

Iconicidad, ideología y género: transgresiones en una obra de Villalpando
[Iconicity, ideology and genre: transgressions in a work by Villalpando]

Lucero ENRÍQUEZ
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México

La obra de Cristóbal Villalpando hecha para la catedral de México, habitualmente titulada *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*, es un artefacto intelectual y material que transgrede las convenciones icónicas, ideológicas y de género, en las cuales debería enmarcarse. Por ello se habla de artefacto cultural complejo, cuya resolución estético-ideológica (en los niveles técnico y estilístico) va más allá de lo esperado en una pintura de sala corporativa. Tanto la forma en que se trata el material, como el tema, suponen un reto para el espectador. Al mismo tiempo, la forma en que se ha concebido la obra responde a un objetivo muy concreto: proponer fenómenos de interacción que lleven a procesos cognitivos complejos por parte de un minoría y, a su vez, ejercer el control social y la redefinición ideológica, mediante sus claves pedagógicas, en una comunidad definida por su mayoría.

Palabras clave: artefacto cultural; ideología; estética; representación; material.

The work of Cristóbal Villalpando executed for Mexico City's cathedral, habitually entitled *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* (The militant Church and the triumphant Church), is an intellectual and material artifact that transgresses the iconic, ideological and genre conventions in which one would expect it to be framed; it thus presents itself as a complex cultural artifact whose ideological-esthetic resolution (on the technical and stylistic levels) goes beyond what is usual in a painting of the "corporational hall" type. Both the way in which the material is treated and the subject matter offer a challenge to the spectator. At the same time, the way in which the work has been conceived answers to a very concrete purpose: to propose phenomena of interaction that lead to complex cognitive processes on the part of a minority and, in turn, exercise social control and ideological redefinition, by means of its pedagogical keys, in what is for the most part a determined community.

Keywords: cultural artifact; ideology; esthetics; representation; material.

ENRÍQUEZ, Lucero, "Iconicidad, ideología y género: transgresiones en una obra de Villalpando", en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 43-65.

I. MODELOS DE VISIÓN: SIMULACIÓN Y REPRESENTACIÓN

ICONICIDAD, IDEOLOGÍA Y GÉNERO: TRANSGRESIONES EN UNA OBRA DE VILLALPANDO

LUCERO ENRÍQUEZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En el presente trabajo abordaré una obra hecha para la catedral de México por Cristóbal de Villalpando entre octubre de 1684 y junio de 1685.¹ Me refiero a la pintura del muro testero de la sacristía conocida como *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* (fig. 1). De esta obra han escrito Francisco de la Maza, Elena Estrada de Gerlero, Clara Bargellini y Nelly Sigaut, por mencionar los trabajos más relevantes. Si me he atrevido a incursionar en ella ha sido porque percibí, por un lado, aspectos para mí incomprensibles en sus imágenes y, por otro, porque leí interpretaciones cuestionables y observé omisiones notorias en los textos. Ambos hechos me intriguaron y dieron lugar a preguntas de las que he derivado una hipótesis que trataré de probar en este trabajo y que es la siguiente: al habersele encomendado al pintor representar un *topos* a-icónico, Villalpando se vio obligado a emplear soluciones técnicas y estilísticas que en los hechos transgredieron géneros y transgredieron también la lógica de las imágenes mismas. El *topos* a-icónico al que me refiero es el del “cuerpo místico de Cristo” y por *topos* entiendo “todo concepto, todo título bajo el cual se recogen muchos conocimientos”.² De ahí que no se trate ni de una obra con dos temas, ni de una obra con tres escenas, como la han considerado y como a primera vista pareciera ser. Es una sola obra, de hecho un artefacto material que representa un *topos* de carácter ideológico, lo que en mi opinión le confiere a éste el estatus de artefacto intelectual y, por lo mismo, complejo.

¹ Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar *et al.*, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714* (México: Fomento Cultural Banamex/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Grupo Modelo/Conaculta, 1997), 202.

² Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, 1ª reimp. de la 4ª ed. (México: FCE, 2007), 1043, s.v. “tópico”. El autor cita a Kant.



1. Cristóbal de Villalpando,
La Iglesia militante y la Iglesia triunfante,
 sacristía de la catedral de México.
 Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción
 autorizada por el Instituto Nacional
 de Antropología e Historia.”
 FOTO: AFMT-IE-UNAM.

Artefacto intelectual y artefacto material

Para hablar del “cuerpo místico de Cristo” como artefacto intelectual, empleo algunas de las características que Benedict Anderson proporciona al tipificar el nacionalismo.³ Considero que ambos son artefactos culturales y de una clase particular en cuanto que generan apegos profundos, son admitidos como conceptos socioculturales legítimos dentro de límites espacio-temporales específicos y su legitimidad es usada para ejercer el poder dentro de una comunidad. En mi opinión, estos artefactos culturales suelen tener un carácter ideológico en tanto que se usan con fines de control y del ejercicio del poder de un grupo minoritario sobre grupos mayoritarios. Son construcciones intelectuales producto de una propia, particular y bien ordenada composición de ideas cuyo funcionamiento se basa en la vinculación de sus componentes y en los fenómenos de interacción que conlleva su empleo.

³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez, Colección Popular 498 (México: FCE, 1997), 21.

El artefacto cultural denominado “cuerpo místico de Cristo”⁴ se originó en el pensamiento paulino⁵ y se convirtió en principio de teología política en 1302 mediante la bula *Unam Sanctam* emitida por Bonifacio VIII. Según este principio, Cristo es la cabeza de un “cuerpo místico” y esa cabeza es Dios, gobernando como emperador y sacerdote al resto del “cuerpo místico”, formado por todos los hombres, siendo papas, emperadores y reyes sus vicarios, y reproduciéndose en todas las estructuras sociales este principio constitutivo de jerarquía inamovible.⁶

En el marco de esta teología política, el imperio español, a diferencia de otros reinos europeos en el transcurso del siglo XVI, no sólo no buscó la separación de lo temporal y lo espiritual, de lo individual y lo colectivo, sino que, al contrario: como paladín de la Contrarreforma y asumiéndose como depositario de la misión divina de evangelizar las tierras americanas, creó una imponente estructura filosófica y jurídica para unificar religión y política, Iglesia y Estado, gobierno y fe, todo dentro de un gran cuerpo cuya cabeza era el emperador investido del real patronazgo y cuyo cuerpo era la Iglesia que, aunque acotada por ese mismo real patronazgo, era su más útil instrumento de dominio. Esto generó la construcción teológica, jurídica y ética necesaria para justificar la conquista y conseguir la dominación y el control de los pueblos originarios de América. Esta “cruzada religiosa”, así vista y sentida por quienes participaron en ella, hoy resulta difícil no verla como producto de una poderosa y eficiente ideología. Empleo este controvertido término y no el de religión en cuanto que me refiero a un conjunto de creencias compartidas por un grupo que “cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo”,⁷ con capacidad para

⁴ Ernst Hartwig Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* (Nueva Jersey: Princeton University, 1957), 193-232.

⁵ Especialmente en I Cor. 12:12, 27, 28; 6:15; también en Efe. 4:4, 16, 25; 5:30; y en Col. 2:19.

⁶ Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 302-313 y David A. Brading, *Orbe indiano*, 3ª reimp. (México: FCE, 2003), 100, 240.

⁷ Luis Villoro define ideología como un conjunto de creencias compartidas por un grupo social que “no están suficientemente justificadas [y que] cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo.” Luis Villoro, *El concepto de ideología y otros ensayos*, Serie Cuadernos de la Gaceta 14 (México: FCE, 1985), 28-29. Cabría preguntarse ¿quién justificaría con suficiencia, o cómo, esas creencias? Cualquier justificación es cuestionable e insuficiente cuando no se comparte una ideología determinada, y viceversa, ya que toda ideología remitirá a “pruebas” para sustentar y justificar su postura, pruebas que a los “no creyentes” o no ideologizados les parecerán siempre insuficientes. En mi opinión, en la ideología hay un fuerte componente afectivo. Es de lamentar el que la palabra, de tanto usarse, ha quedado vacía o, al contrario, estigmatizada. Según José María Chamorro, ideología es “el sistema de ideas-valores que cada sujeto asume como efecto de su actividad mental, su interacción social y su acción sobre el medio, y que, a su vez, determina en cada sujeto el potencial de opciones respecto a su actividad mental, interacción social y acción sobre

modificar comportamientos y controlar una amplia gama de situaciones. Con el catolicismo, por el catolicismo y en el catolicismo se conquistó, se dominó y se preservó el poder terrenal de la primera cultura global. Y el principio teopolítico del “cuerpo místico de Cristo” fue uno de sus pilares.

En cuanto a la obra hecha por Cristóbal de Villalpando, se trata de un artefacto cultural complejo⁸ no sólo por estar hecho con arte, *arte factus*, sino porque, al igual que un artefacto intelectual, es una construcción unitaria, producto de una propia, particular y bien ordenada composición, cuya unicidad es más que la suma de sus partes y cuyos componentes, vinculados entre sí, plantean fenómenos de interacción que propician procesos cognitivos complejos.⁹ Además, porque en su apreciación intervienen criterios políticos, económicos y estéticos y porque su uso está sujeto a control social y a redefiniciones ideológicas.¹⁰

Estamos frente a una pintura de sala corporativa,¹¹ género que he caracterizado por ser pintura de gran formato, destinada a cubrir los muros de una sala donde tiene su sede una autoridad colegiada que plasma su ideología en una obra hecha con recursos iconográficos susceptibles de varias lecturas: pública, privada e íntima (o “iniciada”). Independientemente de los materiales y técnicas empleados (fresco, temple, encáustica, óleo), un buen número de pinturas de gran formato, como ésta de Villalpando, se ha usado como medio para transmitir un discurso de valores y de creencias, de carácter didáctico, a la par que un segundo discurso de carácter simbólico y restringido. Suele haber en estas pinturas varios niveles de significado.¹² Uno, aparentemente de fácil desciframiento, público, “representacional”, dirigido a los receptores para quienes supuesta y explícitamente se ha diseñado la obra, o sea, a quienes se pretende

el medio [...]. La ideología de la iglesia católica romana es conservadora y epistemológicamente hipotecada para legitimar el orden existente. Favorece la atomización, la unidisciplinaridad, el rigor formalista, la destrucción de las posibilidades de integración del conocimiento, la fabricación de pseudo objetos formalizables.” José María Chamorro, “Ideología”, en Román Reyes, dir., *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, vol. 3 (Madrid: Plaza y Valdés, 2009), 1504-1508.

⁸ Para una definición del término y sus alcances, véase Alfred Gell, *Art and Agency* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 5-11.

⁹ Gell, *Art*, 13-27.

¹⁰ *The Social Life of Things*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 6.

¹¹ Este género lo caractericé por primera vez en mi tesis de doctorado: “El almacén de Zendejas-Rodríguez Alconedo. La pintura como declaración y alegato” (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 361-362.

¹² E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, vol. 2 de *Estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. Remigio Gómez Díaz (Madrid: Debate, 2000), 2-3. Gombrich habla de significado “representacional”, de “ilustración de un mito” y de “símbolo”.

educar, adoctrinar o convencer; otro, un discurso cifrado, privado, “simbólico”, dirigido a un muy reducido grupo de receptores, concededores de la hermenéutica de su contenido; y, en ocasiones, hay un tercer discurso destinado a unos cuantos, pares del autor o comitente y con quienes éste establece una comunicación “íntima” en un contexto “público”.¹³ En el caso de la sacristía de la catedral de México, el arzobispo, alguna dignidad y un par de capitulares habrían sido este reducido grupo capaz de descifrar el contenido “hermenéutico” de *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*. El resto de las dignidades y capitulares, algunos clérigos y miembros de la Real Audiencia y de la Pontificia Universidad habrían constituido los receptores del contenido “simbólico”. Para los demás visitantes estaba destinado el contenido “representacional”. Ello porque, como muy bien lo analiza y sustenta Elena Estrada de Gerlero,¹⁴ *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* es parte de un programa que se nutre de textos provenientes del Antiguo Testamento, de los Evangelios apócrifos, y de los Padres de la Iglesia, de uso frecuente en el mundo hispánico del siglo xvii; y de imágenes ampliamente conocidas y difundidas como “medios de expresión de un contenido determinado y modelos prestigiosos”,¹⁵ en palabras de Nelly Sigaut. Refiero a ambas autoras para la descripción y los significados simbólicos fundamentales de la obra.

El contexto espacial

El recinto para el que fue hecho este artefacto es determinante en su causalidad. Me refiero a una catedral novohispana, ese edificio en el corazón de la traza urbana cuya materialidad imponente sobrepasa a cualquier otro

¹³ Lo escrito líneas arriba es especialmente cierto en el caso de la pintura mural mexicana de la época revolucionaria, como lo ha señalado Renato González Mello en relación con la obra de Diego Rivera en los murales de la Secretaría de Educación Pública; véase Renato González Mello, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, en *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. 3 de *Hacia otra historia del arte en México*, coord. Esther Acevedo, 4 tomos (México: Conaculta/Curare, 2002), 39-64, 54-55. Según estudios recientes, parece haber también un doble discurso, de naturaleza distinta, en la pintura mural novohispana del siglo xvi; véase Pablo Escalante, “El término ‘sincretismo’ y el estudio del arte novohispano del siglo xvi”, artículo en prensa. En este artículo, Escalante enuncia, como una de las características del sincretismo, la “doble legibilidad”.

¹⁴ Elena Estrada de Gerlero, “Sacristía”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural* (México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/Fomento Cultural Banamex, 1986), 376-409.

¹⁵ Nelly Sigaut, “El conflicto clero regular-secular y la iconografía triunfalista”, en *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano, XLIV Congreso Internacional de Americanistas* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 117.

secular. Su poder económico, político y social indiscutible suele distraernos de su verdadera razón de ser, fuente última de ese poder. Esa gran edificación es tan solo representación de una iglesia espiritual. En ella, cada elemento arquitectónico, ornamental o de uso tiene una razón de ser histórica, basada en hechos, escritos y tradiciones del pasado; alegórica, en tanto representa algo distinto a lo que es; anagógica, en la medida en que su materialidad eleva el espíritu y lo enajena en la contemplación de las cosas divinas, y tropológica, en cuanto que su presencia está en función de la moral y la doctrina que predica.¹⁶ Para eso es su materialidad. Y en el culto que ahí tiene lugar se devela la espiritualidad de esa *ecclesia*. Todo lo que en ese espacio es posible encontrar, desde las piedras de sus cimientos hasta el incienso, ha conservado y enriquecido su significado, desde los tiempos en que Moisés siguió las instrucciones de Yavé para construir el tabernáculo y Salomón las de David para la traza de atrios y cámaras que guardarían los tesoros de la casa de Yavé.¹⁷ En éstas hunde sus raíces la sacristía catedralicia que representa “el seno de la muy santa Virgen María dentro del cual el Cristo se revistió de la santa vestimenta de su carne”.¹⁸ De este vientre simbólico es de donde “el sacerdote se dirige hacia el pueblo saliendo del lugar donde se ha revestido de su hábito [así como] el Cristo, saliendo del seno de la Virgen, ha entrado al mundo”.¹⁹ Tal es el simbolismo²⁰ de este espacio consagrado²¹ en el que se celebran actos litúrgicos. La liturgia²² es sinónimo de rito y, la ceremonia, su manifestación práctica, lo sensorialmente perceptible de la liturgia. En una comunidad católica, la liturgia abarca todas las manifestaciones del culto

¹⁶ Éstos y los siguientes conceptos del carácter simbólico de las catedrales los he tomado de Guillaume Durand de Mende, *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathedrales et des églises*, Collection Le message initiatique des cathédrales (Lugrin: Éditions La Maison de Vie, 1996), 5-106.

¹⁷ 1 Paralipómenos 28:12.

¹⁸ Durand de Mende, *Manuel pour comprendre la signification*, 44.

¹⁹ Durand de Mende, *Manuel pour comprendre la signification*, 44.

²⁰ El simbolismo acordado por Durand de Mende en el siglo XIII a una sacristía no varía después del Concilio de Trento, según se ve en las *Instrucciones para construcciones eclesiásticas*, de San Carlos Borromeo, texto que aplica los principios emanados de ese concilio en relación con la arquitectura y el ajuar eclesiásticos. Véase Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, intr., trad. y notas de Bulmaro Reyes Coria, notas contextuales de Paola Barocchi, 2 ed. (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), cap. XVIII.

²¹ “Un objeto que pasa del dominio común al dominio religioso”. Henri Hubert y Marcel Mauss, “De la naturaleza y de la función del sacrificio”, en Marcel Mauss, *Obras 1. Lo sagrado y lo profano*, trad. Juan Antonio Matesanz, Breve Biblioteca de Reforma 143 (Barcelona: Barral Editores, 1970).

²² Palabra derivada de un término griego (*leitourgia*) que significa dar un servicio público de carácter gratuito.

que han sido estructuradas y sancionadas en forma corporativa: el qué, el cuándo, el cómo y el dónde.²³ Además de ser un espacio litúrgico, la sacristía es también un espacio de intermediación entre lo sacro y lo profano en cuanto que ahí se reviste de hábitos litúrgicos y “cambia de estado” el sacrificante, intermediario entre Dios, la víctima —el hijo de ese Dios— y los hombres, y a ese sitio regresa para “desacralizarse” una vez concluido el sacrificio de la misa.²⁴ Lo que ahí se represente estará en función de ser un espacio de acceso restringido cuyos destinatarios serán los sacerdotes que pertenezcan a la catedral, en primer lugar y, en segundo, quienes sean requeridos por ellos. En cuanto a lo simbólico, cualquier representación podrá tener varios niveles de lectura y distintas intencionalidades dentro de las líneas generales fijadas por el Concilio de Trento para el uso de las imágenes²⁵ y ratificadas por el Tercer Concilio Mexicano en el sentido de ser “útiles como medio de expresión”.

Este contexto catedralicio poco varió, en lo sustancial, a lo largo del llamado periodo colonial. Es imprescindible tomarlo en cuenta para inferir la intencionalidad a la que obedeció la creación de la obra y para el significado y re-significado de la emisión y recepción de los discursos en ella contenidos. En todo caso, nada en las obras hechas para la sacristía de la catedral de México es gratuito y nada está sujeto a consideraciones o a criterios personales.²⁶ En el caso del artefacto del que me ocupó, bien ha dicho Elena Estrada de Gerlero que “el [lienzo] localizado en el testero es el que marca las pautas para el tratamiento simbólico de los cinco restantes”.²⁷

²³ Para la distinción entre liturgia, rito, ritual y ceremonia me he basado en John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 11-15.

²⁴ Hubert y Mauss, “De la naturaleza”, 162-168.

²⁵ “[...] que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno ni iglesia, aunque sea de cualquier modo esenta, á no tener la aprobación del Obispo [...] Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe [...] además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes [...]” Sesión xxv, “De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes”, en *El sacrosanto y euménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano*, 4ª ed., trad. Ignacio López de Ayala (Madrid: Imprenta de Ramón Ruiz, 1798), 355-360.

²⁶ Salvo la mera constancia del nombre de quien donó alguna de ellas o su representación visual como participante en una acción litúrgica: ambas manifestaciones son entendibles en función del decoro y el prestigio. Nada más. Cfr. Clara Bargellini, “La sacristía de la catedral de México”, en Gutiérrez, Ángeles, Bargellini, Ruiz *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, 202: “El lienzo de Villalpando [*Triunfo de la eucaristía*], por lo tanto, conmemora ese nombramiento” [el de Nicolás Felipe García Legaspi Velasco y Altamirano como arcediano del cabildo catedral]. Como se desprende de mi texto, no estoy de acuerdo con esa inferencia.

²⁷ Estrada de Gerlero, “Sacristía”, 386.

Me atrevería a ir más lejos: los otros dos lienzos de Villalpando, e incluso el de Correa de la Asunción y Coronación de la Virgen María, podrían considerarse como resultado de la deconstrucción de lo contenido en el muro testero.²⁸

Contexto institucional

La importancia del cabildo catedralicio en la determinación de la obra pictórica de la sacristía de la catedral de México ha sido muy bien dimensionada y contextualizada por Nelly Sigaut.²⁹ Remito a sus dos últimos artículos para unas sintéticas descripciones biográficas³⁰ y para la composición del cabildo³¹ durante el arzobispado de Aguiar y Seijas. A fin de no ser repetitiva, sólo recalco el alto nivel intelectual de sus miembros³² —la mayoría vinculada a la Real y Pontificia Universidad—, algunos de ellos doctores en teología, y menciono varios hechos ocurridos a partir del 7 de enero de 1684, cuando el deán Diego de Malpartida Zenteno propuso al cabildo “que de la Fábrica se hiciesen unos buenos y vistosos lienzos de pintura para que quedasen las cuatro paredes [de la sacristía] adornadas”;³³

²⁸ Aclaro que al ser la sacristía una representación del vientre de María hace que la casi totalidad de lo que ahí se encuentra pintado o labrado tenga un simbolismo mariano claro, pero no todo es mariano y, desde luego, no todo es necesariamente ideológico en el sentido que le he dado al término, como en mi opinión sí lo es *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*.

²⁹ La autora ha escrito cuatro artículos importantes relacionados con las pinturas de la sacristía de la catedral de México. En orden cronológico: Sigaut, “El conflicto clero regular-secular”; Nelly Sigaut, “Una tradición plástica novohispana”, en *Lenguaje y tradición en México*, ed. Herón Pérez Martínez (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1989), 315-372; Nelly Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII* (México: Fomento Cultural Banamex/Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura/Banco de Crédito del Perú/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 207-253; Nelly Sigaut, “La tradición de estos reinos”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, 3ª reimp., formato CD (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2004), 405-424.

³⁰ Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis”, 219-225.

³¹ Sigaut, “La tradición”, n. 20.

³² De lo que representaba en términos sociales y culturales ser miembro de un cabildo catedralicio da una idea el artículo de Rodolfo Aguirre, “El perfil de una élite académica en la Nueva España del siglo XVIII: los licenciados y doctores canonistas” en *Universitarios en la Nueva España*, coord. Armando Pavón Romero (México: UNAM-CESU, 2003), 51-84. Aunque se aboca al siglo XVIII, la situación descrita no era diferente a finales del siglo XVII.

³³ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 7 de enero de 1684. En la transcripción de documentos he actualizado la

el 28 de abril informó que “tenía prevenidas maderas de cedro bueno para que se entablase la sacristía y se levantasen los cajones”;³⁴ y el 21 de julio insistió en que “se hiciese una fachada en el testero principal de la sacristía, o con un bueno y grande lienzo que se sacase de una buena estampa”.³⁵ En esa misma sesión hizo saber a los capitulares que el canónigo Pedro Rodríguez de Velarde “le había dado noticia que había visto una [estampa] de papel de que se pudiera sacar una copia o imitar de ella alguna cosa de buen porte y modelo”.³⁶ El cabildo aprobó la propuesta y dejó que deán y canónigo dispusiesen de “modo y forma como se pudiese ajustar con la hermosura y primor que requiere obra tan pública y de una catedral como ésta” y que el gasto corriese a costa de los bienes de Fábrica de la iglesia.³⁷ De los documentos se infiere que con ese modelo o con algún otro, más las ideas de los capitulares comitentes, se le encargó la obra a Villalpando.

Género y título

Bien dice Gombrich que sin establecer la primacía del género³⁸ todo intento por descifrar medios, fines, propósitos o intenciones, resultaría esfuerzo vano. El concepto de “género”³⁹ que empleo en este trabajo incluye características intrínsecas a la obra —como son la forma y los recursos técnicos y estilísticos usados—, así como factores extrínsecos a ella —tales como la función a la que estuvo destinada y el título de la misma—, factores estos últimos que suponen por un lado un espacio y, por otro, a terceros. Tenemos, pues, la individualidad de lo que se emite y lo social de su recepción. Aunado a ello, la individualidad de una obra lo es hasta cierto punto en tanto que se da en ella una dialéctica entre lo original y lo tradicional, entre lo único y lo genérico, entre la pauta y lo divergente. En este sentido, tanto en las obras como en los receptores hay convenciones

ortografía y puntuación, desatado las abreviaturas y conservado palabras y giros léxicos caídos en desuso.

³⁴ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 28 de abril de 1684. El 21 de abril no hubo cabildo “por ser día de los natalicios de la Reina nuestra señora y vino su excelencia a la Misa como se acostumbra y [al] *Te Deum Laudamus*, de que doy fe”, ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, foja 49. Véase Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis”, 218, n. 18.

³⁵ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, 102v, 21 de julio de 1684.

³⁶ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, 102v, 21 de julio de 1684.

³⁷ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, 102v, 21 de julio de 1684.

³⁸ Ernst H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication* (Londres: Phaidon Press, 2000), 5.

³⁹ Del latín *genus*: agrupación bajo cualidades o características comunes, en un principio tomado de la teoría literaria para referirse a una clase, tipo o categoría de obra.

reconocibles y aceptadas, válidas para el contexto en que aquéllas fueron hechas. Puede decirse que el género “se comporta como un contrato” entre el autor de la obra y los destinatarios a quienes va dirigida, contrato cuya validez está sujeta a las circunstancias y que por lo mismo puede romperse.⁴⁰ El estudio del género, en sí mismo un concepto multifactorial de difícil dilucidación, es una forma de acercarse a la complejidad cultural de una obra como *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*. No hay que olvidar, sin embargo, que tanto la postura que se tome como los términos que se usen para categorizarla son construcciones mentales fruto del horizonte cultural de quien los genera y reflejan un aquí y un ahora.⁴¹

El título, uno de los parámetros a considerar en la determinación del género de una obra, podría parecer irrelevante pero no lo es, en tanto que establece el primer punto del contrato entre el emisor y el receptor, punto que genera en éste expectativas. Hay casos en que los autores, con toda intención, transgreden convenciones en los títulos que dan a sus obras.⁴² Por eso es tan importante y, por otro lado, tan relativo, los títulos dados a las obras por terceros, no por quienes las hicieron. No extraña el número de cuartillas dedicadas en los últimos 50 años a discutir los títulos de varias de las obras de la sacristía de la catedral de México.

Todo artefacto cultural complejo se resiste a ser bautizado, más aún cuando se trata de un artefacto ideológico como es el caso de una pintura de sala corporativa. Dado que la autoridad colegiada desea plasmar su ideología en estas obras, no sólo están cargadas de alegorías, sino que la

⁴⁰ Jim Samson, “Chopin and Genre”, *Music Analysis* 8, núm. 3 (Octubre, 1989): 213-231.

⁴¹ Además de que hay que evitar caer en la trampa de confundir “las herramientas mentales de la época estudiada [...] con las herramientas científicas de las que [hoy se] dispone”. Jean Batany, Phillippe Contamine, Bernard Guenée y Jacques Le Goff, “Ordres et clases”, en *Ordres et classes. Colloque d'histoire sociale, Saint-Cloud, 24-25 mai 1967*, ed. Daniel Roche y Camille-Ernest Labrousse (París y La Haya: Mouton, 1973), 87, citado en Pierre Geoltrain y Francis Schmidt, “Las ideologías de fondo monoteísta” en *Historia de las Ideologías*, eds. François Châtelet y Gérard Mairet (Madrid: Ediciones Akal, S.S., 1989), 134. El método de análisis inferencial propuesto por Michael Baxandall en el que la descripción de la obra y la explicación del contexto se entrelazan me parece un hilo conductor eficaz para no caer en esas trampas. En cuanto al principio epistémico que lo rige, se puede aplicar a la obra de Villalpando, en tanto que ésta ofrece soluciones tecnológicas y adscripciones estéticas claras y perceptibles. Michael Baxandall, *Modelos de Intención*, trad. Carmen Bernárdez Sanchís, Serie Arte, Crítica e Historia (Madrid: Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989), 49-50.

⁴² Por ejemplo: una obra musical que se llamase “Sinfonía para hombre solo”, un relato policíaco intitulado “Éxtasis” o una obra visual a la que se le pusiera el nombre de “Invisible” generarían, de entrada, expectativas distintas a las de otras que se llamaran “Concierto en do menor para piano y orquesta”, “Los crímenes de la calle Morgue” o “Desayuno sobre la hierba”. En el primer grupo, los títulos transgredirían las convenciones del género mientras que en el segundo las obedecen.

pluralidad de temas no narrativos predomina en sus diseños. Aunado a ello, tenemos los distintos niveles de lectura que requiere lo representado y, por tanto, los distintos niveles de comprensión o incomprensión en el espectador. El abigarramiento en la composición y la aparente falta de coherencia discursiva caracterizan estos artefactos. Como pinturas ideológicas, no hay forma de que cuadre la temporalidad. Hay una idea de simultaneidad que es enteramente ajena a nosotros. “Contempla[n] el tiempo como algo semejante a lo que Benjamin llama tiempo mesiánico, una simultaneidad del pasado y el futuro en un presente instantáneo.”⁴³ Su tiempo es el tiempo ideal: acumulan su pasado y su futuro a su presente.

En los últimos 50 años no parece haber habido mayores discrepancias en cuanto al título de *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*. ¿Por qué? Según mi opinión porque de una fuente dada a conocer por Manuel Toussaint,⁴⁴ lamentablemente no localizable, se ha tomado ese título. No porque así la hubiese intitulado el cabildo catedral quien fue el comitente. Pero si no le han cambiado de título le ha pasado algo peor: en los textos que hablan de la recepción de esa obra, se le ha cercenado una parte de su unicidad haciéndola independiente o no viéndola. Me refiero a la que han titulado como “La Anunciación”, que corresponde al registro alto del artefacto.

Voy a citar el texto completo de la fuente de la que han tomado el título de *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* porque, a pesar de que no se puede cotejar la transcripción existente con el original y de haber sido multicitado, creo que se le puede dar una lectura algo distinta a la que se le ha dado:

Señor. Digo yo, Xptoal de Villalpando, que, ejecutando lo que me tiene pedido de la Santa Iglesia Catedral de México, según y como tengo demostrado por un dibujo que presenté para la dicha obra, de la Iglesia Militante y Triunfante, y a satisfacción de los Maestros del Arte para el tiempo que se hubiere de poner en su lugar, sin que haya falta al tiempo, se me dan por dicho lienzo trescientos y cincuenta pesos por su monto y al principio a cuenta de lo dicho para principiantes, se me han de dar a esta cuenta ciento

⁴³ Walter Benjamin, *Illuminations* (Londres: Fontana, 1973), 265, citado por Anderson, *Comunidades imaginadas*, 46.

⁴⁴ Manuel Toussaint, *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, 2ª ed. (México: Porrúa, 1973), 99-100, 287. La transcripción del documento está en la p. 287. Lamentablemente, Toussaint no proporciona datos para poder localizar ni ese documento ni los recibos que entregó Cristóbal de Villalpando al cabildo que es de donde proviene esta información.

y cincuenta pesos y después las porciones como fuere corriendo la obra en lo que fuere menester. Xptoval de Villalpando [rúbrica].⁴⁵

Si bien es muy lamentable no poder cotejar la transcripción con el documento original, se puede ver que hubo modificaciones a la puntuación y a la ortografía (los textos del XVII suelen no llevar acentos, por ejemplo). Sin entrar en mucho detalle al respecto, sí arriesgaré una interpretación de un fragmento de este texto en función de lo que intento demostrar: es el dibujo que hizo Villalpando al que él, y no el cabildo, le dio el título de “La Iglesia Militante y Triunfante”. Por tanto, ese nombre no se refiere a la obra que le habían encargado. Como prueba de que había estado trabajando en el encargo y así poder pedir un anticipo, argumentó que ya tenía un dibujo hecho.⁴⁶ Dijo haber mostrado ese dibujo a otros “Maestros del Arte” para que, cuando llegara el momento de “poner en su lugar” ese dibujo, no “haya falta”, se refería a faltas de carácter teológico y simbólico. O sea, el título no era el del encargo sino que era el título de un dibujo hecho por el pintor y que sería puesto en “su lugar”, cuando llegara el momento. Puede inferirse que habría otras imágenes que también se usarían. Que los miembros del cabildo habían pensado en más de una imagen se desprende del párrafo del acta capitular que ya he transcrito y del que pongo énfasis en lo siguiente: “una buena estampa para sacar una copia o imitar de ella alguna cosa de buen porte y modelo”. Se infiere que el deán Ortiz de Malpartida y el canónigo Rodríguez de Velarde pensaban en modificar el “modelo” y añadir elementos iconográficos a “esa buena estampa”. Nelly Sigaut⁴⁷ ha identificado una de las fuentes iconográficas del artefacto que es la empleada, con algunas modificaciones, para la Iglesia triunfante⁴⁸ (fig. 2). Sin embargo, aún no se ha localizado la iconografía que hubiese podido servir de modelo para la Iglesia militante salvo la alegoría de la Caridad.⁴⁹ En un inventario de 1704 se menciona a la obra como “Triunfo

⁴⁵ Publicada por Toussaint por primera vez en 1973. Esta transcripción está tomada de Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, Memorias 9 (México: INAH, 1964), 66.

⁴⁶ Según la información proporcionada por Toussaint, fueron acordados 350 pesos pero se pagaron 400, de acuerdo con varios recibos, el primero de ellos por 150 pesos fechado el 4 de octubre de 1684 y el último por 50 con fecha 19 de junio de 1685.

⁴⁷ Sigaut, “La tradición”, 416.

⁴⁸ Se trata de la portada de una colección de grabados de Joann Sadeler, *Boni et mali scientia: quid ex horum cognitione a condito Mundo succraeuerit declaratio* (Amberes: Ducem, 1583), grabada por Johannes Sadeler I, según dibujo de Martin de Vos.

⁴⁹ Según refiere De la Maza, tuvo como modelo a la Virgen de Santiago del sevillano Bartolomé Esteban Murillo (hoy en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York) misma que fue identificada por Martín Soria. Véase De la Maza, *El pintor*, 64.



2. Portada de una colección de grabados de Joann Sadeler, *Boni et mali scientia: quid ex horum cognitione a condito Mundo succraeuerit declaratio* (Amberes: Ducem, 583). Grabada por Johannes Sadeler I, según dibujo de Martin de Vos. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México. Foto: Lucero Enríquez.

de la Santa Iglesia Católica que está en la testera.”⁵⁰ Nada de Iglesia militante. Y nada de Anunciación.

⁵⁰ ACCMM, *Inventarios*, libro 6, foja 58. La elaboración de un inventario de los bienes de la catedral era un asunto protocolario con repercusiones judiciales que se trataba en sesiones de cabildo. No ha sido posible verificar cuándo inició la elaboración del inventario que aquí menciono pues no existen actas de cabildo para los años de 1702 a 1704 (el libro 25 de Actas va de 1698 a 1701 y el libro 26 de 1706 a 1710). En el último folio del inventario se consigna la fecha 20 de enero de 1704. A continuación, se hace constar que, una vez concluido, el inventario se leyó en varias sesiones de cabildo; que fue hecho por el secretario del cabildo, Thomas de la Fuente Salazar, bajo la supervisión de Ignacio Diez de la Barrera, canónigo doctoral, y Alonso Menéndez, racionero, “comisarios nombrados para la inspección y reconocimiento de dichas preseas, alhajas y bienes que fue manifestando y poniendo presentes el bachiller don Alonso Samusgado, sacristán menor de dicha Santa Iglesia [...] Dijeron que mandaban y mandaron se lleve al Ilustrísimo y Excelentísimo Señor don Juan de Ortega Montañez, arzobispo de este arzobispado, para que siendo servido Su Excelencia Ilustrísima de verlo y reconocerlo se digne aprobarlo, mandando para su entrega judicial lo que sea conveniente, interponiendo en él su autoridad y judicial decreto, y así lo resolvieron, acordaron y firmaron”: ACCMM, *Inventarios*, foja 63, 20 de enero de 1704.

Por otro lado, Pablo de Jesús Sandoval, quien fuera chantre, maestrescuela, arcediano y finalmente deán de la catedral hasta su muerte en 1907, designó a la obra como “cuadro del fondo de la Sacristía”,⁵¹ nada más, al hacer la historia y descripción de la catedral y escribir sobre un recibo original de Villalpando y lo que se pagó por esa obra.⁵² No hay que desdeñar este hecho. Como puede observarse, el título dado o no dado a la obra habla más de quien la titula o la deja sin bautizo, que del artefacto mismo.

Para representar a la Iglesia militante y a la Iglesia triunfante el cabildo optó por una iconografía del género alegórico, no narrativo. Ahora bien, si la obra de Villalpando se intituló *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* a partir de una referencia documental de lo que parece haber sido tan sólo un dibujo preliminar, ¿qué sucedió con “La Anunciación”, la parte que ocupa el registro alto de la obra? (fig. 3).

No hay mención de ella en ningún documento de la época y sin embargo no hay duda alguna de que lo que pintó Villalpando en los esvajes de la ventana del muro testero se pensó como parte de un todo ya que está incluido dentro del marco “todo de talla”, muy elaborado, por el que la iglesia pagó a Manuel de Velasco 720 pesos por dorarlo.⁵³ Parte de un todo que, sin embargo, Francisco de la Maza describió específicamente como una Anunciación, calificándola como “la obra pictórica más excelente de Villalpando, la de más alta calidad artística, la mejor de la Nueva España y una de las glorias de la propia España”,⁵⁴ como si se tratara de una obra independiente, a pesar de que en el inicio de la descripción de *La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante* el mismo De la Maza escribe que la obra: “Se

⁵¹ Pablo de Jesús Sandoval y José Ordóñez, *La catedral Metropolitana de México* (México: Ediciones Victoria, 1938), 30. La redacción es poco clara y pudiera haber una confusión en el apellido del canónigo y ser Valverde en lugar de Valverde. Lamentablemente, localizar los documentos originales se mira como una tarea casi imposible de realizar.

⁵² “A Villalpando por el lienzo \$400”. Sandoval tomó el dato de “la cuenta total del cuadro [...] cubierto de los fondos de Fábrica, por el canónigo Pedro Valverde en el año de 1685”. Sandoval y Ordóñez, *La catedral Metropolitana*, 30.

⁵³ Pablo de Jesús Sandoval y José Ordóñez, *La catedral Metropolitana de México*, 2ª ed. (México: Barrie, 1943), 28. Toussaint también menciona que “los grandes marcos con ángeles que las decoran fueron obra del maestro de arquitectura y entallador Manuel Velasco”. Toussaint (1973), 100. Tampoco proporciona referencia para la localización del documento de donde obtuvo este dato. En el inventario referido en la nota 50 del presente trabajo, después de consignarse en “Otras alhajas en la sacristía” cada uno de los “seis lienzos de pincel, grandes, que cogen de alto a bajo toda la sacristía”, empezando con “El triunfo de la Santa Iglesia Católica que está en la testera”, se concluye el párrafo con lo siguiente: “todos con sus bancos de escritura dorada, dos medios intercolumnios de lo mismo y guarnición por lo alto, y dos ángeles de talla de cuerpo entero”. ACCMM, *Inventarios*, libro 6, foja 58.

⁵⁴ De la Maza, *El pintor*, 65.



3. Cristóbal de Villalpando, *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* (detalle: ángeles músicos, Anunciación), sacristía de la catedral de México.

Foto: AFMT-IIE-UNAM.

divide en tres secciones”.⁵⁵ Clara Bargellini ha sido la única que ha visto en esta escena la Encarnación y que ha interpretado la ventana como la representación de Cristo. No habla, sin embargo, de Cristo, cabeza del cuerpo místico formado por las dos iglesias, algo que sí menciona Juana Gutiérrez Haces quien, sin embargo, nombra la escena como la Anunciación y considera que esta escena interrumpe la de la Iglesia triunfante.⁵⁶ Elena Estrada de Gerlero también la considera una Anunciación si bien le otorga gran importancia simbólica a la luz de la ventana rastreando su simbolismo en las fuentes bíblicas. Nelly Sigaut omite toda descripción y análisis de la misma remitiendo al juicio valorativo de De la Maza.

Transgresión y reconversión de un género

Aunque parezca una tautología, no está por demás decir que anunciar no es lo mismo que encarnar. Aun considerando que por ser actos demiúrgicos pudieran ser simultáneos son, en esencia, distintos. Como distintos son, y además en forma sucesiva, el anunciar y el aceptar. Ésta que parecería ser una cuestión de términos dio lugar a posiciones teológicas divergentes en la Edad Media. La Anunciación como tal, pertenece al género narrativo

⁵⁵ De la Maza, *El pintor*, 64.

⁵⁶ Juana Gutiérrez Haces, “La Iglesia militante y la Iglesia triunfante”, en Gutiérrez, Ángeles, Bargellini, Ruiz *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, 272.

mariano pero, a la vez, como hecho histórico-demiúrgico, puede considerarse como el momento en que Cristo encarna y por tanto el inicio de la redención de los hombres, lo que convertiría su representación en una correspondiente al género alegórico. En este planteamiento habría, pues, una bivalencia de géneros. Réau escribe que “la *Conceptio* y la *Annuntiatio* son una misma cosa”.⁵⁷ Sin embargo, la historia de la teología y de la iconografía parecen demostrar que no fue así. “La representación realista de la Encarnación por emisión de un corpúsculo divino hacia la oreja o el vientre de la Virgen” había sido prohibida por la tradición⁵⁸ y, como tal, ratificada en lo general en el Concilio de Trento⁵⁹ y específicamente prohibida posteriormente por Molanus⁶⁰ (fig. 4).

Por eso no sorprende que en la iglesia del Convento Real de la Encarnación, en Madrid, el altar principal tenga como única pintura un gran lienzo de Vicente Carducho representando una Anunciación como cualquier otra Anunciación postridentina.

Los aspectos espaciales, dinámicos y psicológicos que Réau considera característicos de la Anunciación⁶¹ difieren entre los dos personajes y varían a lo largo de los siglos pero nunca son iguales en tanto que su proveniencia, función y acción son distintas: el Arcángel, creatura celestial, irrumpe desde el exterior, transmite y anuncia; la Virgen, creatura humana, pasiva dentro de una habitación, es sorprendida, escucha y acepta. Las actitudes de Gabriel pueden ir del dinamismo de un bólide a la silente aparición; las de la Virgen pueden variar desde un cuasi rechazo hasta la majestuosa aceptación. Sin embargo, nunca son homogéneas ya que, insisto, ni los contextos ni las actitudes ni las funciones del Arcángel y de María son iguales. La paloma y el rayo de luz, representando al Espíritu Santo, y la azucena, para significar la castidad de María, son los elementos simbólicos en esta escena narrativa.

⁵⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de Biblia-Nuevo Testamento*, trad. Daniel Alcoba, 2ª ed., t. 1, vol. 2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 198.

⁵⁸ En 1450, Antonino arzobispo de Colonia, en su *Summa theologica*, la prohíbe por ser errónea y propiciatoria de creencias heréticas: citado por Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images* (París: Gallimard, 2002), 158-161.

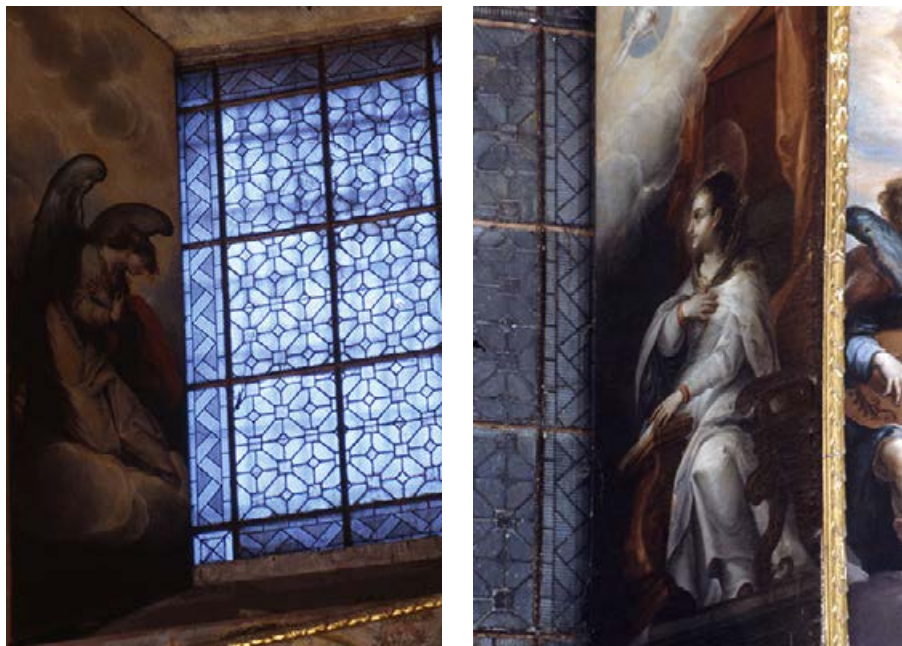
⁵⁹ Réau, *Iconografía*, 201.

⁶⁰ “Los argumentos de San Antonino los recogen más tarde los teólogos postridentinos, especialmente Molanus de Lovaina, intérprete de las ideas emanadas de Trento, al considerar a la imagen contaminada de la herejía valentiniana que postulaba que el cuerpo de Cristo había sido enviado del cielo ya formado, entrando en la Virgen *tanquam per fistulam transisse*”. Julio I. González Montañés, en <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/condenas.htm> (consultado el 13 de septiembre de 2013).

⁶¹ Réau, *Iconografía*, 184-186.



4a y b. Anónimo, *La Anunciación*, detalle del portal norte de la Marienkapelle, ca. 1420, Wurzburg, Alemania, y acercamiento. © Bildarchiv. Foto: Marburg.



5a y b. Cristóbal de Villalpando, *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* (detalles: Arcángel y Virgen), sacristía de la catedral de México. Foto: AFMT-IE-UNAM.

Ciertamente, podría interpretarse el rayo de luz como la alegoría de la Encarnación. Y eso fue lo que hizo Villalpando pero al hacerlo transgredió las convenciones de la Anunciación (fig. 5).

Veamos: pintó al Arcángel y a la Virgen en posiciones y actitudes casi iguales —el Arcángel con la cabeza más sumisa y reverente que la Virgen que mira casi de frente a la ventana—; conservó un mínimo del contexto espacial de ambos personajes que sin embargo, al no compartir el mismo plano —por haber una ventana emplomada real de por medio—, la tensión entre la naturaleza distinta de ambos espacios se reduce considerablemente.

Hace desempeñar al Padre Eterno un papel protagónico y dinámico (fig. 6). Al Espíritu Santo, en cambio, le da un papel tan marginal como el de los cortinajes del contexto interior en el que se encuentra la Virgen; no pinta rayo de luz; no pinta azucenas; hay sí, una ventana emplomada a la que, por la lógica de las imágenes, se dirige la acción de los tres principales personajes y que actúa como factor vinculante de toda la escena. ¿Qué otra cosa puede representar esa ventana sino a Cristo? La luz que entra por la ventana es, así, la alegoría de Cristo. Villalpando representó la Encarnación sin violar los preceptos de la tradición y haciendo de una



6. Cristóbal de Villalpando, *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* (detalle: Dios Padre), sacristía de la catedral de México. Foto: AFMT-IIE-UNAM.

representación narrativa mariana, con posibles connotaciones alegóricas, una representación puramente alegórica borrando la bivalencia de géneros pictóricos. Los ángeles músicos, por lo demás, son “imágenes ontológicamente neoplatónicas”⁶² y cumplen la función de representar la dimensión celestial del suceso.

Aproximación visual

El artefacto que en este texto llamo “El cuerpo místico de Cristo” y que han intitulado como *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* presenta un reto al espectador (fig. 7).

A diferencia de las dos obras adyacentes, también de Villalpando, en las que los registros bajo, medio y alto están integrados mediante

⁶² Drew Edward Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana”, en *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX. 4º Coloquio Musicat*, ed. Lucero Enríquez (México: UNAM-CHM, 2009), 37-63; la cita en 42-43.



7. Cristóbal de Villalpando. De izquierda a derecha:
La mujer del Apocalipsis (El triunfo de San Miguel), *La Iglesia militante*
y la Iglesia triunfante y *El triunfo de la Eucaristía* (El triunfo de San Pedro),
 sacristía de la catedral de México. FOTO: AFMT-IIE-UNAM.

el empleo de una gran variedad de recursos, en la del muro testero la interrupción de la superficie pictórica es contundente, no hay duda a este respecto de la intencionalidad del pintor: una moldura en relieve en forma de arco rebajado separa el registro bajo del de en medio y una ventana con sus esviajes separa a éste del registro alto. La paleta y la densidad compositiva cambian de un registro a otro pero más cambio hay en el paso de la bidimensionalidad del muro a la tridimensionalidad de los esviajes, gracias a los cuales la ventana emplomada no aparenta estar en otro plano sino que simplemente lo está, realzada la profundidad por el contorno dorado con que se enmarca este espacio. Es un nicho del cual irrumpe la luz que encabeza el muro. Tenemos también una transgresión de espacios y materiales en tanto que Villalpando, además de pasar de lo plano a lo volumétrico, emplea lienzo y vidrio emplomado para representar uno de los tres conceptos del *topos*: la encarnación de Cristo, cabeza del cuerpo místico. Ésta fue la solución estético-ideológica dada a un problema técnico. Aclaro que uso la palabra transgresión desde un punto de vista analítico e interpretativo y de ninguna manera en relación con la intencionalidad del pintor.

Los otros dos conceptos del *topos* “cuerpo místico de Cristo” que son la “Iglesia triunfante” y la “Iglesia militante” ocupan los registros medio y bajo, respectivamente.

Los conceptos de “Iglesia militante” e “Iglesia triunfante” fueron propuestos por el venerable Beda⁶³ en el siglo VIII al considerar la doble naturaleza humana y divina de Cristo, que su Iglesia replica al constituirse en una Iglesia terrenal —en la que peregrinan todos los hombres creyentes— y una Iglesia celestial, fin último de la primera y en la que ángeles y santos gozan ya de la gloria eterna.⁶⁴

En el registro intermedio vemos a la Iglesia triunfante, cuerpo-mujer-esposa mística-Virgen María, sentada en un carro triunfal, nimbada por el Espíritu Santo; en su siniestra, la vara coronada del sacerdocio de Aarón; en su diestra, la esfera de la universalidad de su potestad; en el regazo, el libro de los siete sellos del final del mundo. En un segundo plano, la Jerusalem celeste como la describe el Apocalipsis, con un brillo “semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspé pulimentado”.⁶⁵ En este registro, notablemente comprimido, la paleta se vuelve etérea gracias a las pinceladas ligeras en tonos azul claro y blanco y a la casi ausencia de rojos. En el registro bajo, la iglesia militante, también mujer-madre-esposa, coronada con tiara papal, vestida con ropas sacerdotales —alba, estola y capa pluvial— muestra la custodia eucarística en la diestra y, en la siniestra, “las Sagradas Escrituras [...] y sobre este libro [...] el edificio que la representa como institución e iglesia de los hombres.”⁶⁶ A su derecha, Miguel, el defensor angélico, general de milicias; a su izquierda, el vicario de Cristo en la tierra. Contra esa trilogía, esto es, contra la Eucaristía (transubstanciación), contra María (su virginidad y la doble naturaleza de Cristo) y contra el Papa (Iglesia de Roma), se rebelaron los protestantes. A combatirlos a muerte y a humillarlos se dedicó esa Iglesia imperial ibérica, militante y conquistadora. Esta Iglesia militante tiene a sus pies no a individuos, sino a las virtudes teologales y a los arcángeles, príncipes con facultades para ejercer funciones requeridas por los clérigos en su batalla por hacerla triunfar. Alegorías y no personas, en total concordancia con el espíritu de Trento.⁶⁷ Ésa era la Iglesia militante que el cabildo de la catedral de México quiso que se representara.

⁶³ Beda el Venerable (673-735), citado por Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 69.

⁶⁴ Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 201-206.

⁶⁵ Ap. 21:11, 18

⁶⁶ Gutiérrez, “La Iglesia militante”, 269.

⁶⁷ “Quiso también que fuese este Sacramento [la Eucaristía] una prenda de nuestra futura gloria y perpetua felicidad, y consiguientemente un símbolo, o significación de aquel único cuerpo, cuya cabeza es él mismo, y al que quiso estuviésemos unidos estrechamente como miembros, por



8. Cristóbal de Villalpando, *La Iglesia militante y triunfante*, catedral de Guadalajara. Foto: Rafael Doniz. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.”

El artefacto conocido como *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* intriga. Un mero vistazo comparativo a la contigua *Mujer del Apocalipsis* permite ver la diferencia de géneros, ya que a pesar de su gran formato y de estar en un recinto de autoridad colegiada, ésta es una pintura de carácter narrativo en la que se representan textos del Apocalipsis, en sí cargados de simbolismos, que la visualidad ayuda a comprender. Su unidad formal, a pesar de que hay varios “asuntos”, Palomino *dixit*,⁶⁸ distribuidos en los tres registros, se logra gracias a la preeminencia dada a la figura central, que hace las veces de figura ordenadora. Su sólida construcción es fruto de la lógica de las imágenes y de una distribución no ideologizada del espacio pictórico. Justamente lo contrario de lo que sucede, en mi opinión, con *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* en la que la percepción de abigarramiento se debe a que el pintor debió abordar varios “conocimientos” recogidos en el *topos* “cuerpo místico”, de acuerdo con un programa dado por el cabildo donde la multiplicidad de aquéllos y la jerarquía espacial

medio de la segurísima unión de la fe, la esperanza y la caridad, para que todos confesásemos una misma cosa, y no hubiese cismas entre nosotros.” *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, 126-127.

⁶⁸ “La primera [parte integral de la pintura] que es el *argumento*, es el *asunto*, *caso*, *historia*, o *concepto*, que se ha de expresar”. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, prólogo de Juan A. Ceán Bermúdez, t. I (Madrid: Ediciones Aguilar, 1988), 151. Las cursivas son de la fuente impresa.

estaban ideologizadas. Una pintura con menos carga ideológica, que obedece más a la lógica de las imágenes y, por tanto, menos abigarrada es *La Iglesia militante y triunfante* hecha por Villalpando unos años más tarde para la catedral de Guadalajara (fig. 8).

El cabildo catedral tenía otros triunfos qué representar. Los conflictos que tuvieron lugar en la Nueva España en el siglo xvi entre las órdenes religiosas y la diócesis (en los que la Corona actuó de manera ambivalente), para mediados del siglo xvii, sembrada por Palafox la semilla de la secularización de parroquias y la jurisdicción episcopal sobre el cobro de diezmos a los conventos, habían llegado a un punto neutro que pronto habría de inclinar la balanza a favor de la iglesia representada por la catedral de México y su cabildo,⁶⁹ de ahí también la iconografía triunfalista.

Lo que ese cabildo catedral elitista y triunfante quiso que se representara en el muro testero de su sacristía, a juzgar por la obra de Villalpando, fue un *topos* de teología política como ellos lo concibieron y como el artista pudo representar. Ese *topos* fue el del “cuerpo místico de Cristo”, razón y sustento tanto de la estructura estamental como del régimen de control y dominio que ejerció el imperio español en sus dominios por medio, entre otras instituciones, de sus catedrales.

⁶⁹ Al respecto, véase Antonio Rubial, “La mitra y la cogulla. La secularización palafoxiana y su impacto en el siglo xvii”, *Relaciones* 19, núm. 73 (invierno, 1998): 239-272.

