

El santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en 1709

Varias ermitas y un santuario precedieron al segundo santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, construido por los arquitectos José Durán y Pedro de Arrieta de 1695 a 1709. Un pintor, apellidado Arellano, plasmó el colorido aspecto exterior del nuevo templo al momento de su consagración y retrató los aspectos más relevantes de la celebración pública que tuvo lugar aquel día en la Villa de Guadalupe. El santuario fue colegiata y después basílica. En el siglo XIX los arquitectos Juan Agea y Emilio Dondé eliminaron su decoración original y modificaron su arquitectura. El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez proyectó una nueva basílica, que se estrenó el 12 de octubre de 1976, y la antigua basílica se cerró al culto. Una vez consolidada estructuralmente, se reabrió el 5 de mayo de 2009, como Templo Eucarístico de Cristo Rey.

Palabras clave: santuario, Villa, Guadalupe, Arrieta, Arellano.

El año pasado se recordó en la antigua basílica de Guadalupe —con un evento académico en el que tuve el honor de participar con lo que aquí publico— el tercer centenario de la consagración del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, efectuada el 1 de mayo de 1709.

Cuarenta años después de consagrado, ese santuario y parroquia fueron convertidos en Colegiata, por lo que en 1750 tomó posesión su primer cabildo. La importancia del culto en la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe se siguió incrementando y el 24 de mayo de 1904 fue elevada a Basílica Menor. A partir del 12 de octubre de 1976, día en que se inauguró la Basílica actual, empezamos a distinguir entre la Antigua y la Nueva Basílica, cuyo nombre oficial es Insigne y Nacional Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe.

La Antigua Basílica fue sometida a un prolongado proceso de rehabilitación que aún está por concluirse, pero desde el 5 de mayo de 2009 se reabrió al culto como Templo Eucarístico de Cristo Rey.

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

Aquí me ocuparé del santuario construido entre 1695 y 1709, así como de la pintura que da fe del traslado de la imagen en aquel día memorable. Pero antes me referiré someramente a sus antecedentes, pues para bien entender algo, siempre es necesario considerar sus raíces.

Las más profundas se encuentran, desde luego, en la aceptación de las apariciones marianas en el Tepeyac; sin embargo, no pueden ignorarse otras, que tienen que ver con las pequeñas iglesias que precedieron al primer santuario estrenado en 1622. Sin esos antecedentes la razón de ser del segundo santuario, con sus sucesivas dignificaciones, no podría comprenderse bien.

Una tras otra se levantaron y agrandaron iglesias para conservar la imagen original de Nuestra Señora de Guadalupe y responder a la devoción de los fieles que, en número cada vez mayor, han acudido durante cerca de cinco siglos a postrarse ante ella.

Las antiguas ermitas

La primera de las capillas que hubo en el ámbito del Tepeyac fue una sencilla ermita de adobe que, según unos, se levantó en muy corto tiempo después de las apariciones con apoyo de fray Juan de Zumárraga, quien trasladó la imagen procesionalmente desde la Catedral de México el 26 de diciembre de 1531. Lo hizo “descalzo de pie y pierna” sin usar aún el pontifical, por haber sido nombrado arzobispo y estar ejerciendo sus funciones episcopales, pero sin haber sido consagrado aún. Este argumento ha sido esgrimido a favor de esa fecha y no la del 26 de diciembre de 1533, que otros consideran como la del estreno de la primera ermita.¹

¹ Así lo declaró el quinto testigo de las Informaciones realizadas el 18 de febrero de 1666. Luis T. Montes de Oca, *Las tres primeras ermitas guadalupanas del Tepeyac. Algunas conjeturas acerca de las ruinas arqueológicas del siglo XVI, encontradas en la sacristía de la Parroquia Arquiepiscopal de Santa María de Guadalupe*, México, Imprenta Labor Mix, 1937, pp. 51-55.

Muy poco después de erigida los indios de Cuautitlán trabajaron en la ermita durante semanas. Modificaron su planta y la agrandaron, por ende se considera que hubo una segunda capilla.

Fray Alonso de Montúfar, segundo arzobispo de México, la agrandó de nuevo en 1556, de ahí que se le considere como la tercera capilla y se le haya conocido como “la ermita de Montúfar”, que se caracterizó por sus cimientos de calicanto y porque su presbiterio estuvo en el mismo sitio que el de la primera ermita, esto es, en el lugar que, según se decía, correspondía al de una de las apariciones de la Virgen de Guadalupe.²

El primer santuario

El Cabildo de la Catedral dispuso —el 29 de agosto de 1600— que la primera piedra de una nueva iglesia guadalupana se colocara el domingo 10 de septiembre, día en que se celebraría la Natividad de Nuestra Señora.³ Se duda si efectivamente se puso en la fecha señalada, y si así fue, ese acto no tuvo trascendencia, ya que en 1601 se gastaron 800 pesos en los festejos por la colocación de la primera piedra del que sería el primer santuario, ceremonia a la que asistió el virrey conde de Monterrey.⁴

Algún problema se presentó en la edificación, porque el 16 de octubre de 1606 se ordenó al encargado de ella, Alonso Arias, que “juntara la monte que tiene hecha con las demás monteas que se han hecho” y consultara con los canónigos y otros maestros cómo debían seguirse las obras. Tres días después se mencionó que

² *Ibidem*, pp. 43-99.

³ Antonio Pompa y Pompa, *Álbum del IV Centenario Guadalupano*, México, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 1936, p. 182.

⁴ Jesús García Gutiérrez, *Efemérides guadalupanas, publicadas con motivo de la celebración del IV Centenario de las apariciones de la Santísima Virgen de Guadalupe*, México, 1931, p. 112.

Arias y los demás maestros examinarían lo hecho y determinarían si habría que proseguir en la misma forma o variarla.

De alguna manera se prosiguió, porque a mediados de 1607 un maestro de cantería y albañilería llamado Diego López de las Navas, se comprometió a cambiar unos muros de adobe por otros de piedra liviana de las canteras de Ixtapalapa, a encalar el cuerpo de la iglesia con una cenefa de negro y azarcón y por lo bajo dos varas de colorado. Además haría otros arreglos, uno de ellos en el portal, que tendría que parecer nuevo. A finales de noviembre se contrató el encalado de la capilla mayor y se siguió trabajando en 1608.

No obstante, se puso otra primera piedra en 1609, cuando el arzobispo era fray García Guerra. En 1612 el cabildo eclesiástico estuvo a punto de parar la obra, argumentando falta de dinero; pero el bachiller Miguel Gentil,⁵ que era el mayordomo administrador, empezó a cubrir gastos y ofreció al maestro Damián de Ávila Mensura seguir pagando, con lo que consiguió que prosiguiera la construcción. El 24 de octubre de 1614 ya estaba concluida la iglesia, con su sacristía y antesacristía; sólo faltaban los techos.

Casi ocho meses después, en junio de 1615, el maestro de carpintería Juan Pérez de Soto hizo postura para cubrir la capilla mayor y ponerle su plomada. Esa techumbre medía 16 varas de medir, de a 4 cuartas de largo, por 12 de ancho, y quedó concluida en enero de 1621. Pérez de Soto empezó a cubrir la sacristía y la antesacristía en mayo, y el arzobispo don Juan López de la Serna, satisfecho con su trabajo, le encargó ocuparse en todo lo que faltaba de albañilería y cantería. Así lo hizo y en noviembre de

⁵ Un Miguel Gentil fue mayordomo del convento de Jesús María de 1604 a 1605. Nuria María Rosa Salazar Simarro, "El convento de Jesús María de la ciudad de México, Historia artística 1677-1860", tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, México, 1986, p. 221.

1622 se dedicó esta iglesia, a la que habían sido trasladados desde la capilla de Montúfar, el retablo del siglo XVI y el tabernáculo de plata con la imagen. El arzobispo concluyó el nuevo templo a sus expensas.⁶

Pocos años estuvo la imagen guadalupana en su nuevo templo, debido a la gran inundación de la ciudad de México fue llevada a la Catedral el 14 de septiembre de 1629 y allí permaneció hasta al 14 de mayo de 1634, día en que salió en procesión hasta la parroquia de Santa Catarina, donde pernoctó, y al día siguiente continuó procesionalmente su camino de regreso al valle del Tepeyac, acompañada por el arzobispo don Francisco Manzo y Zúñiga,⁷ quien había reparado previamente su iglesia y edificado una casa para albergar a los devotos, que llegaban en romería.⁸

Ignoramos el momento preciso en que fue convertida la iglesia en santuario, pero sabemos que se siguió ornamentando; tuvo magníficos retablos, esculturas, pinturas y preseas de plata⁹ y, debido al gran número de devotos que acudían a ella, adquirió la categoría de santuario. Hay numerosos detalles sobre su historia y decorado, pero dado que Efraín Castro Morales ya se ha referido a todo ello y que no es el tema central de este trabajo, haré sólo una nueva mención que

⁶ Efraín Castro Morales, "El santuario de Guadalupe de México en el siglo XVII", en Diego Angulo Íñiguez (coord.), *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, IIE-UNAM, 1974, pp. 69-74.

⁷ *Album de la Coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe, segunda parte, Reseña Histórica de las fiestas con que se celebró aquella solemnidad, con un apéndice en que constan en su mayor parte los sermones predicados en la Colegiata y los discursos leídos en la velada que se verificó en honor de la Santísima Virgen de Guadalupe*, México, Imprenta de "El Tiempo", de Victoriano Agüeros, editor, Calle de la Cerca de Santo Domingo número 4, 1896, pp. 19-20.

⁸ Francisco Sosa, *El episcopado mexicano*, México, Innovación, 1978, p. 22.

⁹ Efraín Castro Morales, *op. cit.*, pp. 40, 43, 74-75; Fray Francisco de Florencia, *La estrella del norte de México...*, México, 1785, p. 659.

me parece relevante, y que agradezco a Nuria Salazar Simarro.

A partir del 6 de diciembre de 1689 el maestro de alarife y de carpintería Joseph Ortiz se obligó con el bachiller y presbítero don Jerónimo de Valladolid, mayordomo de la ermita y santuario, a “envigar dicha iglesia, alzar la portada al peso de ella, abrir una claraboya encima del coro, enlozar el cementerio, alzar los pretilos de la cerca y otros aderezos [...]”. El costo de todo eso fue de 3 600 pesos.

El 30 de octubre de 1690 Ortiz dio constancia de los pagos recibidos de manos del referido Valladolid, por el importe de los materiales, maderas, fierro y manufactura de las puertas de cedro, por la obra que había hecho en el santuario, así como por un cepo, chapas, candado y nicho, además de unos aderezos en la casa del vicario, otros remiendos y plomadas. El mismo Valladolid le otorgó carta de pago por haber concluido todo,¹⁰ y en 1691 hizo las puertas del santuario que daban al poniente.¹¹

Conocemos el aspecto exterior de este primer santuario, con su cubierta emplomada a dos aguas y su sencilla fachada entre sendas torres. Tuvo un pequeño atrio, con su correspondiente cruz. Así se observa en un mapa de Santa Isabel Tola;¹² en una lámina de la segunda edición de *Felicidad de México*, de Luis Becerra Tenco, obra publicada en 1675, en el biombo de los condes de Moctezuma, pintado por Diego Correa,¹³ y en

¹⁰ Archivo Histórico de Notarías del Distrito Federal (AHNDF), Andrés de Almoguera, not. 11, año 1690, fs. 165-166v.

¹¹ Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales, vol. I, Ciudad de México*, México, INAH, 1994, p. 291.

¹² *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores en 1691*, estudio histórico y paleografía de Ana Rita Valero de García Lascuráin, México, Basílica de Guadalupe, 2004.

¹³ Se encuentra en el Museo Nacional de Historia.



Figura 1. El segundo santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en un biombo (fragmento), Museo Franz Mayer.

el biombo de la conquista del Museo Franz Mayer (figura 1). El primer santuario también aparece retratado en un exvoto y en varias pinturas de la Virgen de Guadalupe, que sería prolijo enumerar.

En esas representaciones se puede observar que lo que debió haber sido la sacristía invadía el espacio del atrio y que hubo tres capillas posas. Frente al ingreso poniente estaba una cruz y, en el interior del lado sur, un elemento vertical difícil de definir.

Tanto la portada frontal como la lateral tenían portones flanqueados por sendas columnas y ambas fachadas estaban coronadas por un frontón

que, en la principal, estaba bajo un óculo. Se aprecia el consabido emplomado en la cubierta a dos aguas y en el lugar correspondiente a la capilla mayor destaca un elemento más alto que el resto.

Un par de acaudalados personajes pensaron en erigir una mejor iglesia en ese mismo lugar, el licenciado y presbítero don Ventura de Medina Picazo y el capitán don Pedro Ruiz de Castañeda, quienes propusieron esa idea al arzobispo don Francisco Aguiar y Seijas (1682-1698) y obtuvieron su anuencia. Por ende, el primer santuario fue demolido en 1695. Al hacerlo se encontró una lámina de plomo con una inscripción latina, que daba fe de la colocación de su primera piedra en 1609. Esa evidencia nos da la certeza de que se varió el proyecto emprendido por Alonso Arias.¹⁴

Hasta ahora se ha entendido la demolición del santuario como una destrucción total. Evidentemente se eliminó la cubierta artesonada y se agrandó la iglesia. Pero puede suponerse que se aprovechó parte de sus cimientos y acaso algunos materiales al erigir el que sería el segundo santuario.

De “capilla de Montúfar” a iglesia vieja de los indios

Entre tantos avatares habidos al iniciarse la obra de la iglesia que llegaría a ser el primer santuario, fue necesario adaptar la capilla de Montúfar para que sirviera de parroquia, mientras se edificaba la nueva iglesia. El maestro de albañilería y carpintería Diego López de las Navas se comprometió a repararla a la mitad del precio propuesto por Diego Sánchez; por ende, emprendió las mejoras, en las que aún se trabajaba a principios de 1608.

En 1609 se empezó la obra de la nueva iglesia y, a partir de 1622, cuando se estrenó, la capilla



Figura 2. La procesión salió de la Capilla de Indios el 30 de abril de 1709.

donde estuvo la imagen en ese lapso, se identificó como capilla vieja de los indios. Permaneció abierta al culto y de vez en cuando se le dio mantenimiento o se mejoró. Por ejemplo, el referido maestro de alarife Joseph Ortiz, que también fue maestro de carpintería, aderezó su coro en 1681.¹⁵

Cuando se aceptó erigir un segundo santuario en el mismo sitio en que se encontraba el primero, hubo que prever que —mientras duraban las obras— pudieran proseguirse en la capilla vieja de los indios todas las funciones del santuario, incluyendo las de parroquia. Al igual que cuando se edificó el primer santuario, también se veneraría allí la imagen guadalupana, de manera que a partir del 5 de agosto de 1694 se hicieron ciertas obras en la capilla de indios¹⁶ para mejorar el lugar en que estaría Nuestra Señora de Guadalupe. Una vez hecho esto se efectuó el traslado el 25 de mayo de 1695. Después de estrenado el segundo santuario, se le siguió llamando familiarmente la capilla o la iglesia vieja de los indios¹⁷ (figura 2).

¹⁵ Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, *op. cit.*, p. 291.

¹⁶ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, México, Porrúa, 1972, vol. I, p. 309.

¹⁷ Antonio Pompa y Pompa, *op. cit.*, p. 136.

¹⁴ Efraín Castro Morales, *op. cit.*, p. 70.

El nuevo santuario

Gracias a la munificencia de don Ventura de Medina Picazo y del capitán don Pedro Ruiz de Castañeda, las obras del nuevo santuario duraron relativamente poco, puesto que al esfuerzo de esos benefactores se sumó la excelente disposición del arzobispo doctor don Juan de Ortega y Montañés, quien personalmente pidió limosnas para la construcción.

Como es bien sabido, la planta del segundo santuario se conserva en el Archivo de Indias y lleva la firma de José Durán. Según Guillermo Tovar de Teresa es de mediados del siglo XVII; sin embargo, afirma que fue en 1694 cuando José Durán se obligó con Diego de los Santos, a asistir personalmente en su fábrica,¹⁸ pero considera que fue Pedro de Arrieta quien hizo el proyecto definitivo,¹⁹ apreciación con la que concuerdo plenamente.

Además, Guillermo Tovar de Teresa ha considerado probable que José Durán haya sido el maestro de Pedro de Arrieta, lo que lo relacionaría tempranamente con otros maestros, dado que José Durán fue el patriarca de una importante familia de destacados arquitectos, como lo fueron su hijo Miguel Custodio Durán y su nieto Ildefonso Iniesta Bejarano y Durán.²⁰ José Durán fue un maestro de arquitectura muy connotado, de cuya trayectoria profesional constan importantes datos fehacientes.²¹ Para ponderar su calidad acaso baste con recordar que entre 1680 y 1682 trabajó en las bóvedas de la iglesia de los jesuitas en Tepotzotlán.²²

¹⁸ Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, México, Fundación Cultural Bancomer, 1995, vol. I, p. 348.

¹⁹ Guillermo Tovar de Teresa, *México Barroco*, realización y diseño de Beatriz Trueblood, México, SAHOP, 1981, p. 92.

²⁰ Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio...*, *op. cit.*, vol. I, p. 348.

²¹ Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, *op. cit.*, vol. I, pp. 143-144.

²² Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio...*, *op. cit.*, vol. I, p. 348.

En cuanto a Diego de los Santos y Ávila hay que distinguir entre el padre y su hijo con los mismos nombres. Diego de los Santos y Ávila, el viejo, falleció antes de 1679; el hijo vivió de 1653 a 1712, por lo que hoy nos referimos a él como Diego de los Santos y Ávila *el Mozo*.²³ Ignoramos de quién fue hijo Diego de los Santos y Ávila *el Viejo*, del que sabemos que trabajó como arquitecto para el Santo Oficio.²⁴ Acaso haya tenido algún parentesco con Damián de Ávila Mensura, el arquitecto que laboró en el primer santuario de Nuestra Señora de Guadalupe.

Diego de los Santos y Ávila *el Mozo* tuvo amistad con Pedro de Arrieta, quien el 6 de junio de 1694 fue testigo de su tercer matrimonio.²⁵ Entre 1702 y 1703 ambos fueron veedores y reconocieron el real palacio, junto con el maestro de arquitectura Marcos Antonio Sobrarias.²⁶ En 1708 y 1709 lo encontramos de nuevo trabajando en palacio²⁷ y, a partir de noviembre de 1710, demoliendo la iglesia del convento de San Francisco *el Grande*, junto con Feliciano Cabello.²⁸ Diego de los Santos y Ávila *el Mozo* falleció en 1712 y fue Feliciano Cabello quien, a partir de entonces, se hizo cargo de la obra de la nueva iglesia de San Francisco.²⁹

²³ Rogelio Ruiz Gomar, "Diego de los Santos y Ávila un nombre para dos arquitectos", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 63, México, IIE-UNAM, pp. 57-69.

²⁴ Francisco Santos Zertuche, *Señorío, dinero y arquitectura. El Palacio de la Inquisición de México, 1571-1820*, México, El Colegio de México/UAM-Azcapotzalco, 2001, pp. 107, 112-119, 121-124.

²⁵ Rogelio Ruiz Gomar, *op. cit.*, p. 62.

²⁶ Archivo General de la Nación (AGN), Obras Públicas, vol. 35, exp. 2, fol. 17.

²⁷ AGN, Obras Públicas, vol. 35, exp. 3, fol. 101.

²⁸ Eduardo Báez Macías, "Noticias sobre la construcción de la iglesia de San Francisco (1710-1716)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 44, México, UNAM, 1975, p. 33.

²⁹ *Ibidem*, pp. 31-42.

³⁰ Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, *op. cit.*, vol. I, p. 144.

Dado que José Durán murió en 1707³⁰ y que Pedro de Arrieta fue maestro del nuevo santuario, no puede dudarse de que “quasi por aclamación” lo hayan elegido para dirigir “esta obra que todo prueba”, como expresó en 1720,³¹ año en que aún había perfecta memoria de lo sucedido. De no haber correspondido su dicho con la verdad, lo por él afirmado en un documento oficial habría sido desmentido de inmediato. Respecto al deslinde de lo realizado por cada uno de los dos maestros que dirigieron la obra, es difícil pronunciarse. Pero está claro que la planta que firmó Durán fue modificada.

Cuando se empezó el segundo santuario guadalupano, en 1695, Pedro de Arrieta estaba en pleno ascenso profesional. En aquel año se ocupaba en las principales obras de la ciudad. Era aparejador mayor y veedor de las obras de la Catedral de México;³² solicitó el cargo de maestro de arquitectura y albañilería en el Santo Oficio de la Inquisición, que había quedado vacante a la muerte del maestro Juan Montero, y Arrieta lo obtuvo el 9 de febrero de 1695.³³ Según Francisco Santos Zertuche, autor de una importante investigación acerca del edificio de la Inquisición, se llamaba Pedro Manuel de Arrieta.³⁴ Sin embargo, en los documentos habitualmente se le nombra sólo como Pedro de Arrieta.

La primera vez en que aparece relacionado con obras en el Tepeyac fue en 1701, cuando trabajó en los aderezos que se hicieron a una casa en el pueblo y santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y en otras casas en San Gregorio “en

que viven los capellanes” y eran propiedad de dicho santuario.³⁵

Fue tal su actividad, que no se explica sin la colaboración de segundas manos. Un maestro competente y afamado como fue Pedro de Arrieta, tuvo que haberse rodeado de numerosos aprendices, oficiales y maestros que se ocuparon, día con día, en llevar a cabo a pie de obra los numerosos proyectos que el maestro contrató. Aún no se sabe cómo era en la práctica la organización laboral de los arquitectos novohispanos, pero es natural que hayan buscado colaboradores que les fueran afines, acaso por haber sido formados por un mismo maestro o bien por haber coincidido en algún grupo de trabajo.

Si sólo observamos los años en que se edificaba el segundo santuario, encontramos relacionado a Arrieta con más obras que horas del día para atenderlas, sin contar los distintos lugares en que éstas se erigían.

Entre 1701-1714 se ocupó en la edificación de la iglesia y convento de Santa Teresa la Nueva;³⁶ en 1704 terminó la casa de la familia Chaves Nava, que había empezado el arquitecto Juan de Peralta y estaba situada en una de las esquinas de las actuales calles de Argentina y Guatemala;³⁷ se encargó también de la iglesia de Santiago Tuxpan en Michoacán, que se abrió al culto el 25 de julio de 1709, por lo que en esa fecha de 2009 se celebraron también sus 300 años de existencia, hecho del que dieron noticia varios periódicos nacionales.

³¹ AGN, Reales Cédulas Duplicadas, vol. 63, fol. 93.

³² AGN, Duplicado de Reales Cédulas, vol. 30, final.

³³ AGN, Inquisición, vol. 477, exp. 16, fols. 168-169; Henrich Berlín, “El arquitecto Pedro de Arrieta. Documentos para la historia del arte en México”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, t. XVI, núm. 1, Secretaría de Gobernación, Dirección General de Información, México, 1945, pp. 79-80; Francisco Santos Zertuche, *op. cit.*, p. 134.

³⁴ *Ibidem*, p. 133.

³⁵ Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo, Ana Eugenia Reyes y Cabañas, *op. cit.*, vol. I, p. 112; AGN, Bienes Nacionales, vol. 1085, exp. 1.

³⁶ Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, IIE-UNAM, 2002, p. 388.

³⁷ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Madrid, Buenos Aires, México, Río de Janeiro, Salvat, 1950, vol. II, p. 534.

Considero necesario destacar que Pedro de Arrieta se ocupara cotidianamente en las encomiendas que tenía en la Villa de Guadalupe, en Michoacán y en la ciudad de México. Tuvo que haber contado con un amplio equipo de trabajo, que laboraba bajo su dirección mientras él priorizaba su presencia en la obra del segundo santuario guadalupano.

No me cabe duda de que Arrieta trabajó en persona en el santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, por lo menos a partir del fallecimiento de José Durán, acaecido en 1707.³⁸ En 1708 lo encontramos relacionado con personajes fuertemente vinculados con el santuario. El 11 de marzo se efectuó el traslado del testamento del capitán Andrés de Palencia otorgado por los capitanes Pedro Ruiz de Castañeda, Tomás de Güemes y Diego García Rosado, vecinos de esta ciudad, y Pedro de Arrieta —en calidad de maestro alarife— hizo el inventario de bienes del difunto, quien promovió que el santuario, que estaba por concluirse, fuese convertido en Colegiata,³⁹ como ocurriría más adelante.

Prueba de que Arrieta se dedicó plenamente a la obra del santuario me parece el hecho de que en 1709 Nicolás de Mesa hizo algunas reparaciones en la Inquisición, para terminar una obra que había dejado Arrieta.⁴⁰

Es imposible saber quién modificó la planta inicial; si lo hizo sobre la marcha el propio Durán o fue iniciativa de Arrieta. De lo que no queda duda es de la solución de las portadas, sobre cuyas novedades e influencia en la arquitectura novohispana ya se han pronunciado importantes estudiosos de la historia del arte, cuyos conceptos omito aquí por ser de sobra conocidos.

³⁸ Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo, Ana Eugenia Reyes y Cabañas, *op. cit.*, vol. I, pp. 143-144.

³⁹ AGN, Historia, vol. 336, fols. 1-76. El inventario, fs. 47-53.

⁴⁰ AGN, Real Fisco, vol. 70, final.

Hay una pintura de la Virgen de Guadalupe firmada por Juan de Villegas en la que además de pintar a la Virgen, su autor la enmarcó entre las cuatro apariciones y angelitos con ramos de flores; pero lo más interesante es que al pie del cuadro puso una pequeña representación del segundo santuario a medio construir, incluyendo su entorno.⁴¹

Allí se observa el desplante del templo, con el ábside concluido y el resto de la obra a la altura de las columnas, que tienen un color almagre en la base. Se aprecian las cuatro torres, las ventanas de la portada principal aún sin cerrar, y el arco poligonal de ésta, ya completo. Una cerca rodea la obra. Aparecen la plaza o atrio lateral con su fuente, varios edificios, la capilla de Indios y la del Cerrito, el río con su puente, así como el paisaje montañoso del fondo. Todo con gran veracidad, ya que coincide con otras representaciones del lugar, aunque cabe subrayar que ésta es la única en la que aparece el segundo santuario en proceso de construcción.⁴²

Traslado del Santísimo y de la imagen guadalupana

El segundo santuario fue bendecido el 27 de abril de 1709; dos días después se bendijeron también sus campanas y vasos sagrados, y en la tarde del día 30 tuvo lugar el traslado procesional del Santísimo y de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, con repique de campanas, tanto en el Tepeyac como en todas las iglesias de México.

⁴¹ Hay una buena reproducción de esta pintura en Luis Javier Cuesta Hernández, "La mayor fábrica que en este tiempo se ha ofrecido, que es la de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe. La construcción del templo. Algunas cuestiones", en *Tres siglos en el Tepeyac. El antiguo templo y morada de Guadalupe (1709-2009)*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2009, p. 107.

⁴² *Ibidem*, p. 106.



Figura 3. "Verdadero mapa" del Tepeyac, Arellano, 1709.

Una interesantísima pintura suple con creces la inexistente narración escrita de tan destacado suceso (figura 3). Sin más palabras que las de una cartela, el óleo sobre tela, de 176×260 cm, firmado por Arellano, va más allá de lo que indica la palabra escrita, con su correspondencia numérica y alguna letra, claves con que el artista dotó al destinatario de esa obra.

Entre ellas se cuentan algunas referentes al lugar topográfico, otras al entorno arquitectónico y unas más al hecho de aquel día. Pero a ellas se suma un sinfín de detalles que quiso plasmar, sin por ello distraerse del tema principal. Centenares de personas quedaron consignadas en el ámbito de aquella celebración. Todo lo así representado coincide con la realidad sociorreligiosa, urbana y geográfica de entonces, y constituye una elocuente fuente de información que aún guarda buena parte de sus contenidos sin desentrañar.

Basta con mirar detenidamente el contingente humano allí dispuesto para comprender que este pintor con alientos de cronista no sólo describió el traslado del Santísimo y de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de una iglesia a otra, sino que concentró una infinidad de datos que retratan todo un microcosmos sociorreligioso en el que conviven armónicamente grupos jerárquicos y sociales muy distintos entre sí. Pero cada quien desempeña el papel que le corresponde y que está acorde con su característica forma de vestir. Se distinguen perfectamente las damas encumbradas, los caballeros de órdenes militares, los representantes de órdenes religiosas o el clero, miembros de cofradías, lacayos y cocheros o sencillos representantes del pueblo, cada cual en su lugar. Nadie desentona ni se enfrenta; todos y cada uno, a pesar de su pluralidad, se relacionan entre sí, porque forman una sola identidad colectiva.



Figura 4. Firma del pintor en una rueda de carroza.

La veracidad de ese amplio retrato social se comprueba en los colores y características de la indumentaria individual y en la de los grupos participantes en la procesión, ya sea tradicional o con influencia de una nueva moda borbónica. Múltiples datos adicionales se evidencian al observar los objetos que algunos portan, o las acciones que realizan, ya sea en grupo o individualmente.

Al observar a cada uno de los participantes en aquel día de fiesta, surgen interrogantes que, al ser investigadas y confrontadas con datos fehacientes, dan lugar a certezas. Dentro de ese amplio espacio sacralizado hay actores y espectadores; el lugar está abierto a todos, y unos y otros muestran respeto, alegría y devoción compartidos en apretada suma de imágenes.

Arellano escribió su apellido en la rueda de un coche, situado en la parte inferior izquierda de la tela (figura 4). Dado que en nuestra cultura estamos habituados a leer de izquierda a derecha, esa firma es de lo primero que vemos; la percibimos aún antes de leer la cartela explicativa del suceso, inscripción que en la parte inferior derecha está coronada por un águila con las alas desplegadas y posada sobre un nopal, en el que se apoyan armas indígenas y españolas (figura 5), y reza así:

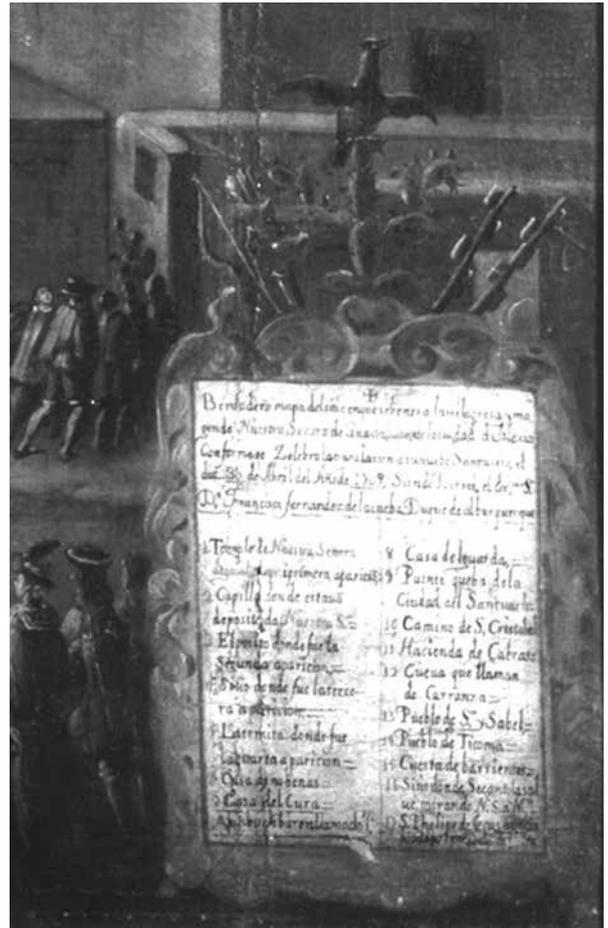


Figura 5. Cartela explicativa.

Berdadero mapa del sitio en que se benera la milagrosa yma/gen de Nuestra/Señora de Guadalupe de la ciudad de México/ Conforme se Zelebro la translazion a su nuevo Santuario, el/ dia 30 de Abril del Año de 1709. Siendo Virrey el Exmo. Sr./Dn. Francisco Fernandez de la cueba Duque de alburquerque.

- 1 Templo de Nuestra Señora de Guadalupe i primera aparicion
- 2 Capilla donde estava depositada Nuestra Sra.
- 3 El pozito donde fue la Segunda aparicion.
- 4 Sitio donde fue la tercera aparicion.

- 5 La ermita donde fue
la cuarta aparicion.
- 6 Casa de nobenas.
- 7 Casa del Cura.
A un buen baron llamado J. a.
- 8 Casa del guarda
- 9 Puente que ba de la
Ciudad a el Santuario
- 10 Camino de S. Cristobal
- 11 Hacienda de Cabras
- 12 Cueva que llaman
de Carranza
- 13 Pueblo d Sa. Isabel
- 14 Pueblo de Ticoma
- 15 Cuesta de barrientos
- 16 Sitio donde Se canto la sal
Ve mirando N.S. a Mo.
- 17 S.Phelipe de Jesús que cir
Vio de patrono desta fiesta

Dado que esta pintura se ha conservado en manos de los descendientes del duque de Alburquerque, virrey de Nueva España al momento de la traslación del Santísimo y de la imagen guadalupana, no es aventurado suponer que fue él quien encargó a Arellano que plasmara en un óleo el relevante suceso.

Él cumplió el encargo con creces. Hay tanto reseñado que todo está concentrado en una rica síntesis visual, que destaca lo fundamental al tiempo que todo cuenta y nada sobra. Muestra que aquel día hasta las laderas de los cerros que respaldan al llano del Tepeyac fueron convertidas en improvisados miradores; indicó la existencia del camino de México, que remataba en el puente sobre el río de Guadalupe, prolongación del río de Los Remedios.

El pintor señaló el camino que comunicaba con San Cristóbal Ecatepec y la cuesta de Barrientos. Esto se explica porque la antigua calzada de piedra, luego llamada calzada de Guadalupe y a partir de 1676 calzada de los Misterios, se unía con el camino real que iba hacia la cuesta de Barrientos, así como al camino real de “tierra aden-



Figura 6. Un estacionamiento de carrozas.

tro”, que se enlazaba con el de la Puebla de los Ángeles y el puerto de Veracruz.⁴³

En cuanto a las personas aludidas por el pintor, hay un verdadero registro de asistentes, entre espectadores y actores. Unos miran, otros son mirados. Todos han ido a ver y también a ser vistos.

Lo que Arellano representó plásticamente no sucedió al unísono. Se trata de un relato pintado en el que si un parsimonioso y encumbrado personaje baja del coche que lo condujo al lugar, ayudado por un elegante palafrenero, esto no indica que llegó tarde a la procesión que allí está representada, sino que él como muchos otros devotos acudieron a pie, a caballo, en coches, estufas o carrozas hasta de seis caballos, animales y vehículos que son cuidados por gran número de sirvientes (figura 6).

Es evidente que no corrían con prisa los portadores de las andas de varias imágenes, cuyas cofradías seguramente participaron con todo orden en la procesión. Quienes la encabezaron ya están a las puertas del santuario, que aún no se abren. No hubo en el lado sur de la plaza una procesión en doble fila, ni parte de la carrera procesional estuvo protegida por una sombra y otra no. Hay que mirar muy detenidamente todos los

⁴³ Delfina E. López Sarrelangue, *Una villa mexicana en el siglo XVIII*, México, Imprenta Universitaria, 1957, p. 29.

detalles para poder desglosar poco a poco todo lo que está concentrado, y siempre se tendrá la impresión de que aún hay más por descubrir.

A pesar del amplio formato de esta obra, el pintor se vio obligado a plasmar sincrónicamente lo diacrónico. Pero eso no importa; toca al observador recrear mentalmente el orden de todo lo allí sucedido, considerando que todo cuenta, porque todo existió.

Hay grupos de diversas edades y condiciones, tanto en las casas y azoteas, como en el atrio o cementerio, como también se le llamaba, que hace las veces de plaza, o viceversa. Unos miran, otros esperan, algunos se encuentran en torno a la fuente, otros descansan tranquilamente sentados, varios de ellos en la orilla de la plataforma que rodea al santuario.

Lo festivo y hasta lo humorístico alternan con lo solemne. Un hombre, cerca de la iglesia de los indios, aparece intentando trepar por el palo encebado o cucaña, para alcanzar el premio que está atado en su punta. Un muchacho parece resbalar por la pendiente del cerro; un jovencuelo es ayudado a subir por una escalera improvisada hasta una azotea, alguno más se tira un clavado para poder ver desde el río a la imagen mariana. Nada es inverosímil en esta pintura y, no obstante, está lejos de poder considerarse como una especie de fotografía instantánea. Más bien se conjugan en ella un cúmulo de narraciones, sucesivas unas, simultáneas otras.

Como era costumbre, al igual que en las procesiones de *Corpus Christi*, participó un festivo grupo de danzantes indígenas, que se observan ataviados a su usanza. Están retratados donde seguramente concluyeron su danza o mitote: en el amplio espacio abierto que, si originalmente fue plaza pública, al quedar contigua al santuario se convirtió también en atrio.

Allí se encuentra el carro alegórico de la ta-



Figura 7. La tarasca y la alegoría de las cuatro partes del mundo.

rasca, que acompañó a esos danzantes para llamar la atención del público e indicar el principio de la fiesta. Su estrambótica forma de animal alado representa al pecado, maléfico dragón de cuyas amenazadoras fauces sale una larga lengua, como de fuego. Tal monstruo bien pudo significar la apocalíptica sierpe de siete cabezas resumidas en una sola. Conduce al monstruo el demonio mayor y va tirado además por varios diablos. Sus cuerpos y cabezas están cubiertos con rojos disfraces que incluyen las colas, y sobre sus espaldas cae puntiaguda la punta del gorro que los ridiculiza (figura 7).

Cuatro parejas de gigantes y cabezudos podrían entenderse como alegoría de las cuatro partes del mundo: Asia, Europa, África y América, para personalizar a los habitantes de todos los continentes entonces conocidos. Sin embargo, al no haberlos caracterizado mediante figuras femeninas, a la manera del renacentista Ripa, sino mediante parejas, parecen caracterizar más que a los continentes en sí, a la humanidad toda, para así subrayar el alcance universal de lo allí celebrado. Esto indica que en la Nueva España ya había permeado la visión del mundo global que, por primera vez en la historia, tuvieron los jesuitas, al tiempo que esos personajes recuerdan las loas de Calderón.

Adornos y reposteros dan el tono solemne y festivo de aquel día, junto con los rojos gallardetes de la capilla del Cerrito, de la iglesia de Indios y del nuevo Santuario, en cuya cúspide ondea, junto con otro gallardete encarnado, la bandera de la Nueva España, en la que destaca la cruz de San Andrés o de Borgoña, adoptada por la Corona desde tiempos de Felipe *el Hermoso*. Bajo los gallardetes hay veletas, cosa que llama la atención, pues no son necesarias tantas para indicar la dirección del viento como lo hacen, de oriente a poniente, aunque sabemos que en ese lugar los vientos dominantes soplan de nornoreste al sur-sureste.

Se anunció así la dedicación del santuario: “A primero de mayo día de S. Phelipe Apóstol por ser el santo del nombre de nuestro católico Monarca PHILIPO V que Dios guarde, se celebrará la dedicación del nuevo y magnifico templo de nuestra señora de GUADALUPE [...]”, e indicaba que habría un solemne novenario con exposición del Santísimo, en el que se podría ganar indulgencia plenaria y se indicaba a cargo de quien correría cada una de las celebraciones de esos nueve días. El primer día estaría a cargo de la Catedral; el segundo del duque de Alburquerque y la orden de Santo Domingo; el tercero de la Real Audiencia y la orden de San Francisco; el cuarto del Tribunal de Cuentas y los descalzos de San Francisco; el quinto de la Ciudad y la orden de San Agustín; el sexto de la Real Universidad y la orden del Carmen; el séptimo del Consulado y la orden de La Merced; el octavo de la duquesa de Alburquerque y la Compañía de Jesús, y el noveno del pueblo de Santa María de Guadalupe y la clerecía.⁴⁴

⁴⁴ Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de Armas de México...*, México, Viuda de D. Joseph Bernardo de Hoyal, 1746, pp. 380-382. Encontró ese papel-invitación en el Archivo de la Basílica, Guadalupe Ramos de Castro, “La ornamentación en platería de la Antigua Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe de México”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 67, México, Universidad de Valladolid, 2001, pp. 511-512.

Aunque la cartela señala que la imagen de Felipe de Jesús iba en la procesión, no podemos verla, porque la tapa la sombra o vela que sí pintó Arellano en ese lugar. Curiosamente el pintor se confunde por partida doble al considerar santo al beato Felipe de Jesús y por suponerlo patrono de esa fiesta. Tales equivocaciones son significativas, sumadas a los japoneses, cuya presencia destaca, ya que están sentados, a la manera oriental, en algunas azoteas y se protegen del sol con sombrillas.

Felipe V fue el primer monarca de la nueva dinastía, con la que llegaron muchos cambios a la Nueva España. Algunos de ellos aparecen en la pintura de Arellano, como las pelucas blancas y la moda francesa en el traje militar.⁴⁵ Sabemos, por Robles, que a partir del 6 de enero de 1703 “salieron los soldados del palacio vestidos de paño azul con las mangas encarnadas y medias del mismo color, y sombrero de tres picos al uso de Francia, y lo mismo el capitán, alférez y demás cabos y alguacil de la guerra; y se dispone que los alabarderos se vistan de amarillo con goli-las”.⁴⁶ En lugares estratégicos vemos a esos guardias; unos resguardan los ingresos del santuario, otros velan por el orden en el puente, así como en varios lugares, por ejemplo junto a la cruz atrial, en cuyo pedestal he logrado leer (figura 8):

Esta S. Cruz seallo
en un monte de la for
ma q se be

Dicha cruz aún se conserva, pero en lugar protegido, dada su gran calidad artística. Pero no fue la única; en el Tepeyac hubo una cruz frente a cada una de las capillas. Así aparecen en esta pintura.

⁴⁵ Ignacio Borja Martínez, “El traje militar”, en *La historia de México a través de la indumentaria*, México, Inbursa, 1988, p. 17.

⁴⁶ Antonio de Robles, *op. cit.*, vol. II, p. 252.



Figura 8. La cruz atrial, hoy en el Museo de la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe.

Una vez terminada la mojiganga y el mitote, salió la procesión por la puerta lateral de la capilla de indios (número 2), pasó por el sitio de la tercera aparición (número 4), rodeó la casa de Novenas (número 6) y, desde la parte posterior del nuevo santuario (número 1), ingresó al costado norte de la plaza que se desplegaba frente al ingreso poniente del templo.

Protegía de los rigores del tiempo a los participantes en la procesión una alta y continua sombra, aunque como recurso pictórico el pintor la haya interrumpido en su representación para que el observador pudiera mirar a ciertos grupos sociales, particularmente representativos, que participaron en ella. Frente al santuario se encuentran ya varios de ellos; uno de esos grupos destaca por sus negros

hábitos, otro por llevarlos de color pardo; así caracterizó a todas las religiones, como entonces se llamaba a las diversas órdenes masculinas.

El cabildo de la catedral —sede vacante— participó en la procesión, al igual que el virrey don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, la Real Audiencia, el Tribunal de Cuentas y la Real y Pontificia Universidad de México, así como las cofradías y la virreina, sus damas y hasta una niña, que no necesariamente fue la única de menor edad que hubo en ella. Las damas llevan velas encendidas y algunos de los caballeros de órdenes militares se distinguen al ostentar la cruz de Santiago.

Correspondió al clero secular portar al Santísimo bajo palio. Arellano lo muestra sostenido por las características varas largas, pero vacío y detrás del altar provisional en que se posó la custodia.

También subraya que se hizo una pausa para volver la imagen de la Virgen de Guadalupe, rodeada de flores, hacia la ciudad de México y cantarle la Salve. Algunos muestran su alegría danzando; otros músicos acompañan al coro con niños vestidos de acólitos.

Todos quieren ver la imagen; algunos lo logran desde el río donde varios bañistas oran con inocente desnudez. En ese momento privilegiado, el pintor sintetiza la alegría de los asistentes mediante la inclusión, en medio de la procesión, de un sencillo y alegre personaje que, de no ser él mismo, indica su festivo estado de ánimo. Lo señaló con la letra “A”, que en la cartela corresponde a un buen barón llamado J. a. El jubiloso hombrecillo vestido con digna sencillez, parece que salta o que baila (figura 9).

Debido a la “J” de la cartela se ha supuesto que el nombre de pila del pintor empezaba con J y aun se ha llegado más lejos, al completarlo como José y entender la “a” como abreviatura del apellido Arellano. Lo referente al apellido



Figura 9. El "buen hombre" señalado con la letra "A".

puede tener sentido, no así ese nombre de pila ni la infundada suposición de que el pintor de esta obra haya sido José Arellano.⁴⁷

También se ha asegurado que el pintor fue Manuel Arellano, porque el periodo en que estuvo activo permite suponerlo, a lo que puede sumarse la supuesta coincidencia temática de otra obra considerada de su mano, aunque posterior a ésta: la plaza mayor de México en la noche de Navidad.⁴⁸ Sabemos que hubo varios pintores con ese apellido,⁴⁹ pero por inferencias

⁴⁷ Joaquín Berchez, "Entre el documento histórico y el género artístico", en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999-2000, pp. 149-152.

⁴⁸ Martha Fernández, "La imagen y sus moradas", al igual que Martha Sandoval Villegas, "La devoción y culto de los indios a la Señora del Tepeyac. Una república elegida por la Reina del Cielo", se han referido a esa pintura de Arellano en los citados capítulos del libro *Guadalupe arte y liturgia, La sillería del coro de la colegiata*, vol. I, México, El Colegio de Michoacán/Museo de la Basílica de Guadalupe, Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006, pp. 153, 161, 164, 199.

⁴⁹ Rogelio Ruiz Gomar, "Pintura religiosa de los siglos XVII y

aparte, no conocemos a ciencia cierta el nombre de pila del pintor de la obra que aquí se analiza.

Dado que las principales rutas de comunicación pasaban por el santuario de Guadalupe, no es de extrañar que todos los viajeros hicieran allí una escala antes de llegar a México o de emprender camino. Los arrieros con sus mulas y carros pasaban por enfrente del templo y allí se recibía a los personajes importantes, entre los que destacaron los virreyes, y hasta ese lugar se les acompañaba en su partida.

Pero no todo lo aquí representado puede explicarse plenamente. Me inquieta en particular la existencia de la fuente y más su forma, ya que está dispuesta en ocho partes, con secciones curvas y ángulos salientes, tanto en su base como en la pila. Tal forma recuerda la planta de la fuente que hubo en Texcoco, de indudable origen renacentista, y me lleva a evocar la forma de los paneles de Ghiberti en la "puerta del Paraíso" del baptisterio de la iglesia de Santa Reparata, en Florencia, observaciones que sobre esta fuente me ha hecho Leonardo Icaza.

Esas características formales llevan a datarla en el siglo XVI, por lo que me pregunto si se habría canalizado agua propia para beber, procedente de algún manantial de los cerros circundantes. Esto contrasta con lo escrito por López Sarrelangue en el sentido de que la primera merced de agua fue de dos naranjas del río de Tlanepantla y fue otorgada por el conde de Paredes en 1679.⁵⁰

Muchas observaciones más pueden hacerse sobre el complejo mundo social aquí representado; sin embargo, lo que por ahora me interesa es

XVIII", en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España*, México, Azabache, 1994, vol. I, p. 230. También puede consultarse Davayano Amaro, "Los pintores Arellano en el Museo de la Basílica de Guadalupe", en *Boletín Guadalupeño*, núm. 45, México, septiembre de 2004.

⁵⁰ Delfina E. López Sarrelangue, *op. cit.*, p. 84.



Figura 10. El segundo santuario.

22 |

observar en esta excelente fuente de carácter visual el estado en que se hallaba el santuario al momento de su estreno, porque es mucho lo que nos permite empezar a saber.

Toca al observador contemporáneo comprender que el santuario está representado aquí más angosto de lo que en realidad es, pero sería un despropósito achacar esa estrechez a una falta de técnica o a un error de apreciación. Se trata de una licencia o de un recurso pictórico que permitió al pintor contar con un espacio mayor para incluir en la tela todo lo que quiso consignar (figura 10).

Hasta ahora ninguno de los investigadores que han comentado esta pintura se ha referido a la policromía de la fachada del santuario. Sabemos que desde fechas muy remotas se acostumbraba proteger los materiales constructivos mediante su recubrimiento, y que éste podía imitar el color de la piedra o iba acompañado de colores. Hoy son muchos



Figura 11. Cúpula, torres, gallardetes y veletas.

los que no lo saben y otros, a fuerza de ya no verlo, parecen haberlo olvidado. De ahí la omisión.

Sin embargo, en esta pintura Arellano enfatiza el interesantísimo cromatismo del segundo santuario guadalupano. En la amplia plataforma que lo rodeaba se aprecia una tonalidad rojiza, distinta a la de la parte inferior de sus muros; también indica su altura, que debió ser como de una vara, a juzgar por su improvisada función como banca durante el día de la fiesta, cuando algunos asistentes observaban allí sentados la llegada a la plaza de la tarasca de los danzantes y los gigantes y cabezudos.

Considero que la misma veracidad que está presente en esta crónica pintada existe en cuanto a la coloración original del segundo santuario. Lllaman particularmente la atención el color de una moldura que rodea el ingreso a la nave central; el pétreo relieve labrado de la portada pintado de colores, al igual que el de la portada lateral; los cupulines de las cuatro torres aúnan a su decoración pictórica algunos mosaicos de colores; en la cúpula, decorada con motivos ornamentales de antigua prosapia, contrastan sus tonos grises sobre blanco con el rico y variado colorido del tambor octogonal (figura 11).

Respecto a los muros de tezontle, cuyos cuidadosos cortes parecen indicar que fueron pen-

sados para lucir así, sin recubrirse, en la pintura tienen un colorido que no corresponde a las tonalidades naturales del tezontle; presentan una tonalidad más viva y pareja, que permite suponer que contaron con algún recubrimiento. Tocaría a los restauradores observar si existen aún restos de enlucido o muestras de color en las intersecciones y poros de esa liviana espuma volcánica, cuyas características tonalidades contrastan ostensiblemente con los elementos de piedra de cantería.

Según el arquitecto Carlos Martínez Ortigosa, quien se ocupó en la restauración de la iglesia de *Corpus Christi*, Pedro de Arrieta usó un recurso semejante al que me pregunto si existió aquí, por lo que en la fachada de esa iglesia conventual repuso un rojizo color original que recuerda al que debió haber existido en la fachada del santuario dos décadas antes, ya que también permite ver el corte del tezontle. En el caso de *Corpus Christi*, esa recuperación cromática, al haber sido más viva que el color natural del tezontle, chocó con el gusto actual, por lo que fue modificada, tal y como ahora está.

Concesión semejante tuvo que hacerse cuando se restauró el beaterio de Santa Rosa en Querétaro, donde una vez hallados y repuestos los colores originales, debido a las airadas protestas de la sorprendida sociedad contemporánea, se optó por suavizarlos.

Aún no había esculturas en la saliente portada del segundo santuario, por lo que Arellano incluyó un par de muchachos que allí trepados, aprovecharon ese espacio a manera de tribuna. Podría considerarse que mediante ese recurso el pintor indicó la escala humana de ese primer cuerpo de la portada. No obstante, cabe recordar que Rafael Sanzio usó ese mismo recurso en la expulsión de Heliodoro del templo; ¿coincidencia o reinterpretación? (figura 12).



Figura 12. El primer cuerpo del santuario en su estado original.

A los lados del único portón frontal existieron ventanas con marcos distintos a los de las ventanas de las calles laterales del segundo cuerpo. Esta pintura permite conocerlas, ya que fueron eliminadas al abrirse los amplios vanos de las puertas laterales que ahora existen ante las naves laterales.

Al momento de entrar al nuevo santuario, quienes iban en la procesión primero, y el resto de los fieles después, se encontraron con un nuevo retablo principal, que llenaba toda la altura y anchura del presbiterio. Su reciente dorado con oro de 23 quilates refulgía en todo su esplendor.

Había sido contratado ante notario el 8 de octubre de 1705, con licencia del arzobispo don Juan de Ortega y Montañez, por el bachiller Jerónimo de Valladolid, presbítero, mayordomo y administrador de los bienes y rentas del santuario, con el maestro de ensamblaje, talla y escultura Manuel de Nava. Fueron sus fiadores el maestro dorador Simón de Espinosa y el maestro de batihoja José Sáenz, así como la esposa del contratante María Marchán y Bonilla. La traza presentada había sido aprobada por el arzobispo y su costo de 16 mil pesos sería pagado por el capitán Pedro Ruiz de Castañeda.

A pesar de lo alto de ese monto, en el nuevo retablo se pensó en aprovechar las esculturas y pinturas del retablo anterior, por ser de muy buena calidad. Sin embargo, al parecer sólo se usaron las esculturas realizadas de 1627 a 1636

por el maestro ensamblador Diego Ramírez y el dorador Bartolomé de Mendoza. El sagrario del nuevo retablo fue de plata. Sabemos de su magnificencia por la descripción que hizo en 1746 el presbítero don Cayetano Cabrera y Quintero.

Hubo otro retablo junto a éste, dedicado a la Purísima Concepción; estuvo en el lado de la Epístola y fue obra del maestro ensamblador Antonio de Roa, quien lo contrató el 21 de enero de 1706. Lo entregaría en un año, con un costo de 6 500 pesos, sin contar las esculturas, que le serían entregados por quien lo costearía, don Ventura de Medina y Picazo. Fueron fiadores de Antonio de Roa el ensamblador Andrés de Roa y el dorador Diego de Velasco.

Otro retablo estaba dedicado a San José. Fue concluido el 25 de febrero de 1706 y se colocó en el testero de la sacristía. Fue contratado en mil pesos por el general Juan Bautista Anzaldo de Pereda, con el maestro ensamblador y entallador Francisco López, el 3 de agosto de 1705.

Conocemos las características de todos ellos gracias a una publicación de Efraín Castro Morales. Sabemos por él que un retablo más ocupó posteriormente el lado del Evangelio. También fue obra de Manuel de Nava, quien lo contrató el 9 de marzo de 1711. Al igual que el principal, tendría columnas salomónicas; lo concluiría en 14 meses y tendría un costo de 9 mil pesos, cantidad que costearía don Luis de Velasco y Mendoza, un vecino de Tacubaya.⁵¹

Modificaciones decimonónicas

Todos los retablos referidos, que debieron haber sido espléndidos, fueron eliminados en la primera mitad del siglo XIX. Esas y otras modifica-

⁵¹ Efraín Castro Morales, "Manuel de Nava, un escultor y ensamblador mexicano de los siglos XVII y XVIII", en *Nuevo Museo Mexicano*, vol. I, núm. 1, México, 1995, pp. 37-42.

ciones realizadas en el interior del recinto, respondieron al cambio de gusto entonces vigente.

Más adelante, en 1888, iniciaron una serie de obras que tuvieron una gran trascendencia. Las ventanas del primer cuerpo de la fachada principal, como indiqué antes, fueron eliminadas para dar lugar a puertas ante las naves laterales.⁵²

Las nuevas obras quedaron concluidas en 1895. Los arquitectos Juan Agea y Emilio Dondé ampliaron la basílica más allá de sus torres posteriores; además, fue enteramente redecorada. Doce obispos consagraron 12 altares, tres de ellos en la cripta. En uno u otro momento se eliminó la rica policromía de la iglesia, que se redecoró en blanco y oro, de acuerdo con el "buen gusto". Para el baldaquino y el piso del presbiterio se usó mármol y se encargaron las grandes pinturas que aún existen.⁵³

Por las obras efectuadas entonces sabemos que sus cimientos tenían seis varas de profundidad y que, al quitar el órgano del antiguo coro para colocar el que hizo don Francisco Godínez,⁵⁴ se encontró uno de los capiteles antiguos y "conforme a éste se renovaron todos los demás, y en el mismo estilo todas las bóvedas".

Esto llama poderosamente la atención, pues los capiteles que ahora existen son más bien sencillos a diferencia de las bóvedas, que ostentan elementos neobarrocos, de la misma factura de los grandes marcos de las pinturas, que se suman a los ornamentos de las ventanas y contrastan con los espléndidos vitrales (figura 13).

⁵² El 23 de febrero de 1888 fue trasladada la imagen a la iglesia de Capuchinas, donde estuvo durante siete años, siete meses y siete días. El 30 de septiembre fue trasladada discreta y cuidadosamente y colocada en su sitio, donde quedó cubierta con una tela. *Album de la Coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe, segunda parte...*, op. cit., pp. 40-42.

⁵³ *Ibidem*, pp. 12, 38-39, 42.

⁵⁴ Godínez hizo en Guadalajara otro órgano que se puso detrás del altar, en *ibidem*, p. 42.



Figura 13. Las tres naves de la antigua basílica. Fototeca Constantino Reyes-Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

La antigua basílica

Muy graves fueron las repercusiones estructurales que tuvieron las obras de ampliación de la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, tanto que llegó a temerse por la factibilidad de su existencia. Se reforzaron con concreto sus gruesas columnas, se emprendieron complejos estudios de mecánica de suelos y se aunaron esfuerzos para salvar al eminente monumento histórico guadalupano.

Se llegó a la conclusión de que los graves hundimientos diferenciales que afectaron a la antigua basílica, fueron ocasionados en parte por el reblandecimiento del terreno, ocasionado por co-

rrientes subterráneas y porque al haber alargado el templo más allá del presbiterio original y de las torres traseras, quedó parte de este templo en un terreno que, por estar inmediato al cerro, tenía mayor dureza que el del resto del edificio.

Para conservarlo fue necesario recimentarlo, y aunque no se pudo corregir el acusado desnivel del piso, sí se logró retirar el feo recubrimiento de los apoyos y, después de separar la extensión añadida, se ha recuperado el tamaño que ésta tuvo en 1709. Así es que la antigua basílica ha vuelto a estar situada entre cuatro torres. Separado de ella, conservará el ábside situado en la extensión de la nave central, pero a manera de capilla. Éste albergó al altar de mármol blanco en que estuvo la imagen de la Virgen de Guadalupe, hasta que fue trasladada a la nueva basílica. Hoy se discute si se trasladará o no a la parte deslindada del actual templo expiatorio.

Gracias a la compleja tecnología de los siglos xx y xxi, las obras emprendidas para asegurar la permanencia de la antigua basílica han permitido reabrirlo. Después de haber intervenido en lo que no se ve pero la sustenta, se va recuperando lo que está a la vista de todos y se había maltratado mucho. Tal recuperación no abarca sólo al ámbito de la decoración, sino a todo aquello que dignifica a ese recinto religioso estrenado en 1709, que tan significativo ha sido para la nación mexicana.

