

La caridad en La Iglesia militante y triunfante, Catedral de Guadalajara, Jalisco.

Imagen: ©Eduardo Padilla Casillas, 2020.



La formación, la práctica y los criterios de la conservación en pintura sobre lienzo en la Catedral de Guadalajara en el siglo XIX, el caso de la pintura *La Iglesia militante y triunfante*

Eduardo Padilla Casillas*

*Escuela de Conservación y Restauración de Occidente

Postulado: 25 de marzo de 2020

Aceptado: 18 de mayo de 2020

Resumen

El presente documento describe dos intervenciones históricas que se llevaron a cabo en el siglo XIX a la pintura *La Iglesia militante y triunfante* ejecutada por el pintor novohispano Cristóbal de Villalpando, la cual se conserva desde el siglo XVIII en la Catedral de Guadalajara, Jalisco. Los primeros trabajos se hicieron por el académico José María de Uriarte en el año de 1832 y posteriormente en 1876, probablemente por otro pintor de notoriedad, Felipe Castro. A primera vista, la investigación facilita vislumbrar que, mediante la búsqueda de fuentes documentales primarias contables que dan noticia de diferentes quehaceres, es factible acceder al registro de los trabajos que se efectuaron en los bienes artísticos. Por consiguiente, mediante su interpretación es viable conocer la manera en que se entendía y practicaba la conservación de los bienes en tiempos pasados, de manera que también se amplía la posibilidad de saber quiénes fueron los comitentes, así como los encargados de efectuar dichas acciones. En último término, eso nos lleva a deducir los criterios, las técnicas y materiales que se empleaban, mismos que son las base para comprender el inicio y el desarrollo de la disciplina moderna de la conservación.

Palabras clave:

Criterios de intervención; historia de la conservación; *La Iglesia militante y triunfante*.

Abstract

This document describes two historical difficulties that were carried out in the 19th century in the painting La Iglesia Militante y Triunfante made by the painter Cristóbal de Villalpando, which has been preserved since the 18th century in the cathedral of Guadalajara, Jalisco. The first assignments were carried out by the academic José María de Uriarte in 1832 and the second round in 1876, probably by another well-known painter, Felipe Castro. At first, this research allows us to glimpse that, by searching for primary accounting documentary sources that give news of different tasks, it is feasible to access the register of assignments carried out on artistic assets. Therefore, through its interpretation it is viable to know the way in which the conservation of assets was understood and practiced in past times, so that the possibility of knowing who the principals were, as well as those responsible for carrying out such actions. The last result leads us to deduce the criteria, materials and techniques that are used which are the basis for understanding the beginning and development of the modern discipline of conservation.

Keywords

Intervention criteria; conservation history; La Iglesia militante y triunfante.



Para comenzar, es importante señalar que las restauraciones de antaño y la experiencia acumulada son el origen de la práctica moderna, por lo que se puede afirmar que el conocer, registrar y documentar esas intervenciones de tiempos pasados permite aproximarse a cómo se entendió la conservación en el pasado, el contexto que rodeaba dichos trabajos, las técnicas empleadas y los criterios que se utilizaron; en consecuencia, es posible enriquecer y comprender el proceder la disciplina del México en el presente siglo. Por tal razón, se detectaron algunos casos en el monumento más emblemático de la capital de Jalisco, su catedral. La importancia del recinto radica en que resume como ningún otro la historia, el arte y las distintas devociones en el occidente de México, asimismo, se cuenta con las suficientes fuentes documentales primarias que registran todos los cambios realizados en los bienes muebles que conforman su colección y gracias a ello, es posible revisar casos excepcionales de estudio para el tema de historia de la restauración en México. De tal manera, el presente escrito aborda un aspecto un tanto novedoso, puesto que no es lo común encontrar registros de intervenciones antiguas en tal tipo de patrimonio.

Gracias a lo anterior, no sólo se detectaron dos intervenciones históricas en momentos diferentes en la pintura de *La Iglesia militante y triunfante* del pincel de Cristóbal de Villalpando, sino también, su traslado de lugar. Al mismo tiempo, fue posible contextualizarlas dentro de las circunstancias del momento, de los principales personajes que tomaron decisiones y de los que llevaron a la práctica esas intervenciones al lienzo a lo largo del siglo XIX. Asimismo, se puede agregar que, según el momento histórico actual, la presente exploración pretende abonar y abordar un tema que está vigente.

El origen de la sacristía de la Catedral de Guadalajara y la evolución de la misma hasta el siglo XIX

En los estudios más recientes ya se consideró que la edificación de la presente Catedral de Guadalajara debió comenzar a finales de 1573 o a principios de 1574 y fue hasta el 19 de febrero de 1618 cuando se efectuó la ceremonia de dedicación (García Fernández, 2012: 21, 45) siendo la segunda catedral que se terminó en la Nueva España (Manrique, 1981: 682). En el proyecto original de la catedral, el alarife Martín Casillas estableció que se debían construir las gradas y el altar mayor arriba del espacio abovedado que ya había edificado el maestro Juan de Alcántara y que se pensó que funcionaría como sacristía, al que se accedería por medio de una antesacristía que estuvo comunicada con las naves laterales por escaleras y puertas a cada lado (García Fernández, 2012: 39). Finalmente, y al poco tiempo, el vestuario fue aprovechado como cripta, capilla ardiente y osario, lo cual obligó a construir nuevos espacios para antesacristía y sacristía fuera del perímetro de la iglesia¹ y que son los que en la actualidad existen.

La construcción de dicha sacristía ocurrió probablemente hacia mediados del siglo XVII y se localizó a un lado del ábside de la catedral, contigua a la nave sur o de la epístola, para la cual se requirió abrir una puerta de comunicación por el muro del ábside para acceder al altar mayor. También se edificó una sala equivalente a esa sacristía, pero en un segundo nivel que se usó de manera provisional como sala capitular, aunque no satisfizo las necesidades como espacio para tal fin. Pronto se observó que la sacristía resultó insuficiente y se proyectó una nueva con mayor capacidad, quedando la antigua como antesacristía, uso que continúa al día de hoy. La fabricación de la nueva y actual sacristía formó parte de las obras faltantes que impulsó el obispo Felipe Galindo Chávez y Pineda entre 1696 y 1702, que incluyó la terminación de la actual sala capitular en 1701 (García Fernández, 2012: 57, 59-60).

¹ No alcanzó a servir como sacristía pues en ese espacio se sepultó al obispo Mendiola antes de 1618 y por lo mismo se necesitó una ubicación nueva para la sacristía (García Fernández, 2012: 39).



Con esa configuración espacial quedó la catedral a lo largo de todo el siglo XVIII y después, en febrero de 1827, aún vacante la sede de la mitra tapatía, comenzó una profunda transformación que le concedió al interior de la Catedral de Guadalajara su actual aspecto, en la cual se desmantelaron todos los retablos barrocos para ser sustituidos por altares neoclásicos en mampostería. Los trabajos fueron dirigidos por el arquitecto José Gutiérrez (1772-1835), la labor en piedra fue ejecutada por Tomás Velazco y terminaron en diciembre de ese mismo año.² La siguiente etapa la inició nuevamente Gutiérrez en 1828 y se enfocó en la supresión del coro central y la ampliación de la catedral hacia el oriente con un espacio para albergar el nuevo coro que estaría culminado por una gran cúpula. Mientras se hacía dicha construcción, el cabildo contrató como apoyo, y para darle prontitud a la obra, al arquitecto José Mariano Domínguez de Mendoza, sin embargo, dicha decisión llevó a Gutiérrez a abandonar la obra, lo que ocasionó un litigio entre las partes y conllevó a la suspensión del proyecto.³ Finalmente, las labores fueron retomadas solamente por Domínguez de Mendoza y se logró colocar la cruz de la cúpula en noviembre de 1831.⁴ La última etapa de ornamentación fue supervisada por Mendoza y dirigida por el pintor, dorador y decorador José María de Uriarte (¿?-1834) junto con un amplio grupo de auxiliares, la cual comenzó ese mismo año y se enfocó en conferir una nueva ornamentación del inmueble con murales, yeserías, dorados y diversas pinturas en lienzo.⁵ Esa evolución alcanzó todos los espacios de la iglesia madre tapatía con excepción de la sacristía, en la cual quedó, como presencia de tiempos pasados, el monumental lienzo que manufacturó Cristóbal de Villalpando (1649-1714) con su marco calado y dorado. Dicha obra lleva por nombre *La Iglesia militante y triunfante*.

Una obra novohispana para ornamentar la sacristía

En lo que toca a la pintura de *La Iglesia militante y triunfante*, antes que nada, se puede indicar que la milicia en la iglesia no quiere decir algo precisamente bélico, ni toda actitud de milicia es con las armas en la mano. Tiene el significado del combate moral, por lo que la Iglesia es, en este sentido, siempre militante en la tierra; después, transitoriamente purificada en el purgatorio y luego, en plan de la eternidad, triunfante en el cielo (De la Maza, 1964: 87). En segundo lugar, el lienzo tiene un esquema compositivo tripartito ya que abajo y al centro tiene las virtudes y a los costados representa a los arcángeles. En la parte media se encuentra la personificación de la Iglesia y arriba la sabiduría con la paloma del Espíritu Santo. Respecto a las virtudes, se encuentran representadas como mujeres, en medio se observa a la caridad, acompañada de la fe y la esperanza, que tienen atributos que corresponden también a la justicia y a la prudencia. En cuanto a la caridad, es la tercera virtud teologal y que se corresponde con la sabiduría que es uno de los dones del Espíritu Santo. Es por medio de ese don, que la caridad llega a su perfección, por lo tanto, el eje simbólico caridad-Iglesia-sabiduría, es el centro y fuerza de la obra (Sigaut, 2012: 230-231). Se debe agregar que en el espejo que porta la caridad se ve reflejado un rostro, que no corresponde a ninguno de los personajes del cuadro y que por su posición podría sugerir la imagen de un espectador exterior, ya sea el patrono de la obra o el autorretrato del pintor (Gutiérrez Haces, 1997: 272).

² AHAG, sección gobierno, serie cabildo, sub-serie fábrica material y espiritual, catedral, caja 2 (1818-1827), gastos de obras. Carpeta: sección gobierno, serie cabildo, año de 1827. Memorias semanarias de la obra de la santa iglesia catedral de Guadalajara desde la no. 1 hasta la 67. Memoria 37, del 23 al 28 de abril de 1827, recibo A.

³ AHAG, sección gobierno, serie cabildo, sub-serie fábrica material y espiritual Catedral, caja 3 (1829-1831), Gastos de obra. Carpeta: sección gobierno, serie cabildo, año de 1829-1830. Memorias semanarias de la obra de la santa iglesia catedral de Guadalajara desde la No. 123 hasta el 179. Memorias 136-138, del 6 al 25 de abril de 1829.

⁴ AHAG, sección gobierno, serie cabildo, sub-serie fábrica material y espiritual Catedral, caja 3 (1829-1831), Gastos de obra. Carpeta: sección gobierno, serie cabildo, año de 1831-1832. Memorias semanarias de la obra de la santa iglesia catedral de Guadalajara desde la no. 231 hasta el 279. Memoria 268 del 17 al 22 de octubre de 1831, recibo A.

⁵ AHAG, sección gobierno, serie cabildo, sub-serie fábrica material y espiritual Catedral, caja 4 (1832-1850), gastos de obras. Carpeta: sección gobierno, serie cabildo, año de 1832-1834. Memorias semanarias de la obra de santa iglesia catedral de Guadalajara desde la no. 280 hasta el 327. Memoria 320, 8 de noviembre de 1832, ff. 1-2v.





La pintura de *La Iglesia militante y triunfante* de Cristóbal de Villalpando, ca. finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Imagen: cortesía ©Ricardo Cruzaley Herrera, 2020.

A continuación, a la izquierda del espectador y a un lado de las virtudes, están los arcángeles Uriel, Gabriel y después Baraquiel. En el otro extremo y a la derecha, se encuentran Seatiel, Jehudiel y, por último, Rafael. Arriba de esos personajes, hay tres grupos de ángeles que cargan cestos con flores que las ofrecen a los protagonistas ubicados en la cúspide de un entarimado cubierto por una hermosa, colorida y detallada alfombra. Es curioso notar que el entarimado que se ha elogiado en la época moderna, en el siglo XIX pareció muy pesado, tal como lo mencionó fray Luis del Refugio Palacio (Palacio, 1948: 50). Ahora bien, en la parte superior del entarimado está representada la Iglesia como forma femenina, sentada en un trono bajo un dosel con cortinajes. Cabe aclarar que la figura como Iglesia concuerda con el título de esposa de Jesucristo, pues define aspectos particulares como la alianza indisoluble de Cristo con su Iglesia, su amor como esposo, su gobierno, su protección y su fidelidad. En su mano izquierda tiene las sagradas escrituras, que contienen las manifestaciones y prácticas que integran la religión; sobre el libro se encuentra la maqueta de un templo que la representa como institución e Iglesia de los hombres. En la otra mano sostiene una custodia con la eucaristía que es cimiento de la existencia de la Iglesia y que después de la reforma protestante, la eucaristía es el triunfo de la Iglesia (Gutiérrez Haces, 1997: 269).

Flanquean al dosel que resguarda a la Iglesia, san Miguel que porta gallarda y plateada armadura y sostiene con su mano izquierda un estandarte rojo con la cruz de san Jorge ondulante, el personaje completa el conjunto de los siete arcángeles. Del otro lado se encuentra un papa que puede ser san Pedro, el vicario de Cristo. San Miguel y san Pedro, miran fijamente al espectador, que, en conjunto con la figura de la Iglesia, en su trono, con dosel y la plataforma, generan un ambiente muy teatral, ya que el esquema de representación sobre un escenario, formaba parte del imaginario de cualquier ciudad americana a finales del siglo XVII. Es por esto que el esquema de representación seleccionado por Villalpando giró en torno de la estética del espectáculo barroco de las grandes apariciones (Sigaut, 2012: 237).





Espejo de la prudencia, *La Iglesia militante y triunfante*, Cristóbal de Villalpando.
Imagen: ©Eduardo Padilla Casillas, 2020.

En lo que toca a la parte superior, el remate del cuadro está ocupado por otra mujer que representa a la sabiduría (Sigaut, 2012: 238), que puede entenderse como la capacidad de discernir entre lo correcto y lo incorrecto y relacionarse íntimamente con la virtud de la prudencia y con la función real del ejercicio político y de la administración de la justicia (Sigaut, 2012: 238). Algo más que añadir es que la sabiduría lleva el libro de los siete sellos en su regazo, en la mano derecha el mundo y en la izquierda un cetro con un ojo en la punta, que se interpreta como la sabiduría entre los dones del Espíritu Santo (Sigaut, 2012: 241). Por último, detrás y alrededor del conjunto hay un discreto rompimiento de gloria y un arcoíris que iluminan la escena. A los lados se observa un coro de ángeles tocando diversos instrumentos y al fondo una ciudad, como la Jerusalén celestial. Coronando el conjunto, se observa la paloma del Espíritu Santo, que con su vuelo recorre las nubes como si fuera un cortinaje que se abre y descubre a toda la pintura como una develación del significado de la Iglesia (Gutiérrez Haces, 1997: 272).



Detalle del dosel con la Iglesia y la sabiduría, *La Iglesia militante y triunfante*, Cristóbal de Villalpando.
Imagen: ©Eduardo Padilla Casillas, 2020.



La Iglesia militante y triunfante y su primera intervención

Cuando José María de Uriarte llevó a cabo sus labores de ornamentación, incluyó como parte de sus actividades ciertos trabajos en el lienzo de Villalpando. Es la primera intervención de la que se tiene registro en esta significativa obra para el arte novohispano. Las anotaciones de las tareas de Uriarte en la pintura se encuentran combinadas con otras y están expresadas de manera breve en los recibos de honorarios que emitió para la Clavería de la catedral en el mes de noviembre de 1832, en donde se lee que:

[...] Por dorar el larguero del marco del lienzo q.^e está en la Sacristía, resanar todo el marco, fondearlo de berde al oleo y resanar y limpiar el lienzo. 0.045.0. [...]][sic].⁶

Hay que mencionar que Uriarte al dejar dicha referencia escrita tuvo la intención de proporcionar un testimonio de su trabajo para ser remunerado por sus servicios y nunca pretendió dar a conocer y explicar los tratamientos hechos a esa obra. Como se ve, el recibo fue escrito en el mes de noviembre, lo cual significa que la intervención se hizo cuando menos a lo largo de los meses anteriores.

No cabe duda que gracias al registro de esas simples líneas se puede deducir que tanto el cabildo como el pintor advirtieron la antigüedad de la pieza, su monumentalidad y suficientes valores artísticos, históricos y discursivos que justificaron su subsistencia y es importante hacer hincapié en que la dejaron en su sitio sin destruirla, como un caso contrario a lo que le sucedió al resto del mobiliario barroco de la catedral. Cabe aclarar que no se deja de lado la posibilidad de que la ausencia de recursos económicos haya influido en la decisión de conservar la pintura, ya que conllevaba un gasto innecesario. Todo esto parece confirmar la hipótesis anterior ya que el mismo Uriarte cobró 700 pesos por la manufactura de la pintura de gran formato de *La expulsión de los mercaderes del templo*⁷ que se colocó arriba del ingreso interior principal de la catedral y tan sólo recibió 45 pesos de honorarios por intervenir la obra ya existente de la sacristía, es decir, el cabildo buscó economía en el manejo general de los recursos invertidos en el proyecto neoclásico de la catedral.

De acuerdo con lo anotado en el recibo de obra, se puede deducir que, cuando menos en una parte considerable, al marco se le aplicó un nuevo acabado en hoja de oro fino bruñido. Para llevar a cabo esa técnica con éxito, se puede pensar que Uriarte y su equipo de colaboradores removió el acabado dorado novohispano; como consecuencia, el marco fue raspado, lijado, sellado por medio de una aplicación ligera cola animal, seguida de una base de preparación que recibió una capa al óleo de color verde, después se colocó la hoja de oro y, por último, fue bruñido. Teniendo en cuenta que para el siglo XIX la obra ya era antigua, es probable que el lienzo tuviera suciedad general, algunos daños como abrasiones, deformaciones y su barniz ya algo oscurecido. Hay que mencionar que el recibo de Uriarte solamente indica “resanar y limpiar el lienzo” sin especificar detalles, pero al mismo tiempo no es difícil interpretar de manera general la metodología que

⁶ AHAG, sección gobierno, serie cabildo, sub-serie fábrica material y espiritual Catedral, caja 4 (1832-1850), gastos de obras. Carpeta: sección gobierno, serie cabildo, años de 1832-1834. Memorias semanarias de la obra de la santa iglesia catedral de Guadalajara desde la no. 280 hasta el 327. Memoria 320, 8 de noviembre de 1832, 1-2v.

⁷ AHAG, sección gobierno, serie cabildo, sub-serie fábrica material y espiritual Catedral, caja 4 (1832-1850), gastos de obras. Carpeta: sección gobierno, serie cabildo, años de 1832-1834. Memorias semanarias de la obra de la santa iglesia catedral de Guadalajara desde la no. 280 hasta el 327. Memoria 320, 8 de noviembre de 1832, 1.



siguieron y algunos procesos que hicieron. Es muy probable que la obra y su marco no fueran desmontados, por lo que todos los procesos se debieron hacer en vertical, aunque no se descarta la posibilidad de que toda la obra fuera desmantelada.

Algo más que añadir, es que, si la obra se trabajó solamente en vertical y sin desmantelarse, para llevar a cabo el proceso de “resane”, tal se debió aplicar con pequeñas espátulas y pinceles directamente sobre los daños, con alguna clase de pasta en la que se integró como carga de carbonato de calcio (CaCO_3) o sulfato de calcio (CaSO_4) junto con una amplia variedad de pigmentos en distintos aglutinantes, como colas animales, aceites e inclusive, cera. Por ese tiempo, los resanes se solían hacer cubriendo tanto el daño, como parte de la capa pictórica original adyacente. Se frecuentaba poner la pasta “a nivel” con respecto al plano de lo circundante, es decir, sin dejar demasiadas rugosidades e imperfecciones, por lo que en algunas ocasiones el textil se llegaba a deformar hacia atrás. En cuanto a la limpieza, tenía el objetivo de eliminar el barniz envejecido que no permitía la apreciación de la obra. Ciertamente es, que por aquella época aún no se desarrollaban muchos de los recursos materiales y la metodología que en la actualidad se tienen y tal proceso ejecutado por los artistas, solía conllevar algunos daños a la capa pictórica y a la base de preparación debido a la aplicación de algunos solventes para eliminar el barniz. Una vez finalizado el tratamiento, era necesario reponer los faltantes y cubrir los desperfectos en la obra, por medio de repintes y barnices coloreados para recibir al final, un nuevo barnizado.

Desde otra perspectiva, en el caso de que todo el conjunto pictórico se hubiera desmantelado, cuando menos, debió ser necesario aplicar tratamientos puntuales al textil, como parches en roturas y perforaciones. Por aquella época no había una regla a seguir para hacer ese proceso, se colocaban sobre los lienzos originales, parches de diferentes ligamentos, colores, formas y tamaños, adheridos con variedad de pastas de carbonato de calcio (CaCO_3) o sulfato de calcio (CaSO_4), aglutinados con aceites secantes o colas animales; junto con adhesivos de diferentes naturalezas como resinas, gomas y colas animales. Puede agregarse que el barniz final podía ser aplicado con mona o brocha, hecho de aceite cocido o una resina en disolución en un solvente. Así pues, cualquiera que haya sido la metodología y los tratamientos efectuados por José María de Uriarte, la pintura fue el objeto de otra intervención algunas décadas después y trasladada de sitio, por lo que es muy probable que parte de la intervención descrita haya sido removida.

La importante decisión de substituir la obra novohispana

Una vez que se culminó la transformación neoclásica de todo el conjunto arquitectónico de la Catedral de Guadalajara, fue hacia el último tercio del siglo XIX cuando el afán renovador alcanzó el espacio de la sacristía, puesto que la Iglesia católica comenzaba una nueva etapa política más conciliatoria y cordial con el gobierno federal de Porfirio Díaz (1830-1915) (Salmerón, 2002: 109) que coincidió con el inicio de la administración del arzobispo de Guadalajara Pedro Loza y Pardavé (1815-1898); lo que permitió prestar más atención y dirigir más recursos a los bienes materiales que administraba el clero ya que el régimen permitió que la Iglesia recuperara espacios que perdió años atrás (Salmerón, 2002: 109). En tal contexto, el cabildo metropolitano consideró que la pintura de Cristóbal de Villalpando ya no se ajustaba a los nuevos tiempos y juzgó oportuno reemplazar la pintura de *La Iglesia militante y triunfante* por otra más acorde. El cabildo se reunió para sesionar el 5 de junio de 1876 en la sala capitular de la catedral y en dicho lugar, se contó con la presencia del canónigo Francisco Arias y Cárdenas que fue el que presidió y acompañaron, el canónigo lectoral Francisco Vargas que contó con los votos del deán José Luis Verdía y de los canónigos José de Jesús Ortiz y Rafael Camacho, también asistió el canónigo Jacinto López que



a su vez contaba con los votos de José Luis Camarena y Florencio Parga. Asimismo, estuvieron presentes los racioneros Miguel Baz y José Ramón Arzac quién ejerció el voto del canónigo Luis Michel. Por último, también acudieron al consejo los medioracioneros Guadalupe García y Miguel Colmenero.⁸

En dicha asamblea se acordó que se debía emprender la compostura de la sacristía y que se le encargaba la obra al canónigo Michel, quien tenía que contratar al pintor que haría el cuadro principal y que, para comenzar los trabajos, era necesario pintar toda la sacristía, incluido el muro donde se instalaría dicha obra. Como consecuencia se debía desocupar por completo el espacio y habilitar el salón de la Chocolatera para que sirviera en lo indispensable como sacristía.⁹ Además, el cabildo solicitó que en el nuevo lienzo estuvieran representados los doctores de la Iglesia y a elaborar los personajes el pintor:

[...] ejecutó su cuadro valiéndose de modelos reales tales como el perrero de la Catedral, que sirvió de modelo de san Agustín; don Pantaleón Pacheco, que prestó el modelo de san Ambrosio y dos jóvenes sacristanes que la hicieron de santo Tomás y de san Bernardo [...] (Laris, 2013: 39).

El encargo de una nueva pintura para ese espacio fue para el pintor Felipe Castro (1832-1907) quien tuvo como inspiración la obra mural clásica *La Disputa del Sacramento* que fue pintada para la Sala de la Signatura en el Vaticano por Rafael Sanzio de Urbino (1483-1520), aunque la versión tapatía se tituló como *La Santísima Trinidad*. Felipe Castro emitió el respectivo recibo de honorarios en que se señala que:

*Recibí de la Clavería de la Sta. Iglesia catedral de esta arquidiócesis 100\$, cien pesos en cta. del costo de un cuadro que se va a hacer para la sacristía de la misma Iglesia. GuadalaJa Junio 1/876. Firma: Felipe Castro [sic].*¹⁰

Cabe aclarar que no se localizó ningún otro recibo, por lo mismo no se sabe cuánto fue el costo total de la obra¹¹ ni cuánto tiempo tardó en hacerla. Por otro lado, la pintura probablemente debió estar concluida a finales de ese mismo año o a lo largo del año siguiente, por lo que se puede interpretar que la obra data de 1876 o 1877. Vale la pena indicar que probablemente el encargo a Felipe Castro para pintar el nuevo lienzo se debió, en buena medida, a la positiva reputación que tuvo como pintor y a que el cabildo ya había trabajado de manera previa con Castro, debido a que pintó el retrato del arzobispo Pedro Loza y Pardavé, ejecutado entre 1874 y 1875, como se puede ver en los dos recibos dirigidos a la clavería de la catedral.¹²

Al llegar a este punto, vale la pena decir que la pintura de *La Santísima Trinidad* es un lienzo de gran formato que cubría el muro testero de la sacristía de la Catedral de Guadalajara, de tamaño idéntico a su predecesora *La Iglesia militante y triunfante*. La nueva obra se desarrolla en un

⁸ AHCMG, sección gobierno, serie actas capitulares, año 1865-1901, 4 expedientes, caja 6. Libro XXIII, 1865-1876, sesión del 5 de junio de 1876, 194.

⁹ AHCMG, sección gobierno, serie actas capitulares, año 1865-1901, 4 expedientes, caja 6. Libro XXIII, 1865-1876, sesión del 5 de junio de 1876, 194v.

¹⁰ AHAG. Sección gobierno, serie cabildo, sub-serie clavería, caja 11 (1875-1884). Carpeta: cuentas, recibos y pagarés de clavería, 1876.

¹¹ Ixca Farías cuando realizó un inventario de obras pertenecientes a la catedral en 1917 indicó que el costo total pagado a Felipe Castro fue de \$6.000.00 c. AMRG. Ramo pintura, expediente 1917-04, mayo 5 de 1917, 1. Lista de obras de arte que hay en la catedral de Guadalajara, Jal.

¹² Los dos recibos son los dos primeros pagos, no se localizó el finiquito. AHAG. Sección gobierno, serie cabildo, sub-serie clavería, caja 10 (1855-1874). Carpeta: 1874, Guadalajara, enero-noviembre 1874, recibos, pagos y cuentas de diferentes asuntos, gastos generales (recibos) de los Sres. Capitulares. Legajo año de 1874, costas capitulares.

escenario simple, pues en la parte inferior se observan una serie de montañas y hacia arriba el cielo nublado vespertino con el ocaso. En la parte central y a la izquierda del espectador están sentados sobre cúmulos de nubes tres doctores de la iglesia que son: san Bernardo de Claraval, san Gerónimo de Estridón Cardenal y san Gregorio Magno. A la derecha están sentados otros tres santos padres y doctores de la iglesia que son: santo Tomás de Aquino, san Ambrosio de Milán y san Agustín de Hipona. Todos estos personajes tienen diferentes actitudes como la contemplación y el diálogo.

A continuación, en el centro de la composición y más desplazado hacia la parte superior de la obra está Jesucristo sentado en un trono de nubes con la actitud de bendecir, con aureola dorada en la cabeza y una llamativa túnica roja que solamente le viste la parte media e inferior del cuerpo. Jesucristo es custodiado por dos ángeles de pie en ademán de oración. Encima de Jesucristo está la paloma del Espíritu Santo, de la cual emana un arcoíris que acoge a Cristo, a los ángeles y reparte en su haz a ocho serafines. Más arriba, dentro de una nube y coronando el conjunto, se encuentra bendiciendo y presidiendo Dios Padre, que con su mano izquierda sostiene un libro con las letras griegas alfa y omega y con su mano derecha hace el ademán de la bendición. Enmarca al conjunto una orlatura conformada por un motivo de cinta de lacería, en la parte inferior da cabida a un panel que imita mármol, se observa la leyenda "Benedicamus patrem et filium cum sancto spiritu laudemus et superexaltemus eum in saecula", que significa: Bendigamos al Padre y al Hijo, con el Espíritu Santo, alabemos y ensalzadlo eternamente. Para concluir se puede decir que la pintura presenta pocos personajes y su composición es hasta cierto punto sencilla, visualmente muy limpia, luminosa y de contornos definidos. Si la comparamos con *La Iglesia militante y triunfante*, es más apacible, existiendo un contraste estético muy notorio entre ambas obras, pues *La Santísima Trinidad* sigue los lineamientos clasicistas, repitiendo las tendencias estéticas del Renacimiento y al mismo tiempo, siguiendo los postulados de los Nazarenos, pues Felipe Castro ya los conocía cuando pintó el lienzo.



La pintura de *La Santísima Trinidad* de Felipe Castro, 1876. Imagen: tarjeta postal, establecimiento fotográfico de Romero, ca. 1910. Cortesía de la colección de Eduardo García Ramírez, Guadalajara, Jalisco.



La Iglesia militante y triunfante y su segunda intervención

Como ya se revisó, para que los muros de la sacristía fueran pintados fue necesario dismantelar todo el mobiliario de su interior y dicho movimiento incluyó dismantelar el lienzo de Cristóbal de Villalpando junto con su marco calado y dorado. Una vez que se concluyó con el acabado de las paredes y que Felipe Castro finalizó la pintura de *La Santísima Trinidad*, se instaló en el muro en donde antes estaba la pintura novohispana y se aprovechó para la misma el marco barroco que lució desde principios del siglo XVIII. La obra antigua no fue desechada, se le confinó al muro testero de la sala capitular sin su marco y el movimiento de obra fue registrado en el inventario de la catedral del año de 1892, en donde se lee:

Sala de Cabildo

Un cuadro de grandes dimensiones pintado al óleo representando la Iglesia triunfante y la Iglesia militante, cuyo cuadro estaba antes en la sacristía se colocó aquí.¹³

Con lo anterior se puede manejar la hipótesis de que fue Felipe Castro y un grupo de ayudantes los que se encargaron de hacer todos los trabajos tanto de retirar la obra como de su reubicación y se concluye que necesariamente tuvieron que efectuar una intervención, aunque fuera mínima. Al respecto conviene decir que hay otros testimonios de intervenciones hechas por dicho pintor, quien a finales del siglo XIX fue el encargado de hacer algunas reparaciones a la serie de pinturas que antiguamente se le atribuyeron a Bartolomé Esteban Murillo y que pertenecieron al antiguo convento de San Francisco de Guadalajara (Orendáin, 1949: 9). Del mismo modo, fue el mismo Castro el que elaboró un dictamen de conservación de las mismas, que por aquel tiempo ya se encontraban resguardadas en el Liceo de Varones, en donde además se impartía la cátedra de pintura. En la actualidad, dicha colección franciscana pertenece al Museo Regional de Guadalajara (Cruz, 2014: 250-253).

Cabe concluir que los ingresos económicos del artista provinieron tanto de la elaboración de obra nueva como de la intervención de piezas históricas. De lo anterior resulta necesario comentar algo concerniente a los posibles tratamientos que se le hicieron a la pintura de *La Iglesia militante y triunfante* alrededor de 1876, sin embargo, es mejor esperar a que la investigación arroje más datos y sobre todo, consultar el informe de la restauración que hizo sobre la pintura novohispana en 1998, cuando fue catalogada, comentada y prestada para el catálogo razonado y para la exposición de Cristóbal de Villalpando, ya que es permisible pensar que para tal evento la pintura se encontrara justo con el montaje y los tratamientos hechos desde aquel entonces. Para terminar con la observación referente a la intervención, es oportuno comentar que a causa del nuevo sitio en el que se ubicó, la pintura tuvo que sufrir dos recortes a los lados debido a que los arranques de la bóveda tienen dos prominentes impostas que invaden la orladura de piedra, por lo que, para poder montar, fue necesario ajustar la obra a la conformación del muro.

Por lo que se refiere al marco, es pertinente mencionar que fue una razón de espacio por la que finalmente se regresó a su sitio original. En la sala capitular cabe una pintura de idénticas dimensiones a la de la sacristía, pero sin un marco robusto, ya que en su muro testero existe una moldura en piedra tallada a manera de encuadre u orladura que se concibió para rodear una obra, lo que nos lleva a pensar que también dicho espacio se planeó para que expusiera una obra de gran formato, pero sin un marco como el que cabe en la sacristía. Por tal razón, se concluye que

¹³ AHAG. Sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 8 (1870-1895), expediente 15, gastos de remozamiento, año 1892. Carpeta: Inventario hecho en el mes de octubre de 1892 por el actual tesorero de esta Sta. Iglesia Catedral Chantre D. Guadalupe García, nombrada por el V. Cabildo el 17 de junio del mismo año y con presencia de los sacristanes y del empleado de cada oficina a cuyo encargo están todas las cosas existentes en el interior de la catedral, s/p. [sic].



las pinturas de Villalpando y Castro al ser iguales en dimensiones se pudieron intercambiar, pero sin el marco, ya que éste último no tiene lugar en la sala capitular, lo que obligó definitivamente a dejarlo en su sitio. Posteriormente, al poco tiempo de llevar a cabo el intercambio de las obras, se hicieron reparaciones en la sacristía que se efectuaron en 1879 (García Fernández, 2012: 21, 124) y al siguiente año, el carpintero Bernardino Chaves intervino el marco, debido que a que probablemente sufrió desperfectos por la obra en las bóvedas del recinto y giró el respectivo recibo dirigido a la clavería, en el cual se lee:

*Recibí de la Clavería de esta Sta. Yglesia Catedral seis p.^s p.^r compostura del marco del cuadro de la sacristía, la que fue ponerle algunas piezas q. le faltaban y resanar algunas lascas. Guadj.^a Abril 24 de 1880. Por \$6.00
Firma: Bernardino Chaves [sic]¹⁴*

Así pues, una vez que la pintura de la *Santísima Trinidad* estuvo a la vista del público en general, los tapatíos del siglo XIX comenzaron a nombrarla de una manera muy distinta, debido a la interpretación popular que se dio por la presencia de Cristo entre los seis doctores de la iglesia, siendo esto:

[...] Como frente a ellos aparece la figura de Cristo descubierto en la parte superior del torso, el pueblo tapatío, tan festivo, ha dado y tomado en que los doctores de la iglesia mencionados preguntan: ¿Dónde está la camisa?, y así mucha gente del pueblo conoce el cuadro con el nombre ¿Dónde está la camisa? [...] [sic] (Laris, 2013: 39).



Pintura de *La Santísima Trinidad*. Vista general, se aprecia Jesucristo con su túnica roja. Felipe Castro, 1876.
Imagen: cortesía ©Ricardo Cruzaley Herrera.

¹⁴ AHAG. Sección gobierno, serie cabildo, sub-serie clavería, caja 11 (1875-1884). Carpeta: cuentas clavería recibos sueltos 1880-1881.



Renovación del mismo discurso

Finalmente, cuando el pintor Felipe Castro planificó la obra de *La Santísima Trinidad* repitió en gran medida la solución formal y la temática de la obra que le sirvió de modelo, debido a que en *La disputa del sacramento* tiene representadas a la Iglesia triunfante, la militante y gira alrededor de la Santísima Trinidad. Felipe Castro para hacer el lienzo tapatío mantuvo la sección superior de la Iglesia triunfante, con la diferencia de que eliminó a dos personajes, algunos ángeles, a la Virgen María y a san Juan Bautista entre otras diferencias. Al mismo tiempo, acentuó visualmente la presencia de la Santísima Trinidad por medio de un Cristo con una llamativa túnica roja, la cual causó cierto revuelo. Con lo dicho hasta aquí, se puede confirmar que el cabildo tapatío tuvo influencia en la selección del modelo a representar y quiso mantener en gran medida el antiguo discurso, pero con la intención de presentarlo con una estética nueva, moderna y actualizada.

Por otro lado, es necesario recalcar la importancia de la figura de Jesucristo en la composición, dado que para la segunda mitad del siglo XIX no solamente hubo la búsqueda de pinturas visualmente más limpias, ordenadas y luminosas como reflejo de un muy marcado cambio de gusto artístico y estético, sino que también un importante cambio religioso que exigió la presencia de ciertas figuras que se juzgaron más importantes y necesarias con respecto a otras. Por consiguiente, fue inevitable el cambio de la personificación de la Iglesia y la sabiduría por las figuras de Dios Padre, Jesucristo y el Espíritu Santo. Se debe agregar que estos cambios se produjeron a causa de ciertas políticas del pontificado de Pío IX (Juan Mastai Ferreti 1793-1878) (Boson, 1951: 737), tales como la difusión de obras espirituales centradas en la vida de Jesucristo con el objetivo de concentrar la espiritualidad en esa figura, que trajo como consecuencia el redescubrimiento de su representación alrededor del mundo, que hasta ese momento se había diluido con la majestad abstracta de Dios y que había adquirido más importancia que Cristo. De esa manera se volvió a proporcionar a la piedad católica una orientación cristocéntrica, con ayuda del desarrollo de la devoción eucarística y el culto al Sagrado Corazón (Fliche, 1974: 518). Aquí también se puede incluir que en 1856 extendió el culto del Sagrado Corazón a toda la Iglesia, beatificó a Margarita María Alacoque en 1864 quién por medio de las revelaciones místicas que tuvo de 1673 a 1675, anunció la voluntad divina de que se diese culto público y solemne (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana 1989: 1249-1250).

Aquí vale la pena agregar que en 1864 publicó la encíclica *Quanta Cura*, que atrajo la atención de los medios eclesiásticos (Fliche, 1974: 280), en donde se sentenció las opiniones de la época contrarias a la doctrina de la Iglesia, con un anexo numerado con los errores condenados por el papa o *Syllabus errorum* (Von Ranke, 1963: 599) En dicho documento se condenó entre otras formas de pensamiento al racionalismo, en el cual se llegó a negar la divinidad de Cristo (Fliche, 1974: 278, 280) y en consecuencia consagró en 1875 al mundo al Sagrado Corazón (Espasa-Calpe, T. 52, 1989: 1249-1250). También, fue con dicho pontífice cuando se superó la doctrina jansenista, la que declaraba que Jesucristo sólo murió por los predestinados y los demás tienden a pecar de manera natural (Enciclopedia Salvat Diccionario, 1971: 1895), quienes también eran muy estrictos en cuanto a la recepción de la comunión. Por consiguiente, en 1851 Pío IX enunció que era necesaria una mayor recepción del sacramento de la eucaristía, auxiliado por la adoración perpetua al santísimo sacramento fuera de la celebración eucarística (Fliche, 1974: 519). Para terminar, cabe concluir que el cabildo estuvo de acuerdo con los cambios imperantes de la época y con base en ello mandó a hacer una nueva pintura para la sacristía. Para ese momento, tuvo más sentido la presencia de la pintura de la *La Santísima Trinidad* porque ese espacio está vinculado con las celebraciones religiosas y, en definitiva, la pintura de *La Iglesia militante y triunfante* era más acorde con la función de la sala capitular, ya que en ese lugar se reúne el cabildo a discutir los respectivos asuntos de gobierno eclesiástico, y es ahí, donde tenían como fondo a la figura de la Iglesia y la sabiduría.



Todo lo planteado hasta ahora y tomando en cuenta el resultado final de las intervenciones en la pintura *La Iglesia militante y triunfante*, definitivamente el criterio general que dirigió no sólo cada intervención, sino también la creación de una nueva obra para substituir una anterior, fue actualizarse con respecto a los gustos estéticos imperantes del momento y a los cambios sociales. La actualización de las obras al gusto del momento es una práctica que proviene desde los tiempos antiguos, en donde las cuestiones estéticas se imponen a la autenticidad del objeto sin pasar por una reflexión acerca de los valores históricos (González Varas, 2003: 131, 133). Algo más que añadir es que en el periodo previo a la fundación disciplinar de la restauración, encontramos un momento que podríamos denominar hasta cierto punto como empírico y de práctica artesanal y de taller. La fundación disciplinar de la restauración como sistemática y crítica ocurrió en la Europa contemporánea con raíces desde el siglo XIX (González Varas, 2003: 155) (Martínez Justicia, 2000: 174). La intervención por parte de los pintores en la primera mitad del siglo XIX en el occidente de México aún manifestaba la práctica llevada a cabo en el siglo anterior; todavía era muy pronto para que en la Guadalajara de aquel entonces se ofreciera una influencia de las tendencias románticas de la restauración de ese mismo siglo.

Definitivamente, estos ejemplos de antiguas intervenciones se encuentran aún inscritos dentro del primer desarrollo de la disciplina cuando ésta se practicaba de manera empírica y en taller, conviviendo en la misma persona tanto el creador de las obras de arte como el encargado de mantener, transmitir y prolongar la vida de los objetos artísticos a lo largo del tiempo. Es así como los mismos pintores eran los que conocían cómo intervenir las obras, utilizando las mismas técnicas y materiales que fueron empleados para elaborar las obras originales, técnicas que se ejecutaban y que, tras mucha experiencia, se demostraba la pericia de un taller (González Varas, 2003: 29, 34, 131) por medio de ciertas formas de trabajar que se habían extendido hasta esos tiempos. No cabe duda que son ejercicios llenos de creatividad, de diversidad de recursos y buscaban reparar los daños y deterioros, que carecen de acciones científicas, llenas de un sentido pragmático y plenas de destreza manual (González Varas, 2003: 131-132), con un marco normativo legal aún muy insipiente¹⁵ y con una metodología de trabajo diferente a la restauración moderna.

Bajo esta óptica, para adaptar las esculturas y pinturas a las nuevas exigencias, los artistas y sus colaboradores someten a los objetos a entrar en su visión pero nunca al contrario, aquello se realiza sin un soporte teórico y reflexivo que atendiera los significados históricos (González Varas, 2003: 135), por lo que no fue propiamente una restauración con el sentido moderno de que la palabra tiene, sin embargo, para llegar a la disciplina actual, fue necesario pasar por estas experiencias, por lo que es necesario conocer los alcances de las mismas. Finalmente, la obra *La Iglesia militante y triunfante* ha pasado por diversos periodos de valoración, pero a pesar de esos altibajos, siempre se le consideró como un elemento inherente ya sea para uno u otro espacio que la ha cobijado, dado que manifiesta una relación precisa con ambos y además con otro óleo que se manufacturó para completar el juego de pinturas que tuvieron el objetivo de decorar y llenar de significado esos espacios.

*

¹⁵ Los primeros textos legislativos fueron relativos a la exportación de antigüedades y obras de arte en 1827 y 1832. Fue hasta 1856 a través de la Ley de Desamortización de Bienes y en la Constitución de 1857 que se aprecia la posición del estado frente a lo que se considera patrimonio de la nación. En 1855 se creó el cargo de Inspector de Monumentos. La preocupación por las exploraciones, monumentos y bienes arqueológicos vuelve a surgir en 1896 (Díaz-Berrio, 1990: 79-89) (Cruz, 2011: 76).



Un agradecimiento a la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO) por el gran apoyo brindado, en especial a la directora general, Dra. Adriana Cruz Lara-Silva, a la Directora Administrativa, la Lic. Elizabeth Esparza Mercado, a la Coordinadora de Carrera, la Lic. Gisela García Correa y al Director Académico, el Lic. José Álvaro Zárate Ramírez. A mi compañera de trabajo en el Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ECRO, la Mtra. Gilda María Pasco Saldaña. Un reconocimiento especial a todos los que trabajan en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), en especial a la Mtra. Glafira Magaña Perales. El agradecimiento se extiende a la rectoría de la Catedral de Guadalajara, en particular al deán Valentín Ruiz Durán y al sacristán mayor Jesús Rubio González.

Referencias

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), Guadalajara, Jalisco, México.

Archivo Histórico del Cabildo Metropolitano de Guadalajara (AHCMG), Rectoría de la Catedral Metropolitana, Guadalajara, Jalisco, México.

Archivo del Museo Regional de Guadalajara (AMRG), Guadalajara, Jalisco, México.

Boson, Giustino (1951) *Enciclopedia del católico*, tercer tomo, Barcelona, Editorial Seix Barral.

Cruz Lara-Silva, Adriana (2011) *El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico, la restauración de tres urnas Zapotecas durante los siglos XIX y XX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Cruz Lara-Silva, Adriana (2014) *De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara. Atribución, valoración y restauración de una serie pictórica franciscana*, tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

De la Maza, Francisco (1964) *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Díaz-Berrio, Salvador (1990) *Conservación del patrimonio cultural en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Enciclopedia Salvat Diccionario (1971) *Enciclopedia Salvat Diccionario*, tomo VII, Barcelona, Salvat Editores.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana (1989) *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tomo 52, Madrid, Espasa-Calpe.

Fliche, Agustín, y Víctor Martín (1974) "Pío IX y su época", en José María Javierre y Roger Aubert (eds.), *Historia de la Iglesia, de los orígenes a nuestros días*, volumen XXIV, Valencia, EDICEP, pp. 518-519.

García Fernández, Estrellita (2012) "Su construcción, transformaciones y contexto", en Juan Arturo Camacho Becerra (ed.), *La Catedral de Guadalajara: su historia y significados*, tomo II, Zapopan, El Colegio de Jalisco, pp. 19-137.

González Varas, Ignacio (2003) *Conservación de bienes culturales teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Ed. Cátedra.

Gutiérrez Haces, Juana (1997) "Iglesia militante e iglesia triunfante", en Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Juana Gutiérrez Haces, Rogelio Ruiz Gomar (eds.), *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex/Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 269-271.

Laris, José Trinidad (2013) "Datos nada o poco conocidos relacionados con la Catedral de Guadalajara", *Boletín Eclesiástico, Órgano Oficial de la Arquidiócesis de Guadalajara*, (4): pp. 38-44.

Manrique, Jorge Alberto (1981) "Las iglesias catedrales", en Daniel Cosío Villegas (ed.), *Historia general de México*, México, El Colegio de México, pp. 682-734.

Martínez Justicia, María José (2000) *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos.

Orendáin, Leopoldo (1949) *Los pretendidos Murillos del Museo Regional de Guadalajara*, Guadalajara, Librería Font.

Orendáin, Leopoldo (1967) "Apuntes sobre pintura Tapatía", *Artes de México*, (94/95): 136-149.

Palacio, fray Luis del Refugio (1948) *La Catedral de Guadalajara*, Guadalajara, Artes Gráficas.

Salmerón, Alicia (2002) "El porfiriato, una dictadura progresista, 1888-1910", en Javier Garcíadiago (ed.), *Gran historia de México ilustrada. De la Reforma a la Revolución, 1857-1920*, tomo IV, México, Editorial Planeta D^o Agostini/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, pp. 101-120.

Sigaut, Nelly (2012) "La sacristía: historia de un espacio relevante", en Juan Arturo Camacho Becerra (ed.), *La Catedral de Guadalajara: su historia y significados*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, pp. 183-285.

Von Ranke, Leopold (1963) *Historia de los papas*, México, Fondo de Cultura Económica.

