



Estudios Políticos

ISSN: 0185-1616

revistaestudiospoliticos@yahoo.com.mx

Universidad Nacional Autónoma de

México

México

Rodríguez-Miaja, Fernando E.

Luces y sombras de la Conquista, el Barroco y la Ilustración
Estudios Políticos, vol. 9, núm. 21, septiembre-diciembre, 2010, pp. 11-37
Universidad Nacional Autónoma de México
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=426439542001>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Luces y sombras de la Conquista, el Barroco y la Ilustración

Fernando E. Rodríguez-Miaja*

Resumen

El estudio de la relación del arte con el poder es algo novedoso. Utilizando ejemplos concretos de la Conquista, el Barroco y la Ilustración puede evaluarse el apoyo de quienes ostentan el poder a los artistas y su creación, aunque también ello pueda ser causa de represión o rechazo. Por el contrario, el arte también puede servir para validar y apoyar la postura oficial de los poderosos o ser una manifestación de crítica por parte de la sociedad.

Palabras Clave: Arte, Poder, Conquista, Barroco, Ilustración, México

Abstract

The study of the existing relationship between art and power is fairly recent. Specific examples of the Conquest, the Baroque and the Neo-Classicism can show insight the support of those who hold power towards artists and their creation. But there can also be repression or rejection. On the contrary, art can also serve to validate and support the official status of people with power, which might also be criticized by society.

Key Words: Art, Power, Conquest, Baroque, Neo-Classicism, Mexico

Introducción

El bicentenario del inicio de la Guerra de Independencia de México y el centenario del inicio de la Revolución Mexicana, son ocasiones propicias para estudiar fenómenos que a lo largo de la Historia han conformado el carácter actual de la sociedad.¹

* Doctor en Historia del Arte por la UNAM.

¹ Cabe aplaudir los esfuerzos académicos que se han realizado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. A partir de 2005, por iniciativa del Dr. Fernando Ayala Blanco, en distintos Centros de dicha Facultad se ha venido estudiando con seriedad la relación que guarda el arte con el poder. En particular, a través de diversos congresos, seminarios, cursos y publicaciones, se ha trabajado en la compilación de una base de datos en la que se estudian casos concretos, tanto relativos a la Historia de México como de la Historia Universal.

Uno de estos fenómenos es la relación que guarda el arte con el poder durante el devenir de los siglos en México, para lo cual caben varias posibilidades (al margen de su aceptación por la sociedad en general). Por ejemplo, el arte —y sus creadores— tanto pueden ser motivo de fomento y apoyo por parte de quienes ostentan el poder, a manera de un mecenazgo más o menos eficaz —tanto individual como institucional—, como también puede darse el caso de ser objeto de represión y rechazo por parte de autoridades civiles o eclesiásticas.

En sentido inverso, el arte y los artistas pueden ser utilizados para validar y apoyar la postura oficial de los poderosos, pero también pueden ser agentes de crítica y manifestación de descontento de algunos sectores de la sociedad.

Cabe recordar que dentro de los denominados “grupos de poder”, no sólo hay que considerar a los gobernantes, pues existen muchos tipos de poder. Para citar unos pocos casos, tenemos la fuerza que otorga la riqueza, el conocimiento, la fuerza, el desarrollo tecnológico, la fama, los medios de comunicación y tantas otras peculiaridades que puedan darle especial preponderancia a un determinado grupo, que las utiliza para subyugar a otros.

Así, cuando nos enfrentamos a una “obra maestra” mexicana,² dependiendo del contexto histórico al que se refiera la pieza, en la mayoría de los casos podemos encontrar que hubo algún tipo de relación entre el artista y el entorno en que se gestó la obra, ya sea por su encargo, su intención, su lenguaje para ensalzar o criticar o tantos otros factores más.

Para los efectos de este estudio, se han pretendido tomar algunos ejemplos concretos, pertenecientes a distintos períodos históricos, para analizar el resultado del ejercicio del poder político, como caso específico. Así, se verá el entorno social y el papel que jugaron diversos artistas durante la Conquista, el Barroco y la Ilustración. Estos ejemplos demuestran que el lenguaje artístico —y, nuevamente, también sus creadores— eran capaces de legitimar y también de criticar a los poderosos, ya fueran autoridades civiles o eclesiásticas.

² Entendida en el sentido de que, por su mérito, una obra haya podido adquirir la suficiente relevancia entre las de su clase para trascender a lo largo del tiempo.

Luces y sombras de la Conquista

*El más alto y más dulce pensamiento del cuidado mayor,
que más quería, un suspiro secreto en que escondía
la hermosa ocasión de su tormento.*
Gutiérrez de Cetina (1510- 1554)



Virgen del Perdón, Simón Pereyns, 1568-1585
(original destruido en 1967).
Óleo/tabla (260.0x215.0 cm).*

Lo que tradicionalmente se considera como el siglo XVI en México no resulta más que una centuria parcial, dado que la historia de nuestro país suele tomarse a partir del momento de la victoria de las tropas españolas para la caída de Tenochtitlán,³ la gran capital del Imperio azteca —13 de agosto de 1521— y termina según la discutible tradición cronológica moderna. En otras palabras, aunque sea producto de un cálculo erróneo, se suele considerar al 1º. de enero del año 1600 como el primer día del siglo XVII. Así, ello nos deja con un siglo de aproximadamente sólo 77 años.

*FUENTE: http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.logos.ua.mxhistoriadelarte/siglo16/sesion21/large/12.jpg&imgrefurl=http://www.logos.ua.mxhistoriadelarte/siglo16/sesion21/pantalla1.html&usg=__3r2FAEMOb8-n3D4mtT46LR7aYVU=&h=1024&w=700&sz=157&hl=es&start=1&sig2=tH1pOHC-Xkg_E62CfZNUdw&itbs=1&tbnid=74HNILRm8jJI9M:&tbnh=150&tbnw=103&prev=/images%3Fq%3Dvirgen%2Bperd%25C3%25B3n%2Bsim%25C3%25B3n%2Bpereyns%26hl%3Des%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1&ei=qHYVTOjHAoPkNYf1iaUL

³ En este trabajo se ha adoptado la convención de castellanizar la ortografía de los nombres indígenas utilizados, que se presentarán como “Tenochtitlán”, “Quetzalcóatl”, etcétera.

Como es ampliamente conocido, el siglo XVI en la Nueva España se considera como el de la “Conquista militar”.⁴ Por lo tanto, abundan los hechos de armas, las alianzas políticas, las intrigas y las expediciones militares; pero, en cambio, escasean las manifestaciones artísticas. Ello dificulta la utilización de este periodo para exemplificar la relación existente entre el arte y poder.

Sin embargo, existe un caso concreto que resulta de sumo interés para los propósitos de este trabajo: la edificación de la nueva catedral metropolitana.⁵ La historia de tan señero monumento está salpicada de acontecimientos,⁶ pero es preciso concretarse a un caso particular ocurrido a finales del siglo XVI.

⁴ Robert Ricard, *La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 35.

⁵ Conviene referirse aquí a una frecuente confusión de tipo semántico con respecto a este adjetivo. Según lo establece el *Diccionario de la Real Academia Española* (23^a edición, 2009), “metropolitano” se refiere a la metrópoli (entendida como “ciudad principal, cabeza de la provincia o Estado”, en calidad de “conjunto urbano formado por una ciudad y sus suburbios”), es decir, a la relación que guarda la sede de la Corona española con todas sus colonias, incluyendo la Nueva España (entendida también bajo otra de las acepciones, o sea, la de “nación, u originariamente ciudad, respecto de sus colonias”). Sin embargo, en este caso se hace referencia a otra de las acepciones consideradas por el referido diccionario, o sea, “iglesia arzobispal que tiene dependientes otras sufragáneas”. En suma, al hablar de la “catedral metropolitana” se hace referencia al edificio en que se asienta la sede episcopal en la actual ciudad de México.

⁶ Poco tiempo después del triunfo sobre la Gran Tenochtitlán, Hernán Cortés mandó construir un templo cristiano en el sitio en que había estado emplazado el templo de Quetzalcóatl, dentro del conjunto del Templo Mayor. El 9 de septiembre de 1530, el templo mayor de la capital de la Nueva España adquirió la categoría de catedral por bula del papa Clemente VII y Cédula Real de Carlos V. Orientada de Poniente a Oriente, sería lo que hoy conocemos como la “primera catedral”. Este inmueble fue mandado derribar por órdenes de Felipe II, quien lo calificó de “insuficiente”. Entre 1555 y 1562, Alonso de Santa Cruz se encargó de realizar la montea del nuevo edificio (es decir, los planos para el diseño arquitectónico), con una orientación de Norte a Sur. Entre 1571 y 1573, el arzobispo Pedro Moya de Contreras y el virrey Martín Enríquez colocan la primera piedra para la construcción de la “segunda catedral” de México, utilizando el proyecto de Claudio de Arciniega y Juan de la Cuenca. En 1584 y 1585 se realizan múltiples trabajos de reconstrucción para la celebración del III Concilio Provincial en la Nueva España y para ello trabajan los principales artistas de la época, como Simón Pereyns, Andrés de Concha, Francisco de Zumaya, Cristóbal de Almería, Nicolás de Tejeda, Diego de Becerra y Martín García. Para 1625, se continúa habilitando espacios que se iban terminando durante la construcción de la segunda catedral. Un año después, se inició la demolición de la antigua catedral. En 1656 se terminó la fachada, mientras que para 1667 aún se continuaba trabajando en la decoración del interior. Aunque el proceso se había ido haciendo de manera paulatina y parcial, la segunda —o sea, la actual— catedral metropolitana se dedicó el 22 de diciembre de 1667. En 1695, el arquitecto Juan de Rojas diseña la sillería del coro. En 1718, Jerónimo de Balbás inicia la construcción del Altar de los Reyes y también del retablo del Altar del Perdón (tardaría 14 años en esa obra, para con-

El tercer concilio Provincial Mexicano fue convocado el 10 de febrero de 1584 por el señor arzobispo y virrey don Pedro Moya de Contreras, se abrió con una procesión solemne el 20 de enero de 1585 y concluyó el 14 de septiembre del mismo año. Para la celebración de este concilio fue renovada casi en su integridad la catedral vieja, a pesar de que ya la nueva iba bastante adelantada en su construcción. (Las cuentas de esta reparación aportan preciosas informaciones para la historia de ambos monumentos). El III Concilio ha sido considerado por todos los autores como el más notable que se verificó en la Nueva España. Toda la vida religiosa y social de la época está reglamentada en sus disposiciones. Este concilio fue aprobado “con la más alta recomendación” por Sixto V el 2 de octubre de 1589.⁷ Por su importancia en el impacto que ocasionó al desarrollo ortodoxo de la historia del arte a través de las disposiciones del III Concilio Provincial Mexicano, conviene recordar que lo relativo a las “sagradas imágenes” había quedado reglamentado en la sesión XXV del Concilio de Trento, que fue la última, celebrada del 3 al 4 de diciembre de 1563, presidida por el papa Pío IV.⁸

Para poder comprender de una manera cabal el papel que la Iglesia había adquirido en el control de la sociedad novohispana, nos queda por referirnos a otro de los actores: el Tribunal de la Fe o del Santo Oficio, es decir, la tan temida Inquisición.⁹

cluirla en 1732). Entre 1787 y 1791 se construyen los campanarios de la catedral, con proyectos del veracruzano José Damián Ortiz de Castro y de Juan Serrano y Juan Lozano. A partir de 1793, Manuel Tolsá recibe el encargo de continuar con la fachada de la catedral, por fallecimiento de Ortiz de Castro; las obras de decoración del exterior de la catedral las termina Tolsá en 1813. De 1848 a 1849, Lorenzo de la Hidalga construye el ciprés de la catedral de México. Por último, está la triste noticia del incendio que sufrió la catedral de México el 17 de enero de 1967, en que se destruye el Altar del Perdón y parte del coro.

⁷ <http://www.arquidiocesismexico.org.mx/Catedral%20Concilios%20Provinciales.html>

⁸ El concilio de Trento fue inaugurado por el papa Pablo III el 13 de diciembre de 1545, a instancias del emperador Carlos V, como arma de la Iglesia para luchar contra la Reforma de Lutero. En marzo de 1547 se trasladó a Bolonia debido a una plaga, aunque parte de los obispos se negaron a desplazarse. Tras varias disputas se acabó prorrogando de manera indefinida en septiembre de 1549. Pablo III murió en noviembre de 1549. Julio III, nombrado Papa en 1550, entabló inmediatamente negociaciones para reabrir el concilio, lo que tuvo lugar en Trento el 1 de mayo de 1551. Pero apenas se celebraron unas pocas sesiones, con una nueva interrupción en abril de 1552. Julio III murió en 1555. Tras el corto papado de Marcelo II (23 días) fue elegido Pablo IV en 1555. Llevó a cabo reformas en la Iglesia, pero no convocó la continuación del concilio. Carlos V abdicó en 1556. Pío IV fue elegido papa en 1559 y se mostró en seguida dispuesto a la continuación del concilio, que se reabrió el 18 de enero de 1562 y ya continuó hasta su clausura el 4 de diciembre de 1563.

⁹ En España, el tribunal fue establecido por los Reyes Católicos en 1478, designando como primer inquisidor general al célebre fraile dominico Tomás de Torquemada. El principal propósito del tribunal era vigilar la sinceridad de las conversiones de judíos y musulmanes;

Con la finalidad de salvaguardar de prédicas y prácticas secretas contrarias a la fe católica la vida religiosa en las colonias españolas de América del Sur, una cédula real de Felipe II dispuso en 1569 la creación del Tribunal de la Santa Inquisición, establecido en el mismo año en las capitales de los virreinatos de Perú y de la Nueva España.¹⁰

Al término de la conquista en 1521, se inicia con los procesos inquisitoriales en la América Hispánica, con la condena del indio Marcos de Alcoahuacán, que fue acusado de concubinato. Fue juzgado por los clérigos que acompañaban a Hernán Cortés debido a la bula papal *Alias Felices* de 1521, en la cual los frailes sustituían a los obispos en sus funciones episcopales, si alguna diócesis quedaba a más de dos días de distancia. Así siguieron las cosas hasta 1524, en que llega fray Martín de Valencia con un grupo de doce franciscanos, con amplios poderes inquisitoriales debido a la bula papal *Exponi Nobis*, de 1522. En el año de 1526 la Audiencia de Santo Domingo confiere el cargo de Primer Comisario al fraile dominico Tomás Ortiz, hasta 1535 cuando fray Juan de Zumárraga fue investido como inquisidor apostólico.

Fundado específicamente para la protección de la fe, el Tribunal del Santo Oficio fue establecido el 2 de noviembre de 1571 en la ciudad de México, con jurisdicción sobre todo el virreinato de la Nueva España. El primer Inquisidor Mayor fue Pedro Moya de Contreras, nombrado directamente por el obispo de Sigüenza e inquisidor general de España. En particular, tuvo especial cuidado en la persecución de las religiones autóctonas. El primer auto

Luego se extendería a luchar contra los partidarios de la Reforma. Las funciones del Santo Oficio extendían la vigilancia del Tribunal al ámbito de la vida privada de frailes y fieles, con el fin de detectar ritos secretos o costumbres contrarias a la fe y la vida cristianas. Esto incluía condenar, por ejemplo, la adivinación, la idolatría, la brujería, la seducción y la vida conyugal secreta en el caso de los sacerdotes, la bigamia, la homosexualidad, la apostasía, la observancia del ayuno en sábado. También caía en el ámbito de la Inquisición todo lo relativo a la imprenta y el uso de las imágenes, otorgándosele poder al Tribunal para ejercer, además de la persecución de los delitos contra la fe y los mandamientos, la censura editorial y la represión de la lectura y difusión de los libros incluidos en el *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum o Index Expurgatorius*, creado en 1559. Esta es una lista de aquellas publicaciones que la Iglesia Católica catalogó como libros perniciosos para la fe. La última edición data de 1948, aunque se siguieron incorporando títulos hasta 1961 y una provisión de 1966 decretó que no se siguiera renovando. El Índice contenía nombres de autores cuyas obras estaban prohibidas en su totalidad, obras aisladas de otros autores o anónimas y también un detallado repertorio de los capítulos, páginas o líneas que debían ser corregidos, sancionados o expurgados.

¹⁰ En América, el único otro tribunal que se estableció formalmente fue el de Cartagena de Indias, que se fundó en el año de 1610 para descargar a los dos anteriores de sus múltiples cargas.

de fe del Tribunal del Santo Oficio de la Nueva España se realizó a principios del año 1574 en la ciudad de México.¹¹

Fiel a sus principios, el Tribunal mantenía las cárceles repletas de judíos, luteranos, brujas, hechiceros, bígamos y otros herejes.¹² La presencia del Santo Oficio despertó una oleada de pánico, pues no era necesaria una denuncia formal para que alguien fuera procesado por el Santo Oficio y cualquier rumor o carta anónima era suficiente para que se iniciase el proceso. Los juicios se llevaban a cabo en sitios públicos, con lujo de残酷, pero el Tribunal del Santo Oficio nunca ejecutaba sentencias, entregando a los reos a la autoridad secular para que se actuara en consecuencia.¹³ El Tribunal del Santo Oficio fue completamente extinguido en 1820.

Como acertadamente dijera José Guadalupe Victoria, “la vida de Simón Pereyns bien podría servir para escribir una novela, pues a través de ella se conocerían algunos aspectos de la turbulenta sociedad novohispana de la segunda mitad del siglo XVI”.¹⁴ En esta idea es menester subrayar el adjetivo de “turbulenta”, pues precisamente ése es uno de los papeles que jugaba la Iglesia en esa época y lugar.¹⁵

A reserva de los resultados de investigaciones recientes,¹⁶ es preciso referirse a los documentos que integran el proceso inquisitorial al que nos

¹¹ Las representaciones de Autos de Fe de la Inquisición constituirían por derecho propio un capítulo aparte en los casos de estudio de la relación que guarda el arte con el poder.

¹² Entre las provisiones y mandatos de Felipe II, el Santo Oficio debía recibir “el auxilio y favor del brazo real”. En acto público se tomó juramento al pueblo todo para que denunciase a los herejes y prestara apoyo incondicional al Santo Oficio. Se dio un plazo de seis días para que toda persona que se hallara con cargos de herejía hiciera sus confesiones y manifestara contrición y arrepentimiento para salvarse de la cárcel, la pena de muerte o confiscación de bienes. (*Vid.*, Richard Greenleaf, *Inquisición en la Nueva España, siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 35-39.)

¹³ En el edificio que ocupó el Tribunal del Santo Oficio en la ciudad de México había una inscripción que decía: “Siendo Sumo Pontífice Clemente XII; Rey de España y de las Indias Felipe V; inquisidores generales sucesivamente los exmos. señores D. Juan de Camargo, obispo de Pamplona, y D. Andrés Orbe y Larrentegui, arzobispo de Valencia: inquisidores actuales de esta Nueva España los señores lics. D. Pedro Navarro de Isla, D. Pedro Anselmo Sánchez de Tagle y D. Diego Mangado y Clavijo, se comenzó esta obra, a cinco de diciembre de 1732 y se acabó en fin del mismo mes de 1736 años a honra y gloria de Dios, y tesorero Don Agustín Antonio Castrillo y Collantes”.

¹⁴ José Guadalupe Victoria, “Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyns”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 1986, vol. XIV, núm. 55, México, 1986, p. 69.

¹⁵ La mayor parte de nuestros historiadores se han ocupado del pintor en cuestión. Entre ellos, además del propio José Guadalupe Victoria, destacan los siguientes: Luis González Obregón, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Francisco de la Maza, Santiago Sebastián, Efraín Castro Morales, Guillermo Tovar de Teresa, Xavier Moyssén, Marta Fernández y otros muchos más.

¹⁶ Fernando E. Rodríguez-Miaja, investigación en proceso.

referiremos más adelante, para resumir la biografía de Simón Pereyns de la siguiente manera: nació en Amberes, en Flandes, alrededor de 1535, hijo de Fero Pereyns y Constanza de Lira. En el transcurso de 1558 pasó alrededor de nueve meses en Lisboa, trabajando en el taller de un pintor hasta ahora desconocido. Tiempo después se fue a Toledo, que entonces era la residencia de la Corte española. Luego pasó a Madrid, cuando Felipe II decidió instalar ahí su residencia definitiva. Durante su estancia en la corte conoció a don Gastón de Peralta, marqués de Falces, quien había sido nombrado virrey de la Nueva España. La llegada del virrey a San Juan de Ulúa se realizó el 17 de septiembre de 1566, pero entre la lista de los personajes que llegaron con él no figuraba el nombre de Simón Pereyns. El pintor vivía en casa del célebre arquitecto Claudio de Arciniega y al parecer gozaba del favor del marqués de Falces, quien al poco tiempo tuvo que abandonar el virreinato y regresar a España, dejando a su amigo en el país que lo acogió.¹⁷

En el año de 1568, *motu proprio*, se presentó ante el Santo Oficio para denunciarse por haber dicho cosas contrarias a la fe católica. Fue sometido a un proceso largo y fastidioso, cuyos detalles fueron dados a conocer por Manuel Toussaint.¹⁸ El pintor fue condenado a retractarse y la sentencia final fue que “dándole todo recaudo al dicho Simón Pereyns, pinte a su costa el retablo de nuestra señora de la Merced desta Santa Iglesia y a mi contento, y que en el *interin* que el dicho retablo pinta no salga desta ciudad en sus pies ny en agenos”.¹⁹

Cumplió la pena y pudo continuar sus trabajos, algunas veces solo y otras en colaboración con otros artistas, como Luis de Arciniega y Andrés de Concha.

Sin embargo, en 1578 volvió a tener nuevos problemas con la Inquisición. Esta vez fue denunciado por el pintor Francisco de Zumaya. Seis años más tarde, la esposa de este último pintor también denunció a Pereyns. Tuvo la fortuna de salir bien librado en ambas ocasiones de las acusaciones que se le imputaban.

¹⁷ Manuel Toussaint (*Pintura Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965, p. 55) dice que “no se conocen a ciencia cierta las razones por las que Pereyns se quedó en la Nueva España: tal vez estaba realizando trabajos importantes que se lo impedían o el virrey debe haber pensado, sin duda, en las ventajas que al país se seguían de la permanencia en él de un pintor de la talla de Pereyns, muy superior a los otros que existían”.

¹⁸ Manuel Toussaint, “Introducción al proceso y denuncias contra Simón Pereyns en la Inquisición de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 1938, vol. I, núm. 2, México, pp. VII-XX, y “Proceso de oficio de Simón Pereyns, por ciertas palabras que dijo contra la Fe en México... 1568”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas...*, 1937, vol. I, núm. 2, pp. 3-37.

¹⁹ *Ibidem*.

Al parecer, los últimos años de su vida los pasó con relativa tranquilidad, pues se conservan constancias de intercambio de sirvientes y de venta de rebaños de su propiedad. No se sabe cuándo ni dónde murió, pues el rastro se diluye tras la noticia de que al principio de 1589 el pintor prestó mil pesos a Luis de Arciniega, cantidad que era reclamada por el segundo marido de su viuda, Francisca de Medina. En 1594 se ordena la destrucción del retablo que Pereyns había hecho para la iglesia franciscana de Cuernavaca, pero no hay comprobación de que el pintor estuviera vivo para esa fecha.

Aunque poco se sabe acerca de su formación y aprendizaje artístico, es preciso hacer un breve comentario acerca de las obras que de él se han reseñado, pues es un número muy pequeño las que de ellas han sobrevivido. La explicación de la causa por la que de inmediato recibió tantos encargos, a decir de Toussaint, es que “cabe a Pereyns el honor de haber sido el primer pintor de gran renombre instalado en el virreinato”.²⁰ Por su amistad con el marqués de Falces, realizó algunas escenas de batallas en el Palacio de México (1567). En el momento de ser encarcelado por la Inquisición (1568), estaba realizando el retablo mayor de la iglesia franciscana de Tepeaca, en colaboración con Francisco de Morales. Se sabe también que pintó los retablos de Ocuilán y Malinalco —también con ayuda de Morales— y el de Mixquic. En la cuaresma de 1568 estaba en Cuautinchán, donde posiblemente también haya pintado. En 1574, en compañía de Luis de Arciniega, Pereyns hizo el retablo de Tula.²¹ Entre 1578 y 1581, Pereyns y Concha realizaron el retablo mayor de Teposcolula.²²

Para la restauración que se le hizo a la catedral con motivo de la celebración del Tercer Concilio Provincial de 1585, Pereyns contrató y realizó seis pinturas para el retablo mayor. En ese mismo año se comprometió a realizar el retablo de Huejotzingo, junto con otros artistas.²³ En el mismo año, un canónigo donó a la catedral un retablo dedicado a San Cristóbal, por lo que se ha considerado que la pintura que representa a ese santo, hoy en día conservada en la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de México, haya pertenecido a ese retablo.

²⁰ M. Toussaint, *op. cit.*, pp. 54-55.

²¹ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, p. 68.

²² M. Toussaint, *op. cit.*, p. 68; Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, p. 130; María de los Ángeles Romero Frizzi, *Mas ha de tener este retablo*, Oaxaca, Centro Regional de Oaxaca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978, p. 60.

²³ Heinrich Berlin, “The High Altar of Huejotzingo”, *The Americas*, Washington, DC, 1958, vol. XV, núm. I, pp. 63-73.

Tal vez hacia esa misma época Pereyns realizó el retablo mayor de la iglesia franciscana de Cuernavaca, hoy catedral. También se piensa que pudo haber realizado otro retablo para la iglesia franciscana de San Buenaventura de Cuautitlán. Según otros informes, uno de sus últimos trabajos fue el altar mayor de la catedral vieja de Puebla, obra que no concluyó porque luego fue retomada por Francisco de Zumaya y Baltasar de Echave Orio.²⁴

En épocas recientes se ha pensado que tal vez realizó pinturas para la iglesia de Santo Domingo de la ciudad de México. Asimismo, existen razones bastante convincentes para considerar que el retrato del virrey don Gastón de Peralta, marqués de Falces —actualmente en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec— fue realizado por Simón Pereyns, ca. 1566.²⁵

De la amplia producción pictórica mencionada, solamente se conserva el retablo de Huejotzingo y el *San Cristóbal*.

En cuanto a la *Virgen del Perdón* (destruida durante el incendio del Altar del Perdón de 1967), es un óleo sobre tabla de 2.60x2.13. También se le ha denominado *Virgen con el Niño*, *Santa Ana y San José* y a principios del siglo XX Diego Angulo la había atribuido a Frans Floris.²⁶ Posteriormente, Justino Fernández y Xavier Moyssén encontraron la firma de Pereyns en el cuadro, en uno de los escalones del trono de la Virgen.²⁷ No se sabe con certeza el paradero inicial del cuadro, hasta que en 1737 Jerónimo de Balbás construyó el Altar del Perdón, en donde colocó la *Virgen del Perdón*, el *San Sebastián* —obra anónima tradicionalmente atribuida a Francisco de Zumaya— y una *Santa Faz* de Alonso López de Herrera. Tanto el cuadro de Pereyns como el *San Sebastián* sufrieron una desafortunada restauración en el siglo XVII por el pintor Francisco de Molina.

La primera mención que se hizo del cuadro de Pereyns fue en la *Gaceta de México* el 19 de junio de 1737, fecha en que se dedicó el retablo hecho por Balbás. Según esta noticia, el cuadro ocupaba la más importante del retablo “(...) y había sido pintado por un prisionero de la cárcel de México. Gracias a esa obra obtuvo su libertad; de ahí que a la pintura se le conociera

²⁴ Efraín Castro Morales, “La catedral vieja de Puebla”, *Estudios y documentos de la región de Puebla y Tlaxcala*, Puebla, Instituto Poblano de Antropología, 1970, p. 59.

²⁵ Michael A. Brown, “La imagen de un Imperio: el arte del retrato en España y los virreinatos de Nueva España y Perú”, *Pintura de los Reinos, Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVII-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2009, tomo IV, pp. 1467.

²⁶ Diego Angulo Íñiguez, “Frans Floris. La Virgen del Perdón de la catedral de México”, *A.E.A.*, 1979, t. LII, núm. 208, octubre-diciembre, p. 437.

²⁷ Xavier, Moyssén, “Las pinturas perdidas de la catedral de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 39, México, 1970, pp. 87-112.

como *Nuestra Señora del Perdón*.²⁸ Para 1764, incluso se podían comprar estampas con esa imagen.²⁹

Según los informes conocidos, al escribir su *Breve compendiosa narración de la ciudad de México* en 1777, Juan de Viera agregó algunos detalles a la leyenda. Según él, una tradición antigua indicaba que la pintura era propiedad de unos judíos y había sido pintada sobre la puerta de una caballeriza.³⁰ La leyenda de la imagen, en sus dos versiones, sobrevivió hasta el siglo XIX.

Se han propuesto varias hipótesis para dilucidar el problema a la luz de los hechos históricos de los que se dispone. Sabemos que Simón Pereyns fue hecho prisionero debido a sus opiniones sobre asuntos religiosos y fue condenado a pintar un retablo para la catedral de México, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Merced. Sin embargo, no hay nada que relacione el cuadro de la *Virgen del Perdón* con la obra que Pereyns pudo pintar. Al parecer, en uno de los inventarios de la catedral se menciona un cuadro que representaba a Nuestra Señora de los Remedios, pero en la actualidad no se conoce cuál es.

Por lo tanto, siguiendo la línea lógica de José Guadalupe Victoria, tenemos tres cuadros pintados por Pereyns con advocación a la Virgen: el cuadro de *Nuestra Señora de la Merced*, el de *Nuestra Señora de los Remedios* —que se menciona en un inventario de la catedral de 1588— y el que todos hemos conocido como de *Nuestra Señora del Perdón*. Por desgracia, no sabemos dónde se encontraban los dos primeros, aunque se hayan supuesto integrados a sendos retablos.

En cuanto al sitio en que se localizaba originalmente la *Virgen del Perdón*, efectivamente hubo un retablo en la catedral llamado del perdón. Fray Diego Durán dice que la puerta principal de la catedral, “donde se encuentra el altar de la indulgencia”, desde entonces se llamaba “puerta del perdón”.³¹ Este retablo de la catedral vieja, que parece haber estado consagrado a las Ánimas del Purgatorio, se conservó hasta mediados del siglo siguiente, pues el Diario de Guijo señala que los hermanos de la Cofradía de Nuestra Señora del Perdón celebraron la fiestas de las nieves, en que “se había renovado el

²⁸ Castorena y Ursúa y Shagún de Arévalo, *Gacetas de México*, vol. III, p. 37, 19 de junio, 1737.

²⁹ Fray Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de Propaganda Fide hizo a la América Septentrional en el siglo XVIII el Padre...*, 1764, p. 157, *apud.* J.G. Victoria, “Un pintor flamenco...”, *op. cit.*, p. 76.

³⁰ Juan de Viera, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México...*, 1777, pp. 34-35, *apud.* J.G. Victoria, *ibidem*.

³¹ Fray Diego Durán, O. P., *Historia de los indios de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, tomo I, 1575, p. 154.

cuadro de la Virgen y las pinturas que representaban a los doce apóstoles y se agregaron las imágenes de los cuatro evangelistas".³²

Como señala José Guadalupe Victoria, estos datos hacen pensar que el culto a la *Virgen del Perdón*, y tal vez también su imagen, existían ya, pero no hay pruebas de que el cuadro haya sido pintado por Pereyns.³³ Así, cuando en 1737 las autoridades encargaron a Balbás el nuevo retablo, dada la calidad de la obra, quizá les pareciera conveniente que el artífice la integrara en su retablo.

Aunque con algunas variaciones iconográficas, como fuentes de inspiración del cuadro de Pereyns, se han citado dos obras de Rafael: la *Virgen del Baldaquino* (en el Museo Pitti de Florencia) y la *Virgen de Foligno* (en la Pinacoteca Vaticana). También se ha mencionado un grabado de Marco Antonio Raimondi, inspirado en un estudio preparatorio de Rafael para su obra del Vaticano, que tal vez hubiera sido conocido por Pereyns.³⁴

Volvamos al tema que nos ocupa, o sea, las relaciones que tiene el arte con el poder. Recordemos que el 10 de septiembre de 1568 Simón Pereyns compareció ante fray Bartolomé de Ledesma, acusándose de haber dicho en el pueblo de Tepeaca, ante Francisco de Morales y su mujer, que “estando comiendo sería hora de medio día poco más o menos viniendo a tratar sobre amancebados e quan gran pecado era estar amancebados los ombres e mujeres, este denunciante dixo que no era tan gran pecado... el echarse vn soltero con vna soltera como si fueran casados (...).”³⁵ Cuando aún no se había establecido en México el Tribunal de la Fe ni había inquisidores —cosa que no ocurrió hasta 1571—, la causa se ventiló antes las autoridades eclesiásticas y así Pereyns estuvo preso en la cárcel arzobispal, teniendo por juez al provisor y vicario general del arzobispado, licenciado Portillo.

No cabe duda de que Simón Pereyns tuvo demasiados encuentros con la Inquisición. Antes de su llegada al Nuevo Mundo, alrededor de 1566, por investigaciones recientes hoy sabemos que salió de Lisboa a Portugal huayendo de un proceso por judaizante.³⁶ Tal vez ésa sea precisamente la razón por la que no se encuentra su nombre en las listas de los pasajeros que

³² X. Moyssén, *op. cit.*, p. 90.

³³ J.G. Victoria, “Un pintor flamenco...”, *op. cit.*, p. 77.

³⁴ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Salvat Editores, vol. II, 1950, p. 380, y Santiago Sebastián, “Nuevo grabado en la obra de Pereyns”, México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, vol. IX, núm. 35, México, 1966, pp. 45-46.

³⁵ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, p. 55.

³⁶ Fernando E. Rodríguez-Miaja, *vid. supra*.

acompañaron al virrey marqués de Falces.³⁷ Luego de su autodenuncia en 1568, recibió la sentencia de pintar el retablo de *Nuestra Señora de la Merced*. Posteriormente, salió bien librado de la denuncia que le hiciera en 1578 el pintor Francisco de Zumaya y, en 1584, la esposa de este último pintor también denunció a Pereyns. Finalmente, por haber muerto para esa fecha, en 1594 Pereyns se salvó de una nueva indagación por el Santo Oficio, cuando Antonio de Valderrama denuncia la existencia de un “retablero de la Anunciación”, en el que el flamenco había colocado al Niño Jesús en el resplandor que iba del ángel a la Virgen María. Esta denuncia se hizo ante la noticia que le dio fray Francisco de Medina, en que había otro Niño Jesús que había sido borrado en el retablo de Cuautitlán. (¿Tal vez también realizado por Pereyns?).³⁸ En este último caso, solamente el Niño fue borrado; en el caso de Cuernavaca, primero se borró el Niño y en ese mismo año se mandó destruir toda la pintura.

Detengámonos aquí para un breve análisis. Con excepción del proceso por judaizante que sufrió en Portugal, indudablemente Pereyns fue el blanco de la envidia de sus compañeros de oficio. Como dijera Schopenhauer: “la gente vulgar encuentra enorme placer en las faltas y locuras de los grandes hombres”.³⁹ A decir de Manuel Toussaint, en el juicio inquisitorial, Francisco de Morales y su mujer “le tienen odio y envidia a causa de los dineros que le deben y de que él le quita las obras del oficio de pintor en que es tan gran maestro”.⁴⁰

Así, un gran pintor necesariamente tendría que enfrentarse a enormes críticas y envidias: ¿Cómo era posible que un extranjero y, por si fuera poco, que además “hubiera tenido ruidos con la Inquisición”, recibiera los encargos más importantes? Tal vez los retablos de Mixquic, Malinalco, Cuautitlán o Cuernavaca hubieran excitado poco a la competencia. ¿Pero qué tal las pinturas de los retablos mayores de las catedrales de México y Puebla? Un siglo después, refiriéndose al mismo conflicto que Pereyns había sufrido con la autoridad religiosa, sor Juana Inés de la Cruz también había intentado evitar aquellos “ruidos” con la Inquisición, produciendo una obra poética y dramática inmensa, y escapándose de temas teológicos, excepto cuando la

³⁷ No sería imposible que Pereyns hubiera desembarcado “de incógnito” o que hubiera llegado a la Nueva España proveniente de Brasil, aprovechando su red de conocidos portugueses.

³⁸ Eduardo Enrique Ríos, “Una obra ignorada de Simón Pereyns”, México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, vol. III, núm. 9, México, 1942, p. 62.

³⁹ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (1^a ed., 1819), Madrid, Akal, 2005, p. 103.

⁴⁰ M. Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, p. 56.

obligaban: "...pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura".⁴¹

¿Cómo explicar los múltiples encuentros de Pereyns con la Inquisición? Nuevamente exceptuando el primer caso en Portugal, uno o dos incidentes tal vez podrían haberse achacado a rebeldía. Sin embargo, los ejemplos de Cuautitlán y de Cuernavaca son más difíciles de explicar. Cabría recordar aquí que, estando en Madrid, una vez a Simón Pereyns le escribió su padre diciendo que "le avían dicho que se avya dado a pintar retratos y no santos e que se avía olgado mucho, e que le rogaba que procurase de no pintar santos, e que se dice a los retratos".⁴² Hasta ahora, se ha venido proponiendo "que su padre estaba domado en la seta luterana".⁴³ Sin embargo, podemos proponer aquí una hipótesis que tal vez resulte más plausible: en los documentos inéditos que se han podido consultar recientemente,⁴⁴ al pintor se le procesó en su juventud por judaizante. Su nombre de pila, al igual que el de su padre, era Simón y no hay pruebas documentales de que cualquiera de ellos hubiera pertenecido a la religión protestante. En cambio, si al pintor se le educó fuera de la fe católica, cuando representó en los retablos de Cuautitlán y de Cuernavaca al Cristo Resucitado en el momento de la Anunciación —lo que desagradó a las autoridades religiosas—, en cambio pudo haber sido un manifiesto desconocimiento de los preceptos de la religión católica. De por sí, en los documentos hay constancia de que "comprendía mal el idioma castellano"... ¿Sería sólo un desconocimiento de la lengua? "Nuestra Señora del Perdón es una advocación ficticia que nunca ha existido, y si se ha llamado así a la imagen es por estar colocada en el Altar del Perdón."⁴⁵ Como dice la leyenda:

El preso que había obtenido su libertad en una forma extraordinaria, pues habiendo logrado sobornar a su carcelero para que le proporcionase colores y pinceles, pintó en la misma puerta de su celda una imagen de la Virgen. Cuando los jueces que lo habían sentenciado a la prisión vieron aquella imagen tan devota, decidieron que un hombre que sabía pintar cuadros con imá-

⁴¹ Juana Inés de la Cruz, Sor, *Obras completas*, Alonso Méndez-Plancarte, editor, prólogo y notas, México, Fondo de Cultura Económica, tomo IV, 1995, pp. 443-444.

⁴² M. Toussaint, *op. cit.*, p. 56.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Fernando E. Rodríguez-Miaja, *vid. supra*.

⁴⁵ Se denomina "Altar del Perdón" al que ocupa el trascoro de las catedrales, situado frente a la puerta central, igualmente denominada "Puerta del Perdón". Esto se debe a que en las catedrales españolas, por esa puerta entraban los penitenciados del Santo Oficio a reconciliarse con la iglesia que les otorgaba magnánimamente su perdón, después de ciertas ceremonias rituales. <http://www.arquidiocesismexico.org.mx/Catedral%20Altar%20del%20Perdon.html>

genes de una pureza tal, de un fervor religioso semejante, no podía ser culpable de los crímenes que se le imputaban y que, en consecuencia, debía libertársele de inmediato, sin mayor juicio.⁴⁶

Cerraremos este capítulo diciendo que, sea como fuere, y aunque no conozcamos ni las intenciones originales ni el destino para el que fue creada, ni estemos seguros de que la iconografía más bien parezca la de la Virgen de las Nieves, la *Virgen del Perdón* es una soberbia obra de arte que representa la enjundia que tuvo su autor, el insigne pintor flamenco Simón Pereyns, para sobreponerse a las imposiciones de una autoridad religiosa asfixiante, que a toda costa pretendía fijar los dictados de la manera en que la sociedad de la época debía comportarse. Si había que tomar a la figura de la Virgen con el Niño y otros personajes y dejar que ello significara su arrepentimiento y con ello conseguir la tan necesaria absolución por parte de la autoridad religiosa, adelante. *La Virgen del Perdón* o “el perdón que obtuvo gracias a la Virgen”, ¿qué importancia tendría, finalmente?



Fotografía: Elisa Vargaslugo

Imagen propiedad de: Fototeca “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁴⁶ Vid. Xavier, Moyssén, “Las pinturas perdidas de la catedral de México”, México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 39, 1970, p. 109. En particular, refiérase al poema que Juan de Dios Peza le dedicó al Altar del Perdón, tradición del siglo XVI. (Incluido en el libro *Leyendas históricas de Juan de Dios Peza*, París, Biblioteca Poética, Garnier Hermanos, s/f.)

Luces y sombras del Barroco

*No hacen la razón los Estados sino las obras,
no la autoridad sino el discurso, no el poder sino el entendimiento
y en el que éste vence, sea el que fuere, éste vence y convence.*
Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659).



Retrato de don Juan de Palafox y Mendoza-Diego de Borgraf, 1643.
(Sala Capitular de la Catedral de Puebla). Óleo/tela (212.5x148.5 cm).
Fotografía por Dolores Dahlhaus (Archivo del autor).

Una vez concluida la “Conquista militar”, a lo largo del siglo XVII se llevó a cabo la “Conquista espiritual”.⁴⁷ Consolidado el proceso de evangelización y fortalecido el poder eclesiástico del clero secular, las órdenes mendicantes y en general el clero regular iniciaron un proceso de rápida decadencia. Es en el siglo XVII en que culminaría el proceso de secularización de los conventos: en amplias regiones de lo que hoy conforman los estados de Puebla, Tlaxcala, Oaxaca, Morelos y muchos más, primero se erigiría una rica parroquia frente al poderoso convento franciscano, para después poco a poco expulsar a los frailes y convertir su convento en parroquia o aún en catedral, sede episcopal.⁴⁸

En este contexto, la ciudad de la Puebla de los Ángeles había sido privilegiada. El 24 de enero de 1518 se establece en Cozumel la primera sede

⁴⁷ R. Ricard, *La conquista espiritual de México...*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁸ Recuérdense, por ejemplo, la parroquia de San Pedro en Cholula o las actuales catedrales de Tlaxcala y Cuernavaca.

episcopal de la Nueva España, denominada “carolense” en honor al rey Carlos I de España). El 19 de septiembre de 1526 el emperador Carlos V emite la Cédula Real que autoriza la primera diócesis en “Tierra firme” y el 1º de diciembre de ese año se erige la diócesis de Puebla-Tlaxcala. A principios del año siguiente, inician las funciones del dominico fray Julián Garcés, de setenta años de edad, como su primer obispo. Para entonces, por lo menos nominalmente, inician los trabajos para la erección de la catedral de Puebla.

El 16 de abril del año 1531, por cédula de la Segunda Real Audiencia de México, se funda oficialmente la ciudad de la Puebla de los Ángeles, en el legendario sitio en que el obispo “había soñado que los ángeles tejían la traza urbana de la ciudad”, en un punto equidistante entre el puerto de Veracruz y la ciudad de México, único asentamiento para españoles que no se había hecho sobre un lugar previamente conquistado a los indios.⁴⁹

Sin embargo, desde 1530 los frailes de la orden de San Francisco habían venido pidiendo a la Real Audiencia la edificación de la ciudad de los Ángeles. (Al parecer, la iniciativa provenía de Fray Toribio de Benavente, más conocido como Motolinía, quien en 1529 era guardián del convento de Huejotzingo, de 1530 a 1533 estaba como guardián del convento de Tlaxcala y ya el 16 de abril de 1530 había oficiado la primera misa en Puebla, iniciando la edificación de la ciudad. Así, la cédula de 1531 en realidad era una confirmación que se emitió para celebrar el aniversario del año anterior. (El título de “ciudad” se le confirió a la Puebla de los Ángeles el 20 de marzo de 1532). Oficialmente, la primera piedra de la iglesia mayor de la Puebla de los Ángeles (lo que hoy se denomina la “catedral vieja”) se colocó el 29 de septiembre de 1531. Con ese mismo motivo, se celebró una “nueva fundación de la ciudad”, debido a las inundaciones que había venido sufriendo.

Los esfuerzos para construir la catedral de Puebla en el siglo XVI fueron tanto múltiples como infructuosos;⁵⁰ por tal situación, ahora debemos

⁴⁹ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles* (manuscrito ca. 1770). Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1931, p. 35.

⁵⁰ El 23 de julio de 1535 el obispo Garcés ofreció 600 de oro; cuatro días después, el virrey Antonio de Mendoza autoriza al ayuntamiento para concertar las obras. Un año después, el mismo virrey otorga un decreto para que los indios de Calpan contribuyan en la construcción. El 29 de agosto de 1536, el canónigo Francisco Leyva “reinicia” los trabajos de construcción de la catedral. El 2 de octubre de ese año, el tesorero Antonio Valiente pone en práctica diversas órdenes giradas por el Virrey Antonio de Mendoza para reactivar las obras. En 1537, el gobierno de la ciudad aporta 750 pesos para la construcción. El 30 de junio de 1538 se le concede escudo de armas a la ciudad de Puebla. El 31 de agosto de 1539 se termina la primera fase de la construcción de la catedral vieja, se realiza una dedicación parcial y el culto se inicia el 3 de octubre en ese año, con lo cual la sede episcopal se podía

concentrarnos en el personaje que logró resolver el problema: Don Juan de Palafox y Mendoza; nació en Fitero, Navarra, el 24 de junio de 1600. Fue hijo natural de don Jaime Palafox, marqués de Ariza, y por tanto, pertenecía a la

trasladar de la ciudad de Tlaxcala a Puebla, con el pleno reconocimiento por parte de la Corona española. Ello se logra finalmente el 6 de junio de 1543, mediante Cédula Real emitida por el virrey don Antonio de Mendoza, en que se confirma por Cédula Real la traslación de la silla episcopal a la primitiva catedral. Para 1548, había sido necesaria la reparación de la bóveda central de la primitiva catedral, que se había dañado. Entre 1549 y 1550, Juan de Herrera trazó un nuevo diseño, al estilo del Escorial en España. En ese año, fray Martín Sarmiento de Hojacastro, OFM, es el primer obispo de la diócesis que se establece en Puebla. El 25 de febrero de 1552, Felipe II emite una Cédula Real, dándole instrucciones al virrey de la Nueva España para que se continúen con las obras de la catedral. Tres años después, la catedral vieja requería constantes reparaciones y el templo de la Veracruz —actualmente La Concordia— fungía como catedral (lo cual el 28 de abril de 1561 motivó la necesidad de efectuar una restauración a la sede alterna). El 6 de diciembre de 1563 se le comisionan a Juan de Alcántara diversas obras de reparación de la catedral; la nave central se cubrió con teja. El 5 de febrero de 1564, desde México, Claudio de Arciniega rinde un informe sobre el estado de la catedral de Puebla y propone levantar un nuevo edificio. En consecuencia, en 1567 Juan de Herrera toma el control de las obras de la catedral y se derriba la nave central. Desde entonces, y hasta 1588, se suspende el culto en la catedral. El 24 de enero de 1575, el virrey nombra a Juan de Cigorondo como obrero mayor y a Francisco Becerra como maestro mayor para de la construcción de la catedral de Puebla. Ambos comparecen ante el cabildo el 11 de noviembre de ese año para mostrar el proyecto de la traza y la planta de la nueva catedral. Desde 1576 hasta 1587, la iglesia de la Santa Veracruz funge como catedral en Puebla. En 1580, Miguel de Estrangas se hace cargo de la obra de la catedral, como Maestro Mayor. En 1586, tal puesto lo ocupan, sucesivamente, Francisco Gutiérrez y Antonio Ortiz del Castillo. En 1587 se vuelve a abrir el culto en la catedral. En noviembre de 1599 el cabildo de la catedral de Puebla contrata a Juan de Arrúa para realizar un altar a espaldas del coro en la propia Catedral. Para 1600, Luis Lagarto está pintando algunas capitulares de libros de coro en la catedral de Puebla. En 1603, la cantera que había pertenecido a Luis de Arciniega se le remató a Juan Bernal. En el mismo año, se le ordena a Pedro de Irazábal que les pague 6 reales a los indios por la cantera que utilizará en la catedral. Entre 1607 y 1609 se efectúan diversos remates de arena para la obra de la catedral y se dan autos sobre los acarreos de piedra. El 11 de marzo de 1608 se le presenta al virrey una relación con los avances en la obra de la catedral de Puebla. Se tiene noticia de que el 1º de enero de 1613 se estaba trabajando en la sillería del coro de la catedral. Al año siguiente, se dan pregones y se hace el remate de tres mil cargas de arena para la construcción del edificio catedralicio. Lo mismo ocurre en 1615, en que se compran a remate materiales necesarios para la obra. El 20 de febrero de dicho año, Lucas Méndez y Francisco Villarreal contratan a Juan de Vega para la fabricación de dos púlpitos de madera para la catedral. El 16 de junio de 1615, Pedro López Florín es nombrado Maestro Mayor de la obra. Al año siguiente, se nombra a Andrés de Inestrosa como veedor y mayordomo de la catedral de Puebla. Un año después, se inicia la colocación de las santas reliquias en la catedral, con una capilla cuyo retablo fue terminado en 1618 por Lucas Méndez. En ese mismo año se suspenden el culto y las obras de la catedral, que entre el vulgo era llamada el "Templo de plata". Para 1620, el capitán y regidor Francisco Sánchez de Guevara se convierte en Obrero Mayor de la catedral; un año después, efectúa un remate por 5,000 cargas de arena para la obra. En el año 1622, Diego de Osorio y Juan de Haro y Mejía sucesivamente reciben los nombramientos de veedor,

nobleza aragonesa, en la rama actual del ducado del Infantado. Estudió en Tarazona y luego Derecho en las universidades de Huesca, Alcalá de Henares y Salamanca. Existen indicios sobre la identidad de su madre y el padre finalmente lo reconoció, aunque nuestro personaje renunció al título nobiliario a favor de su hermano.⁵¹

Respetando la escritura de la época y aprovechando los datos que presenta Rosende en la biografía (1762), la lista de los puestos oficiales que desempeñó don Juan de Palafox y Mendoza son los siguientes:

Miembro de los Consejos de su Majestad en el Real de las Indias, Consejo Supremo de Aragón, Fiscal de Consejo de Guerra, Arzobispo electo de México, Virrey, Lugarteniente del Rey, Gobernador y Capitán General de la Nueva España, Presidente de la Audiencia y Cancillería Real, Visitador General de sus Tribunales, Juez de Residencia de tres virreyes, Obispo de la Puebla de los Ángeles, Ministro del Supremo Consejo de Aragón y Obispo de Osma.⁵²

Fue Capellán y Limosnero de la emperatriz María Ana de Austria, hermana de Felipe IV, a quien acompañó por un recorrido por varios países de Europa. Ordenado sacerdote en 1629, fue designado obispo de la diócesis de Tlaxcala-Puebla el 3 de octubre de 1639,⁵³ y Agustín Spínola Basadone le

mayordomo y tenedor de herramientas y materiales de la obra de la catedral. En 1624, el tesorero Juan de Cueto entrega un informe del tiempo en que fue Obrero Mayor de la catedral, al dejarle el cargo a Luis de Córdoba Bocanegra. En 1626, al suspenderse por enésima vez la obra, se emite un informe describiendo el estado que guarda la construcción de la catedral. En consecuencia, el virrey ordena que a partir del 26 de septiembre de dicho año se suspenda el suministro de fondos para tal obra. Sin embargo, para 1627 Agustín Hernández Solís estaba trabajando en la reparación de una de las naves de la catedral vieja y el 16 de mayo de 1630 se encarga la pintura del San Cristóbal del crucero norte. Al año siguiente, el obispo Gutiérrez Bernardo de Quirós hace un llamamiento para tomar a destajo la obra de la catedral, junto con diligencias diversas, procediendo al remate de los arcos torales en 90 mil pesos. En 1634, Juan Gómez de Trasmonte llega a Puebla con el propósito de reformar el proyecto de la catedral. Al año siguiente, Agustín Hernández Solís fungía como aparejador mayor de la obra. En 1636, el arquitecto Jerónimo de la Cruz se comprometió a trabajar a destajo en la obra de las bóvedas de la catedral. Sin embargo, el 15 de agosto de 1637, debido a su deterioro, se cae el techo de la iglesia. El 8 de junio de ese año, se había estrenado la campana llamada "Doña María", colocándola con un peso de 185 quilates en la torre norte de la catedral. Las obras vuelven a suspenderse oficialmente durante un año.

⁵¹ Nicolás Antonio, *Retratos de españoles ilustres-Retrato de Juan de Palafox y Mendoza con un epítome de su vida*, Madrid, Imprenta Real (siendo su Regente D. Lázaro Gayguer), 1791.

⁵² Antonio González de Rosende, OFM, *Vida del Illustrissimo t excellentissimo señor Don Juan de Palafox y Mendoza,..., (2^a. vez reconocida y ajustada por su autor*, Madrid, imprenta de Gabriel Ramírez (impresor de la Real Academia de San Fernando), 1762.

⁵³ Palafox fue el sucesor de Gutiérrez Bernardo de Quirós en la sede episcopal.

consagró como obispo el 27 de diciembre del mismo año.⁵⁴ El 19 de enero de 1640 Felipe IV expide en Madrid una real cédula instando a Juan de Palafox que, en su calidad de obispo de Puebla-Tlaxcala, expedite las obras de la catedral.⁵⁵

Poco después de su arribo a Veracruz, y con destino a la ciudad de México, don Juan de Palafox y Mendoza y su séquito entraron por primera vez a la ciudad de Puebla el 22 de julio de 1640. Palafox había llegado con el encargo personal de Felipe IV de evitar que la Nueva España se uniera a Portugal, durante la pugna que finalmente concluyó con la separación de éste último con España. Para el momento de su llegada a la Nueva España, los informes indicaban que “la catedral [de Puebla] se estaba cayendo”⁵⁶.

Dentro de sus funciones, para las que se le había investido con todos los cargos de poder posibles, Palafox fue también visitador y comisionado para someter a lo que se denominaba “Juicio de Residencia” al que sería su predecesor el virrey Diego López de Pacheco Cabrera y Bobadilla, duque de Escalona y marqués de Villena, de cuya fidelidad al Rey se dudaba en la Corte.⁵⁷ Escalona y Palafox llegaron juntos a la Nueva España; el prelado venía también comisionado para abrir los juicios de Residencia de Rodrigo Pacheco y Osorio, marqués de Cerralbo, y Lope Díez de Aux de Armendáriz, marqués de Cadereyta (respectivamente, décimo quinto y décimo sexto virreyes de la Nueva España, ya que el duque se Escalona sería el décimo séptimo y don Juan de Palafox el décimo octavo).

El obispo se trasladó ocultamente de Puebla a la ciudad de México; en la noche del 9 de julio de 1642 hizo arrestar al duque de Escalona, lo condujo preso al convento de Churubusco y después a San Martín Texmelucan, le confiscó sus bienes y lo remitió a España en la siguiente flota.

Palafox ocupó temporalmente el cargo de virrey de la Nueva España, estando en funciones desde el 10 de junio al 23 de noviembre de 1642. En este lapso formuló las ordenanzas para la Universidad, la Audiencia y los abogados. También levantó doce milicias para la defensa, pues temía que pudieran propagarse por la Colonia las revoluciones de Portugal y Cataluña.

⁵⁴ Valentín Moreno Gallego, Nota biográfica sobre Juan de Palafox y Mendoza, http://portales.mx.cervantesvirtual.com/bib_autor/palafox/biografia.shtml

⁵⁵ Las peticiones serán reiteradas, pues se conoce otra cédula real del 30 de marzo de 1640 en la que el Rey encarga a Palafox que “tiene que contribuir con lo que pueda a la fábrica de la iglesia”.

⁵⁶ Cristina de Arteaga y Falguera, *El venerable Palafox, una mitra sobre dos mundos, la de don Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla de los Ángeles y de Osma*, Sevilla, Artes Gráficas Salesianas, 1985, p. 263.

⁵⁷ El duque de Escalona era primo del duque de Braganza, que se coronó como Juan IV, Rey de Portugal, el 1º. de diciembre de 1640. El hijo del duque de Escalona, don Juan Manuel Fernández Pacheco, pasó a la historia como creador y primer director de la Real Academia Española.

Estando vacante la sede metropolitana por la muerte de Monseñor Don Feliciano de Vega y Padilla (1641), el cabildo eclesiástico lo eligió Arzobispo de México el 12 de noviembre de 1643, cargo que Palafox declinó.⁵⁸

Palafox tuvo fuertes conflictos con los franciscanos, por lo que dedicó muchos esfuerzos para la secularización de múltiples conventos en los actuales Estados de Puebla y Tlaxcala. Asimismo, mucho se ha escrito sobre su profundo conflicto con los miembros de la Compañía de Jesús, a partir de 1645.⁵⁹ El prelado presentó dos quejas formales ante el papado (en 1647 y 1649), pero Inocencio X ignoró sus censuras y todo lo que se pudo obtener fue un informe (el 14 de mayo de 1648), en el que instaba a los jesuitas a respetar la jurisdicción episcopal. En los últimos años de su prelatura, don Juan de Palafox tuvo que esconderse constantemente en los confines del obispado, especialmente en la parroquia de San José Chiapa, en uno de los confines de Puebla.

En el periodo comprendido entre 1642 y 1649, Lucas Méndez se encargó de realizar el retablo de los Reyes de la catedral de Puebla. En el año de 1645, el maestro carpintero Juan de la Mora, el pintor Rodrigo de la Piedra y el platero José Tinoco de Argüello, estaban trabajando en el retablo mayor, el tabernáculo de tecali y la decoración con letras en el mencionado retablo.

Finalmente, después de muchas vicisitudes, Palafox logró consagrarse dicha catedral el 18 de abril de 1649. La obra había durado 99 años, con un costo de más de un millón cuatrocientos mil pesos.⁶⁰ La noticia se dio a conocer en España al año siguiente. Para la ceremonia de consagración, se consideraba que la construcción “ya se había terminado”.⁶¹

Después de haber permanecido en la Nueva España aproximadamente nueve años, don Juan de Palafox regresó a España, embarcándose el 10 de junio de 1649. Recibió la designación como obispo de El Burgo de Osma, en

⁵⁸ En las representaciones pictóricas, Palafox suele aparecer con tres mitras, debido a que ocupó las sedes episcopales de Puebla y de El Burgo de Osma, pero declinó la de la Nueva España.

⁵⁹ Para este importante tema, resulta imprescindible referirse a la mejor biografía que se ha escrito, hecha por un descendiente de la misma casa nobiliaria del prelado: Cristina de Arteaga y Falguera, *El venerable Palafox. Una mitra sobre dos mundos, la de don Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla de los Ángeles y de Osma*, Sevilla, Artes Gráficas Salesianas, 1985.

⁶⁰ Durante el periodo en que Palafox dedicaba la mayor parte de sus energías a la construcción de la catedral, Agustín Hernández de Solís ocupó el cargo de aparejador mayor de la catedral durante 1644 y de 1645 a 1647 fue el maestro mayor.

⁶¹ Por definición, ello quiere decir que se habían cerrado las bóvedas, el interior sólo estaba blanqueado, sin decoración, no tenía torres ni fachadas y distintos recintos se irían haciendo a lo largo de los años posteriores, como por ejemplo la sacristía, el bautisterio, la sala capitular, etcétera.

la provincia de Soria, en España, el 24 de noviembre de 1653.⁶² Murió en dicha localidad el 1º de octubre de 1659. (Fue sacerdote durante 31 años de su vida, de los cuales casi 20 tuvo la jerarquía de obispo.) El proceso de beatificación se inició en 1691, mismo que se suspendió en 1777, momento a partir del cual se le designó como Venerable. Finalmente reabierto el proceso, la Santa Sede aprobó su beatificación el 27 de marzo de 2010.

Desde muchos puntos de vista, la obra de Juan de Palafox podría analizarse como ejemplo de la relación que existe entre arte y poder. Por ejemplo, como entusiasta mecenas, durante su obispado, la ciudad de Puebla se convirtió en el centro musical de Nueva España.⁶³ Palafox fue un hombre comprometido con la educación y la cultura, pues entre otros muchos logros reunió una biblioteca de cinco mil libros de ciencia y filosofía —que hoy conocemos como la Biblioteca Palafoxiana— y además fue un prolífico escritor barroco, de obras no sólo de índole teológica.⁶⁴ Andrés de Uztarroz lo elogió como escritor y a él Palafox acudió para la publicación de su *Historia real sagrada* y su *Varón de deseos*.⁶⁵ También fue elogiado por Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (1648), en el discurso LVI, en el que alaba una obra titulada *El pastor de Nochebuena* y en *El discreto*.⁶⁶

Pues bien, ¿cómo podemos considerar la presencia de don Juan de Palafox y Mendoza en la Nueva España para ejemplificar la relación que existe entre el arte y el poder? Veamos algunas consideraciones:

En primer lugar, tenemos aquí un caso en que la figura de un noble español —lo cual sólo podría ocurrir durante el periodo colonial— llega a ocupar todos los cargos de poder posibles, tanto políticos como religiosos en la Nueva España. Hoy en día —sin duda, como herencia de la separación entre la Iglesia y el Estado que nos legaron las Leyes de Reforma juaristas—, tal vez nos cuesta trabajo imaginar que un arzobispo ocupe además el cargo de

⁶² En el obispado de Puebla-Tlaxcala, a Palafox le sucedió don Diego Osorio de Escobar y Llamas, quien dedicó la mayor parte de sus esfuerzos a calmar los ánimos cándentes que habían quedado tras el gobierno de Palafox. Al obispo Osorio le sucedería don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún —se ocupó del gobierno episcopal de Puebla de 1676 a 1699—, quien se haría célebre bajo el pseudónimo de Sor Filotea por su célebre pugna con Sor Juana Inés de la Cruz.

⁶³ Compositores como Juan Gutiérrez de Padilla —el maestro de capilla de la catedral de Puebla durante el episcopado de Palafox—, el compositor de siglo XVII más famoso en México, trajeron desde Europa al Nuevo Mundo los más novedosos estilos de música.

⁶⁴ Sus obras, en quince tomos, se imprimieron en Madrid en 1762, a iniciativa de los Carmelitas Descalzos.

⁶⁵ Ricardo del Arco y Garay, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón, Andrés de Uztarroz*, Madrid, Instituto “Jerónimo Zurita” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, tomo I, pp. 367-370.

⁶⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_Palafox_y_Mendoza

virrey. Pero además, no era un obispo cualquiera —sin duda, como le ocurrió a Palafox, los obispos podían dirigirse al papa cuando tenían problemas—, pues en el caso que nos ocupa, a instancias del conde-duque de Olivares, el futuro virrey sostuvo una entrevista en privado con el monarca, contando con la confianza de Felipe IV, para discutir la imperiosa necesidad de evitar la escisión de la Nueva España de la Corona española, lo cual planteaba el riesgo de que la plata americana se pudiera ir hacia Portugal. Sin embargo, efímero al fin, el poder absoluto le resultaría insuficiente a Palafox para la batalla contra los jesuitas. Hasta el día de hoy, la derrota resultó total: implica el inmediato retorno a España, la prohibición de que hubiera retratos de Palafox durante más de un siglo y, durante más de doscientos años, que la causa de beatificación haya permanecido detenida.

Sin embargo, no hay duda alguna de que, a pesar de su breve estancia, don Juan de Palafox ejerció un fuerte impacto sobre el arte novohispano. Mecenas de grandes artistas —como Pedro García Ferrer y Diego de Borgraf—,⁶⁷ por ejemplo en el caso de la pintura sabemos que el retrato oficial del prelado de 1643 (realizado por el citado flamenco, obra perteneciente a la Sala Capitular de la catedral angelopolitana) es el retrato más antiguo fechado y firmado en toda la historia del arte en Puebla. Con un increíble celo y constancia, Palafox logra que se termine la construcción de la catedral, hecho insólito si consideramos que ocurre en menos de una década, cosa que no había sido posible durante casi todo un siglo. Palafox plasmó en este insólito monumento, plagado de detalles, su intención de dejar a la posteridad una obra artística digna de la estatura de su realizador.

⁶⁷ En el caso de este insigne pintor, no podemos dejar de recordar una increíble contradicción. Habiéndose conocido durante el paso del prelado por Amberes, su natal Flandes, Diego de Borgraf estuvo una temporada en la Corte y vino con Palafox a la Nueva España, para quedarse y morir en Puebla. Por solidaridad con su mecenas, resultaría lógico pensar que habría tomado partido en contra de los jesuitas. No obstante, conocemos un espléndido cuadro con la representación del momento de la muerte de San Francisco Javier en Goa (pertenece a la colección del Museo Bello y González de la ciudad de Puebla). Aunque no conocemos las circunstancias de quién hubiera podido encargar ese cuadro, sin embargo, de manera indudable resulta una insólita jugada del destino. (*Vid. F. E. Rodríguez-Miaja, Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos. Obra Pictórica*, Puebla, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, 2001, pp. 165-226.)

Luces y sombras de la Ilustración

*Para el hombre laborioso,
 el tiempo es elástico y da para todo.
 Sólo falta el tiempo a quien no sabe aprovecharlo.*
 Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811).



Imposición de la casulla a San Ildefonso-Bernardino Polo, ca. 1796.
 (Nuevo Museo Universitario “Casa de los Muñecos”,
 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla). Óleo/tela (57.0x76.5 cm).*

El término “neoclasicismo” surgió en el siglo XVIII, para denominar de forma peyorativa al movimiento estético que venían a reflejar en las artes los principios intelectuales de la Ilustración, que se venía produciendo en la filosofía y que consecuentemente se había transmitido a todos los ámbitos de la cultura. Dicho movimiento, surgido en las diversas academias,⁶⁸ tuvo su apogeo aproximadamente desde 1750 hasta más o menos 1820, o sea, que abarca el periodo comprendido entre el Barroco y el Romanticismo.

El academicismo, y por tanto también el estilo neoclásico, fueron consecuencia directa de las Reformas Borbónicas.⁶⁹ Una de las principales institu-

* FUENTE: <http://www.tiempouniversitario.buap.mx/2006/20%202006%20Museo%20color.pdf>

⁶⁸ Por ejemplo, en España se funda la Real Academia Española en 1713, la Real Academia de la Historia se establece en 1735, la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando se aprueba en 1743, pero empieza a funcionar en 1752.

⁶⁹ O sea, el conjunto de cambios introducidos por los monarcas de la dinastía borbónica de la Corona española: Felipe V, Fernando VI y, especialmente Carlos III. Implantados entre 1760 y 1808, dichos cambios se refieren a diversas materias económicas, políticas y administrativas —disposiciones fiscales, implantación de nuevos sistemas de producción de bienes, comercio, cuestiones militares, etcétera—, que surtieron efecto en el territorio peninsular y en sus posesiones ultramarinas en América y las Filipinas. Inspiradas en la Ilustración, se enmarcan dentro del absolutismo monárquico. Aunque el éxito de las reformas fue limitado, la intención era procurar el incremento de la recaudación impositiva en beneficio de la Corona, reducir el poder de las élites locales y aumentar el control directo de la burocracia imperial sobre la vida económica.

ciones afectadas por el despotismo ilustrado español fue la Iglesia Católica, ya que la Corona pretendió afirmar el poder secular sobre el religioso. Esto incluía la restricción de los privilegios y exoneraciones fiscales que gozaban las órdenes religiosas. Fueron los jesuitas los que más se opusieron al proyecto centralizador de los borbones, por lo que fueron expulsados de España y sus posesiones ultramarinas.⁷⁰

Así, aparentes vencedores de Palafox en el siglo XVII, un siglo después los jesuitas, finalmente perdieron la batalla contra la Corona española. En la ciudad de los Ángeles —como ocurrió en tantos otros sitios— la iglesia de La Compañía, que había pertenecido a los jesuitas, en el siglo XVIII pasó al clero secular. En la ciudad de México, el templo de La Profesa —donde vivían los jesuitas que habían profesado el “cuarto voto”, de obediencia al papa— y de cuya decoración interior nos ocuparemos más adelante, eventualmente le fue entregado a los padres de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri.⁷¹

Desde el punto de vista artístico, al implantarse el estilo neoclásico pasa de moda el barroco, por lo que surgió un febril impulso de destruir los retablos de madera dorada, cuya profusa decoración resultaba demasiado recargada para los nuevos tiempos.

Veamos algunos ejemplos: en la catedral de México se logró respetar el grandioso Altar de los Reyes, que tiene las primeras columnas en estilo estípite que se tallaron en madera en la Nueva España. No queda ningún baldaquino de la época barroca.⁷² En cambio, los trabajos en estilo neoclásico que realizó Manuel Tolsá —indudablemente el más grande representante de esta escuela—,⁷³ se concretaron a la fachada principal de la

⁷⁰ El 27 de febrero de 1767, el rey de España Carlos III firmó el decreto por medio del cual ordenaba la expulsión de la Compañía de Jesús de todos sus dominios del mundo. El decreto fue recibido en la Nueva España por el virrey Marqués Carlos Francisco de Croix en mayo de ese mismo año. El 25 de junio de 1767, en todas las instalaciones donde estaban congregados los padres jesuitas se presentaron las fuerzas armadas y la notificación de que todos los jesuitas quedaban desde ese momento incomunicados y tendrían que salir para España sin más pertenencias que el breviario, la ropa puesta y el dinero que pertenecía a cada uno.

⁷¹ Luis Navarro García, *Hispanoamérica en el siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, p. 85.

⁷² Quedan noticias de que de 1848 a 1849, Lorenzo de la Hidalga se ocupó en la construcción del ciprés de la catedral de México.

⁷³ Manuel Tolsá y Sarrión fue un conocido arquitecto y escultor valenciano, que murió en México. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, en 1790 fue nombrado director de la Academia de San Carlos, por lo que llegó a la Nueva España en 1791 con libros, instrumentos de trabajo y copias de esculturas clásicas del Museo Vaticano. A parte de su participación en las catedrales de México y Puebla, algunas de sus principales obras fueron el Palacio de Minería de la ciudad de México, la estatua ecuestre de Carlos IV (popularmente conocida como “El Caballito”), el antiguo palacio de Buenavista (hoy Museo Nacional de San Carlos), los altares principales de las iglesias de Santo

catedral,⁷⁴ así como a la terminación del exterior.⁷⁵ Bueno, ¿y entonces qué pasó en la catedral de Puebla?

Se había dicho anteriormente que Simón Pereyns había iniciado los trabajos de su retablo mayor a finales del siglo XVI. Luego, entre 1640 y 1649 don Juan de Palafox hizo de este grandioso monumento la flagrante manifestación de su poder. En el retablo de los Reyes había incluso quedado plasmado su retrato —uno de los pocos del siglo XVII que se conservan—, en la *Adoración de los pastores* de Pedro García Ferrer, haciendo alusión al texto místico que en 1644 el obispo había escrito bajo el título de *El pastor de Nochebuena*.⁷⁶ Pues no pudiendo quedar ajena a los vientos de la moda, a la catedral le llegó el neoclásico, con la consecuencia de que el retablo mayor, en el viejo estilo barroco “dejó de gustar” y fue destruido, al igual que los retablos colaterales y muchos otros más. El retablo de los Reyes también fue “adaptado” para conformarse a la nueva moda: se le agregaron estucos blancos y filetes dorados, tal y como aparece hoy en día. Hoy por hoy, podemos disfrutar del maravilloso baldaquino neoclásico, con la portentosa belleza de la escultura de la Virgen María —a quien está dedicada la catedral—, siendo ambos obra personal que atestigua la maestría de Manuel Tolsá. ¿Y qué se ha llegado a saber del baldaquino barroco que hiciera patente la grandeza del obispo Palafox? La respuesta es absolutamente frustante.⁷⁷ Lo único que conocemos es una descripción parcial hecha por un obispo,⁷⁸ así como un fragmento de un cuadro, como si fuera una decoración

Domingo y de La Profesa en la ciudad de México, el altar de la Purísima Concepción en la iglesia de La Profesa (el rostro de la Virgen se basó en la fisonomía de “La Güera” Rodríguez, la popular actriz María Ignacia Rodríguez de Velasco y Osorio Barba), un busto de Hernán Cortés en el Hospital de Jesús, varios Cristos de bronce que se encuentran en la Catedral de Morelia, el proyecto para el Hospicio Cabañas en Guadalajara y otras obras más, algunas de las cuales hoy en día han desaparecido. Además, Tolsá fabricó muebles, fundió cañones, abrió una casa de baños y una fábrica de coches e instaló un horno de cerámica.

⁷⁴ A partir de 1793, Manuel Tolsá recibe el encargo de continuar con la fachada de la catedral, por fallecimiento de José Damián Ortiz de Castro.

⁷⁵ Tolsá terminó el reloj y las esculturas que rematan la fachada principal en 1813.

⁷⁶ Francisco Sánchez-Castañer, *La obra literaria de Juan de Palafox y Mendoza, escritor hispanoamericano. Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Universidad de Madrid, 1968. (http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1_086.pdf)

⁷⁷ Para este apasionante tema, Joaquín Lorda, “Puebla y Madrid: Ciprés o Baldaquino”, *Memorias del Coloquio sobre Historia del Arte en Puebla*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 e *ibidem*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 427-440. http://dspace.cti.unav.es/dspace/bitstream/10171/4692/1/23_JOAQUIN_LORDA.pdf

⁷⁸ Antonio Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del templo real de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1981, pp. 32-37.

“incidental”.⁷⁹ Se trata de un cuadro del siglo XVIII, firmado por Bernardino Polo —actualmente en la colección del Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla—, con el tema de la Imposición de la casulla a San Ildefonso. La escena transcurre en la catedral poblana y, en el fondo, inspirado cercanamente pero representado con cierta libertad, aparece el ciprés. La descripción sólo corresponde en líneas generales a la descripción que hizo Tamariz: dos cuerpos con cúpula, e Inmaculada Concepción en el segundo. La iconografía del resto es distinta: se aprecia claramente un San Pablo, que haría pareja con un San Pedro en el primer cuerpo; cuatro en vez de doce santas en el segundo; y se corona por un Salvador en lugar del San Miguel mencionado en la descripción. Al parecer, en la opinión de Lorda, las columnas no eran del tipo salomónico.⁸⁰

Mal que bien, a pesar del vandalismo ocasionado por el neoclásico en contra del barroco en la catedral de Puebla, los estragos que en la actualidad han llegado hasta nosotros muestran un edificio coherente y sobrio.⁸¹ En la misma ciudad, todavía contamos con un buen ejemplo en el que no se logró esa homogeneidad. Por ejemplo, en la iglesia de La Soledad encontramos que el altar mayor y todos los retablos laterales de la nave son de estilo neoclásico. En cambio, como se acabó el dinero para la remodelación del templo, el crucero cuenta con dos soberbios retablos dorados, en estilo barroco de tipo estípite, provenientes del siglo XVIII.

Conclusión

Nadie ha traspasado en su totalidad el misterio de la interrogante en cuestión: ¿qué relación guarda el arte con el poder? Por ello, sin temor a errar, puede decirse que el estudio y el análisis del poder y la política mexicana a través de la historia del arte resulta un reto fascinante. Así, los festejos del Bicentenario proporcionan una excelente ocasión para adentrarnos en el lenguaje del arte mexicano, con el propósito de develar las claves del poder. En suma, resulta por ello muy loable el esfuerzo de la Revista *Estudios Políticos* para involucrarse en tan fascinante tema.

⁷⁹ Velia Morales Pérez, “El Museo Universitario y sus colecciones”, *Tiempo Universitario*, Puebla, B. Universidad Autónoma de Puebla, año 8, núm. 20, 15 de diciembre, 2005, p. 8.

⁸⁰ J. Lorda, *op. cit.*, p. 431.

⁸¹ Quien realmente se encargó de convertir a la catedral de Puebla de templo barroco en neoclásico, fue el poblano José Manzo y Jaramillo (1789-1860), que fue arquitecto, pintor, grabador y cincelador. Tuvo el mérito de introducir la técnica de la litografía en la Nueva España. Quizá su obra más destacada fue la terminación del ciprés de la catedral de Puebla en 1819, obra iniciada por Tolsá en 1797. En 1813 formó parte del grupo que fundó la que sería la Academia de Bellas Artes de Puebla, en donde se colaboró como profesor a partir del año siguiente.