

COLECCIÓN
EDIFICIOS EMBLEMÁTICOS
DE SALTILLO



LA CATEDRAL DE SALTILLO:

apuntes para la singularidad de la arquitectura
religiosa tardovirreinal en el norte de México

ANA ISABEL PÉREZ-GAVILÁN ÁVILA

LA CATEDRAL DE SALTILLO:

apuntes para la singularidad de la arquitectura
religiosa tardovirreinal en el norte de México

ANA ISABEL PÉREZ-GAVILÁN ÁVILA

Todas las ciudades del mundo contienen espacios de singular relevancia para quienes viven en ellas o las visitan.

En algunos casos pueden ser entornos naturales que devienen parques aptos para el recreo y el descanso, plazas donde se convive y se recuerda —a través de algún busto escultórico— a los héroes históricos o a las figuras públicas que lograron metas en beneficio de la sociedad, o construcciones cuya presencia y cualidades a lo largo del tiempo las han convertido en puntos referenciales y en emblemas de su comunidad.

Bajo esta perspectiva, y centrándonos principalmente en el rubro de los inmuebles con trascendencia urbana, en el Gobierno de Saltillo hemos tenido a bien realizar una serie de libros monográficos que permiten conocer más de cerca las historias que encierran varios de los edificios de mayor presencia en la capital de Coahuila.

Dentro del nutrido programa editorial del Instituto Municipal de Cultura, presentamos con orgullo la presente colección titulada *Edificios emblemáticos de Saltillo*, la cual se conforma de trece títulos que han sido escritos por destacados autores de nuestra ciudad, quienes, con base en sus diferentes campos de especialización, ofrecen un abanico amplio de acercamientos a estos emblemas saltillenses que se han levantado en nuestra tierra a lo largo de los siglos.

Espero que estas publicaciones abonen en el interés y en la valoración del patrimonio tangible y construido con el cual cuenta Saltillo, confirmando su perfil como una ciudad de sólidas raíces y de promisorio futuro.

Ing. Manolo Jiménez Salinas
Presidente Municipal de Saltillo

Para un servidor resulta motivo de gusto y orgullo presentar los títulos de la colección *Edificios emblemáticos de Saltillo*, tanto por su espíritu de homenaje al patrimonio inmueble de nuestra localidad, como por el hecho de sumarse a la ya amplia Colección Editorial del IMCS que hemos llevado a cabo durante el periodo 2018-2021, y a la cual engalanan los libros presentes.

Catedral de Saltillo, San Juan Nepomuceno, Archivo Municipal de Saltillo, Centro Cultural Vito Alessio Robles, Mercado Juárez, Casa Purcell, Teatro García Carrillo, Ateneo Fuente, Museo Rubén Herrera, Escuela Benemérita Normal de Coahuila, Recinto de Juárez, Iglesia San Francisco de Asís y Alameda Zaragoza son los recintos y espacios tratados en los libros que conforman la presente colección, la cual no habría sido posible realizar sin la entusiasta y valiosa participación de las reconocidas autoras y los destacados autores de los textos y de las fotografías que dan forma a cada una de las publicaciones. A ellas y ellos les agradezco su disposición y talento para dar vida a esta serie editorial, porque con sus conocimientos, investigaciones y capacidades de observación analítica, en cierta forma han vuelto a construir y han traducido, a través del lenguaje escrito, cada uno de los edificios y espacios tratados, revelando lo que en ellos hay de interés y de trascendencia patrimonial.

Agradezco al ingeniero Manolo Jiménez Salinas su permanente apoyo y confianza para ratificar el valor y alta estima que le damos en Saltillo a las artes y a la cultura en todas sus ramas y manifestaciones, y al público destinatario de estos libros, le agradezco las lecturas que haga de ellos a lo largo de los años, con la confianza de que habrá de atesorar estas entrañables ediciones.

Mtro. Iván Ariel Márquez Morales
Director del Instituto Municipal de Cultura de Saltillo



A Arturo Villarreal, por su generosidad inquisitiva,
su diálogo cómplice y su entrañable amistad.

*... porque el barroco es algo múltiple,
diverso, enorme, que rebasa
la obra de un solo arquitecto o un solo
artista barroco.*

Alejo Carpentier (1984)

Han sido muchas las plumas que, con oficio y afecto, han dedicado sus letras a este maravilloso edificio y sus condiciones, filiaciones, historia, arquitectura y arte; entre ellas podemos citar a Arturo Villarreal, Jorge Fuentes, María Elena Santoscoy Flores, Esperanza Dávila Sota, Clara Bargellini, Óscar Dávila, Carlos Manuel Valdés, Carlos Recio, Víctor Raúl Ruiz y, antes, a Vito Alessio Robles, el padre Agustín de Morfi, el bachiller Pedro Fuentes... la lista sería interminable. A todos ellos no podemos sino estarles agradecidos por su interés en dejar sus vivencias, interpretaciones, descubrimientos y bases do-

cumentales sobre el mismo. Con todos estoy en deuda, pues ésta no busca ser una historia exhaustiva de su construcción, sino que intenta trazar una serie de asociaciones que espero sean útiles para pensar a la magnífica catedral de Saltillo de manera diferente, y visibilizar algunos elementos únicos que apenas empezamos a estudiar (Fig. 1).

Santiago y las herencias medievales

Santiago o Iacomo (Jacobo), también conocido como Santiago el Mayor, fue —según relata *La leyenda dorada* en el siglo XIII (De la Vorágine, 1987, p. 397)— tan virtuoso y de gran celo en su fe como Juan, el discípulo más amado de Jesús, de quien se considera su hermano. Tras la muerte de Cristo, se trasladó a España, donde al parecer no tuvo mucho éxito en su predicación (al menos no en vida), por lo que regresó a Judea y terminó martirizado por decapitación.

Habrà que distinguir entre Santiago el Mayor, hijo de Zebedeo —a quien nos referimos aquí—, y Santiago el Menor o Alfeo, quien murió de una pedrada en la cabeza que le sacó los sesos (De la Vorágine, 1987, p. 288). Aunque, en principio, ambos fueron apóstoles de Cristo y murieron martirizados, *La leyenda dorada*, uno de los relatos de vidas de santos de mayor influencia en la Baja Edad Media y posterior, identifica al Menor como Santiago Apóstol, en tanto que la literatura moderna hace lo contrario.

Los relatos de santos y santas recorrieron los paisajes de la imaginación tanto como los escenarios de guerra medievales; de ahí que la tradición hispana sitúe a Santiago predicando en la península ibérica, donde intervino milagrosamente en favor de los cristianos contra los musulmanes du-



17.- Panorámica de la Catedral.-

Saltillo, Coah.-México.- (D0)

Fig. 1. Vista panorámica de la catedral, ca. 1940, cortesía del Archivo Municipal de Saltillo. C 9, P. 12, F. 15.

rante la Batalla de Clavijo, el 23 de mayo del año 844. Después de su decapitación en Palestina en el año 44 por órdenes de Herodes Agripa (Hechos de los Apóstoles 12, 2), se dice que los discípulos tomaron su cuerpo y lo pusieron en una barca que llegó a Galicia. Según Helena Carvajal González (2015), el hallazgo de sus reliquias en el siglo IX dio lugar a una importante ruta de peregrinación a Compostela, conocida como “Camino de Santiago”. Para el siglo XIV, su predominante imagen de peregrino desplazó para entonces a la del apóstol (pp. 63-65).

La palabra “iconografía” se refiere a la *grafía* o texto de donde provienen las imágenes, del griego *εἰκών*, icono o imagen originalmente contenedor de la presencia divina. La tradición iconográfica a veces se desprende de los textos y genera su propia lógica, de manera que, de Santiago el Mayor, podemos encontrar un apóstol, un peregrino, y también un “Ma-

tamoros”, cada uno con diferentes atributos. Estas caracterizaciones visuales encarnan las esperanzas de grupos diferentes, que las adecúan a sus tiempos y prioridades. Por ello, al hablar de las imágenes también nos referimos a los grupos humanos que les dan vida a través de su devoción, y cuyos contactos a lo largo de la historia generan cambios y sincretismos que modifican los mitos y las leyendas de las que provienen.

La connotación bélica de Santiago Matamoros, espada al aire montado sobre un caballo blanco, bajo cuyas patas yacen los moros vencidos, se generalizó hacia el siglo XV como parte de la construcción del discurso de la “reconquista” española, convirtiéndose en su patrono; esa lucha se extendió a los indios “idólatras” bajo el dominio hispano en América. En la Nueva España, fue Matamoros el que tuvo mayor auge en los antiguos territorios mesoamericanos del centro de México, nombrándose villas con su nombre en el siglo XVI incluso en la región norte, y llegándose a perpetuar en las artes vivas, como en la famosa danza de moros y cristianos, e incluso pervive en el norte de México, con la danza del caballito en algunos ejidos de Saltillo (Valdés, en Santoscoy y Dávila Sosa, 2001, pp. 181, 187). No obstante, en los territorios septentrionales, la imagen popularizada fue la del peregrino, aquella que dio nombre y patrono a la villa de Santiago del Saltillo y a otras poblaciones norestenses (Valdés, en Santoscoy y Dávila Sosa, 2001, pp. 181-190).

Santiago Apóstol, a quien se dedicara una modesta capilla desde los inicios de la villa española de Saltillo, seguramente estuvo representado por una escultura de pequeñas dimensiones, con las mismas características del Santiago que ahora ocupa el altar mayor de nuestra catedral. Dicha capilla se encontró siempre bajo el clero secular, es decir, dependiente

del papa a través de los obispos y sus diócesis, y no perteneciente a alguna orden regular, como la de los franciscanos — quienes estuvieron a cargo de la parroquia del vecino Pueblo de Indios de San Esteban de la Nueva Tlaxcala—. El relevante conflicto económico, territorial y religioso entre el clero regular y el secular, que provocó un fuerte cambio artístico de la pintura a la escultura en el siglo XVII y que se perpetuó en el XVIII (Sigaut, 1987), se resolvió a favor del segundo en el edificio de la parroquia, hoy catedral de Saltillo. La Iglesia supo utilizar el arte como instrumento para propagar sus ideas, pero a la par se formó un complejo entramado de relaciones sociales conforme iba avanzando el Virreinato, entramado que incluía a los intereses de peninsulares, criollos, indios y castas.

La inicial capilla fue ejerciendo las funciones ministeriales propias de una parroquia: administración de sacramentos, registro de nacimientos, bautizos, matrimonios y fallecimientos... Desde sus inicios hasta 1777, dependió de la diócesis de Guadalajara, año en que pasó a la de Linares (vacante hasta que se ubicó en Monterrey a partir de 1792). El templo que nos ocupa se erigió entre 1745 y 1800, aunque algún mobiliario y la torre quedarán entonces inconclusos.¹ Hasta 1893 fue nombrada catedral.

Una parroquia puede pasar a ser catedral por varias razones: la primera, porque la feligresía del lugar llega a ser lo suficientemente cuantiosa para dar lugar a un obispado; en consecuencia, la segunda, y fundamental, porque las autoridades eclesiásticas deciden que ese lugar sea la sede del obispo de la diócesis, cuya silla o cátedra le da nombre al templo, erigido

¹ La torre se terminó a finales del siglo XIX. Tuvo varios problemas estructurales y estuvo a punto de ser demolida a inicios del siglo XX; ha sido reparada en, al menos, dos ocasiones (1909 y 1974).

entonces como catedral. La cátedra no es necesariamente un mobiliario destacado, pero su función simbólica lo es. Aunque algunos lo deseaban, no fue Saltillo, sino Monterrey, la sede del obispado de Linares en el siglo XVIII, de cuya diócesis dependió cuando fue consagrada la parroquia en 1800, con gran celebración por parte de las autoridades eclesiásticas de Monterrey, del cabildo y las congregaciones religiosas de la villa, así como del cabildo, los franciscanos y vecinos del pueblo de San Esteban de la Nueva Tlaxcala.

No por ser moderna, la escultura de Santiago — que ocupa el altar mayor de la catedral (Fig. 2)— es despreciable. Al contrario, son tantos los detalles en el interior del templo, que pocas veces reparamos en su belleza. De una fina factura en pasta policromada, presenta características que identifican al apóstol, con su larga túnica, pero se distingue como peregrino por el bordón o bastón para caminar, del cual cuelga un guaje para tomar agua; el libro en su mano izquierda es símbolo de la epístola de Santiago en el Nuevo Testamento. La esclavina o pequeña capa —en un exquisito color azul turquesa sobre sus hombros— se adorna con sendas conchas —elemento iconográfico que distingue al santo—, así como una elegante cenefa con decoraciones doradas fitomorfas que también luce la capa rosácea, creando un sutil contraste sobre la túnica en color lila que porta. En lugar de su habitual sombrero que lo protege del sol al caminar, un halo metálico rodea su cabeza, mientras su cabellera suelta cae sobre sus hombros. La dulce mirada, y la elección de una paleta suave, crean una armonía en tonos pastel que resaltan frente a la concha dorada y el nicho áureo, cuyo patrón decorativo con hexágonos forma el centro de estrellas de seis picos.



Fig. 2. Escultura de Santiago peregrino en el nicho central del altar mayor.

Junto con dos nichos menores para el Sagrado Corazón y la Inmaculada, este conjunto arquitectónico de armoniosas proporciones y cuidadosa iluminación fue terminado en los años 30 del siglo XX. Cuatro columnas tritóstilas con decoraciones vegetales y estrías doradas, capiteles corintios, pinturas de medallones de ángeles, así como infinidad de detalles dorados sobre el blanco, terminan en un entablamento con la inscripción “*Sancto Patrono Jacobo Dicatum*”, es decir, dedicado a Santiago; un frontón triangular clásico cierra el conjunto, rematado por un resplandor con una cruz en el muro testero. De acuerdo con las tendencias artísticas de la época, se decoró con plantillas muy utilizadas por el *art nouveau*, con un toque bizantino, reafirmando el eclecticismo de este conjunto de estructura neoclásica y aires barrocos, todo lo cual termina en una impresión de realeza. Considero que este altar añade al conjunto del interior de la catedral una sintonía que pocas renovaciones de interiores barrocos en nuestro país han logrado.

Antes del mencionado altar, tres cambios significativos se habían dado al interior del templo: el antiguo piso de madera había sido sustituido por mosaico en 1909; el reta-

blo original de madera dorada se había removido por la imposición del gusto neoclásico en el siglo XIX, y se había colocado un ciprés que luego fue demolido para dar lugar al actual altar.

Este eclecticismo me parece muy característico de varias construcciones saltillenses, del amor por la tradición y de un manejo lleno de fantasía y de contradicciones, propio de un mundo alejado del centro del país y, al mismo tiempo, en busca de sus propias respuestas. Por eso la catedral es un espacio de fascinantes sorpresas, despliegue de pasados y futuros que convergen a través de cada banca —como el privilegio de entierro y asiento que algunas familias mantenían hasta principios del siglo XX (Fuentes, pp. 66-67)—, cada concha, cada artífice, inacabable en sus repeticiones, donde cada mirada la edifica una y otra vez, abriéndola a nuevas interpretaciones.

Los estilos y la catedral

Referirnos a un estilo artístico es enmarcar en el discurso de las formas las construcciones, pinturas, esculturas, artefactos e, incluso, la música de cierto momento y sociedad. Se debe ser cuidadoso al caracterizar a un monumento o pieza como “de cierto estilo”, cuidando no caer en anacronismos, formalismos o determinismos rígidos, como en el caso del altar ecléctico que acabo de describir. Es decir, la vida de la forma es fluida y, como tal, toma del pasado y se transforma todo el tiempo, porque está ligada a las mentalidades de quienes le dan vida, llegando en cierto momento a predominar un cierto lenguaje, y también destacando, a veces, singularidades de creadores con visión excepcional.

Los estilos no deben ser anaqueles clasificatorios, pues también su historiografía está cargada de signi-

ficados adquiridos. Muchas veces, las manifestaciones formales de un estilo se implantan como antítesis del anterior, pero siempre enraizadas en cambios sociales, económicos, políticos y culturales, y en grupos que las promueven. Es importante considerar los movimientos ideológicos y económicos que apoyan la factura de nuevas formas, unidas al capital que las propone como factores identitarios, e incluso políticos, de un determinado grupo social.

Por otra parte, la propia Historia del Arte —en mayúsculas, para enfatizarla como disciplina— se establece como un discurso que privilegia los valores occidentales y las manifestaciones de los centros metropolitanos; de ello no se ha salvado la historia del arte virreinal del norte de México. Por eso, seré cuidadosa al caracterizar los “estilos” de la catedral, pidiendo que no se tome como algo concluyente, refiriéndome más a tendencias que a estilos. Hago énfasis en el plural, dado el alejamiento de la Ciudad de México como centro de ciertas producciones y devenires que ha dado pie a la clasificación casi normativa de estilos centralistas, que no corresponden a las manifestaciones en el norte del país, ni a lo que hoy ocupan los estados más afines de Arizona, Nuevo México y Texas, que podríamos considerar parte de la misma región.

Según Arnold Hauser (1989), en el barroco se exterioriza una mentalidad bastante homogénea; sin embargo, comprende esfuerzos artísticos tan diversificados que se duda acerca de la posibilidad de reducirlos a un común denominador. Más allá del ansia de novedad y del amor por el infinito que este historiador del arte europeo esgrime, elijo la persistencia a la que apunta el escritor cubano Alejo Carpentier, para quien el alma latinoamericana es por excelencia barroca, no como estilo, sino como gesto existencial que

se manifiesta en cualquier época donde hay transformación, mutación, innovación, siendo imposible circunscribirlo a una obra arquitectónica, pictórica, escultórica, etc. (Carpentier, 1984, pp. 47-52).

Es prudente contrastar lo anterior con el origen del término, ya que el estilo *barroco* no existió como tal en los siglos XVI al XVIII; fue nombrado posteriormente, de acuerdo con la renovación neoclásica del siglo XVIII, cuyos parámetros eran las líneas, simetría y proporción clásicas. De ahí que, al rechazar el estilo anterior, profuso en curvas y decoración y propio de las cortes católicas, se eligiera un concepto que validara el nuevo gusto de la burguesía ilustrada en los incipientes Estados-Nación, denostándolo por su “degeneración”, desequilibrio, desmesura, confusión y extravagancia, que la sensibilidad clásica encontraba en una perla “barrueca” o irregular.

Para Carpentier, el alma latinoamericana es barroca y no es reducible a un período o estilo histórico. Así, es imprescindible revalorar esta voluntad anímica por sus características, más allá de la comparación con otro estilo. Manuel Toussaint dio una primera clasificación del barroco colonial como sobrio, rico y exuberante, considerando al salomónico como parte del segundo y aceptando el término “churrigueresco” para el último (Toussaint, 1990, pp. 102-109); incluso le añadió fechas a cada uno, las cuales sólo se aplican estrictamente al centro de México. Estas categorías ya han sido superadas. Por eso debe evitarse el término “churrigueresco”, pues en algún momento se consideró, erróneamente, que el arquitecto español Benito de Churriguera había sido el inventor de este estilo en España, mediante la incorporación de la pilastra estípíte —en forma de alargada pirámide invertida—, siendo importado después al retablo de los Reyes en la

catedral de la Ciudad de México. Tal término suele utilizarse como sinónimo de desmembramiento formal y profusión ornamental, además de ser también peyorativo. Ahora se utiliza el término *barroco estípite* en su lugar.

En arquitectura se suele clasificar al estilo barroco según los apoyos, es decir, por las columnas (de planta redonda) o pilastras (cuadrada). En la fachada de la catedral de Saltillo, las columnas salomónicas y pilastras estípites (Fig. 3) buscan emular los cánones, pero su factura popular marca una distancia y le otorga una gracia y frescura muy particulares. En realidad, las cuatro columnas del primer cuerpo en la fachada del templo *intentan* ser salomónicas —aquellas que se enroscan en una forma helicoidal, serpentina, y que refieren al templo de Salomón en Jerusalén—, es decir, que simbólicamente recuerdan los inicios del cristianismo y la casa de David, de la cual proviene Jesús. A diferencia de aquéllas,



Fig. 3. Fachadas de la Capilla del Santo Cristo y de la catedral.

las saltillenses son de fustes ligeramente ahusados —en forma de madeja de hilar— y tienen un delgado cintillo floral que asciende diagonalmente. Mucho más ornamentadas se ven en otros ejemplos, como en el convento de Santa Mónica, en Guadalajara, y caladas en el Carmen, en San Luis Potosí, donde la forma del fuste retorcido queda ya como un recuerdo.

Por su parte, la pilastra estípíte traza el cuerpo de un hombre con las piernas juntas y se conforma por una base, el estipo o sección trapezoidal invertida, cubo y capitel. Fue un elemento sumamente dúctil de la arquitectura dieciochesca, fragmentado, aumentado y cubierto con follaje, medallones y demás decoración (Fig. 4). Para Fátima Halcón, quizá el denominador común de todo el siglo fue esta pilastra: “El estípíte se convirtió en un signo de renovación retablística, lo que dará un nuevo impulso al mundo artístico, favoreciendo la contratación de obras [...] La adopción de este soporte conllevó una proliferación del repertorio ornamental que se vería incrementado con el dorado de las obras y con el efectismo creado por el contraste de luces y sombras” (2012, p. 18). No obstante, en la fachada los estípítes se convierten más en pilastras losángicas, es decir, con una especie de dos achaparrados obeliscos contrapuestos, modalidad que se presenta en varios sitios del norte novohispano, desde Zacatecas, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León e, incluso, Sonora. Agradezco esta precisión al arquitecto Arturo Villarreal (Villarreal y Pérez Gavilán, 2021, 17:36).

Es sugerente relacionar que una de las máximas obras del barroco estípíte en la Nueva España, el retablo mayor del colegio jesuita de Tepotzotlán, se mandó realizar al taller de Miguel Cabrera en 1754 (Flores García, 2016, p. 48), escasos diez años después del inicio de la construcción pa-



Fig. 4. Detalle del segundo cuerpo de la fachada principal (lado sur) con dos pilastras estípites y nicho intercolumnio.

roquial saltillense, lo cual apunta a la prevalencia de esta modalidad. Los cambios estilísticos serán más notables a partir de la fundación de la Real Academia de San Carlos en 1781 en la Ciudad de México, institución encargada de regular la producción arquitectónica, pictórica y escultórica en el último cuarto de siglo en los centros metropolitanos.

Antes de concluir esta sección, quiero mencionar que Saltillo también participó de la disolución de las formas tan propia del barroco tardío, en especial en los retablos del crucero (Fig. 5), donde vemos la disolución del fondo y la fragmentación o modificación de los soportes, vistiéndose de rococó con el gusto de rocallas por doquier; o en la saturación de roleos, cornisamientos cortados y demás elementos que dejan de ser estructurales y permiten más fácilmente adiciones y juegos superficiales decorativos (Fig. 6).

El gusto local conservador perpetuó en el proyecto de la parroquia un vocabulario formal curvilíneo, simbólico, exaltado, profuso y ostentoso, propio de la élite peninsular; no obstante, en su factura se denota la dificultad de encontrar artesanos entrenados en la región, que en su lugar llenaron de una deliciosa ingenuidad las formas que en ella perpetuaron. Así, constatamos que las formas, o su disolución, son producto de un pensar y un actuar, y no surgen aisladamente; los cruces históricos de estas tendencias vivas se enriquecieron por el tránsito de arquitectos, albañiles, peones, orfebres y artistas de todo tipo, de quienes hablaré en el siguiente apartado.

Los artífices del proyecto

Una majestuosa arquitectura como la de la parroquia de Saltillo debió representar un gran esfuerzo y muchos años en su fábrica. Cuantiosos habitantes, tanto de la villa como del pueblo de San Esteban, contribuyeron de manera regular con trabajo y materiales en especie, como cal y piedra, además de viajes con sus recuas. Se tiene registro de una larga lista de individuos que, en 1751, aportaron “a la construcción de la Santa Iglesia Parroquial de esta villa.” (AMS, PM, c 19, e 1, 4 f.); en 1809 se seguía recibiendo dinero.

Contamos con los nombres de algunas personas involucradas en la construcción y sus costes, por lo común gente de raigambre o con cargos prominentes, quienes pasaron a la posteridad en los registros escritos que conservamos en los archivos Municipal y de la Catedral de Saltillo. Cruel es la historia que deja fuera peones, albañiles, asistentes, cargadores y todos aquellos individuos cuyos nombres desconocemos y que, no por ello, son menos importantes. Es



Fig. 5. Retablo de san José en el transepto sur.



Fig. 6. Detalle de capiteles corintios, cornisas, entablamento y basas entre el primer y segundo cuerpo de la fachada principal.

justo reconocerlos por su esfuerzo, su trabajo y sus contribuciones anónimas para esta majestuosa edificación.

En la época virreinal había estrictas regulaciones por parte de la Corona española y de las autoridades eclesásticas. Así, todo templo respondía siempre a un cuidadoso proyecto consultado y validado con las autoridades diocesanas correspondientes; en el caso de las órdenes religiosas (jesuitas, franciscanos, dominicos, etc.), era autorizado por su general. El proyecto incluía un plano y, a veces, diseños o descripciones de los principales retablos y de la fachada, así como de los materiales y sus costos, papeles que difícilmente han sobrevivido. Cuando se iniciaron las pláticas para la planeación de la parroquia, podemos asumir que muchos individuos pudieron

aportar su visión, experiencia y contactos para la contratación de los maestros más habilitados para el trabajo.

Se ha apuntado que la parroquia fue un proyecto arquitectónico que contempló conjuntamente la construcción de la Capilla del Santo Cristo, de cuya historia —que inicia casi 150 años antes— no se puede disociar. No obstante, carecemos de los detalles de la evolución de sus plantas y construcciones, así como de muchos aspectos cuya significación suponemos, pero no es posible confirmarlos sin documentos que los sustenten.

Luego de su mitificado arribo, la imagen del Santo Cristo —figura en pasta de caña registrada como adquisición del fundador Santos Rojo— probablemente se destinó para su capilla doméstica dedicada a las Ánimas del Purgatorio; para 1608 se documentaba en capilla propia en el templo de la villa (seguramente de adobe) en el crucero (Fuentes, citado en Villarreal Reyes, 2011, p. 29). Más tarde, en 1676, aparece en los documentos la mención de una segunda capilla en la parroquia dedicada a la Virgen del Rosario. Es probable que se tratara ya de una modesta planta de una sola nave con capillas laterales, en el lado del evangelio la del Santo Cristo (al norte) y en la epístola la de la Virgen del Rosario (al sur). Ambas devociones tuvieron sus cofradías o asociaciones de fieles, con regulaciones formales y registros de sus actividades piadosas, recaudaciones y gastos en sus respectivos libros.

La cofradía del Rosario funcionaba desde 1687 en Saltillo, y su imagen salía en procesión debido a su fiesta. Es probable que la imagen labrada de la Virgen con vestidura ampona en la columna sumergida en el cubo de la torre (Fig. 8) en la fachada de la catedral, represente las aportaciones de la cofradía del Rosario con sede en la parroquia. Esto co-

rrespondería a la afirmación de Villarreal sobre la custodia del Santísimo Sacramento en su columna espejo del lado norte (Fig. 7) de la portada. De hecho, la cofradía del Santísimo Sacramento era, según dicho autor, “la más prestigiosa establecida en la parroquia criolla y cuyas aportaciones económicas para la fábrica del templo debieron de ser significativas (Villarreal Reyes, 2011, T. 1, p. 42).

Lucas de las Casas de la Mora y Flores, autor de la *Novena* al Santo Cristo, menciona que en 1690 fue reedificada la antigua parroquia (Santoscoy y Dávila Sosa, 2001, p. 43), al tiempo que se alzó la capilla al Cristo en piedra, construcciones que seguramente se prolongaron al menos tres décadas. De acuerdo con Clara Bargellini (2005), “las reconstrucciones en piedra estaban a la orden del día en los poblados principales del norte novohispano [...] pasando de construcciones en adobe, y también en piedra, pero con techos de vigas de madera, a obras con bóvedas y cúpulas, y con detalles exteriores en cantería tallada” (p. 31).

Según Francisco Xavier Ollervides Aguirre (1989), encargado del archivo parroquial de catedral, para 1728 se sabe de la construcción de una capilla independiente para el Santo Cristo, pero no se ha podido confirmar si estaba en inicios o en proceso. Según noticias de la obra de la iglesia cuando la visita del obispo de Guadalajara, Nicolás Carlos Gómez de Cervantes, fue ordenado al mayordomo de fábrica “que se abra una ventana para que tenga luz competente” (APSCS, 1741-1768, citado por Bargellini, p. 32). Para Bargellini, se trata de la reedificación inacabada de la parroquia de 1690.

El libro de la cofradía del Santo Cristo resulta una excelente fuente de información para deducir quiénes pudieron costear y tomar decisiones respecto al conjunto y

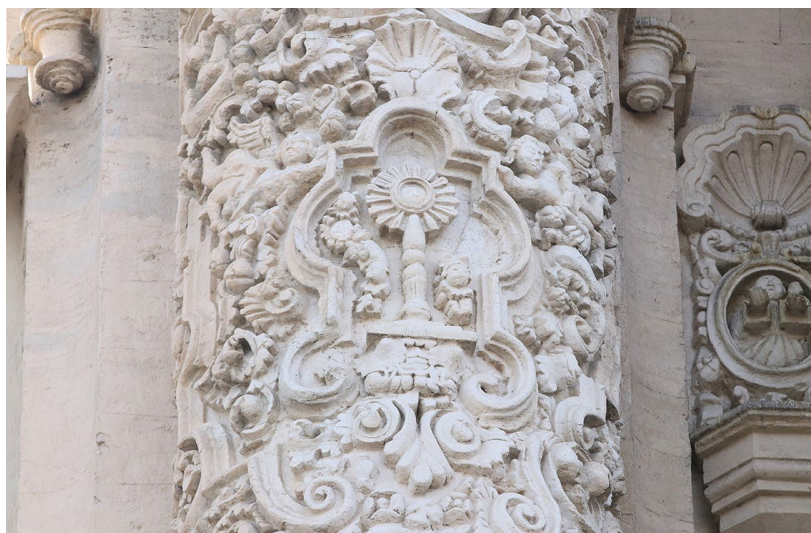


Fig. 7. Custodia tallada en la columna del lado norte de la fachada principal.

su apariencia. Es posible mencionar hombres y mujeres de gran devoción y visión; entre ellos está Josefa Báez Treviño, heredera de Santos Rojo, y el mayordomo de la fábrica, Prudencio Orobio y Basterra, comerciante vasco propietario de la hacienda de Santa María y gobernador de Texas entre 1730 y 1740. Le suplió Francisco Furundarena en 1755 a 1767, y luego regresó el bachiller Martín Sánchez Navarro hasta 1770 (APSCS, citado por Bargellini, pp. 53-54). Andrés Antonio de la Mata y Cos, comerciante peninsular, asienta en ese año la contratación del carpintero Ángel Anglino, quien terminó la fábrica y los retablos.

Con anterioridad, en 1757, la cofradía del Santo Cristo pagó 400 pesos “para la construcción del colateral que se está entendiendo para la capilla del Santo Cristo”, a solicitud del obispo de Guadalajara (APSCS, 1743-1804, citado por Bargellini, p. 37-38). El contratista fue Juan García Castañe-

da, yerno de uno de los retablistas más afamados de la Nueva España, Felipe de Ureña, quien había sido contratado para la talla de retablos en Zacatecas. A Ureña se le considera el responsable, en gran parte, de la amplia difusión del estípite en la Nueva España. Dado que él y su yerno trabajaron juntos, es posible asumir que el retablo del Santo Cristo es obra de su taller, ahora restaurado en el templo de San Francisco, en Monclova.

Los sacerdotes a cargo de la obra parroquial, en los cerca de 55 años de construcción, contaban con buenas relaciones y con una gran erudición, propia de su formación eclesiástica —lo cual se puede constatar en los escritos que legaron, llenos de referencias bíblicas y literarias—. Al párroco Felipe Suárez de Estrada le tocó el inicio de la obra; el bachiller José Martín Sánchez Navarro fue tesorero y mayordomo en diferentes ocasiones; Pedro José Quintín de Arizpe fue párroco interino en 1784 y, posteriormente, al padre Pedro Fuentes le tocó la finalización y dedicación, habiendo estado en Texas anteriormente; fue cura en San Fernando y en el presidio de San Antonio, además de párroco del pueblo de San Esteban.

Presento a continuación una tabla con los principales responsables de la fábrica de la catedral, de quienes tenemos noticias; se incluyen las fechas en que sabemos que participaron en la construcción, así como datos relevantes sobre ellos.



Fig. 8. Virgen del Rosario tallada en la columna inserta en el cubo de la torre del lado sur de la fachada principal.

1er. maestro de obra	Nicolás Tadeo Hernández Trabaja dos décadas (aprox. 1745-1771)	Hijo de Domingo Ximenez Hernández, maestro mayor de la parroquia de Zacatecas, quien emigró de San Luis Potosí (1719) y luego trabajó en la iglesia del Tránsito, en Fresnillo (1728)
Oficiales	Pedro González y Marcos Valdés	(APSCS FC, C10, F3, E2, Memoria, pp. 11-12)
2º. maestro de obra	Tomás Lucio de Ibarra (1771-1790)	Se concentra en la parroquia, ya terminada la capilla. Probablemente a cargo de labrados al interior de la nave y de la cúpula. Se va luego a la obra de la parroquia de Monterrey
3er. maestro de obra	Salvador Cayetano Yáñez o Yáñez de Breña (1777-1785)	Mulato. Se encarga al menos de andamios en la portada y de cerrar puertas de la sacristía como "maestro albañil". Deja su nombre en varios medallones pétreos en las sacristías, en la parte posterior del conjunto. Para Jorge Fuentes, es el autor de las cúpulas y sus decoraciones (Fuentes Aguirre, 1991, 32).
Maestro carpintero	Juan Esteban Dávila (1773-1787)	
Maestro herrero	Juan Félix Maldonado (1763-1794)	
Maestro de obra y maestro carpintero	Mariano Ángel Galín y Anglino, apodado "El Catalán" (1791-1806)	Había estado en Texas como ingeniero. Fue contratado para "componer colateral de la iglesia vieja, hechura de las dos portadas (principal y sur), púlpito y cajonería de sacristía de la nueva iglesia" (APSCS, citado por Bargellini, p. 58). Realizó el retablo mayor, el único terminado en 1800. Se encargó de los enlosados del presbiterio y sacristía de arriba, la puerta mayor y el entarimado, la reja del coro, del baptisterio, el portón de la capilla de la parroquia, el púlpito, cuatro puertas de las dos sacristías. Posteriormente realizó el retablo de san José (1806).

Fuente: Clara Bargellini, *La catedral de Saltillo y sus imágenes* (2005), excepto cuando se anota lo contrario.

La fachada

Una fachada o retablo se lee según sus divisiones verticales —calles, del centro hacia afuera— y horizontales —cuerpos, de abajo hacia arriba hasta llegar al remate en lo alto—. En el caso de la Capilla del Santo Cristo tanto como de la catedral, la decoración se centra en las portadas, en tanto que los cubos de las torres a diestra y siniestra enmarcan el conjunto y cobran relevancia a nivel masivo, por los contrafuertes que semejan un enorme nicho en su cubo (Fig. 1).

La portada de la capilla cuenta con tres cuerpos y una calle, mientras que la catedral se distingue por un mayor juego de luces y sombras por los volúmenes entrantes y salientes en sus cinco calles, dos cuerpos y un remate. La primera es mucho más austera y “primitiva”, en tanto que la segunda sobresale por la decoración en toda su superficie (Figs. 9 y 10). Varios detalles destacan entre ambas: las caras tipo grutesco que parecen exhalar follajes de sus bocas, y la repetición de perfiles y cornisas en recesión, como en el nicho cruciforme del tercer cuerpo de la capilla, cuyos perfiles se repiten (Fig. 3); este recurso es propio del barroco, como si fuera una fuga musical. Así sucede también con los vibrantes juegos de las cornisas entre los cuerpos de la catedral (Fig. 6).

La fachada ha sido comparada con El Carmen, de San Luis Potosí, y Santo Domingo, en Sombrerete, por la combinación poco ortodoxa de dos tipos de barroco: los primeros cuerpos salomónicos y los segundos estípites. Es indudable que su linaje formal proviene de las tendencias desarrolladas en esos lugares, que tienen relación, a su vez, con Guanajuato. Es muy probable que esto se deba a los tránsitos de los maestros de obra, al referido retablo del Santo Cristo —que, sin duda, tuvo un impacto importante en la co-



Figs. 9 y 10. Caras con decoración fitomorfa saliendo de su boca, en las fachadas de la Capilla del Santo Cristo (arriba) y de catedral (abajo).

munidad— y a la presencia de Ángel Galín y Anglino, último maestro de obra, tanto de la carpintería como del tallado en piedra de la fachada principal.

Por su parte, la fachada sur de la parroquia (Fig. 11), diseño de Galín, presenta unas columnas en piedra idénticas a las del retablo de san José en madera (Fig. 5), también de su autoría y concluido en 1806.

Antiguo retablo mayor

Como era habitual en aquella época, un templo era trazado con cal en el piso, para delimitar su extensión, pero se edificaba de atrás para adelante, concluyéndose con la fachada y las torres. Por ello, el plano era fundamental, en tanto que la ornamentación y los programas iconográficos podían cambiar si su erección atravesaba alguna coyuntura que provocara otros gustos y devociones, como fue el caso del hoy retablo de san José.

Carpinteros y doradores estaban a cargo de la construcción, talla y recubrimiento en pan de oro de un retablo. Estos oficios los regulaban los gremios, cada uno liderado por un maestro a cuyo cargo sus aprendices iban versándose en el oficio, hasta poder presentar un examen. Sin embargo, eso no sucedió en Saltillo hasta donde sabemos; es decir, no contamos con registros de gremios bien establecidos, y si llegaba algún maestro a la villa, lo era por derecho propio, o examinado en otro lado. Eso no impidió contar con maestros capacitados para dirigir la obra de la parroquia, como se vio en la tabla anterior.

Inicialmente se distinguían los carpinteros de lo blanco —dedicados a las cubiertas y armaduras, especializados en la arquitectura— de los carpinteros de lo prieto o de lo



Fig. 11. Fachada sur de la catedral.



Fig. 12. Medallones en la esquina suroriente, al exterior de la sacristía de arriba.

negro, quienes terminaron siendo separados en las ordenanzas de 1703 (reglamentos del oficio) como entalladores. Por entallador se entiende aquel que talla retablos y se encarga de su imaginería; ellos realizaban esculturas, tallas y arquitectura, aunque en Saltillo no aparecen estas distinciones.

Por su parte, pintores y doradores pertenecían a otro gremio según las ordenanzas de 1686; ellos estaban obligados a que las imágenes tuvieran “la decencia y el decoro” necesarios para la piedad, tanto si eran hechas por manos españolas como por indígenas (Maquívar, 1999, p. 52). En ese caso, podían realizar tablas de flores, frutos y animales sin ser examinados. Es decir, se procuraba que los indígenas no estuvieran a cargo de programas de envergadura, lo cual, por supuesto, aplicaba también a las castas. No obstante, recordemos que el maestro Cayetano Yáñez era mulato y se tiene registrado como maestro de fábrica o maestro albañil de la parroquia de 1777 a 1785. Además, fue el único que dejó su nombre, ahora apenas visible, en los medallones de las sacristías (Fig. 12), probablemente buscando validar su trabajo.

El retablo mayor, denominado en los documentos “colateral”, fue una pieza sin duda excepcional (Fig. 13). De él sólo nos queda la fotografía (APSCS), pues no tuvo la misma suerte que el del Santo Cristo —el cual, aunque removido y modificado, aún se conserva—. Su autor fue Ángel Galín y Anglino, quien lo concluyó para la dedicación del templo en 1800. Se trataba de una exquisita pieza en pan de oro de tres cuerpos con nichos separados por columnas y pilastras estípites, con entrantes y salientes tipo biombo, y un sólido programa iconográfico. Al centro del segundo cuerpo presidía el retablo la escultura guatemalteca de Santiago peregrino,



Fig. 13. Interior de la catedral hacia 1880. Fotografía colección de la familia Recio Dávila.

en la técnica de estofado (pintura y esgrafiado sobre oro de hoja) y corladura (color sobre plata), en túnica verde con una capa roja y revés ocre, con bordón y guaje característicos. Ésta aún se conserva, colocada en el altar de san José, aunque pobremente repintada, como muchas de las esculturas y relieves de la catedral.

Antes de este retablo debió existir algún altar modesto con una imagen de Santiago que, según Barge-llini, quizá sea la que hoy se ubica del lado izquierdo en el segundo cuerpo del retablo del Sagrado Corazón, el cual se identifica por las conchas en su esclavina sobre sus hombros, aunque sin bordón.

Galín y Anglino colocó, a sendos lados de Santiago, las esculturas de san Ignacio de Loyola y san Francisco Xavier, lo cual hace patente la influencia jesuita en su programa iconográfico. Dicho sea de paso, que las devociones promovidas por la Compañía de Jesús tienen una presencia contundente en el conjunto, empezando por la fachada, donde aparecen medallones del Sagrado Corazón de Jesús, del Dulce o Inmaculado Corazón de María y del Purísimo de José, cuyo legado pervivió en el Virreinato tras la expulsión de los jesuitas en 1776 (lo cual discuto ampliamente en mi libro sobre el *Corazón sagrado y profano*).

Así, sobre las columnas salomónicas del primer cuerpo de la fachada, en el entablamento saliente, se observan cuatro corazones. A los dos de la derecha —cuando uno observa la fachada de la catedral (Fig. 3)— con el monograma de María y de José, habría que añadir los dos corazones faltantes a la izquierda, probablemente el Sagrado Corazón de Jesús y quizá el de santa Gertrudis —de quien se cuenta con una exquisita escultura en el acervo de catedral—. Esta escultura estofada y

encarnada se mostraba en su propio retablo de madera sobredorada con nicho y vidriera (Ollervides Aguirre, 1989).

La impronta jesuita no debe extrañarnos, pues la alta sociedad saltillense estaba vinculada a la Compañía de Jesús, que tenía templos en las vecinas poblaciones de Parras y Monterrey. De esta manera se puede contextualizar, en parte, la eminente presencia de la Virgen de Guadalupe en el tercer cuerpo del antiguo retablo barroco, con su imagen pintada. Vale la pena recordar que el reconocimiento de la Virgen morena como patrona de la Nueva España, en 1738, de la América septentrional, en 1746 y, finalmente, la expedición de la bula *Non est equidem*, donde el papa Benedicto XIV confirma a la Guadalupana como patrona de la Nueva España con fiesta, misa y oficio propios, en 1754, fue una causa promovida por los jesuitas criollos. Con ella como estandarte, se evidenciaba el orgullo del milagro guadalupano: *non fecit taliter omni nationi*, “No hizo nada igual con ninguna otra nación”, y su presencia en el naciente orgullo nacional.

De regreso al retablo de Galín, en el primer cuerpo colocó, a los lados del sagrario, esculturas de los apóstoles Pedro y Pablo o Andrés, mientras que en el frontal del altar (recordemos que la mesa de altar exenta fue introducida tras el Concilio Vaticano II, en 1965, y antes el sacerdote oficiaba la misa en latín y de espaldas a la feligresía) se encontraba la elegante pieza de plata de vocabulario neoclásico, colocado cuatro años después de la dedicación del templo, es decir, en 1804.² Hoy este frontal se ubica en el crucero norte bajo el retablo dedicado al Sagrado Corazón.

² El frontal de plata del Santo Cristo fue parte del retablo barroco de Felipe Ureña y Juan García Castañeda, y en el siglo XX se colocó en su sitio actual bajo el retablo de san José.

Doce recuadros simétricos se disponen a ambos lados del escudo papal con la tiara y las llaves de San Pedro cruzadas. Este escudo captaba la mirada del fiel en cuanto entraba al recinto, y marcaba un eje directo hacia el altar, ya que se correspondía con la concha en piedra sobre el arco de entrada (Fig. 14), símbolo del santo patrono, Santiago, afirmando la tutela de Roma y del clero diocesano en el lugar.

Sacristías

La sacristía es un espacio indicado para el resguardo del ajuar eclesiástico, tanto de las vestimentas como de los objetos propios del culto, muchos de ellos de fina factura en plata, cristal y adornados con piedras preciosas. Este espacio privado del clero suele estar tradicionalmente relacionado con el culto a la Virgen María y requiere de muebles confeccionados en madera, para las vestimentas y objetos indicados. Ahí, el o los sacerdotes que offician se colocan los ropajes para el rito de la misa y otros servicios, además de ser un lugar de recogimiento para la oración. Por ello, solían contar con ricas imágenes y retablos que elevaran su espíritu.

La parroquia contó inicialmente con dos sacristías, conocidas como “de arriba” (sur) y “de abajo” (norte). Ambas tienen interesantes y enigmáticos detalles esculpidos en sus bóvedas, entre los que se cuentan granadas y *putti* o niños pequeños en diversas posturas. En la sacristía mayor o de arriba, convertida hoy en baptisterio, se colocó un retablo dedicado a los Cinco Señores (san José y la Virgen, así como sus padres santa Ana y san Joaquín y el niño Jesús), registrado en el inventario de 1781 como donación del cura don Agustín de Acosta. Entre su mobiliario se cuenta con una cajonera del



Fig. 14. Venera o concha sobre la tiara papal en el acceso principal.

carpintero Andrés Guajardo y una alacena del carpintero Joaquín Rodríguez, ambas realizadas entre 1780 y 1781.

La singularidad de la cúpula

En una planta de cruz latina, el espacio donde se cruza la nave principal y el transepto, que es el tramo más corto, se conoce como “crucero”; sobre él es común encontrar una cúpula sobre un tambor que provee iluminación por medio de ventanas o de una linternilla que la remata en lo alto. Por dentro y por fuera, la cúpula es uno de los sitios más distintivos de la catedral de Saltillo, no sólo por su sentido simbólico de conexión con el cielo como *axis mundi* (Villarreal Reyes, 2011, y Verduzco Argüelles, 2020), sino por sus relieves de factura popular que convierten a este templo en uno de los más singulares, no sólo de la región, sino de toda la arquitectura dieciochesca en la Nueva España. Clara Bargellini le atribuye al maestro Ibarra su factura, en tanto que Jorge Fuentes argumenta que fue el mulato Yáñez. Me siento inclinada a asumir esta última atribución, dadas las firmas pétreas al exterior de las sacristías, ya mencionadas.

La cúpula se levanta sobre un ancho tambor octogonal cuya base se distingue por los ingenuos relieves escultóricos de 43 personajes recargados en una balaustrada de fustes ondulantes, intercalados con algunas pinturas, en la base del tambor (Figs. 15 y 16). Aquí se incluyen los coros de la letanía del rosario que clama a María como: Reina de los Ángeles, de los Patriarcas, de los Profetas, de los Apóstoles, de los Mártires, de los Confesores, de las Vírgenes, de todos los Santos, y Reina concebida sin pecado original. A los seis patriarcas, siete apóstoles y seis confesores les sigue la representación de la Inmaculada Concepción entre las vírgenes, combinando el relieve y la pintura al romper la balaustrada que recorre todo el octágono de manera horizontal; continúan, en el sentido de las manecillas del reloj, los cinco mártires y un curioso perrito pintado, siete profetas y el coro de cinco ángeles que corresponderían a los serafines, querubines, potestades, principados y arcángeles. Finalmente frente al altar vemos, de nuevo en pintura, las escenas de la Última Cena, la Santísima Trinidad y la Crucifixión (Fig. 16), en referencia al sacrificio del altar, a la conexión humana y divina (*axis mundi*) y al Santo Cristo de la capilla anexa.

Más arriba, ojos de buey se intercalan con nichos rematados por conchas donde se yerguen ocho esculturas entre delgadas columnas, muy semejantes a las “salomónicas” de la fachada, pero en blanco y dorado. Sólo un personaje viste túnica hasta los pies, y los demás faldellín corto, mostrando sus rosadas rodillas; su identificación es difícil por los repintes, aunque algunos portan atributos musicales o pasionarios (¿arcángeles?), incluso una concha³ (Fig. 16). No obstante, su

³ Que podría ser Santiago. Para la identificación visual de estas figuras, remito a Jorge Fuentes (1991, pp. 74-76).



Fig. 15. Relieve escultórico repintado, donde se observa la caracterización individual de los cinco personajes que integran el coro de los confesores en la base del tambor de la cúpula.



Fig. 16. Escenas repintadas de la Última Cena, la Trinidad y la Crucifixión, en el extremo oriente de la base del tambor de la cúpula. Más arriba se observa una achaparrada figura con una concha (probablemente Santiago) en un nicho entre dos columnas "salomónicas" pintadas en blanco y dorado.

significado se relaciona con la alabanza a Dios, que se logra a través de la música y la plegaria. Vale la pena mencionar que la parroquia contaba, desde 1762, con maestro de capilla encargado de las misas cantadas.

Según Mario Herrera, los relieves del tambor se refieren al tema de la redención: “el acto sacrificial de Cristo (Mesías anunciado por patriarcas y profetas y luego confirmado por mártires y confesores... bajo la tutela de la Virgen, madre de la Iglesia en su conjunto (militante, purgante y triunfante).” Dan cuenta del “refinado criterio de sus autores intelectuales, muy conscientes del dogma y la liturgia” (citado en Santoscoy y Dávila Sosa, 2001, p. 152-155). Al igual que el tetramorfos en las pechinas con los cuatro evangelistas (el buey, el león, el águila y el ángel, relacionados respectivamente con Lucas, Marcos, Juan y Mateo), los malos repintes demeritan estas singulares y distintivas esculturas.

Me gustaría resaltar el papel del canto en esta cúpula, ya que estos coros aluden a la música que, a modo de corona, se eleva a los reinos celestiales como alabanza perpetua, mientras en la linternilla se asoma el pequeño torso de Dios Padre con el globo del mundo bendiciendo con su diestra toda su creación.

Por su parte, el exterior de la cúpula (Fig. 17) es el sitio donde las herencias constructivas medievales y las formas arcaizantes más patentes se muestran. Por ejemplo, los empujes de la cúpula se soportan con cuatro arbotantes, elementos arquitectónicos que nos recuerdan al gótico y a las fortificadas construcciones conventuales novohispanas del siglo XVI. Sobre cada arbotante, en el botarel o soporte exterior, cuatro personajes custodian el horizonte. Se han identificado como indígenas, pero en realidad visten jubón ceñido al torso quizá sobre



Fig. 17. Vista parcial de la cúpula, donde se observa el arbotante de soporte, un personaje español sobre el botarel, columnas caladas adosadas, grupos de pináculos, dragones a manera de gárgolas y demás decoraciones talladas en piedra.

una camisa (por lo amplio de los brazos), calzas (medias cortas) y calzón tipo gregüescos, vestimenta de moda en España a fines del siglo XVI y en el XVII. El cabello con raya en medio, fleco muy corto y caída a los lados que oculta las orejas, no concuerda con las representaciones de indígenas en el arte virreinal, con un característico corte de pelo con tonsura y mechones (aladares) a cada lado, y luce semejante a las esculturas policromadas en los nichos al interior del tambor. Asimismo, el hecho de que tengan calzado tampoco concuerda con las representaciones de indígenas, quienes solían aparecer descalzos o en sandalias (Rodríguez-Miaja, 2005).

Las facciones de estos encantadores e ingenuos personajes son un tanto torpes, probablemente porque quien las talló no tenía el entrenamiento suficiente para la figura

humana, pues si las comparamos con las decoraciones florales contiguas en las cenefas, los pináculos y la crestería que remata el tambor exterior de la cúpula —de las cuales nos sorprende la galanura y entramado de tanto detalle—, tales formas totalmente arcaizantes y populares no corresponden al resto de la piedra tallada.

Dos delgadas columnas “salomónicas” adosadas al tambor recuerdan a Boaz y Jaquín, aquellas de bronce que en la tradición flanqueaban la entrada del templo de Salomón en Jerusalén, nuevamente remontándose simbólicamente a la casa de David de donde provenía Jesús. Cada columna crea un eje vertical que remata en pináculos calados, mismos que flanquean al personaje español.

Por último, los vértices de los gajos de la cúpula fueron resaltados por una serpenteante moldura tridimensional —son únicos en su tipo— que forma el cuerpo de una bestia. Debo dar crédito al historiador del arte Víctor Raúl Ruiz, quien aventuró la primera interpretación de estos animales como basiliscos y provocó en mí la inquietud de seguir investigando. Las fauces abiertas, las garras y una suerte de penacho o cresta sobre su cabeza, me hacen pensar que se trata más bien de dragones que protegen este sitio sagrado, a manera de gárgolas, especialmente después de observar manuscritos medievales y leer sus descripciones en bestiarrios como éste, del siglo XIII:

El dragón es la mayor de las serpientes. Sacado de sus cuevas, a menudo vuela por los aires y el aire se agita por ello. Tiene cresta, con una boca pequeña y una garganta estrecha por la que toma aire y saca la lengua... Tiene su fuerza [...] en la cola y hace daño con

un latigazo más que con un empujón [...] mata a todo el que envuelve [...] enrosca sus patas con nudos y los mata por asfixia (White, 2009, p. 265).

Así, estos dragones cumplen la función simbólica de las gárgolas, monstruos fantásticos popularizados en lo alto de las construcciones góticas, cuya función práctica era canalizar el agua de lluvia fuera de las fachadas, y la simbólica era proteger y alejar al mal, efecto conocido como “apotropaico”.

Para concluir el recorrido de este hermoso y complejo encaje pétreo, la linternilla (Fig. 18) también se distingue por fascinantes tallados y atlantes niños que, con las rodillas dobladas y el cuerpo echado hacia adelante, parecen sostener las paredes. Con todo esto me gustaría concluir que las recientes asociaciones con Quetzalcóatl y motivos nahuas que algunos investigadores suponen en los motivos de esta cúpula (Verduzco Argüelles, 2020), descontextualizan los lineamientos de una construcción tan importante como ésta. Por ello, traigo a colación las Ordenanzas de 1703, mismas que ponían especial cuidado en que las imágenes que no cumplieran con el decoro, fueran retiradas o modificadas según:

Se han hecho y hacen retablos de imágenes tan imperfectas que quitan la devoción engañando los que los hacen a los pobres indios y también a los españoles [...] Por tanto, para remedio de este engaño [...] se pone por ordenanza que los veedores que fueron de dicho arte, puedan ellos, o una o dos personas maestras que nombraren, salir a los pueblos y ciudades a ver y reconocer dichas obras y hayando que no están dispuestas conforme al arte, ni por maestro examina-

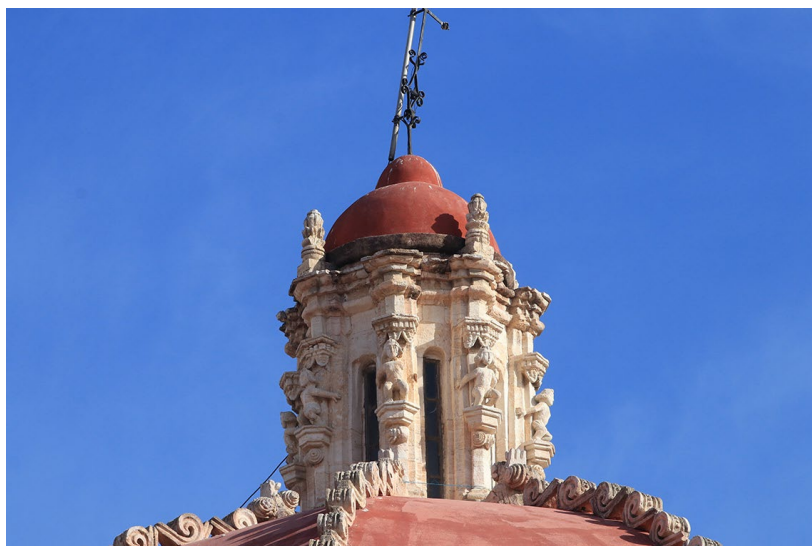


Fig. 18. Linternilla de la cúpula con columnas e infantes tipo atlantes.

do, los quite a quien los hiciere y los acabe y perfeccion (Ordenanzas, 1703, citadas por Maquívar, p. 52).

Si bien los perfiles de estos roleos a nuestros ojos parecen caracolas cortadas, propias del arte azteca, es muy importante no forzar interpretaciones basadas sólo en la forma, y comprender que si hubo mano indígena en la construcción, no podría, a esas alturas del Virreinato, pasar sin supervisión.

Grandes pinceles

En Saltillo no se sabe de pintores avecindados de reconocida trayectoria, por lo que muchas de las pinturas debieron encargarse fuera, y para ello se contrataron a finísimas firmas, como José de Alcívar y Antonio de Torres. Se conoce obra del segundo en Guadalajara y Zacatecas, e incluso en Parras y



Fig. 19. Virgen de Guadalupe, óleo sobre tela de José de Alcívar, 1770, ubicado en la capilla bajo el cubo de la torre.

Monterrey. De él, la catedral cuenta con un exquisito óleo de la Virgen del Carmen y las Ánimas del Purgatorio, de 1719.

Por su parte, de José de Alcívar o Alzívar destaca la Sagrada Familia en el retablo de san José y la Virgen de Guadalupe de 1770 (Fig. 19), colocada en la capilla a la derecha de la entrada del templo (bajo el cubo de la torre). Este afamado pintor, nacido en Texcoco en 1726 y discípulo de Miguel Cabrera, formó parte de la comitiva que observó y copió directamente el ayate guadalupano en 1751. Su fina factura es visible en una sofisticada composición donde no sólo aparecen en las cuatro esquinas las mariofonías, sino que flanquean a la Virgen tres pares de angelillos con coronas, ella como reina de los ángeles, siguiendo un grabado de los hermanos Klauber de 1754, según Bargellini. Llamam la atención lo alargado de su almendra en la parte superior, detalle propio de representaciones tempranas de la Virgen, y también, a sus pies, los querubines engarzados por un rosario de rosas blancas.

En esta ocasión Alcívar eligió poner la leyenda: “Esta Sta. Imagen está fielmente copiada y arreglada a las medidas, número de Rayos y Estrellas que se ven en su Sagrado Original” (Flores, 2016, p. 46), que solía incluir en sus imágenes guadalupanas. No obstante, es posible que, en el momento de la dedicación del templo, este lienzo haya ocupado la parte superior de un inacabado retablo en el transepto derecho del crucero, hoy dedicado a la Sagrada Familia (costeado por la cofradía de San José); bajo él, se ubicaba la Virgen del Rosario y, más abajo, san José, costeado por la cofradía que llevaba su nombre (Bargellini, p. 86). Luego el lienzo fue reubicado en su sitio actual.

Cabe señalar que los encargos a los pintores solían ser bastante precisos, pues el artífice —y más en los centros de

producción como la Ciudad de México— estaba acostumbrado a trabajar de acuerdo con un programa que establecía con el mecenas u comitente de una obra. Por ello, es difícil considerar que elementos destacados no hayan sido convenidos previamente con el artista. ¿Podría, entonces, este lienzo de Alcívar haber sido costeadado por la cofradía del Rosario, la cual ya contaba con un retablo en la antigua parroquia? Si es así, ¿podríamos relacionar su mecenazgo con la Virgen en la fachada que ya hemos comentado? Éstas son algunas sugerentes preguntas que aguardan los documentos para ser constatadas.

La venera o concha de Santiago

Existen algunas imágenes medievales de Santiago asociadas al rosario, en especial porque la repetición de Aves Marías y Padres Nuestros se asociaba a la meditación y recitación de un peregrino en el camino (Franco Mata, 2005, p. 182 y fig. 29, p. 204). Sus representaciones tempranas (siglo XVI) colocaban a la Virgen con el niño, rodeada de los 15 misterios en medallones de rosas. ¿Será que la Virgen de Guadalupe pintada por Alcívar en la sacristía podría responder a esta referencia?⁴ Otra pregunta que nos regresa al inicio...

Comencé este texto refiriéndome a Santiago. En el año de 1800 la parroquia fue dedicada y consagrada a Santiago Apóstol, patrono de la villa del Saltillo desde su fundación. Se dice que recorrió Cádiz y Zaragoza, y en esta última ciudad se le apareció la Virgen María sobre un pilar.

⁴ "Santiago no esconde la violencia de la conquista y ocupación españolas, sino más bien revela la contradicción profunda en la que vivían los colonos" (Bargellini, p. 74).

La imagen peregrina de Santiago o Iacomos, también conocido como san Joaquín, desplazó a su vez a la de Santiago Apóstol entre los siglos XII y XV (González, 2015, p. 65). Y es la concha o venera el atributo que mayormente la distingue.

Resulta que en Galicia, región del extremo noroeste de la península ibérica (al norte de Portugal), hay gran cantidad de unos moluscos llamados “vieiras” (*pecten*), más conocidos en México como “callos de hacha”. Su concha en forma de abanico solía coserse en los vestidos de los peregrinos, como prueba de su viaje a Compostela. Así, la venera majestuosa nos recibe al cruzar el umbral de la catedral, igual que recibió a aquellos que pudieron ingresar por primera vez durante los tres días de celebraciones para su consagración en 1800, procesiones y actos solemnes que culminaron con el proceso de su erección haciendo honor a la leyenda que se lee en su remate: “T. S. J. A. M. C.A. 1745 D. 1800”: Templo *Sancti Jacobo Apostoli Majoris*. Comenzóse alrededor del año 1745 y dedicóse en 1800.

Bibliografía

- AMS, PM, c 19, e 1, 4 f. Villa del Saltillo. 23 de mayo de 1751. Lista. Nombres de las personas y cantidades que aportaron para la construcción de la Santa Iglesia Parroquial de esta villa.
- Bargellini, C. (2005). *La catedral de Saltillo y sus imágenes*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Gobierno del Estado de Coahuila, Instituto Coahuilense de Cultura y Universidad Autónoma de Coahuila.
- Carpentier, A. (1984). *Razón de ser*. 1ª. ed. Letras Cubanas.
- Carvajal González, H. (2015). "Santiago peregrino". *Revista Digital de Iconografía Medieval: Vol. VII*. Recuperado de: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-12-22-Santiago_peregrino71.pdf
- De la Vorágine, S. (1987). *La leyenda dorada*. 2ª. reimp. Alianza Editorial.
- Flores García, K. L. (2016). *José de Alzibar. De la tradición del taller a la retórica de la Academia. 1767-1781*. UNAM. Recuperado de: [https://www.academia.edu/27839975 José_de_Alzibar_De_la_tradición_del_taller_a_la_retórica_de_la_Academia_1767_1781_pdf](https://www.academia.edu/27839975/José_de_Alzibar_De_la_tradición_del_taller_a_la_retórica_de_la_Academia_1767_1781_pdf)
- Franco Mata, Á. (2005). "Iconografía jacobea en azabache". *Los caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. M. del C. (coord.), Lacarra Ducay (ed.), pp. 169-212. Institución Fernando el Católico. Recuperado de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/75/07franco.pdf>
- Fuentes Aguirre, J. (1991). *La catedral de Santiago de Saltillo. Una fe transformada en monumento*. Amigos del Patrimonio Cultural de Saltillo.

- Halcón, F. (2012). *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en la Nueva España*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Hauser, A. (1989). *Historia social de la literatura y el arte*. Gedisa.
- Maquívar, M. del C. (1999). *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepozotlán*. Mediateca INAH. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1ª. ed. Letras. Recuperado de: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro:559>
- Ollervides Aguirre, F. J. (1989). *Información y datos históricos acerca de la milagrosa imagen del Santo Cristo de la Capilla que se venera en Saltillo, Coahuila, Méjico*. AMS.
- Rodríguez-Miaja, F. E. (2005). "Atuendos". *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*. Elisa Vargaslugo et al. (eds.), pp. 466-471. Fomento Cultural Banamex, UNAM, IIE.
- Santoscoy, M. E. y Dávila Sosa, E. (2001). *Catedral de Saltillo... por los siglos de los siglos. Edición conmemorativa 1800-2000*. M. E. Santoscoy & E. Dávila Sosa (eds.); 1ª. ed. Secretaría de Educación Pública de Coahuila, Gobierno del Estado de Coahuila y UAdeC.
- Sigaut, N. (1987). "El conflicto clero regular-secular y la iconografía triunfalista". *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano. XLIV Coloquio Internacional de Americanistas*. pp. 107-123. UNAM.
- Toussaint, M. (1990). *Arte colonial en México*. UNAM, IIE.
- Verduzco Argüelles, G. I. (2020). Conferencia "Discurso visual del conjunto arquitectónico de la Catedral de Saltillo". Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Recuperado de: https://youtu.be/c_Nm3VBusEQ

- Villarreal, A. y Pérez Gavilán, A. I. (2021). Lo barroco de la catedral de Saltillo. Video. Secretaría de Cultura de Coahuila. Recuperado de: <https://youtu.be/QtzGRvywebI>
- Villarreal Reyes, A. (2011). *Saltillo mágico* (t. I). Gobierno del Estado de Coahuila, Icocult y Conaculta.
- White, C. D. (2009). *From the Ark to the Pulpit. And Edition and Translation of the "Transitional" Northumberland Bestiary (13th Century)*. Université Catholique de Louvain, L'Institut d'Etudes Médiévales.

LA CATEDRAL DE SALTILLO:

apuntes para la singularidad de la arquitectura
religiosa tardovirreinal en el norte de México

ANA ISABEL PÉREZ-GAVILÁN ÁVILA

