son letras que forman la frase: *Sancta Trinitas unus Deus*, cuya separación es una flor de cuatro pétalos. Debajo de las letras aparece una línea punteada en zigzag. También destacan las guardamalletas. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

La mesa agustiniana de Salamanca, Guanajuato, es, pues, un mueble que siguió las recomendaciones de Carlos Borromeo, concentrando no sólo una peana-cajonera, como comenta Elisa Vargas Lugo, sino que en la estructura también encontramos una urna que hace de sagrario. Así, esta obra virreinal es una de las pocas en las que hallamos tres muebles en uno, además de ser mesa, es cajonera que sirve de peana para un gran mueble bombé que funge como caja fuerte, aspecto que la hace original al lado de otras mesas de este tipo.

Siguiendo con la descripción, en la parte superior del gran corazón se encuentran una sección de resplandores amarillos dispuestos de manera des-

cedente, sólo que desde abajo no se perciben debido a la curvatura de la estructura, a la altura, al daño y al polvo que los cubre. Sobre el corazón, al centro, se ubica un cuerpo con forma de cono trunco y ornado que, como bien apunta De Santiago Silva, corresponde al lugar donde se ubicarían la arteria pulmonar, la arteria aorta y la vena cava superior,<sup>29</sup> en un corazón humano.

En la base de esta figura aparecen resplandores amarillos, ahora dispuestos de manera ascendente, que a su vez fungen como tallos, pues a cada lado de las puntas se disponen pequeñas hojitas blancas, y

<sup>29</sup> José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 431.



Figura 27. Remate de la urna con forma de corazón. Sobre el cono trunco sobresale una roja protuberancia en la que se posa una mitra verde con bordes dorados, adornada con pares de flores blancas y rojas. La imagen muestra una de las caras y una vista de perfil de la mitra, además del cono trunco ornamentado, y cómo éste surge del centro abultado. Podemos ver los resplandores tanto en el cono como en el cuerpo del corazón; es notable el daño de los resplandores cuyo color ha desaparecido, aunado a que la pieza sufre de resquebrajamiento. También se ve la capa de polvo. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

el cuerpo de cada flor lo ocupan letras que forman la frase: *Sancta Trinitas unus Deus* (“Dios trino y uno”,<sup>30</sup> figura 26). Entre el inicio y el final de esta frase se puede apreciar, de cuerpo completo, la flor blanca de cuatro pétalos que hace de separación. Debajo de estos diseños se encuentra una línea punteada, trazada en zigzag, cuyos extremos inferiores coinciden con las puntas que hacen de resplandores y tallos.

Arriba de la leyenda se encuentra una sección enmarcada, de nueva cuenta, por las cintas blancas con líneas perpendiculares y las gruesas franjas estriadas que figuran flecos; sobre esta sección se aprecian guardamalletas,<sup>31</sup> formadas por cintas

café y resaltadas por líneas en zigzag, de las que cuelgan borlas romboides. A los lados de las guardamalletas penden flores blancas, y detalles idénticos se ven en medio de cada guardamalleta, pero de manera ascendente. La parte superior de la base está circundada por una línea en zigzag (figura 26).

Sobre el cono trunco se alza una pequeña protuberancia roja que sirve de base para el remate de toda la obra, se trata de una mitra de bordes dorados que simulan orlas; este elemento decorativo, a su vez, tiene detalles florales. El cuerpo de la mitra es verde con finas líneas blancas, cuyo trazado da la impresión de tratarse de costuras sobre tela. Se adorna con pares de flores blancas y rojas (figura 27). Un

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> Una guardamalleta es una tabla recortada y ornamentada con labor de marquetería que pende debajo o sobre algún nicho o vidriera. Este adorno tiene su origen en el Baldaquino de San Pedro (1624-1633) de Lorenzo Bernini (Pedro Rojas, “Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo XVIII”, en Martha

Fernández y Louise Noelle (eds.), *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 267). El empleo de este elemento en las composiciones barrocas, simulando pesados cortinajes, denota riqueza, anuncian la fastuosidad ofrecida a Dios.



102 |

Figura 28. Grieta de tamaño considerable debajo de una de las puertecillas del gran corazón. La fisura se distribuye de manera vertical de en medio del corazón a la base, pasando por la "d" de la palabra *indivisa*, lo que la ha dañado de manera importante. Fotografía de Marte González Ramírez, 1 de agosto de 2016.



Figura 29. Eje anillado en el que se posa el corazón de la mesa. Actualmente dos tubillos metálicos se adhieren a él con alambre plateado. Los tubillos penetran la estructura del corazón y se sujetan en el interior con alambre cobrizo. Si ese eje es original, sus anillos sugieren un mecanismo que permitiera a la urna girar, aunque es una propuesta que no podemos corroborar por la altura en que se encuentra el detalle. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

inventario de 1852 dice que el remate no sólo consistía en la mitra, sino que incluso se contaba con el báculo,<sup>32</sup> aunque en la actualidad ya no aparece.

La urna con forma de corazón y la mitra no han quedado exentos en el conteo de daños, pues al inspeccionar su superficie pudimos notar algunos orificios que antes eran ocupados por incrustaciones, además, es claro el desgaste de los colores en varios de los detalles; la pieza presenta desprendimiento de elementos o su pérdida parcial, sin dejar de mencionar las capas de polvo en la parte superior. En el reverso del tabor, debajo de una de las puertecillas, se aprecia una grieta que va de en medio del corazón a la base y que sugiere un daño importante (figura 28).

Otra evidencia de los deterioros es el eje anillado en el que se posa el gran corazón, pues se encuentra reforzado con alambre plateado y dos tubillos metálicos que ayudan en el soporte de la urna y que fijan la pieza (figura 29). Es obvio que esos refuerzos son parte de los arreglos contemporáneos de la mesa, caracterizados por la improvisación y que delatan la ausencia de una mano profesional en la restauración. Es importante señalar que este soporte de características anilladas sugiere que la urna podía girar sobre su propio eje al antojo de quien manipulara la pieza, lo que permite pensar que este eje anillado fuera original; sin embargo, su ubicación y el refuerzo de alambre hace imposible corroborar nuestra suposición.

Debemos tomar en cuenta que hay un eje que atraviesa toda la obra y que le sirve de apoyo, además de las patas, el cual toca el suelo desde el pedestal central de la mesa, que ya analizamos al principio, pasa por la cajonera con forma de libros, atraviesa la cajonera cruciforme, emerge de en medio del bone- te, pero con forma anillada, traspasa el interior del corazón y sobresale por el centro del cono trunco, que queda oculto por la mitra. Esta vertical, en su

<sup>32</sup> *Inventario de 1852, Libro de Inventario 1832 a 10 marzo 1878, apud Ana Luisa Sohn Raeber, op. cit., p. 392.*

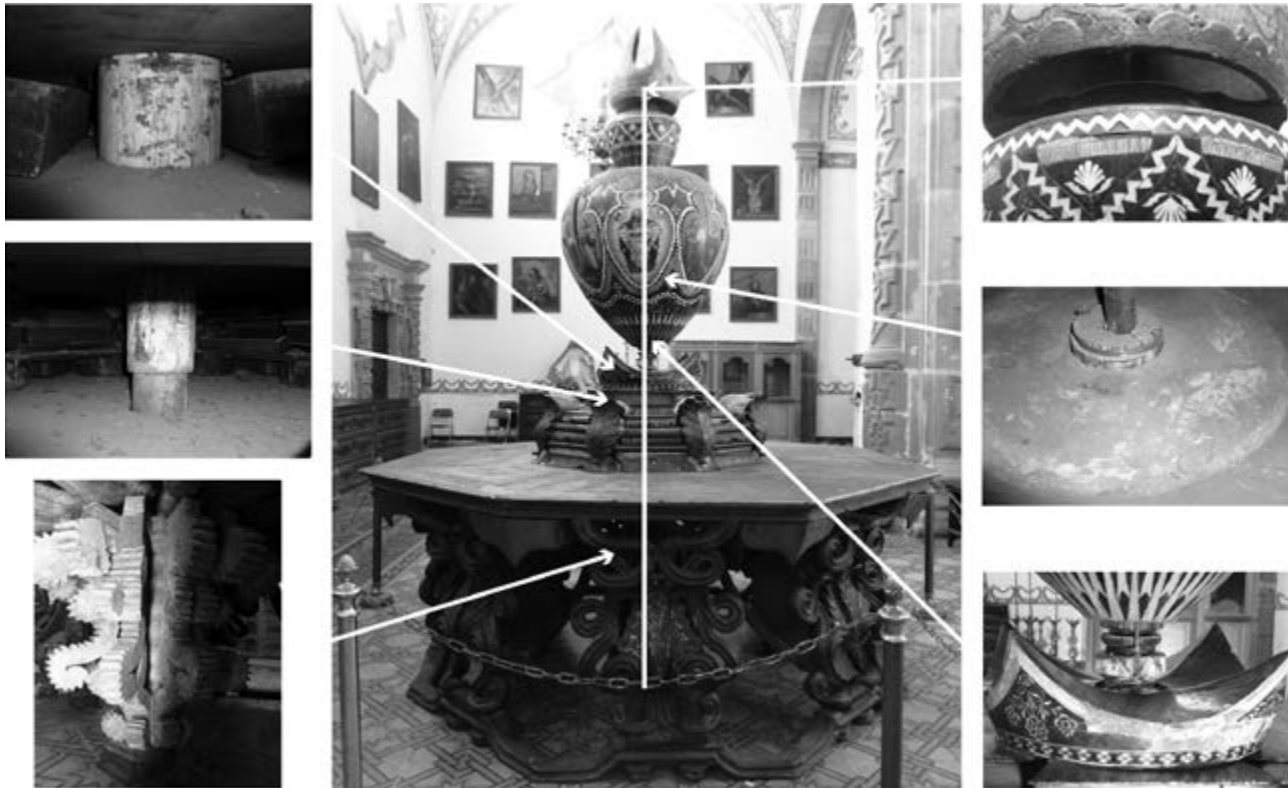


Figura 30. Eje que atraviesa la mesa, las cajoneras y la urna. Se señala en la imagen la parte correspondiente. Composición a partir de las fotografías de Marte González Ramírez, tomadas entre el 14 y el 16 de octubre de 2015.

origen y en su totalidad, debió ser de madera, como lo apuntan las evidencias, sin embargo, algunas de sus partes fueron sustituidas por madera nueva o por material metálico, en específico el que atraviesa el interior del corazón. Al abrir las puertecillas del receptáculo se observa el tubo de metal dispuesto en el centro, y en el fondo de la urna se encuentra una base de madera que lo arropa y lo sujeta, incluso se observan dos tubillos metálicos que se adhieren a la base gracias a alambre cobrizo, que son los mismos que se fijan al eje anillado que soporta al gran corazón (figura 30).

Nosotros consideramos que la base de madera del interior de la urna, en la que embona el tubo metálico, es en realidad la espiga en la que encajaría la continuación del eje de madera que, en algún momento, se perdió y fue sustituido por la vertical metálica. Esto nos ayuda a entender la constitución

de la mesa, ya que sugiere que el eje está articulado mediante ensambles que se unen conforme se asciende de nivel, lo que la fijaría y ayudaría a mantener la unidad de la pieza, además de auxiliar en el control del peso de toda la obra.

Nuestra hipótesis, basada en la evidencia de todos los daños, en las intervenciones y sustituciones en la pieza, y tomando en cuenta la constitución de la misma, apunta a que, con el tiempo, el peso de la urna con forma de corazón fue demasiado y el pedestal del interior se fragmentó, provocando que el receptáculo no tuviera un soporte que lo fijara y que en algún momento se inclinara hacia atrás y dañara la pieza, tanto que causó la fisura debajo de una de las puertecillas. Esto no sólo afectó al corazón sino a todos los componentes de la mesa, pues, como ya lo habíamos señalado, ocasionó deformidad en la madera.

No sabemos con exactitud si la mesa colapsó, pues el fuste inferior, de madera clara, sugiere una reposición. Lo que es un hecho es que se decidió auxiliarla con patas de metal disimuladas detrás de los soportes originales, apoyadas, a su vez, en bases de madera, como en su momento lo comentamos. Quizá por las prisas y la falta de recursos, la mesa tuvo que ser intervenida de manera rápida, lo que se puede apreciar en los trabajos de remozamiento y en la falta de criterio profesional, hablando en términos de restauración.

Los arreglos efectuados en la mesa trataron de respetar el diseño original y de incluir todas las piezas que componen la obra, a excepción del báculo que refiere el inventario de 1852; sin embargo, se modificó la disposición de algunos de los elementos. Fotografías antiguas nos dejan ver cómo el bonete español ubica sus picos coincidiendo con los

extremos de la cajonera en forma de cruz, en otras los vemos justo en los ángulos de la cruz, como aparecen en la actualidad (figura 31).

Las imágenes también demuestran los diferentes acomodos que ha tenido el gran corazón; a veces vemos la cara principal alineada con los ángulos de la cajonera cruciforme, otras veces con los extremos de la cruz de Malta, como la encontramos en el presente. No sabemos si las variaciones en la orientación se deban a que la urna podía girar sobre su eje anillado y ser manipulada por los frailes, y que al dañarse el mecanismo decidieran inmovilizar el corazón, que es como está en la actualidad. Además, es evidente que antes de las intervenciones la base del corazón era más cercana al bonete, y ahora se alza a una altura notable (véase la figura 31).

La colocación de la mitra también ha variado, unas veces está situada hacia la cara principal, lige-



Figura 31. Comparativa fotográfica en la que se comprueban las modificaciones que ha tenido la mesa. Desconocemos las fechas exactas de las imágenes antiguas, pero la cronología está basada en las condiciones que presenta la mesa, en su orientación y en la aparición de los postes y cadenas que la aíslan. En la primera toma vemos la mesa con faltantes en los roleos de las patas, los cajones de los vértices incompletos, la falta de cajones entre los espacios superiores de las patas y una inclinación pronunciada en la obra, además, los picos del bonete coinciden con los extremos de la cajonera cruciforme, al igual que la cara principal del gran corazón, y la mitra está de perfil hacia la cara principal. La obra se ubica al centro de la sacristía y su cara principal ve hacia la entrada de la antesacristía. En la segunda fotografía la mesa tiene mejor aspecto; las patas están completas, los cajones de los vértices cuentan con sus tapas, la inclinación ya no es tan pronunciada, pero los picos del bonete y la cara principal se alinean a los ángulos de la cajonera cruciforme, además, la mitra está ligeramente inclinada a la cara principal y, aunque la mesa sigue estando en medio del lugar, la cara principal se dirige hacia el muro horizontal donde se dispone una gran cajonera. Se puede apreciar que los muros de la sacristía tenían sillares pintados. En la tercera fotografía ya aparecen los postes y cadenas que la protegen, los picos del bonete y la cara principal siguen coincidiendo con los ángulos de la cajonera con forma de cruz, pero la mitra ve hacia la cara principal. La obra sigue ocupando el centro del *secretarium*, aunque, de nueva cuenta, la cara principal se dirige a la antesacristía. En la cuarta fotografía, capturada en octubre de 2015, los picos del bonete hacen eje con los ángulos de la cajonera cruciforme, pero la cara principal del corazón ahora se alinea con el extremo de la cruz y la mitra vuelve a mostrarse de perfil hacia la cara principal. Llama la atención que el gran corazón se alza a una mayor altura en comparación a las otras imágenes. Hoy en día la mesa dirige su vista como en la primera y la tercera toma. La primera fotografía aparece en Juan José Rodríguez Chávez, *Crónicas de Salamanca* (Salamanca, Gto., Casa de la Cultura, 1994, p. 200); la segunda proviene del archivo digital: *Apuntes históricos de la ciudad de Salamanca, Guanajuato*, Colección FotoSal.limg296, del Archivo Histórico de Salamanca; la tercera aparece en Guillermina Gutiérrez Lara, *Sitios y monumentos del INAH [CD-ROM]*, imagen 0010020B; y la cuarta es fotografía de Marte González Ramírez, tomada el 14 de octubre de 2015.

ramente inclinada o de perfil, lo que permite ver la abertura central, que es como se encuentra actualmente (véase la figura 31). Cuando hicimos la captura fotográfica de la mesa pudimos notar que la mitra se posa en una tablilla, la cual circunda el tubo metálico que sobresale por encima del cono trunco, pero no está fija a otra parte del cono, por lo que aún es posible moverla, siendo el único elemento de la mesa que puede cambiar su posición.

Haciendo la comparativa de las fotografías antiguas con el estado actual de la mesa, consideramos que la mitra debe estar dirigida hacia la cara principal, es decir, coincidir con la pintura de la Santísima Trinidad. El corazón tendría que estar a una altura menor, más cercano al bonete, y éste tendría que dirigir sus picos hacia los extremos de la cajonera cruciforme, para que uno de ellos estuviera coordinado con la cara principal. Para tener una idea más clara de la apariencia original de la mesa, se debe considerar el báculo que hacía de remate junto a la mitra, que ignoramos si estaba completo o sólo aparecía el cayado, que es la parte superior de ese elemento. Con base en ello hemos elaborado una propuesta hipotética de cómo se vería originalmente la mesa con todos los elementos que hasta ahora hemos descrito (figura 32).

Los actuales frailes agustinos desconocen las fechas en las que la mesa fue intervenida; la investigadora Sohn Raeber nos refiere que el templo y sus enseres fueron remozados en diferentes etapas, una registrada hacia 1746, de 1822 a 1856 se efectuaron diversas mejoras,<sup>33</sup> pero sobre la obra que nos atañe apunta que hacia 1957 el Instituto Nacional de Antropología e Historia recomendó, entre otras cosas, reparar la mesa de la sacristía, especificando que debían reponerse sus elementos faltantes con el mismo tipo de madera con el que estaba fabricada, esto cuando se consiguieran los recursos sufi-



Figura 32. Propuesta hipotética sobre el aspecto original de la mesa en el que se deben incluir los cajones en los espacios superiores de las patas, el trabajo de taracea en la cubierta, los picos del bonete dirigidos hacia los extremos de la cajonera cruciforme, el corazón más cercano al bonete, y su cara principal haciendo eje con los extremos de la cruz y el pico del bonete. Además, se debe añadir el báculo en el remate, aunque desconocemos si estaba completo o sólo se asomaba el cayado. Dibujo a mano alzada elaborado por Marte González Ramírez, 15 de junio de 2016.

cientos.<sup>34</sup> Lo anterior nos da una fecha aproximada para situar las reparaciones que hemos mencionado páginas atrás; además, consideramos que no se reunió el dinero necesario para hacer una restauración profesional, o el restaurador se vio obligado a ajustarse al poco presupuesto con que se contaba, lo que explicaría la deficiencia en los resarcimientos.

<sup>34</sup> Archivo Histórico Jorge Enciso, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, San Agustín, *Expediente ExConvento de Salamanca, Gto.*, p. 97, en Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>33</sup> Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, pp. 42, 53, y 55.

---

## Conclusión

Hacer una descripción minuciosa de la mesa de sacristía del templo agustino de Salamanca, Guanajuato, no obedece sólo a un gusto personal, sino que nos propusimos hacer la revisión de sus partes, porque los autores que la han abordado no lo han hecho de manera tan detallada. Con este ejercicio pudimos definir la funcionalidad estructural de la obra, que es resguardar los enseres litúrgicos y facilitarlos, pero también quisimos resaltar la

importancia de la mesa como pieza única y original dentro del gran espectro de muebles novohispanos, pues posee características tan particulares que concentra en su estructura una gran carga simbólica para la comunidad agustiniana y para los estudiosos del arte. También quisimos dar a conocer este texto<sup>35</sup> porque queremos llamar la atención de especialistas y autoridades para que la tomen en cuenta en futuros proyectos de restauración, y así la rescaten, la estudien y la salven de los estragos del tiempo y del olvido.



<sup>35</sup> El presente artículo es un extracto de uno de los apartados de mi tesis de maestría titulada *La vida eterna prometida. Análisis formal, iconográfico e iconológico de la mesa de sacristía dieciochesca del templo agustino de San Juan de Sahagún de Salamanca, Guanajuato*, sustentada, el 30 de enero de 2017, para obtener el grado de maestro en historia (Estudios Históricos Interdisciplinarios) por la Universidad de Guanajuato.