Martha Fernández

"La imagen del cielo en la arquitectura novohispana. Mantos, doseles y cortinajes"

p. 283-304

Muerte y vida en el más allá España y América, siglos xvı-xvııı

Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilar (edición)

México

Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Históricas

2009

434 p.

Ilustraciones y cuadros

(Serie Historia Novohispana 81)

ISBN 978-607-02-0449-4

Formato: PDF

Publicado en línea: 10 de diciembre de 2018

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/503/muertervida.html

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



LA IMAGEN DEL CIELO EN LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA. MANTOS, DOSELES Y CORTINAJES

MARTHA FERNÁNDEZ Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México

El cielo como tienda cósmica

En las culturas antiguas y tradicionales, la imagen del universo se desarrolla "a partir de un centro y se extiende hacia los cuatro puntos cardinales [...] el cuadrado construido a partir del punto central es una *imago mundi*".¹ Como he tenido ocasión de mostrar en otros trabajos,² el cuadrado y su versión cúbica tridimensional, a lo largo de la historia, han representado la imagen de mundo, con su centro, los cuatro puntos cardinales, el cenit y el nadir. Tal concepción del mundo también se encuentra referida en las Sagradas Escrituras. Isaías, por ejemplo, hace decir a Yahvé: "Los cielos son mi trono / y la tierra la alfombra de mis pies".³ Por su parte, san Mateo afirmaba: "Pues yo os digo que no juréis de modo alguno: ni por el *Cielo* porque es el *trono de Dios*, ni por la *Tierra* porque es el *escabel de sus pies*; ni por *Jerusalén* porque es *la ciudad del gran rey*".⁴ De esas citas se deduce que el cuadrado y el cubo son la imagen de lo manifestado,⁵ esto es, de lo que Dios ha revelado a los hombres.

¹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós, 1998, p. 38.

² Martha Fernández, "La imagen del paraíso en la arquitectura novohispana. Capillas posas", ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional AHILA. Europa-América: paralelismos en la distancia, organizado por la Universitat Jaume I de Castellón, celebrado en Castellón de la Plana, Valencia, España, del 20 al 24 de septiembre del 2005 (en prensa).

³ Isaías 61, 1. Las citas bíblicas de esta ponencia fueron tomadas de la *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, OP, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

⁴ San Mateo 5, 34-35.

⁵ Al respecto véase Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, *Introducción a los símbolos*, traducción de Abundio Rodríguez, OSB, Madrid, Encuentro, 1992 (Arte, 17), p. 102-103.



El círculo, por su parte, es la imagen de la perfección por no tener principio ni fin y simboliza lo no revelado, lo que Dios no ha puesto en conocimiento de los hombres; por lo tanto, lo primero que simboliza es el cielo. Es así que una estructura cúbica cubierta por una cúpula representa la imagen de la tierra cubierta por el cielo (figura 27).

Ahora bien, las tradiciones antiguas partían de la premisa de que la tierra, por sí sola, no podía flotar sobre las "grandes aguas del abismo", de donde surgió la idea de que se encontraba apoyada sobre pilares. Por ello, en esas culturas se concibió la estructura del cosmos como una gran arquitectura.⁶

Si la tierra tenía sus pilares, otro tanto sucedía con la bóveda celeste, y por las mismas razones arquitectónicas, el cielo venía a ser el techo de la "mansión" tierra y estaba apoyado sobre ella. Para los pueblos nómadas, según la descripción de los antiguos babilonios, el cielo era "la tienda del pastor del mundo".⁷

De acuerdo con Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, en la cosmología arcadia "el disco de la tierra está rodeado de una cadena de montañas, que son las *columnas-soportes de la cúpula celeste*; los intervalos existentes entre ellas son puertas por las que los astros hacen su aparición en un extremo del cielo y desaparecen por el otro". Las pinturas egipcias asignan al dios-aire Shu-Heh la función de sostener el cielo, personificado por la diosa Nut. 9

En la tradición judía, acorde con su nomadismo, igual que para los babilonios, el cielo era una tienda. Así, para mostrar la omnipotencia creadora de Dios, Isaías afirmó: "Él tiende los cielos como un toldo / y los despliega como una tienda de morada". ¹⁰

Aunque en el Nuevo Testamento esta concepción está ausente, en la iconografía cristiana fue adoptada seguramente por influencia de la tradición judía, pero también de la romana, en la cual el Dios Coelus

⁶ Ibidem, p. 74, 76.

⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁸ Max Müller, *Mitología egipcia*, traducción de Jorge A. Sánchez, Barcelona, Edicomunicación, 1990, p. 79. De acuerdo con este autor: "Los cuatro vientos son considerados divinos. El viento norte es un carnero o toro de cuatro cabezas [...] el viento este es un halcón, quizá porque el sol surge en el este; los vientos sur y oeste revelan su carácter ardiente al tener cabeza o cuerpo de un león y una serpiente, respectivamente. Muchos de estos atributos son cuádruples, por ser el cuatro el número celestial [...]. Con frecuencia, los cuatro vientos tienen forma o cabeza de carnero como alusión a la palabra *bai* ('alma, hálito'). Son por lo general alados [...]. En cuanto a la analogía de las cuatro 'almas' o carneros, de los vientos, el periodo griego intentó representar a los dioses de los cuatro elementos también como carneros, cuyas deidades son Re (sol y fuego), Shu (aire), Qeb (tierra) y Osiris (agua)".

⁹ Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, *Introducción a los símbolos, op. cit.*, p. 76-83.

¹⁰ Isaías 40, 22.





27. Cúpula de la Capilla de los Reyes, catedral de Puebla



28. Portada de la basílica de Ocotlán (detalle), Tlaxcala





tenía la función de extender el manto curvo del cielo. De esta manera, "el manto a veces significa el firmamento, otras la cúpula que es su símbolo arquitectónico; otras la separación tierra-cielo, en relación con el velo del santuario, otras el mundo celeste. En este último caso, el velo está con frecuencia curvado hacia abajo y es transportado al cielo por ángeles, que llevan al personaje que se halla en su interior".¹¹

De esta manera, el cielo es concebido como una tienda cósmica que Dios extiende como cubierta de la tierra.

La tienda como el templo de Dios

Dentro de la tradición judeocristina, en la idea del templo de Dios como una tienda se mezclan, por un lado, la referencia histórica de la tienda que levantó Moisés en el desierto, de acuerdo con las indicaciones que Yahvé le dio en el Monte Sinaí, y el hecho de que todo templo es la imagen cósmica del universo, en el que se encuentra el cielo.¹²

El templo que Dios mandó levantar a Moisés correspondía al de un pueblo en tránsito hacia la "tierra prometida", por lo tanto era una tienda desmontable y transportable, construida con pieles y telas multicolores.¹³

Para levantar el templo, formó un atrio que delimitaba el recinto sagrado por medio de columnas de bronce con capiteles de plata; el ingreso estaba constituido por otras cuatro columnas semejantes. ¹⁴ Al centro de ese atrio, Moisés levantó la "tienda o tabernáculo", que medía 30 codos de largo por 12 de ancho. Sus muros y puertas eran cortinas apoyadas en columnas de madera, que tenían anillos de oro. La cubierta del tabernáculo se hizo con "pieles de carnero, almagradas; y sobre ésta, otra cubierta de pieles moradas". En el interior, dividió la nave en tres partes: el *ulam* o vestíbulo, el *hekal* o sala de oración y el *debir* o *Sancta Santorum*, donde colocó el Arca de la Alianza, flanqueada por dos querubines, "extendiendo las alas sobre el propiciatorio, mirándose uno a otro, con las caras vueltas hacia el propiciatorio". Para separar el Santo de los Santos, hizo levantar cuatro columnas de madera con capiteles cubiertos de oro y colocó un velo "de color de jacinto, y de púrpura, y de grana, de un lino fino retorcido, tejido todo

¹¹ Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, *Introducción a los símbolos, op. cit.*, p. 83.

¹² *Ibidem*, p. 139.

¹³ Éxodo 31, 1-11.

¹⁴ Ibidem, 27, 9-19; 38, 9-20.



con variedad de colores y diversos recamos". ¹⁵ Finalmente, Moisés mandó fabricar un candelabro de siete brazos para la iluminación, un altar para los perfumes, otro para los holocaustos y una concha de bronce, elevada sobre su basa, que servía para la purificación de los sacerdotes. ¹⁶

Los relatos acerca de la fábrica y las características del templo levantado por Moisés se han interpretado no tanto como la construcción de un santuario complicado y rico de manera literal, sino como una paráfrasis de la creación del mundo y como un "símbolo de la armonía original". Algunos de los elementos formales que los textos bíblicos le atribuyen, como los cortinajes, el empleo del oro, la plata y el bronce, y algunos colores, como el púrpura y el escarlata, se retomaron más tarde en la arquitectura cristiana.

Pero he dicho que el templo es la imagen cósmica del universo. Todo templo lo es, pero por lo menos a partir del siglo VI, con la obra de Cosmas Indicopleustes, titulada *Topografía cristiana*, el tabernáculo que levantó Moisés se considera modelo y copia del universo. ¹⁸ Esta misma idea pasó al templo de piedra construido por Salomón, que conservó la división tripartita y, con ello, las tres esferas del cosmos: el cielo, la tierra y el mar. De acuerdo con Jean Daniélou

el *Sancta Santorum*, morada de Yahvé, representa el cielo, donde Dios tiene, en la oscuridad, su cámara. El tabernáculo representa la tierra; en él se encuentran los símbolos del culto permanente, los elementos litúrgicos: el altar de los perfumes, que prolonga el incienso de las flores; la mesa de los panes ofrecidos, que representa la oblación de las primicias; el candelabro, en el que arde el aceite perenne. Finalmente, el atrio, que servía para los holocaustos y donde se encontraba el Mar de bronce, corresponde al mar. Todo el cosmos está, de esta manera, como refractado en el templo, que es su microcosmos.¹⁹

En este sentido, cabe recordar la cita de Salomón cuando dice a Yahvé: "Tú me dijiste que edificase un templo en tu monte santo / y un altar en la ciudad de tu morada, / según el modelo del santo tabernácu-

¹⁵ Ibidem, 26, 1-37; 36, 8-38.

¹⁶ Ibidem, 20, 24-25.

¹⁷ Karen Armstrong, *Una historia de Dios. 4000 años de búsqueda en el judaísmo, el cristianismo y el Islam,* traducción de Ramón Alfonso Díez Aragón, México, Paidós, 1996, p. 93.

¹⁸ Fernando Galtier Martí, *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad,* Zaragoza, Mira Editores, 2001, p. 195-197.

¹⁹ Jean Daniélau, *Le signe du temple*, p. 18, citado por Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, *Introducción a los símbolos*, op. cit., p. 145.





lo ²⁰ que al principio habías preparado". ²¹ Esto es, que el templo será el reflejo del universo creado por Dios. De ahí se deriva la relación entre el templo y el cosmos; más concretamente, entre el templo y la tienda cósmica de la bóveda celeste, "la más sorprendente imagen de la soberana omnipotencia del Creador, el símbolo más revelador de la morada en que habita el Altísimo y donde espera ser adorado". ²²

La tienda en la arquitectura novohispana

Entre los muchos simbolismos que posee el templo cristiano, se encuentra la representación del paraíso o, por decir mejor, de los paraísos: el terrenal, el cielo donde habita Dios y la Jerusalén celestial.

La idea del templo como imagen del cielo se encuentra presente en el sermón titulado *La maravilla immarscesible y milagro continuado de María Santíssima Señora Nuestra, en su prodigiosa imagen de Guadalupe de México*, que escribió el padre jesuita Juan de Goycoechea, el "día octavo del novenario" que se llevó a cabo para la dedicación del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, "extramuros" de la ciudad de México, el año de 1709. De acuerdo con sus propias palabras, "el Soberano Artífice" hizo los cielos y "fabricó para su adoración un Templo":

las bóvedas puso el Cielo, por pavimento en su estabilidad la Tierra, fijó columnas los polos, grabado el NON PLUS ULTRA de ámbito, y de firmeza, como esculpidas en dos genios, atareó dos motrices inteligencias, que con la inmovilidad de el centro junten los infatigables vuelcos de los orbes; doró la techumbre de estrellas, en que forman las lucidas figuras, que dieron ficción a las profanas fábulas: alfombró con variedad la tierra, rasgó luz, y ventanas al Oriente, y encendió perpetuas lámparas, que alternadamente de día y de noche ardiesen. ¡Grande templo por cierto! ¡Grande templo! Como palacio real, y magnífica casa de su Hacedor [...]. Cómo pudo tener, Atheista, lugar el acaso en fábrica de tan alto consejo?

^{20 &}quot;Aunque en la literatura rabínica no hay ningún punto de apoyo para una explicación más cercana de los 'tabernáculos', cabría sin embargo sugerir la posibilidad de que este término hubiese sido elegido por la fiesta de Tabernáculos (también llamada fiesta de las Cabañas o Tiendas), que era la fiesta judía por excelencia a comienzos de la era cristiana. Con ello la vida eterna de los justos se designaba como la fiesta máxima en que las cabañas perecederas de la fiesta del *Sukkot* eran sustituidas por 'tiendas eternas' [...]. Las 'tiendas' de la fiesta son [...] la expresión residencial de la alegría mesiánica". Véase Heinrich A. Mertens, *Manual de la Biblia. Aspectos literarios, históricos, arqueológicos, histórico-religiosos, culturales y geográficos del Antiguo y Nuevo Testamento*, Barcelona, Herder, 1989, p. 709.

²¹ Sabiduría 9, 8.

²² Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, Introducción a los símbolos, op. cit., p. 139.



Pues no, dice David, de el Señor es el templo del mundo; porque lo fundó sobre los mares [...] e ideó la maquina sobre las corrientes de las aguas [...]. Él arqueó de la nada, sin la cimbra de la materia las bóvedas; Él sin profundar cimientos, estableció la Tierra [...]. Su amor artífice, trazó diligente essa maravilla sobre las ondas [...] y de la transparencia del abismo se congelaron las christalinas rocas de el firmamento [...] y quedaron unas bóvedas de los cielos [...]. Mucho tiene de parecido al templo de el mundo, este MARIANO templo de GUADALUPE, fundado en el sitio inconstante del mexicano lago, pero con la firmeza de aquel hermoso cielo, que trassumptó en el *Ayate* su dueño: y si copia el templo a su imagen, es este templo una imagen del cielo.²³ [figura 33].

Si esto así sucedía en la filosofía virreinal, es fácil entender que en la estructura arquitectónica de los templos novohispanos (como en todos los templos cristianos) se hayan desarrollado elementos formales específicos para representar el cielo o determinadas concepciones de él. La manifestación arquitectónica más importante del cielo, sin duda, es la cúpula. En las cúpulas se solían representar paraísos, pintados, como en la cúpula que cubre el presbiterio de la catedral de Puebla, o en yesería, como el del camarín de la virgen en el santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, así como el de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de Puebla (figura 27).

Las bóvedas de las iglesias y de los conventos, independientemente de su solución formal, también representan el cielo, como afirma René Guénon, son la extensión de la cúpula.²⁴ En ellas se plasman paraísos completos, como en las de la iglesia de Santo Domingo, en Oaxaca, y en las bóvedas del templo de Santa María Tonantzintla, en Puebla.

Los retablos son también cielos donde habita Dios con su corte celestial. Cuando son dorados, simbolizan los muros de la Jerusalén celeste, y cuando son policromados, como la portada-retablo de los Siete Príncipes en la iglesia de El Carmen de San Luis Potosí, nos dan idea de las nubes que se forman en el cielo.

Ahora bien, para representar el cielo como una tienda emplearon otros recursos, entre ellos las bóvedas de nervaduras, que pienso simbolizan los dobleces de las telas al tensarse con las estacas de una tien-

²³ Juan de Goycoechea, La maravilla immarcescible, y milagro continuado de María Santíssima Señora Nuestra, en su prodigiosa imagen de Guadalupe de México. Compite firmezas con su nuevo Templo, que la copia: adelanta duraciones al Cielo, que a su Efigie traslada; iguala permanencias con el Augusto Sacramento, de quien imita la Milagrosa Presencia en su Pintura. Reproducido en Nueve sermones guadalupanos (1661-1758), selección y estudio introductorio de David A. Brading, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 2005, p. 110-111.

²⁴ René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, traducción de José Luis Tejada y Jeremías Lera, Barcelona, Paidós, 1995, p. 196-197.





da. Son, por tanto, la tienda que Moisés levantó en el desierto, pero también la tienda cósmica que Dios desplegó a manera de cielo. En Nueva España se emplearon desde el siglo XVI, en iglesias, capillas posas, capillas abiertas y claustros. Para los siglos XVII y XVIII se utilizaron en algunas iglesias, principalmente guadalupanas, como se habían proyectado originalmente en el santuario de Nuestra Señora de Guadalupe de la ciudad de México, así como en la iglesia que mandó edificar fray Payo Enríquez de Rivera en la ciudad de Querétaro y que todavía se conserva.

Pienso que algunos arcos representan el ingreso a una tienda, como el conopial, de ascendencia gótica, que tuvo una gran difusión en la arquitectura novohispana del siglo XVI, tanto esculpido como pintado, y cuyo uso no se abandonó del todo, como lo prueba la portada principal de la iglesia de La Profesa, en la ciudad de México, construida por el arquitecto Pedro de Arrieta, de 1714 a 1720. De igual manera, el doble arco de ingreso de las portadas gemelas de la iglesia del convento de La Concepción, de la misma capital del virreinato, levantada hacia 1655, puede dar idea de la entrada a una tienda, especialmente en el efecto que produce el arco interior semihexagonal, que parece estar atado a las impostas, con las telas colgantes hacia las jambas.

Mantos, doseles y cortinajes

Igualmente, otros recursos que se utilizaron mucho para simbolizar el cielo, especialmente en el arte barroco, fueron los mantos y los cortinajes. De acuerdo con un estudio realizado por Jaime Morera, la heráldica distingue dos tipos de mantos: el pabellón, que se compone de cumbre y cortina,²⁵ y los lambrequines, que adornaban el casco y el escudo como ropaje, para defenderlos del calentamiento que producía el sol sobre el acero, y podían estar constituidos por un manto más corto que el de los pabellones, denominado "mantelete".²⁶ Ambos estaban reservados para los reyes y emperadores (figura 28).

Al decir de Jean Hani, "el manto imperial y real deriva del sumo sacerdote de Israel, que era de color jacinto, violeta o azul, con bordados de granadas y campanillas. Este 'efod' caía hasta el suelo y escondía

²⁵ Jaime Morera, "Pabellones y lambrequines heráldicos en la iconografía religiosa de la Nueva España", en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, p. 300.

²⁶ Ibidem, p. 305.



un simbolismo cósmico".²⁷ En el libro bíblico de la Sabiduría, se hace referencia a un personaje que combatió por el pueblo de Israel, quien

venció a la muchedumbre, / no con el poder del cuerpo ni con la fuerza de las armas, / sino que con la palabra sujetó al que los castigaba, / recordando los juramentos y la alianza de los padres [...]. Pues sobre sus vestiduras llevaba grabado a todo el pueblo, / los nombres gloriosos de los padres, grabados en las cuatro series de piedras, / y tu gloria sobre la diadema de su cabeza.²⁸

Este pasaje ha sido interpretado como una muestra de que el ropaje de los soberanos, especialmente el manto, en efecto, representaba el universo.

Tal privilegio deriva del hecho de que los emperadores y reyes han sido considerados tradicionalmente la imagen misma de Dios en la tierra. La historia de tal idea, para el mundo cristiano, se comenzó a manifestar, según Hani, en el siglo IV. En el siglo V, concretamente el 25 de agosto del año 450, se incluyó en la liturgia la coronación del emperador Macario, lo que la convirtió en el símbolo de unión del emperador con Dios. Pero, la cristianización total del ritual imperial se produjo a partir del siglo X, cuando se incorporó la unción del príncipe con el Santo Crisma.²⁹

La importancia de la unción radica en que recordaba el bautismo: el emperador se convertía en el "ungido del señor", a la manera de los reyes de Israel. Por tal razón fue adoptada tanto en Oriente como en Occidente y se convirtió en el nuevo signo de la "elección divina".³⁰

Es así que la imagen ideal del rey universal, del rey del mundo, la encarnaba el emperador, "cuando está sentado en el trono coronado del ciborio celestial, con el globo en la mano, la corona en la cabeza y el gran manto sobre los hombros". ³¹ Ese manto, como he dicho, era la bóveda del cielo; por lo menos, tal fue el concepto que se manejó en Francia durante el siglo XVII: "Antaño, la capa regia está cortada sobre el patrón de la capa del cielo, ancha y extendida en redondo como el cielo, de color azul como el cielo, brillante de flores de lis de oro, igual que el cielo tachonado de luces". ³²

²⁷ Jean Hani, *La realeza sagrada. Del faraón al cristianísimo rey*, traducción de Francesc Gutiérrez, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1998 (Sophia Perennis, 50), p. 215.

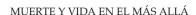
²⁸ Sabiduría 18, 21-24.

²⁹ Jean Hani, La realeza sagrada..., op. cit., p. 155.

³⁰ *Idem*.

³¹ Ibidem, p. 172.

³² *Ibidem*, p. 215.





Por tal motivo, el rey vestido con ese manto ya no era un individuo, sino que se transformaba en "hombre cósmico" y "hombre universal", para organizar el reino a imagen del orden del mundo, o para expresar cosas del otro mundo. En concreto, "el manto real es el signo visible del *corpus immortalis* con el que la santa unción ha revestido la entidad humana del príncipe".³³

Si esto era así con los soberanos, es lógico pensar que el manto de Dios fuera también una representación del cielo, especialmente cuando aparece extendido en señal de protección. De esta manera se encuentra, por ejemplo, en la representación de la Santísima Trinidad, conocida iconográficamente como *Compassio Patris*, en la cual Dios Padre aparece sosteniendo el cuerpo desfallecido y muerto de Jesús, como se ve, por ejemplo, en la obra de Alfonso de Sarat, del año de 1677 y que se conserva en la Casa de Cultura de la ciudad de San Luis Potosí. También en *El bautizo de los señores de Tlaxcala*, de la paleta de Joseph Sánchez, ubicada en la parroquia de San José de aquella ciudad. En este caso, Cristo está muerto pero todavía permanece en la cruz.

Otra representación iconográfica que también vincula el manto de la Virgen y de los santos con el cielo es el de los patrocinios. En todos los casos, la Virgen o el santo que ofrece su protección, aparece como el mástil de una tienda, del que surgen los muros, tal como la tienda que levantó Moisés al pie del monte Sinaí; su espacio interior es sagrado, como lo era el de ese famoso tabernáculo. Pero también la cabeza del santo o de la Virgen hacen las veces de dosel y su manto, además de compartir en general el significado del manto real, se tiende como un techo sobre los personajes que son patrocinados. En la mayoría de los casos, son ángeles o personajes de la alta jerarquía celestial los encargados de mantener abierto ese sagrado manto. Así lo encontramos en la obra de Luis Berrueco *El patronato de la Virgen Inmaculada sobre Puebla*, ubicada en la sacristía de la catedral angelopolitana, y en el *Patrocinio de San Agustín*, relieve que luce la portada principal de la iglesia de San Agustín de la ciudad de México, desde el siglo XVI.

No obstante, en México la mejor muestra del manto como representación del cielo se encuentra en la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe que porta un manto azul tachonado de estrellas, lo que explica por qué María no sólo era una intercesora entre los hombres y su Hijo, sino un ser celestial por derecho propio y representaba la divinidad misma³⁴ (figura 29).

³³ *Ibidem*, p. 215-216.

³⁴ Colleen McDannell y Bernhard Lang, *Historia del cielo*, traducción de Juan Alberto Moreno Tortuero, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, p. 217.



En la arquitectura y en los retablos, los baldaquines,³⁵ llamados también doseles o palios, son una manifestación del cielo; de hecho son los "ciborios celestiales" que cubrían los tronos reales. Originalmente eran una tienda plana sostenida por cuatro pértigas para las procesiones; en este sentido pueden ser representativos los "pasos de palio" de las procesiones españolas. Cuando se llevaron a la arquitectura en occidente, adquirieron forma cuadrada u octogonal, cubierta por una cúpula, como el famoso baldaquino que levantó Gianlorenzo Bernini sobre la tumba de san Pedro, de 1630 a 1633. Estos baldaquines son la representación de un microcosmos: la tierra cubierta por el cielo. Se extendieron por encima de tronos y altares para simbolizar la santidad del lugar; obviamente, los tabernáculos son una derivación de esos baldaquines.³⁶ Según Udo Becker, desde la Edad Media, éstos se utilizaron sobre las figuras de los santos y "a veces se pintaba a éstos reunidos en una iglesia o ciudad bajo baldaquín simbolizando la Jerusalén celestial".37

En Nueva España, los palacios de los nobles tenían el salón "del dosel", reservado para el rey en caso de que alguna vez visitara la casa. Tenía un trono, sobre el cual se levantaba precisamente un dosel o palio. Del mismo modo, la cátedra del arzobispo de México se encontraba bajo el palio, en un salón del arzobispado, tal como se representa en algunas pinturas. Una de ellas, realizada por José Vivar y Valderrama, en el siglo XVIII, representa *La aparición de la imagen de la virgen de Guadalupe*, localizada en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.

Por otra parte, varios retablos mayores y tabernáculos se levantaron en forma de baldaquines, de los que conservamos, por ejemplo, el retablo mayor de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo, en Puebla, del año de 1692; el retablo mayor de la catedral de Puebla, construido por Manuel Tolsá y dedicado en 1818, y el tabernáculo que luce el retablo mayor de la iglesia de La Valenciana, en el actual estado de Guanajuato, proyectado por el arquitecto Manuel Andrés de la Riva, en 1776, y concluido en 1778.³⁸

³⁵ Baldaquín: "De *Baldac*, antiguo nombre de Bagdad (de donde venían las sedas con que se confeccionaban)", Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, traducción de José Antonio Bravo, México, Océano, 2001, p. 48.

³⁶ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, traducción de Juan Godo Costa, Barcelona, Paidós, 1993, p. 60-61.

³⁷ Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, op. cit., p. 48-49.

³⁸ Arturo de la Serna Estrada *et al.*, "Valenciana, un caso interdisciplinario", en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, 8o. Coloquio del Seminario de Estudios del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003 (Estudios de Arte y Estética, 55), p. 62.



MUERTE Y VIDA EN EL MÁS ALLÁ 294

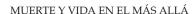


29. Anónimo, Retablo de Guadalupe, parroquia de Dolores Hidalgo, Guanajuato





30. Isidoro Vicente de Balbás, *Retablo de nuestra señora del Pilar*, Templo de Santa Prisca, Taxco, Guerrero



Muchas veces en los baldaquines, tabernáculos, doseles o palios, la cúpula se transforma en una gran corona, como ocurre en el baldaquino de San Pedro de Roma y en el tabernáculo de la virgen de la Defensa, que se encuentra al pie del Retablo de los Reyes de la catedral de Puebla realizado en 1765. La corona, según Jean Hani, es otro de los símbolos del poder real y representaba la gran rueda cósmica. El rey "es el que hace girar la rueda", es el monarca universal, ³⁹ como imagen terrena de Dios. Hans Biedermann, sin embargo, es más explícito y considera que la corona elevaba al soberano por encima de sus semejantes. Con ello "quedaba legitimado como un ser sobrehumano, vinculado con el mundo superior". ⁴⁰

La corona, al decir de Udo Becker, al principio era una diadema que se reducía a una simple banda de tela o metal que ceñía la frente de los sacerdotes y soberanos y fue a partir del imperio bizantino, cuando esa diadema evolucionó hasta convertirse en corona.⁴¹ En la iconografía cristiana, la corona designa no sólo la *maiestas domini*, sino también el grado más alto de existencia que pueda alcanzarse.⁴²

Es así que los pabellones, lambrequines y doseles están vinculados con la realeza sagrada, aunque todos, al igual que las cortinas, relacionadas con los doseles, parten de la tienda sagrada para representar el cielo. Esto ocurrió incluso en Nueva España, como se comprueba, por ejemplo, en el citado sermón titulado *La maravilla immarscesible...*, que el padre Juan de Goycoechea dedicó al nuevo templo guadalupano. Este autor comparó la bóveda celeste con una capa y a esta última con el santuario de Guadalupe y también con la tilma de Juan Diego. De acuerdo con su visión, así como sucede con el vestido, "la capa del cielo se ha de envejecer"

y como quien muda de gala, y estrena vestido, has de estrenar, y mudar de templo, y de cielo, y el cielo de tu templo se ha de mudar en una capa [...]. Pues cielo nuevo, que sea capa, no hay otra, que la de Juan Diego, debajo de la capa del cielo, porque con MARÍA, se trassundó todo el cielo a aquella capa [...]. Yo no dixera en el latino Idioma, con otra frase, lo que en el mexicano *tylma*, que cubre medio lado, como el cielo, capa de media Esphera.⁴³

Asimismo, si los altares eran el trono de Dios y las portadas, el ingreso a su paraíso, es lógico que en ambos elementos también se repre-

³⁹ Jean Hani, La realeza sagrada..., op. cit., p. 218.

⁴⁰ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 125.

⁴¹ Udo Becker, Enciclopedia de los símbolos, op. cit., p. 89.

⁴² Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 125.

⁴³ Juan de Goycoechea, La maravilla immarcescible..., op. cit., p. 113.



sentaran pabellones y lambrequines, como los pabellones que encontramos en los nichos del Retablo de los Reyes de la catedral de México, para recibir las figuras de los reyes santos. También es un pabellón el que rodea la figura de san Ignacio en el retablo que se levantó en su honor, en la iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán, en el hoy Estado de México. Un lambrequín, en cambio, sería el que luce el retablo de Nuestra Señora de Aránzazu en el colegio de las Vizcaínas de la ciudad de México.

Un retablo que combina el dosel con el lambrequín es el de Nuestra Señora de Guadalupe, en la iglesia de Santa Rosa de Viterbo, de la ciudad de Querétaro. Ciertamente, parece un lambrequín el que rodea a la virgen, sin embargo, sobre la pintura que la representa, se levanta una espléndida corona, a manera de dosel, de la que cuelga una cortina.

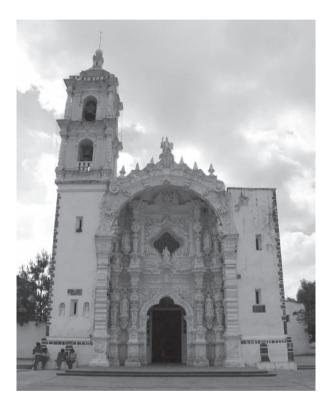
Del mismo modo, en la portada de la iglesia de Nuestra Señora de Ocotlán encontramos la combinación del cortinaje con el lambrequín. La tela que enmarca la figura de la Virgen parece caer de un casco y el manto es corto; sin embargo, también tiene cordones como para desplegar cortinas (figura 28).

Desde mi punto de vista, lo que más abunda en la arquitectura y en los retablos novohispanos son los cortinajes como representaciones del cielo. En este sentido, resulta muy ilustrativo el cuadro del siglo XVIII llamado *La consagración de los templos paganos y la primera misa en México-Tenochtitlan*, del pincel de José Vivar y Valderrama, conservado en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. En una especie de presbiterio improvisado, entre dos troncos de árboles, cubierto por una manta, se extiende un paño anudado en los extremos superiores, que protege y enmarca una cruz trenzada. Esta representación no es otra cosa que Cristo bajo la bóveda celeste.

Tanto en las fiestas, como en las exequias, se acostumbraba cubrir las piezas, fueran cuadros, tabernáculos o túmulos, con telas de diferentes clases, de acuerdo con la ocasión, formando cortinajes. Así, por ejemplo, según el relato de Juan de Mancilla Hinojosa, el túmulo que se levantó en la catedral de Oaxaca en 1631, a la muerte de la hija del virrey marqués de Cerralvo, Inés Pacheco de la Cueva, estaba cubierto por "un paño de terciopelo liso morado, de Castilla, flecos de oro y borlas de lo mismo".⁴⁴

⁴⁴ Juan de Mancilla Hinojosa, *Relación de las honras, y túmulo, que la muy noble y muy leal ciudad de Antequera, Valle de Guaxaca, levantó en la iglesia Catedral a la temprana muerte de la señora doña Inés Pacheco de la Cueva, hija del excelentísimo señor don Rodrigo Pacheco Osorio, marqués de Cerralvo del Consejo de Guerra, virrey y capitán general desta Nueva* España. Reproducido por Guillermo Tovar de Teresa en *Bibliografía novohispana de arte*, 2 t., México, Fondo de Cultura Económica, 1988, t. I, p. 93.





31. Portada de la parroquia de Panotla, Tlaxcala





32. Portada de la parroquia de Panotla (detalle), Tlaxcala

En relación con las fiestas, la *Gaceta de México*, en el número 5 correspondiente al mes de mayo de 1722, consigna que para la celebración del estreno del santuario de Guadalupe, se cubrió "la santísima imagen, con una rica cortina de tela de tisú, que dio con otras pulidas alhajas de plata la excelentísima señora duquesa de Alburquerque" (figura 33).⁴⁵

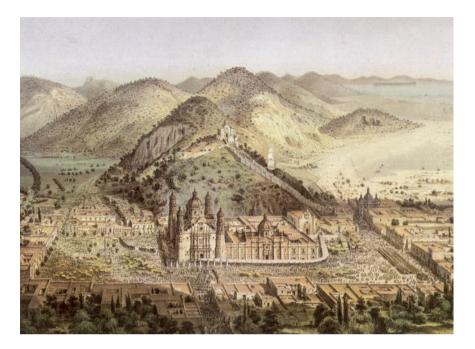
Otro cortinaje se colocó al "corpulento y elevado trono de plata" que se estrenó el 28 de agosto de 1734, en la iglesia de San Agustín de la ciudad de México. De acuerdo con el número 81 de la *Gaceta de México*, el trono estaba cubierto por "un hermoso, rojo, pajizo velo, a quien la muchedumbre de luces que ocultaba hacía parecer transparente, percibiéndose unas veces su lucir y otras su palpitar". 46

Como ejemplos de cortinajes tallados o de tela encolada podemos mencionar el que tiene el retablo de la virgen de Guadalupe, de la parroquia de Dolores Hidalgo, en Guanajuato, y el que luce el retablo de

⁴⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte, op. cit.*, t. II, p. 366.

⁴⁶ Ibidem, t. II, p. 389.





33. Casimiro Castro, *La Villa de Guadalupe*, en *México y sus alrededores; colección de vistas, trajes y monumentos*. Tomada del facsímil de la segunda edición publicada por José Decaen, México, 1864, prefacio de José E. Iturriaga, México, Inversora Bursátil, 1989

San Juan Nepomuceno de la iglesia de Santa Clara de Querétaro, ambos del siglo XVIII, así como el del retablo de Nuestra Señora del Pilar, en la parroquia de Santa Prisca, en Taxco, Guerrero, contratado por Isidoro Vicente de Balbás en 1753 (figuras 29 y 30).

Un cortinaje, que también parece combinarse con un dosel, es el que se encuentra en la portada de la parroquia de Panotla, en Tlaxcala. Semeja una cortina, no obstante, la tela de yeso parece descender de una corona (figuras 31 y 32).

Quizá el cortinaje más representativo de la arquitectura novohispana sea el que remata la portada principal de la iglesia de El Carmen, en San Luis Potosí, en el cual incluso se destaca la presencia de Dios padre. Esto es el cielo tendido como un toldo y desplegado como una tienda de morada⁴⁷ por quien preside el paraíso de piedra, que constituye la portada de ese monumento (figuras 34 y 35).

⁴⁷ Isaías 40, 22.





34. José Lorenzo, templo del Carmen, San Luis Potosí





35. Portada del templo del Carmen (detalle), San Luis Potosí





Conclusiones

La arquitectura sagrada, para serlo, tiene que reproducir en la tierra los arquetipos celestiales. De acuerdo con san Germán de Constantinopla, la Iglesia cristiana "es el cielo en la tierra, en el que el Dios supraceleste habita y se pasea; y lleva el tipo o figura de la crucifixión, la sepultura y la resurrección de Cristo; glorificada sobre el tabernáculo del testimonio de Moisés, prefigurada en los patriarcas, fundada sobre los apóstoles; en ella está el propiciatorio y el *Sancta Santorum*; anunciada en los profetas, ornamentada en las jerarquías, consumada en los mártires, y entronizada en los relicarios". 48

Esto significa que la iglesia es el paraíso de Cristo, pero su legitimidad se encuentra anclada en las prefiguras del Antiguo Testamento; entre ellas, la tienda o tabernáculo que Moisés levantó al pie del monte Sinaí. Tal es el fundamento de la imagen del cielo como una tienda, de donde derivan el manto, el dosel y el cortinaje que acompañaron y arroparon a las figuras sagradas en la arquitectura novohispana.

⁴⁸ San Germán de Constantinopla, "La Iglesia es el cielo en la tierra", en *Historia eclesiástica*, reproducido en Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, p. 175.

