

Nelly Sigaut (ed.), *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata, Zamora/México, El Colegio de Michoacán/Museo de la Basílica de Guadalupe-Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006, 2 vols.*

Patricia Díaz Cayeros*

Después de cinco años de indagación, un grupo de 15 investigadores, coordinado por la doctora Nelly Sigaut, ha logrado desentrañar y contextualizar la desconocida y accidentada historia de una obra paradigmática.¹ Con el título *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la*

colegiata, esta investigación ha quedado exitosamente plasmada en dos formatos complementarios: la publicación de un libro y una exposición temporal.² En el primero, se conjuga una estupenda labor editorial y fotográfica con un ejemplar trabajo de investigación en equipo para explorar diversas problemáticas histórico-artísticas en torno a la fabricación y preservación de la sillería coral de la colegiata de Guadalupe. En el segundo, se alcanzó al amplio público visitante del Museo de la Basílica de Guadalupe venciendo las adversidades que

conlleva mostrar obras escultóricas de gran formato dentro de pequeñas y concurridas salas de exhibición. En ambos casos el lector o espectador se enfrentará a una sugerente lectura en torno a la producción, iconografía y configuración original de una obra destinada para albergar al cabildo de la primera y única iglesia colegial novohispana. Además, afrontará una peculiar intersección entre la historia del arte y la conservación del patrimonio.

La sillería del coro de la colegiata de Guadalupe es una obra que durante años se mantuvo oculta; literalmente, al ser resguardada en bodegas y, metafóricamente, a través de la descontextualización de sus restos visibles. Así, mientras que la exhibición en torno a la sillería ha reunido con gran éxito sus fragmentos, el rescate que el libro hace de su historia nos permite apreciar la paradójica manera en que la valoración de sus tallas, como piezas de arte, marchó paralela a la devaluación de su papel en el culto. De este modo,

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Deseo expresar mi agradecimiento a Jorge Guadarrama, director del Museo de la Basílica de Guadalupe, por invitarme a presentar este libro el pasado 18 de enero en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México. El texto que ahora se publica es muy similar al que entonces leí.

¹ Suman 15, si se considera el texto de Lidia Guerberof en torno a la música, que no aparece en el índice general de la obra.

² La exhibición permaneció abierta de diciembre de 2006 a abril de 2007.

por un breve periodo será posible recorrer cada página de este libro teniendo al alcance mucho más que un *museo imaginario*.

En 2004 tuve noticia de lo que es —sin duda— uno de los hallazgos más espectaculares de esta nueva investigación en torno a la sillería de Guadalupe: la localización de las fuentes gráficas que sirvieron de modelo para la elaboración de la mayoría de sus respaldos. Hoy constato, sin embargo, que más allá del estudio puntual de las tallas, la investigación se dirigió hacia otros muchos frentes igualmente sugestivos: la historia de la colegiata y de sus patrocinadores, las pugnas en torno a su erección, la minuciosa reconstrucción de los retablos desaparecidos del templo, el papel que desempeñó la tradición indígena en la rivalidad con la arquidiócesis de México, el sitio geográfico en que el inmueble se emplazó, la historia de su cabildo como corporación criolla y de cada uno de sus miembros como individuos, y el papel de la música en el

coro. He de confesar que a lo largo del segundo capítulo lamenté la falta de relación explícita entre la investigación histórica y la obra en estudio; sin embargo, también celebré que, en el marco del contenido general del libro, este segundo apartado evidencie la convicción de que las sillerías de coro no deben ser estudiadas de manera aislada, sino dentro de un amplio contexto. Esta mirada conlleva metodologías de trabajo que, para ser valoradas en su justa medida, han de observarse desde un marco historiográfico amplio.

En términos generales, el aprecio por las sillerías de coro coincide con la valoración de las denominadas *artes útiles*; sin embargo, el funcionamiento de este peculiar mueble eclesial no constituyó un interés primordial para los primeros estudiosos de las sillas corales, ya fueran estas novohispanas o españolas. Así, uno de los aspectos en que hoy es necesario reparar es en el hecho de que el título de la nueva publicación lleve la palabra

“liturgia”. Hace diez años el papel que las sillerías tenían en el culto no importaba a los historiadores del arte. Tampoco existía un interés especial en preguntarse por sus ocupantes ni por sus funciones especializadas. En 1993, por ejemplo, María Dolores Teijeira hizo un estudio detallado en torno a la sillería del coro de la catedral leonesa en España, al que tituló *La influencia del modelo gótico flamenco en León*, y en el que mostró una fuerte tendencia documentalista, histórica, biográfica, iconográfica y estilística. En 2000, en cambio, retomó el mismo tema en el marco de un grupo interdisciplinario que planteó un abordaje del todo distinto. En esta nueva obra titulada *Arte, función y símbolo. El coro de la catedral de León* se profundizó en el contexto espacial del coro como espacio litúrgico (y no sólo en la sillería como obra de arte). Asimismo, se hizo hincapié en su actividad musical y en la jerarquía eclesiástica de sus usuarios.

A lo largo del siglo xx predominó una historia del mobiliario eclesiástico en términos de su documentación, análisis formal o estilístico o de las monografías de los artistas creadores. A partir de los años cuarenta, en la búsqueda de las fuentes de inspiración (con las obras de Diego Angulo en España y Rafael García Granados en México) y hacia los setenta, a raíz de la traducción al español de los *Estudios sobre iconología* de Erwin Panofsky, también se añadió un especial interés en esta metodología interpretativa. La enorme cantidad de sillerías que se conservan en España dio origen a una prolifera bibliografía con variadas catalogaciones. Pensemos, por ejemplo, en la obra pionera de Pelayo Quintero Atauri quien, entre 1901 y 1902, en 1904 y, finalmente, entre 1907 y 1908, fue publicando sus excursiones y visitas artísticas en España analizando las sillerías de coro. Esto dio pie a que en 1908 viera la luz su obra cumbre *Sillas de coro. Noticia de las más notables que se con-*

servan en España, en donde el autor analizó más de 100 y las catalogó en ojivales, renacimiento y “decadencia”. Si bien, en su propia época se le criticó la poca valoración dada a las sillerías denominadas “churriguerescas” y la ausencia de citas bibliográficas puntuales, esta —bien ilustrada— publicación tuvo tal éxito que, en 1928, fue ampliada y reeditada. Entre otras cosas, se añadió un apartado dedicado a las sillerías novohispanas en el que, de manera poco favorecedora, se describió la sillería de Guadalupe.³

³ La sillería de la colegiata quedó incluida dentro del “estilo virreinal” y se le describió como “curiosa” por las temáticas guadalupanas y la presencia de letanías lauretanas. A diferencia del aprecio que manifestó hacia la sillería de san Fernando, que para entonces ya estaba ubicada en la colegiata de Guadalupe, Quintero Atauri vio en la sillería colegial composiciones “ingenuas” y, en general, una obra de “mal arte”, calificaciones no muy distintas a las que en 1921 hiciera en México Manuel Romero de Terreros en su obra en torno a las artes industriales. Para la historia de la obra de Pelayo Quintero, así como la crítica que le hizo Elías Tormo, véase Benito Navarrete, “Las sillerías de coro barrocas en la historiografía artística española”, en *VII Jornadas de Arte. Historiografía del arte español en*

Hermanados con esta necesaria labor enciclopédica surgieron trabajos que, sin abandonar las metodologías tradicionales, plantearon problemáticas nuevas. Tal es el caso de la —ya clásica— obra de Isabel Mateo, en la que la historiadora del arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas puso su mirada de manera metódica en la presencia de temas profanos (e incluso grotescos) en la escultura gótica española, usando como objeto de estudio las sillerías de coro.⁴ La autora dio pie a que la comprensión de las sillerías en general diera un giro radical. Sin embargo, frente a la razón de ser de esta temática al interior de los coros, sólo fue posible lanzar la hipótesis de que ésta responda a los deseos aleccionadores o moralizantes de la época. En la sillería postridentina de la colegiata de Guadalupe, Lenice Rivera ha tenido que enfrentar un

los siglos XIX y XX, Madrid, Alpuerto, 1995.

⁴ *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, CSIC, 1979.

fenómeno similar al estudiar sus misericordias. Evidentes motivos animales aparecen junto a formas a las que ni siquiera es posible dar un nombre preciso, y resulta indispensable usar los términos genéricos de “motivos vegetales” o “fantásticos”, “rostros” o “mascarones”, “frutas” y “flores”. A pesar de que sólo quedan 22 misericordias, y a diferencia de la temática de los respaldos, en esta zona inferior, destinada para el descanso parcial de los usuarios, la joven investigadora encontró repeticiones y sólo ocho motivos distintos. Esto, sin duda apunta hacia la posible existencia de un orden o de un esquema aunque, por el momento, es casi imposible definirlo.

Lo cierto es que, aunque tengamos un gran conocimiento de cada uno de sus detalles, las sillerías de coro muestran con especial lucidez (aún cuando no han sido mutiladas) que la suma de sus partes no equivale a la comprensión del todo, y que cualquier tipo de traslado arriesga la pérdida —por siempre— de sus intenciones

originales. Son obras que deben ser estudiadas a partir de una detallada catalogación, pero que no terminaremos de comprender sin un análisis más persistente del contexto del género en que se insertan y de la manera en que sus muy locales circunstancias históricas dieron origen a discursos artísticos peculiares. Por ello, resulta tan útil el hecho de que el segundo volumen de *Guadalupe: arte y liturgia* sea fundamentalmente un catálogo comentado y que, a lo largo de los cinco capítulos que conforman la obra, se le dé prioridad a las condiciones locales de la sillería en cuestión, tal como la conformación del cabildo colegial de Guadalupe.

Estos dos volúmenes que hoy nos reúnen, muestran que las sillerías de coro son obras artísticas fascinantes, complejas, escasamente comprendidas y cuya unicidad-universalidad no ha sido apreciada plenamente. En gran medida, también se trata de objetos ininteligibles a razón de causas no sólo cir-

cunstanciales sino también intrínsecas. Por un lado, se encuentra la dificultad en siquiera ubicar y, en su caso, describir e interpretar sus programas iconográficos en el marco de las múltiples destrucciones, traslados o modificaciones que este tipo de objetos ha sufrido a lo largo de sus respectivas historias, ya sea por razones intencionales o accidentales. Por otro lado, los historiadores del siglo XXI nos vemos en la necesidad de reconstruir con grandes dificultades no sólo sus referentes literarios y formales, sino también los litúrgicos. Es decir, es un campo de estudio en que la interdisciplina tiene aún mucho por hacer y en el que es necesario acotar las explicaciones lineales que producen las lecturas de largos periodos históricos con las evidencias locales. Tomemos, como ejemplos, algunos coros y sillerías de catedrales españolas y americanas.

En el caso de la catedral de León, la sillería —al parecer— se terminó en 1480 y fue colocada en el ábside de

una catedral gótica. En 1560, los capitulares y el obispo se quejaron de las bajas temperaturas a las que estaban expuestos en invierno y de lo molesto que resultaba el trajín exterior durante sus rezos. Por ello, propusieron cambiar el coro a la nave central. Sin embargo, el rey Felipe II no estuvo de acuerdo por razones estéticas al considerar que se perdería la buena gracia y ornato de la iglesia. Por ello, sólo se impulsó la construcción del trascoro de piedra que aisló el coro del exterior. En 1584, de nuevo se solicitó el cambio del coro a la nave central, pero en esta ocasión fue sólo el obispo quien lo pidió, mientras que el cabildo catedral se opuso. Su negativa fue tal que le hicieron saber al Papa que el cambio dañaría al conjunto de la iglesia (criterio estético), que sería un gasto excesivo (criterio económico) y que al obispo sólo lo impulsaban sus ansias de protagonismo (criterio político). Quizá en 1584 —y a diferencia de lo sucedido 24 años antes— la pugna estuviera más allá de

una rencilla entre un obispo y su cabildo, y sea necesario entenderla en el marco de la preeminencia que el poder episcopal obtuvo después del Concilio de Trento. Como bien ha explicado Pedro Navascués, a lo largo del siglo xv los cabildos fueron perdiendo sus prerrogativas conforme se fue centralizando el poder en Roma y el rey de España protegía sus intereses; sin embargo, después de Trento el poder de los obispos se volvió indiscutible. En 1601, por ejemplo, el obispo de Burgos, Antonio Zapata, demandó que se le hiciera una nueva silla y que ésta fuera colocada en el centro del coro, lo cual se hizo en 1610. Isabel Mateo ha explicado cómo, con anterioridad, el arzobispo Vela había intentado tener un lugar preeminente en el coro “quitando la costumbre de que los prelados habían de ocupar la primera silla del coro del deán” (es decir, en una posición lateral); sin embargo, sólo pudo colocar su asiento en el primer sitio del coro del deán. Es decir, no tuvo el

éxito de Zapata quien, además de conseguir cerrar el coro, pudo colocar su silla en el centro de éste, rompiendo con la tradición de ordenar lateralmente.⁵ En las catedrales novohispanas no fue necesario pelear esta batalla, pues desde su primera configuración el trascoro estuvo cerrado y la silla episcopal fue colocada al centro; sin embargo, no estuvieron exentas de traslados a partir del siglo xix. Por ello, regresemos al problema de los traslados de coros españoles, ya que este mismo fenómeno ha hecho desaparecer a casi todas las sillerías novohispanas. El problema leonés en torno al traslado de su sillería se mantuvo en el ámbito eclesiástico, pareciendo ser un conflicto interno en el

⁵ La sillería del coro de la catedral de Burgos estuvo a cargo de Felipe Vignarni y aparentemente se terminó a principios del siglo xvi, lo cual casi coincidió con el traslado del coro a la nave central (1536). Lo único que no se fabricó fue el testero, que quedó abierto hasta que, en el siglo xvii, el arzobispo Zapata lo cerró. Isabel Mateo Gómez, *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, Madrid, Caja de Burgos/Asociación de amigos de la catedral de Burgos, 1997.

cual venció el cabildo o la costumbre, pues el coro no se reubicó. Curiosamente, el coro y el trascoro fueron, finalmente, trasladados en 1746 con la intervención activa de los capitulares. En esta ocasión se argumentaron de nuevo razones climáticas, pero también que los mismos fieles lo habían solicitado. A diferencia de la antigua, la nueva localización permitiría una mayor participación de la comunidad, pues se tendrían visibilidad del altar mayor y oficiante. Así fue como en pleno siglo XVIII se rompió con el espacio del templo gótico para adoptar la configuración espacial central que Navascués ha denominado “modo español”. La historia no terminó ahí. En 1891 el obispo y el arquitecto director de las obras de restauración de la catedral pidió regresarlo al sitio original, y en 1902 esta propuesta recibió el apoyo de algunos intelectuales y artistas. Las fechas coinciden con el cambio efectuado en la catedral de Morelia para seguir el modelo del Vaticano. Sin

embargo, en el caso leonés la propuesta no fue aceptada, ya que se opuso tajantemente el cabildo, a quien apoyó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el caso de la colegiata de Guadalupe, Martha Reta ha bien explicado como con la aprobación del arzobispo y argumentando una mayor visibilidad del lienzo milagroso, en 1887 se decidió retirar el coro de su localización original en el marco de los preparativos para la coronación pontificia de la imagen (que tendría lugar en 1895), a pesar de la negativa del cabildo y de la prensa anticatólica. En León, en cambio, para evitar parcialmente que el coro cortara con el espacio gótico, en 1913 se colocó una puerta de cristal en el hueco central del trascoro de León.⁶ Así se evadió la destrucción que habría implicado un nuevo traslado y el que el cabildo perdiera su localización central en el templo. Esta

⁶ María Dolores Teijeira, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, Universidad de León, 1993, pp. 23-25.

experiencia, entre muchas otras que pueden citarse, debe ayudarnos a entender las disyuntivas con que se han enfrentado los autores de *Guadalupe: arte y liturgia* al hacer conciencia de los riesgos y connotaciones que conlleva la búsqueda de los contextos originales frente al peso que en 2007 ya ejercen los nuevos tejidos históricos y artísticos de la sillería de la colegiata. La petición leonesa, a finales del siglo XIX, de regresar el coro al ábside, no puede sino recordar el momento en que en Nueva España se perdieron los coros catedrales de Morelia y Guadalajara, así como el de la colegiata de Guadalupe. Sin embargo, como hemos intentado mostrar, cada caso presenta problemáticas distintas. A fines de 1897, el arzobispo de Michoacán, don Ignacio Arciga, y su cabildo decidieron trasladar el coro al lugar en que estaba el altar de los Reyes.⁷ Las fechas de

⁷ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “El tesoro perdido de la catedral michoacana”, en *La catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1991, pp. 162 y 166.

esta renovación estilística coinciden con las del caso leonés, con la diferencia de que en León se pretendía regresar a la solución original, mientras que acá fue lo contrario, pues el traslado era una ruptura con la tradición novohispana y con la referencia al patronazgo real. El cambio en Morelia no era meramente estilístico y tal vez intentó conseguir una mayor adhesión a la Santa sede, al tiempo de rechazar la función político-religiosa del altar de los Reyes. En lugar de seguir la tradición retomada de Sevilla y —sobre todo— a la costumbre local, se intentó parangonar una usanza paleocristiana que fue una forma comúnmente adoptada en Italia y que existía en la Basílica de San Pedro, en el Vaticano. En el caso de León, en cambio, es evidente que se dio una solución inédita a la nueva faceta del tradicional problema estilístico al colocar un vidrio en el trascoro que permitió la visibilidad e impidió de nuevo romper con la tradición. Recordemos, como lo hizo en

el siglo xvii el maestro de ceremonias de la catedral de México, que todo cambio de esta índole implicaba un cambio de ritual. Estos ejemplos nos permiten apreciar, en un ámbito más amplio, la discusión en torno al devenir de la sillería guadalupana que, por razones muy distintas, también fue trasladada en varias ocasiones a partir del siglo xix. Por lo mismo, es especialmente sugerente que en el presente estudio de la sillería de la colegiata se incluyera el problema de la constante rivalidad entre las instituciones.

Para finalizar, debo también comentar un aspecto importante en relación a los Estatutos y reglas del coro de la colegiata. En varios apartados se afirma que inicialmente se tomaron como modelo los estatutos de la colegiata de san Hipólito de Córdoba y de las reales colegiatas de Granada y Antequera. En el caso de san Hipólito es por demás interesante que Iván Martínez mencione que, aunque nunca llegaron a concluirse y publicarse, los Esta-

tutos de Córdoba se mandaron copiar, y que este documento se conserva en el archivo del Museo de la Basílica, junto con un interrogatorio que mostraba la independencia que la colegiata de Córdoba gozó frente a la catedral. Lo extraño es que en ningún apartado de esta nueva obra se mencionen las *Reglas del coro* que, por lo menos en 1803, se volvieron a imprimir por orden del abad y cabildo de la colegiata con una estampa de la virgen de Guadalupe. Éstas son una copia de las del siglo xvi de fray Alonso de Montúfar en la versión que, en 1682, hizo el arzobispo Aguiar y Seixas, y de las que —años atrás— tuve conocimiento gracias a la copia que muy gentilmente me proporcionó Jaime Cuadriello. Este impreso me mostró que, con más o menos modificaciones, no sólo todas las catedrales novohispanas retomaron las ordenanzas de Montúfar sino también —como era de suponerse— la colegiata. La presencia de otras reglas en la colegiata plantea múltiples

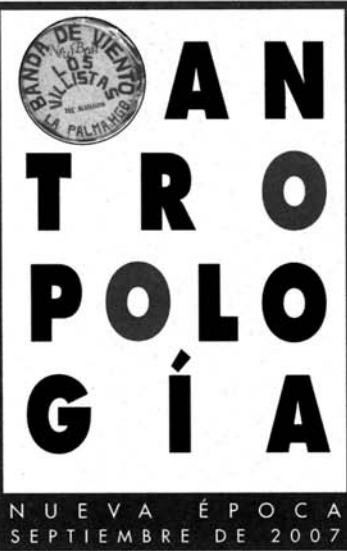
interrogantes en torno al uso real de las ordenanzas de Montúfar. En el caso de las catedrales, se trataba de un texto que no sólo se publicó, sino al que constantemente se hace mención en las actas capitulares.⁸ Así, me pregunto si el tema de las Reglas del coro ha de abordarse desde el marco de la rivalidad entre la colegiata y la arquidiócesis de México, problema que también se explora en *Guadalupe: arte y liturgia*. La falta de esta referencia en el libro es, en especial, notoria porque en el primer volumen se transcribe un reglamento del coro manuscrito encontrado en los archivos de la colegiata. Por tanto, será muy interesante que en un futuro estos dos textos sean comparados.

No me gustaría terminar sin hacer una breve reflexión en torno al problema de la restauración del patrimonio cultural que tan de cerca toca el tema que nos ocupa y al que de diferentes modos he aludido a todo lo largo de este texto. A mi ver, la pregunta más importante que hemos de hacer no es si la sillería o el coro de Guadalupe ha de ser reconstruida(o), o no, sino entender las problemáticas que esto conlleva. ¿Cuál es la intención que se pretendería recrear? ¿La de 1757 en que se terminó la sillería, la de 1887 en que se alargó la iglesia y se colocó el coro tras el altar, o la que existía hacia 1931 en que se reutilizó la sillería de san Fernando para crear un nuevo coro en el

ábside del templo? Creo que podemos esgrimir razones en pro y en contra para cada una de estas alternativas, pero ante cualquier decisión nos enfrentamos al grave peligro de caer en la trampa de destruir, en aras de recuperar o de crear una ficción. Así, ante la inevitable realidad actual, me parece que, por su versatilidad, este libro en sí constituye la mejor reconstrucción posible de la sillería y coro de la colegiata de Guadalupe. Ojalá que una vez concluida la exposición temporal en el Museo de la Basílica, este recinto conserve el acceso permanente a las piezas rescatadas, así como una referencia a la impresionante labor de estudio e indagación documental de *Guadalupe: arte y liturgia*.



⁸ Era común que fragmentos de ellas se leyeran durante las sesiones del cabildo.



Música tradicional y procesos de globalización

La música mazateca en la fiesta de muertos de Santa María Chilchotla, Oaxaca
María Cristina Quintanar Miranda

¿Tacos con salsa o con catsup?
Perspectivas y estrategias para la continuidad cultural
Daniel Sheehy

El desuso de categorías tradicionales en la interpretación del son jarocho en Los Tuxtlas, Veracruz
Jessica Gottfried

Más allá de la jarana tradicional
Nidelvia Vela Cano

El son calentano como elemento de identidad cultural en la Tierra Caliente del Balsas
Raquel G. Paraíso

De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX
Jesús Jáuregui

La música y la danza indígenas como industrias culturales: el caso de la Cumbre Tajín
Ulises Julio Fierro Alonso

Música p'urhépecha y su difusión masiva: entre el sentimiento y la hibridación
Nelly Calderón de la Barca Guerrero

La música tradicional y su difusión en la radio del Valle de México
Alberto Zárate Rosales

El paisaje sonoro de la Ciudad de México. Los castillos pirotécnicos
Mario Mota Martínez

La música colombiana en México: transculturalidad y procesos identitarios
Dario Blanco Arboleda

Música tradicional, industria discográfica y globalización
Jaime Sanromán

Historias verdaderas y el mito globalizado
Steven Loza

Música tradicional e identidades (híbridas) transterritoriales en la era global
Alfonso Muñoz Güemes

Música tradicional y procesos de globalización
Eduardo Ruiz Castillo

Toxcatl o el rapto de la música
Tonatiuh Catalá

Panorama del contexto económico, político, tecnológico y cultural mundial: reflexiones sobre la música tradicional
Marissa Reyes Godínez

Sones del alma. La música de la gente de Sonora, patrimonio cultural vivo
Alejandro Aguilar Zeleny

Música de tambores y flauta: elementos de identidad en la población yokot'an de Tabasco, México
Miriam Judith Gallegos Gómora

Construcción de nuevas identidades en la práctica musical del son jarocho
María Aldara Fernández Palomo

Los conjuntos de arpa grande: aislamiento local en una época global
Alejandro Martínez de la Rosa

De la guitarra túa a la guitarra industrial: mecanización y masificación de la producción guitarrera en Paracho, Michoacán
Victor Hernández Vaca



80

ISSN 0188-462X