

ARTE Y PATRIMONIO EN ESPAÑA Y AMÉRICA



MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE
FRANCISCO OLLERO LOBATO
WILLIAM REY ASHFIELD
(editores)

ARTE Y PATRIMONIO EN ESPAÑA Y AMÉRICA

MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE
FRANCISCO OLLERO LOBATO
WILLIAM REY ASHFIELD
(editores)

ARTE Y PATRIMONIO
EN ESPAÑA Y AMÉRICA

Editorial
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA (URUGUAY)

Colaboran
ESCUELA DE ESTUDIOS HISPANO-AMERICANOS (CSIC)
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

MONTEVIDEO, 2014

Esta obra ha sido editada por la Universidad de la República (Uruguay), con la colaboración de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC) y la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita del titular /es del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y su distribución.

Edita: Universidad de la República (Uruguay)

© Universidad de la República (Uruguay),
Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC)
y Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

© Autores

ISBN: 978-9974-0-1049-9

Depósito Legal: 364470

Cuidado de la edición: María de los Ángeles Fernández Valle,
Francisco Ollero Lobato y William Rey Ashfield.

Estudios sometidos a evaluación científica por pares.

Cubierta: *América invertida*, dibujo de Joaquín Torres García, 1943.

Museo Torres García, Montevideo. Agradecemos la cesión de la imagen.

Diseño y Maquetación: Juan Gallardo Blanco

Impresión: Martha Moscoso. Ulzama Digital

Impreso en España / *Printed in Spain*

ÍNDICE GENERAL

Presentación	9
--------------------	---

FUENTES Y ESCALAS

ARAM, Bethany: <i>¿Tres o cuatro partes del mundo? Los Reyes Magos en el imaginario euro-americano</i>	15
MONTEROSO MONTERO, Juan M.: <i>Estelas en el mar. El Eco de Galicia de La Habana como fuente para la pintura gallega. El caso de Manuel Ángel Álvarez</i>	31
LOREN, Mar: <i>La Percepción estratificada del Patrimonio. Transferencias Modernas de lo Mediterráneo: España y América</i>	51

TRANSFERENCIAS Y VIAJES

SÁNCHEZ, José María y MACÍAS, Rafael: <i>Mandas testamentarias y plata labrada en Indias: los legados de Domingo José Suárez y Juan de Salmonte y Taboada a Galicia en el siglo XVIII</i>	73
MONTES GONZÁLEZ, Francisco: <i>Vírgenes viajeras, altares de papel. Traslaciones pictóricas de advocaciones peninsulares en el arte virreinal</i>	89
FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles: <i>El poder de las imágenes: Santa Rosa de Lima en la capital hispalense</i>	119
QUILES GARCÍA, Fernando: <i>Casos y cosas de la América hispana, desde Sevilla. Siglos XVII-XVIII</i>	141

ÍNDICE GENERAL

SOCIEDAD Y PATROCINIO

- HERRERA GARCÍA, FRANCISCO J.: *Una estampa de muy poco valor. Imagen, devoción y discriminación étnica en torno a la creación de una hermandad novohispana*..... 163
- HALCÓN, Fátima: *La oligarquía minera y el arte: ejemplos de su patrocinio en Nueva España*..... 187

TRADICIÓN Y CONTEMPORANEIDAD

- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL y GARCÍA ACOSTA, CELIA: *Oriente en La Habana. Reflexiones sobre el Neoárabe Hispanoamericano*..... 209
- OLLERO LOBATO, FRANCISCO: *La casa sevillana como representación de la ciudad en los años de la Exposición Iberoamericana de 1929*..... 233
- MORAL JIMENO, MARÍA F.: *La imagen de Baeza y Úbeda en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*..... 251

PATRIMONIO Y RED

- REY ASHFIELD, WILLIAM: *Relaciones entre el estado de la teoría arquitectónica y la defensa del patrimonio cultural en Uruguay*..... 273
- BELLIDO GANT, M.^a LUISA: *Patrimonio latinoamericano en red o el fin del aislamiento*..... 289
- RUIZ TORRES, DAVID: *La realidad aumentada, una nueva forma de interpretar y conocer el patrimonio cultural en España y Latinoamérica*..... 307

Una estampa de muy poco valor.
Imagen, devoción y discriminación étnica en torno
a la creación de una hermandad novohispana

Francisco J. Herrera García
Universidad de Sevilla

En 1743 el indio Pascual de Campos creó un rosario público en la ciudad novohispana de Veracruz, bajo la advocación de la Divina Pastora de las Almas, representada en una estampa que adquirió en el comercio local. La popularidad de la devoción y la práctica religiosa derivó en la fundación de una hermandad que adquiere gran popularidad en la ciudad. El propio indio costeó una escultura de esta imagen, de cuya elaboración se encargaría el escultor mexicano Antonio González, miembro del taller del retablista Felipe de Ureña, entonces activo en Veracruz. Posteriormente se inició la construcción de una capilla, al tiempo que las élites locales, especialmente el capitán Juan de Navas, se apropia de su creación denunciándole. Por estos motivos, Pascual de Campos viajó a España a finales de 1749, para procurar su defensa y demostrar su inocencia ante el Consejo de Indias.

PALABRAS CLAVE: Pascual de Campos, Veracruz, Divina Pastora, estampa, Antonio González, Felipe de Ureña, Miguel Ramírez.

In 1743s the mexican indian Pascual de Campos, established a public rosary in the town of Veracruz under the invocation of "Divina Pastora de las Almas", image depicted into a stamp, that he had acquired in the local commerce. The religious practice was soon very popular and led to the creation of a brotherhood for the cult of the marian devotion. The own Indian commissioned the image sculpture, which was carved by the Mexican sculptor Antonio González, a member of the Felipe de Ureña's altarpieces workshop, then active in Veracruz. After began the built of a chapel, while the local elites, especially the Captain Juan de Navas, appropriates his creation denouncing him. On these grounds, Pascual de Campos traveled to Spain in late 1749s, for provide his defense and prove his innocence in the "Consejo de Indias".

KEYWORDS: Pascual de Campos, Veracruz, Divina Pastora, stamp, Antonio González, Felipe de Ureña, Miguel Ramírez.

La implantación del cristianismo en América supuso uno de los procesos de trasvase cultural, en particular religioso, más importantes de la edad moderna, por cuanto significó la superación de anteriores creencias firmemente enraizadas, el adoctrinamiento de ingentes cantidades de población no siempre homogéneas culturalmente hablando en horizontes geográficos, a los ojos europeos, casi infinitos por su extensión. Desde fechas tempranas, en el siglo XVI, el proceso revistió gran complejidad y precisó de unas directrices muy particulares orientadas a la superación de los obstáculos que sobrevenían y adaptación a la mentalidad, vivencias y ánimo de los adoctrinados. Pronto se vio trascendental la necesidad de hacer protagonistas a los naturales de la “revelación de la nueva divinidad”, transmitiendo una idea de cercanía y acomodo de la misma a la particular realidad del indígena.

Los patrones doctrinales, dogmáticos y rituales del cristianismo venían dados desde Europa y en América eran controlados por las autoridades eclesiásticas y órdenes religiosas. Sin embargo, una vez aceptados, era necesario su inserción y acomodo en la vida cotidiana de los naturales, de forma que los tuvieran y practicaran como elementos indispensables del auténtico y único credo. Las apariciones de diferentes vírgenes, a veces en forma de imágenes que se impregnan o esculturas europeas que cobran vida y reclaman culto y veneración a los indígenas, fueron cauces acostumbrados para esta particular y específica revelación al indígena, dándole a entender su carácter de “pueblo elegido” del nuevo continente, a quienes tocó por fin la hora de la redención.

En este proceso aculturador, el esquema de las hermandades y cofradías europeas, concebidas como agrupaciones de fieles unificados por la práctica de un oficio, por un sector de residencia o por la etnia, fue eficaz en tanto en cuanto sus componentes gozan de ciertas dosis de independencia para expresar sus vivencias religiosas, formas de exteriorizar la religiosidad e incluso de organización de cultos, festividades y prácticas piadosas, escapando a la vigilancia de la autoridad eclesiástica, de manera que esos grupos habitualmente sometidos a un intenso control en todos los órdenes de su existencia, encuentran en la hermandad un espacio que propicia ciertas dosis de libertad y, en el caso de indios y mulatos, evaden la mirada acechante del europeo. La identificación con una advocación mariana o cristífera, o un patrón, fue un hecho que no sólo facilitó el adoctrinamiento

to, sino que también jugará un papel importante desde el punto de vista de identificación étnica y generación de conciencia colectiva¹.

EL AVENTURADO EMPEÑO DEVOCIONAL DEL INDIOS PASCUAL DE CAMPOS

El caso que analizaremos a partir de un abultado expediente del A.G.I. expresa muy bien esa iniciativa por parte del natural en materia religiosa, en unas fechas ya alejadas de los tiempos de la conquista, como son los años centrales del XVIII².

Aquí veremos como un indio, Pascual de Campos, *de motu proprio* difunde en Veracruz una advocación de origen sevillano, la “Divina Pastora de las Almas”, iniciando un rosario público, promoviendo la fundación de una hermandad, para la que costea una escultura y, en última instancia, patrocinando la construcción de capilla propia. A lo largo de todo el proceso, en circunstancias que no resultan del todo claras, sería desposeído de los bienes de la hermandad así como destituido de su condición de mayordomo, por lo que decide aventurarse en un viaje a España y demandar justicia al Consejo de Indias. Lástima que hasta la fecha no sepamos del desenlace ni de la suerte que corrió el voluntarioso indio, aunque a la vista del expediente, todo parece indicar que el Consejo, previo informe del gobernador de Veracruz, don Diego de Peñalosa, estaba decidido a reconocer sus derechos y autorizar la hermandad, sin embargo es posible que no retornara a su tierra novohispana, por apuntar una hipótesis, de momento, difícil de confirmar.

Los documentos que ilustran el proceso, con bastante lujo de detalles, consisten en el informe presentado al Consejo de Indias por Pascual de Campos, que incluye declaraciones testificales de personas conocedoras de lo acaecido y un extenso memorial, con todo lo cual fundamenta sus alega-

1 Al respecto véase Millones, Luis. “Las hermandades como crisol de religiones en el Nuevo Mundo”, en López Gutiérrez, Antonio y Roda Peña, José. *Signos de evangelización. Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica*. Sevilla, Ministerio de Cultura-El Monte, 1999, págs. 35-44.

2 Archivo General de Indias (A.G.I.). México, 716 (Cofradías y congregaciones, 1704-1758). 1754. *Expedite. Evacuado Sre. Instancia de Pascual de Campos acerca de la Cofradía, y Congregacion de Nra. Sra. con el titulo de la Divina Pastora en la ciud. De la Veracruz*. Citado en Colomar Albájar, M. Antonia. “Fondos Documentales”, en López Gutiérrez, Antonio y Roda Peña, José. op. cit, pág. 162. Recientemente ha sido parcialmente estudiado por Montes González, Francisco. “La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo”, en López Guzmán, Rafael (coord.): *Andalucía y América. Cultura artística*. Granada, Editorial Atrio, 2010, págs. 99-135.

ciones. En segundo lugar, destaca el informe que, previa solicitud, envía al Consejo en 1753 Don Diego de Peñalosa, Gobernador de la urbe veracruzana³.

Echando mano de los citados memoriales, informes y testificaciones, sabemos que el indio campechano⁴, residente en Veracruz al servicio del capitán Juan de Navas, a finales de 1743 en unión de otros jóvenes y niños, entre los que figuraba un hijo del anterior nombrado Antonio de Navas, así como Juan Monge, blanco, el *negrito* Dionisio y el mulato Apolinario, previa autorización del prior de los dominicos, decidió iniciar la práctica de un rosario público que daría comien-



Fig. 1. Alonso Miguel de Tovar. 1724. Divina Pastora. Museo del Prado.

zo el día de Reyes del año siguiente, 1744. Para ello, bajo los auspicios de nuestro protagonista y con el apoyo del expresado capitán, contaron con un guión de saya confeccionado por el propio indio, según dijimos, sastre de profesión, y una serie de faroles de vejiga, todo de poca consideración. Lo más interesante en el inicio de esta práctica devocional pública, de la que ya existían otros ejemplos en la ciudad, es que Pascual de Campos al parecer “adquirió en una camilla de la plaza... una estampa de mui poco valor que representaba a Nuestra Señora la Virgen María, con el tiernísimo, dulcísimo, y devotísimo título de Divina Pastora de nuestras almas...”⁵ constituyendo así la primera referencia iconográfica y devocional del rosario público. A partir de aquí, regularizado el rezo semanal de acuerdo a un recorrido en torno a la casa del citado capitán Navas, los acontecimientos

3 A.G.I., México, 716, expediente citado.

4 Era natural de Campeche, criado en Veracruz, donde aprendió el oficio de sastre, que ejerce en la tienda de Manuel Fueste. Así se desprende del largo informe emitido por el gobernador don Diego de Peñalosa, fechado el 22 de enero de 1753. A.G.I., México, 716.

5 Informe del gobernador Diego de Peñalosa, fechada el 22 de Enero de 1753. A.G.I., México, 716.

se precipitan, habida cuenta del éxito que cobra la peculiar procesión rosariana entre el vecindario y público en general. A la vista de ello el propio Don Juan de Navas, en unión del padre de otro de los jóvenes, Don Juan Domingo de Cossío, solicitan autorización del Obispo de Puebla para demandar limosnas con que financiar las luminarias. El siguiente paso fue, según informa el gobernador Peñalosa, la confección de un “guión de rica tela e imagen iluminada de pintura”, sustituta de la primitiva estampa, que durante ciertos días pernoctaba en casas principales de la ciudad, recaudando así limosnas suficientes para los gastos de cera⁶.

La aludida estampa debió servir de pauta a la realización de la posterior pintura y para el siguiente paso, de mayor empeño, como fue el encargo en la primavera de 1744, de una escultura de bulto al parecer financiada por el propio Campos, haciendo uso del dinero ganado en la tienda de Manuel Fueste donde trabajaba. La empresa corrió a cargo de un escultor de la capital virreinal, estante entonces en el puerto veracruzano, Antonio González, ocupado en la confección de esculturas para los retablos colaterales de la capilla de la Orden Tercera del convento franciscano, siendo posteriormente encargado su estofado y encarnado al también vecino de México y estante en Veracruz, Miguel Ramírez. El caudal preciso para estas operaciones fue completado mediante el pintoresco sorteo de una papaya⁷.

A partir de aquí el fervor pastoreño va *in crescendo* de manera que el vicario de la ciudad, Don Antonio Norberto Rodríguez del Castillo obtiene licencia del obispo para procesionar la imagen, que acompañaría una vez al mes al rosario. Sin embargo, tanto éxito y rendimiento de los veracruzanos ante la nueva devoción importada de Sevilla, no haría más que acarrear problemas para el indio Campos. De momento, la talla de la Pastora fue radicada en la casa del capitán Navas que se sentiría copartícipe del nuevo fervor popular. Pero el creciente protagonismo del indio, extendido entre las capas populares de la urbe, daría lugar a los recelos y animadversión por parte de su amo y señor, quien debió ver menguada su condición de español de posición, como para instarlo a retirar la imagen de su vivienda y con ella el rosario que hasta entonces partía y finalizaba allí. Alega el capitán, justificando esta decisión, las múltiples molestias y algarabía que

6 Informe del gobernador Diego de Peñalosa, fechada el 22 de Enero de 1753. A.G.I., México, 716.

7 Memorial del Indio Pascual Campos, presentado ante el fiscal del Consejo de Indias el 30 de enero de 1750. Testificaciones de los testigos Antonio Gonzálz, Miguel Ramírez y Felipe de Ureña en 1747. A.G.I., México, 716.

originaban los niños y cuantos devotos querían ver y rezar a la imagen mariana. Ahora, previa autorización del prelado angelopolitano, sería instalada en el convento de San Agustín, cuyos frailes a los pocos días se quejan del tumulto de muchachos que originaba la organización del rosario. “Repudiada” igualmente la imagen y rosario por los agustinos, es el mesonero Antonio Martínez, padre de uno de los niños fundadores, quien se ofrece para habilitar en su casa-mesón un altar dedicado a la Pastora, con la ventaja de los abundantes viajeros y público en general que frecuentaban el local y podrían dispensar limosnas⁸.

A estas alturas, habida cuenta de los beneficios materiales que proporcionaba la imagen, los problemas fueron en aumento como demuestra el hecho de intentar el expresado mesonero desposeer a Pascual del gobierno de la Hermandad y controlar limosnas y demás bienes, a lo cual este último se opuso con firmeza, de manera que en una ocasión, se queja el indígena, “le cercaron el mencionado Martínez, y unos mozos de su servicio, dándole golpes, con que le maltrataron, de que habiéndose quejado al Sr. Vicario, mandó sacar de allí la Santa Ymagen y se lleve a una sala baja de la casa del Bachiller Dn. Antonio Berdejo...”⁹. Aquí, en casa del bachiller y capellán Verdejo, residió por tres años sin que parece hubiera desavenencias dignas de reseñar, antes bien, fueron años de incesante incremento de las limosnas y extensión de las prácticas devotas entre lo más granado de la sociedad veracruzana. Ahora, con las arcas de la congregación bien provistas, se piensa en la construcción de una capilla específica y la constitución de una hermandad.

En torno a 1746 Pascual de Campos, haciendo uso de las limosnas recaudadas, adquiere un solar inmediato a la puerta de México, lugar muy concurrido y de paso, lo cual resultaba idóneo para ubicar allí la capilla, iniciándose de inmediato la implantación de cimientos, y el desarrollo de la fábrica con cierta lentitud según imponía la obtención del numerario

⁸ Datos extraídos de la *Ynformasion dada por Pasqual de Campos sobre el principio y proesos del Rosario de la Divina Pastora Ante el Sor. Vicario foráneo y Juez Eclessco. De esta Ciudad*, con testificaciones de 1748, así como del ya señalado informe emitido por el gobernador de Veracruz el 22 de enero de 1753. A.G.I., México, 716.

⁹ *Ynformasion dada por Pasqual de Campos ...* Este Interrogatorio planteado como hemos dicho en 1748, para la defensa de Pascual Campos, interroga sobre tal agresión en su novena pregunta. El gobernador en su informe de 1753, de forma mucho más suave declara cómo el motivo que originó la salida de la imagen del mesón de Martínez fue, lo poco adecuado del lugar “...porque a excepción de la pieza que estaba dedicada a la Señora, las demás servían de hospedar forasteros...” A.G.I., México, 716.

preciso. A la vista de la declaración del citado beneficiado Rodríguez del Castillo, sabemos que en Enero de 1749 estaba comenzada a fabricar la capilla y ya se había finalizado la sacristía donde ahora se exhibe la imagen de la Pastora. En este mismo año está documentado el informe que el indio eleva al Consejo de Indias, detallando cómo ha sido despojado de la mayordomía, enseres y alhajas de la Hermandad, de todo lo cual parece apropiarse ahora su antiguo amo, el capitán Navas. En las declaraciones que testifican a favor de Campos, se observa el apoyo que este tiene del clero local, destacando entre otros los presbíteros Juan José de Vinuesa, Francisco Ignacio de Orduña, Antonio Erauso, los citados Rodríguez del Castillo y Antonio Basilio Verdejo, etc. Las declaraciones de este último resultan muy elocuentes, respecto a la creciente enemistad del capitán Nava:

“Fasilitosele sitio y ayudado de su fervor, juntó para hazer los simientos, y que se pusiera la primera piedra y se habría visto ya concluida, si el enemigo no hubiera intervenido para estorvarles: Don Juan de Nava que observaba quanto subcedía envidioso de que Pasqual habiendo sido su casa la de donde salió el rosario la primera vez se llevase la atención de todos, y lo reconociesen por fundador primitivo (como lo es) de este rosario... valiose de superiores fuerzas, y logró desposeerlo de la propiedad que en justicia se le debe; constándome todo lo referido, por haver sido testigo de quanto a ocurrido pues el enunciado Pasqual es legitimo fundador de este Rosario...¹⁰”.

Ante las escasas perspectivas de éxito del memorial iniciado ante la Audiencia de la capital virreinal por Pascual Campos, demostrando una personalidad intensa y decidida, a finales de 1749 decidió emprender viaje a España, con las debidas licencias y con pasaje de limosna facilitado por Vicente Villar y Mier, capitán del navío San Espiridión, dedicado al transporte de azogue. Sabemos que desembarcó en el puerto coruñés de La Graña (El Ferrol) y desde allí dirigiría sus pasos a Madrid¹¹ y luego a Sevilla, donde le perdemos el rastro, si bien consta su recurso pidiendo justicia, ante los jueces del Consejo de Indias. El fiscal del Consejo transmite muy

10 1749-I-8. *Ynformasion dada por Pasqual de Campos ...* Declaración de Don Antonio Basilio Verdejo, presbítero domiciliario de Puebla. A.G.I., México, 716.

11 1750-III-10. Vicente de Villar y Mier capitán, dueño y maestre del navío San Espiridión, dedicado al transporte de azogue, certifica que en su viaje de Cádiz a Veracruz, pasando por la Havana y regreso, trajo desde Veracruz como pasajero a Pascual de Campos, con la debida autorización y licencias de jueces y oficiales regios, sin pagar pasaje, de caridad, pues era muy pobre y lo desembarcó en el Puerto de La Graña. A.G.I., México, 716.



Fig. 2. Diego San Román y Codina. Estampa de la Divina Pastora. 1743.

chada en 1753 quien se muestra contundente en darle la razón, sin deslizar acusación alguna contra la poderosa parte contraria. Sin duda, su largo y detallado informe debió ser decisivo para otorgar la razón al demandante. Entre los beneficios que cita Peñalosa destaca la referencia a un milagro obrado por la imagen que no haría sino acrecentar el fervor popular, precisamente sería un franciscano el agraciado. Dice el gobernador:

“mereció las aclamaciones la milagrosa curación de un Religioso de N. P. S. Francisco que había muchos días padecía una paralysis que lo tenía totalmente impedido de los movimientos naturales, permisión quizá de Dios para que su poder resplandeciera en esta prodigiosa Ymagen, porque encomendándose este religioso paralytico a la Señora, se hizo llevar a su presencia, en donde estuvo orando por espacio de un día, con tal fervor, que mereció ser oído de Dios, pues sintiéndose ya // bueno y sano fue por su mismo pie a recogerse en su convento...¹³”.

12 Relación del proceso por el fiscal del Consejo de Indias. A.G.I., México, 716.

13 1753-I-22. Informe del Gobernador Don Diego de Peñalosa. A.G.I., México, 716.

bien la realidad a que se enfrenta el natural mexicano, en Febrero de 1750, cuando señala:

“...y que no siendo justo se apropie lo que no es suyo, y que el suplicante como pobre yndio y desvalido no podrá conseguir su justicia en los tribunales de aquel Reyno contra persona poderosa, como lo es Dn. Juan de Nava, pide se de la providencia correspondiente cometida a la justicia de Veracruz, para que el expresado Dn. Juan le entregue las Imágenes de la Divina Pastora, y las alhajas y demás cosas que pertenecen a dho. Rosario¹²”.

Llamativa es la defensa de las intenciones de Campos que efectúa el gobernador de Veracruz, Don Diego de Peñalosa, fechada en 1753

Destacamos igualmente la decidida defensa que el gobernador veracruzano hace del natural, argumentando su recto proceder, validez y autenticidad de sus sentimientos religiosos, todo lo cual se le antoja,

“...útil y provechoso, pues estos han sido los instrumentos de que en estos Reinos se ha valido la alta providencia de Dios para fervorizar la devoción, como se ve en la maravillosa Ymagen de Guadalupe que se apareció a Juan Diego. En la aparición milagrosa del Soberano Príncipe de los Angeles hecha a Diego Lázaro, Yndios entrambos naturales de este Reino, como Pascual de Campos a quien parece haver escogido la Señora para promover el culto y veneración a su Ymagen de la Divina Pastora¹⁴”.

Con estas palabras se expresa nítidamente el reconocimiento del necesario protagonismo de los naturales en la introducción y difusión del cristianismo en territorio mexicano, de manera que cualquier interferencia tendenciosa en el normal desarrollo de las creencias debe ser anulada. Como se observa, sin soslayar el poder económico y político de los españoles, la autoridad protege la devoción y la religión entendida desde una óptica popular, sin otras ambiciones por medio, indudablemente poniendo todo ello al servicio de los intereses de la corona. El indígena, en este como en otros casos de admisión y desarrollo de las creencias occidentales, es considerado elemento activo antes que pasivo. Evidentemente, no cabe duda que buena parte del conflicto tendría que ver con la negativa de los españoles a admitir indios y mulatos en una congregación religiosa, como era una hermandad, máxime cuando después de constatado su éxito se pretendería “españolizar”.

En 1753 la capilla estaba prácticamente finalizada y abundantemente alajada, merced a las continuas y abundantes dádivas que recibe de los fieles. Su anterior mayordomo, Don Juan de Navas, había contribuido a su construcción y ahora presume de ser el principal impulsor de la devoción y sus cultos. No obstante, el gobernador también informa cómo este se apartó con sigilo de sus cargo y entregó las cuentas e inventario de bienes, sin duda previendo su próxima destitución y, quizás, penalización por su proceder con el indio.

Así sintetizaba todo este proceso unos años después, en 1755, el jesuita Francisco de Florencia, poniendo de evidencia la marginación total del indio Pascual de Campos:

14 1753-I-22. Informe del Gobernador Don Diego de Peñalosa. A.G.I., México, 716.

“...no puedo dexar de hacer memoria de una imagen de la Santissima Virgen, que en la misma ciudad de la Veracruz, de pocos años a esta parte se venera. Diéronle a un niño de pocos años una estampa de la Santissima Virgen con el título de la divina Pastora, en que como tal cuyda de varias ovejas, que tiene alrededor. Hizola el inocente niño poner en un cuadrito, y convocando otros de su edad algunas veces la sacaba en procession, cantando por las calles el Rosario. Después pidió con instancia a su padre, y finalmente lo consiguió, que le hiciesen una hermosissima Imagen de vulto, con la cual comenzó a crecer la devoción de la Divina Pastora entre la gente de mayor edad... Y para mayor culto y veneración de esta Santa Imagen, se le ha comenzado ya a fabricar una hermosa Capilla para colocarla en ella¹⁵”.

EL MODELO SEVILLANO

No creemos equivocarnos si admitimos que la actuación del indio Pascual de Campos y el modelo de rosario que instituye así como la subsiguiente constitución de hermandad, a todas luces parece producto de un plan previamente ideado, de acuerdo con el esquema sevillano en los inicios del culto a la Pastora. Es decir, estamos ante un proceso paralelo al seguido en Sevilla unos cuarenta años antes por Fray Isidoro de Sevilla, cuando establece la iconografía y subsiguiente devoción pública a la Divina Pastora, en 1703. Recordemos que el fraile capuchino, inspirado en los rosarios públicos del padre Ulloa en Junio de aquel año, después de organizar uno de ellos el día de San Juan, tuvo la inspiración de una nueva advocación mariana, la Divina Pastora de las Almas, con la que idea presidir el rezo callejero del mismo. Contando con el apoyo económico de su hermano Don Antonio Rodríguez de Medina y Vicentelo, se dirigió al taller del pintor Alonso Miguel de Tovar, a quien dictó detalles iconográficos y caracteres formales de la que habría de ser representación modélica de las sucesivas Divinas Pastoras, primero en pintura y luego en escultura¹⁶.

La imagen pictórica así resuelta presidió por primera vez el Santo Rosario que parte en la tarde del 8 de septiembre siguiente de la parroquia de

15 Florencia, Francisco de. *Zodiaco mariano...*México, Imprenta Real y antiguo colegio de San Ildefonso, 1755, pág. 208.

16 Ardales, Juan B. de. *La Divina Pastora y el beato Diego José de Cádiz*. Sevilla, Imprenta de la Divina Pastora, 1949, págs. 9-13. Hernández González, Salvador. “El pintor Alonso Miguel de Tovar y la Hermandad de la Divina Pastora de Sta. Marina”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 535, 2003, págs. 607-609.

San Gil, en cuyo recorrido pasó por la Alameda donde el fraile predicó a la multitud. La pintura iba adherida al estandarte o simpecado, constituyendo todo un reclamo propagandístico de la recién creada iconografía mariana. El éxito de la bucólica y campesina representación de la Virgen no se hizo esperar, caló con profundidad en el pueblo y el capuchino apenas tiene obstáculos para proceder a su propagación por toda Andalucía Occidental y resto de España¹⁷. Ni que decir tiene, la orden capuchina había encontrado su icono identificativo, de manera que desde entonces será imagen obligada en todos sus conventos. El 23 del mismo mes los enfervorecidos fieles de San Gil, bajo la iniciativa del fraile decidieron constituir la Hermandad de la Pastora que luego, a mediados del año siguiente, se establecería en la parroquia de Sta. Marina, en una capilla cedida por Dña. Beatriz de Villasís. A lo largo de este mismo año tendría lugar otro hito destacable, como fue la talla de la versión escultórica del icono mariano, que habría de presidir la capilla y servir en las procesiones. Para ello Fray Isidoro contó con las gubias del escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón, quien la había terminado a comienzos de 1705, de acuerdo a los mismos principios iconográficos¹⁸. La pintura de Tovar, y la imagen de Gijón se conservan hoy en la expresada Hermandad. A lo largo de los años siguientes asistimos a la imparable propagación de la advocación en el entorno sevillano, no sin que surgieran voces contrarias a la nueva iconografía mariana, por considerarla poco decorosa e impropia de la Virgen. Así lo expuso fray Isidoro en una de sus célebres novenas, *Fuente de las Pastoras*, editada en 1722¹⁹.

En fechas tempranas, como ocurre en el año de 1713, se registra su implantación en Jerez, a través de una imagen depositada por Fray Isidoro en la iglesia de San Dionisio²⁰. La fundación en Cádiz no tiene lugar hasta 1732, también auspiciada por un grupo de niños instruidos por el capuchi-

17 Se ha destacado el profundo calado que este tipo de imágenes bucólicas, rústicas, tienen en los gustos rococó del medio cortesano, así como las posibles fuentes bíblicas y literarias, sin olvidar los débitos con la ideal arcadia clásica. Bacaicoa, Francisco. "La Virgen como Pastora", *Archivo Español de Arte*, n.º 119, 1957, págs. 242-245. Sánchez López, Juan A. "Arcadia cortesana y casticismo bucólico en una imagen barroca: La Divina Pastora", en Peláez del Rosal, Manuel: *El franciscanismo en Andalucía. Los capuchinos y la Divina Pastora*, Córdoba, Cajasur, 2004, págs. 157-171.

18 *Ibidem*, págs. 18-19. González Isidoro, José. "La primitiva imagen escultórica de la Divina Pastora: iconografía, iconología y estilística", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 535, 2003, págs. 610-611.

19 Ardales, Juan B. de. op. cit, págs. 80-81.

20 Caballero Ragel, Jesús. "El culto a la "Divina Pastora" en Jerez", URL:<<http://www.cehj.org/Divina%20Pastora.pdf>> (consultado el 27-I-2012).

no, que procesionan rezando el rosario, presididos por el característico estandar-te y en pocos años tendrá capilla propia con escultura encargada en Sevilla al escultor Montesdeoca²¹. En 1736, parece que misionó en Arcos de la Frontera y en esos mismos instantes fundó allí la

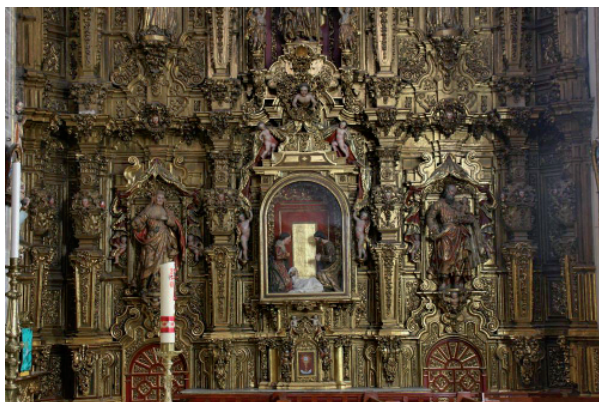


Fig. 3. Felipe de Ureña. 1735. Retablo de San José. Convento de Belén (Ciudad de México).

correspondiente hermandad. Estas fundaciones, especialmente la gaditana, jugarían un destacable papel a la hora de difundir la nueva advocación mariana más allá del océano. No olvidemos que en 1736 el propio Fray Isidoro divulgó en Cádiz una novena en la que proclamaba a la Virgen *Pastora Divina de los navegantes*, calando inmediatamente entre las gentes de la mar. Así, buques de la armada como “El Fuerte”, llevaban imágenes de la Pastora, a muchas embarcaciones se les da este título y eran frecuentes las alcancías con estampas o cuadros, ante los que rezaban tripulación y pasaje, a la vez que se recaudaban limosnas para la hermandad gaditana²².

Según vemos, el esquema de la génesis y propagación de esta devoción sigue en Veracruz esquemas muy similares a los de Sevilla y Cádiz. El protagonismo de los niños, a modo de “corderitos” dispuestos bajo la protección de la pastora, quienes conforman en primer lugar una reunión más o menos organizada para el rezo del rosario. En México se utiliza una estampa procedente de Sevilla o Cádiz, luego plasmada en pintura y posteriormente interpretada en una escultura. Constituida la hermandad,

21 Ardales, Juan B. de. op. cit. págs. 54-61. Al sevillano Montesdeoca también se le asigna otra escultura pastoreña como es la de la iglesia de la Divina Pastora de Málaga, de hacia 1725-30. Sánchez López, Juan A. “Iconografía dieciochesca en Málaga: Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora”, *Baetica*, n.º 18, 1996, págs. 37-61. Sobre la difusión en Italia, estampas impresas véase Ardales, Juan B. “Vindicación de la primitiva imagen de la Divina Pastora, venerada en la ciudad de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, n.º 47, 1951, págs. 414-440.

22 Ardales, Juan B. de. *La Divina Pastora...*, op. cit, págs. 63-64.

el siguiente paso era disponer la capilla, de acuerdo todo ello a un modelo lógico que parece seguir unos pasos previamente ordenados. El elemento innovador en el caso mexicano, es el protagonismo del indio como si de su intervención dependiera el posterior éxito del culto a la Pastora de Almas entre los de su raza y otros estratos inferiores de la ciudad. Llegados a este punto, todo ello no parece fruto de la casualidad y del único ingenio de nuestro protagonista, a partir de la sugestión proveniente de aquella *estampa de muy poco valor*. Parece claro la intervención una mente conocedora de la propagación que la Divina Pastora venía experimentando en Andalucía. ¿Sería el capitán Juan de Navas mentor de aquel rosario, o quizás un franciscano procedente de España y establecido en el convento veracruzano de la orden? No olvidemos que en estos momentos la Nueva España ha quedado al margen de la expansión de los capuchinos en América. Son cuestiones que de momento no tienen respuesta, en cambio sobresale la indudable dirección de Pascual de Campos.

Tal como ha estudiado Francisco Montes²³, la extensión de la iconografía y el subsiguiente culto a la Pastora en territorio americano fue temprano, contando con especial eco en territorio venezolano, donde la actividad misionera de los capuchinos fue destacada. Allí consta la disposición de una imagen en el sagrario catedralicio en 1716, para la que a mediados de siglo se construiría capilla propia y la entronización, en 1736, de la célebre Pastora de Barquisimeto, en la iglesia de Sta. Rosa de esa ciudad. Desde Sevilla llegarían abundantes estampas, pinturas y hasta esculturas, como el propio Fray Isidoro de Sevilla declaraba en 1732, al expresar que “en Tierra Firme como Nueva España, hay innumerables estampas y muchas pinturas de la Divina Pastora, ...”, produciéndose también la impresión de aquellas en prensas de Ciudad de México²⁴. Montes ha elaborado una relación de obras pictóricas dedicadas a efigiar esta advocación, producidas por los talleres novohispanos. Entre otras destacan la debida a Pedro López Calderón, de 1732, conservada en el museo de los capuchinos sevillanos, la de Carlos Clemente López de la colección Blaisten (1746) y, por su elevada categoría artística, son dignas de reseñar las debidas a los pinceles de Miguel Cabrera, del County Museum de Los Ángeles y el MUNAL de

23 Montes González, Francisco. op. cit. págs. 99-135.

24 Ibidem, pág. 102.

Ciudad de México²⁵. Todo ello no viene más que a demostrar lo abonado que estaba ya el terreno, en lo que a la devoción y familiaridad del culto a la Pastora respecta, en tierras novohispanas, a las alturas de siglo en que acontece la fundación del rosario y hermandad veracruzana. En realidad, para los años sesenta del siglo XVIII existían diversas capillas en establecimientos conventuales y parroquias, dedicadas a la Pastora, como puede ser el caso del Colegio de Propaganda Fide de San Fernando en Zacatecas, la sacristía de Sta. Rosa de Querétaro, parroquias de Orizaba y San Pedro de Teutila, en las cercanías de Teposcolula o la capilla de esta advocación de San Francisquito, próxima a Querétaro, establecida a partir de 1750²⁶. La implantación de la devoción en Veracruz fue, por tanto, un eslabón más de una cadena que se extiende por todo el territorio novohispano.

LA VERTIENTE ARTÍSTICA DE LA HERMANDAD VERACRUZANA

Tal como hemos ya anticipado, todo el proceso constitutivo del rosario y posterior hermandad trajo como necesidad ineludible, el patrocinio de una serie de obras de arte, multiplicadas a comienzo de los años cincuenta, en virtud de las crecientes limosnas y donaciones percibidas por la corporación. Esto último se pone de manifiesto en el inventario general de los bienes muebles efectuado en octubre de 1752, al que nos referiremos después.

A partir de la estampa de posible procedencia sevillana aunque no puede descartarse su impresión en México u otro lugar siguiendo los modelos hispalenses derivados de la pintura de Alonso Miguel de Tovar²⁷, primero sería concebida una pintura que se incorpora al guión o estandarte y luego sería tallada la imagen escultórica. Las noticias que nos informan de esta última revisten interés, más allá de lo que respecta a los hechos comentados. Según señalamos, Pascual de Campos en su memorial e informes, recabó la opinión de los artífices que tuvieron que ver con la ejecución de aquella obra, como una prueba contundente de su patrocinio e

25 Ibidem, págs. 103-111. Sobre el cuadro del MUNAL véase Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*. México, MUNAL, 1999, págs. 67-69.

26 Montes González, Francisco. op. cit, págs. 112-113.

27 Sobre el papel de la estampa en la propagación de la imagen y el culto a la Pastora véase Martínez Amores, Juan C. "La pintura llevada a la estampa: la Divina Pastora de Tovar", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 497, 2000, págs. 47-51. Id: "Breve repertorio iconográfico de la Divina Pastora en el grabado", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 535, 2003, págs. 617-620.

iniciativa personal. Los artífices declaran a favor del indígena en 1747, dejando constancia del abono por parte de aquel de las cantidades que importaron la talla y policromía.

En primer lugar tenemos la declaración de Antonio González²⁸, esposo de Ana Gertrudis de Archundi, maestro escultor vecino de Ciudad de México, en el puente del Santísimo, informando que a finales de 1743 contactó con el Pascual de Campos, para encargarle la imagen en blanco, en cedro de la Habana, ajustada en diez pesos,

“...la qual está sentada, que si estuviera parada tuviera el alto de una vara, que después de acavada dha. Imagen ajustó con dho. Pasqual el árbol en que se halla arrimada dha. Imagen en cuatro pesos los dos Angelitos que vienen descendiendo con la corona en cinco y la ovejita que tiene al lado diestro, con el baculo que tiene al siniestro en veinte rreales, que todas las dhas. quatro partidas importan, la de veinte y un pesos quatro tomines, que el mismo Pasqual como lleva dicho, le entregó al testigo...²⁹”.

Añade cómo la escultura estaba terminada en la cuaresma de 1744 y los restantes corderitos que incorporaba la imagen “no los fabricó el testigo y sí un hijo del maestro Ureña”³⁰.

De la escueta descripción de la escultura se intuye la puntual adscripción a la iconografía isidoriana, transmitida a través de la consabida estampa y de los escritos del propio fraile. No incorpora al Niño, novedad que parece fue debida a la escultura que encargaron hacia 1733 los alcantarinos para su convento madrileño y luego figura en grabados como el parisino de 1737 y

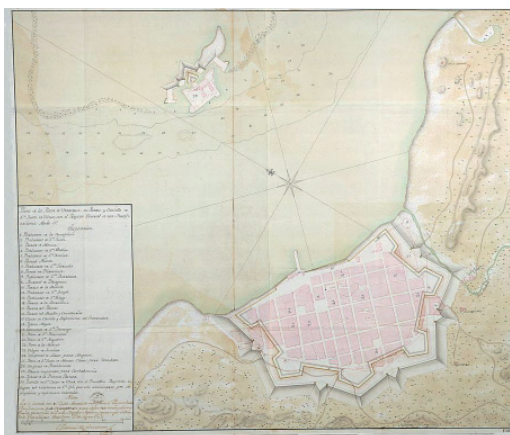


Fig. 4. Manuel de Santisteban. 1765. Plano de Veracruz. Archivo General de Indias.

28 Se declara español, como era habitual hicieran los criollos. De 24 años de edad.

29 Declaración testifical del escultor Antonio González. 1747-VIII-19. A.G.I., México, 716.

30 Declaración testifical del escultor Antonio González. 1747-VIII-19. A.G.I., México, 716.

en los numerosos que en la segunda mitad del XVIII y principios del XIX siguen el dibujo que de ella efectuó Vicente López. Parece que esta innovación, que ignora las directrices propuestas por Fray Isidoro, de sobras conocida a través de sus propias palabras, causó gran disgusto al capuchino.

El siguiente empeño del indígena fue la policromía. Aunque fuera concebida para vestir, las carnaciones y peletería eran algo obligado. En esta ocasión fue un compañero del anterior, el oficial de pintor Miguel Ramírez³¹, quien se declara español soltero, vecino del barrio de San Pablo de Ciudad de México y estante en Veracruz. Añade ser oficial del maestro Francisco Martínez, que vive en el citado barrio en la casa que llaman del Santísimo, quien asegura que,

“... pasada la quaresma del suseguiente año de quarenta y quatro, no tiene presente, si por el mes de Abril o Mayo Pasqual de Campos,... le encargó al testigo, le encarnase y vistiese de color, una imagen de la Divina Pastora que le avía hecho Antonio González, oficial de escultor...³²”.

Hasta ahora hemos omitido las explicaciones concernientes a los artífices, respecto a las circunstancias que le sitúan estos años en Veracruz, y no eran otras que estar ambos integrados en el equipo de oficiales que el veterano maestro ensamblador y arquitecto de retablos, Felipe de Ureña, lleva a aquella ciudad en 1743 para acometer distintas obras de su ramo. En los instantes que acontece el encargo de la Pastora, sabemos que se ocupaban de un colateral del templo de la Orden Tercera Franciscana, que no debió ser la única obra pues, tal como señala el expresado Miguel Ramírez en su declaración, en 1746 todavía permanecían en aquella plaza. Así lo expresa el propio Ureña³³ cuando declara, también en defensa del indio,

“...que es cierto que por el año pasado de mil setecientos quarenta y tres fue el testigo de esta Corte para la Ciudad de Veracruz, a la formación y construcción de varios colaterales y otras obras que allí se le ofrecieron para cuyo efecto llevó de esta Corte distintos oficiales de ensamblador, escultor, y pintor, y entre ellos fueron Antonio González, escultor y Miguel Ramírez, pintor; los que le consta al testigo ser cierto el que estándole trabajando en

31 Declara tener 47 años de edad.

32 Declaración testifical del dorador y estofador Miguel Ramírez. 1747-VIII-19. A.G.I., México, 716.

33 Tiene 49 años y en 1747 sigue declarándose vecino de Ciudad de México.

el colateral del Tercer Orden de nro. Zeraphico Padre señor San Francisco de dha. Ciudad, vio que dho. Antonio González en los ratos qe. Tenía desocupados fue fabricando una Ymagen de la Divina Pastora la que le mandó hazer Pasqual de Campos,... y conchlussa dha. Ymagen, también le consta que quien la encarnó y pintó fue Miguel Ramírez³⁴”.

Tal como señalábamos antes, por boca de Antonio González sabemos que algunos de los “corderitos” que completaban la imagen fueron debidos a “un hijo del citado maestro Ureña”, y que no pudo ser el más célebre de ellos, Francisco Bruno, pues venía al mundo por esos años. Estas noticias, dejando por unos momentos al margen la trayectoria ascendente del culto a la Pastora de Almas en la ciudad portuaria del “Seno mexicano”, revisten notable interés para el arte novohispano del momento. En primer lugar por rescatar del olvido a dos artífices cómo fueron el escultor criollo Antonio González, activo en ciudad de México y el estofador y dorador Miguel Ramírez, quien se declara oficial y sin duda también discípulo, del pintor Francisco Martínez. Es interesante esta última noticia pues de Francisco Martínez existe constancia de su amplia dedicación en distintos campos del arte entre 1723 y 1758, año este último de su muerte. Preferentemente desempeñó una continuada labor como pintor, pero también sobresalió en el empeño colectivo que significaba el ensamblaje y talla de retablos, en calidad de estofador y dorador complementado la labor de figuras como Jerónimo Balbás³⁵, y también de Felipe de Ureña, para quien doró los retablos de Nuestra Señora de la Fuente, del templo de Regina y el mayor del Carmen, ambos en la capital³⁶. Parece lógico pensar que fuera llamado por Ureña para participar en sus empresas retablísticas veracruzanas, sin embargo sus muchas ocupaciones o avanzada edad le impedirían aceptar el encargo, de manera que en su lugar introduce al oficial citado, Miguel Ramírez.

Siguiendo en la línea de los artífices citados en el memorial que venimos analizando, mayor interés tiene constatar la actividad veracruzana del principal de todos ellos, Felipe de Ureña quien, según hemos ya in-

34 Declaración testifical de Felipe de Ureña. 1747-VIII-21. A.G.I., México, 716.

35 Prácticamente tuvo a su cuidado el dorado de todas las grandes empresas retablísticas de Balbás para la Catedral Metropolitana, como el retablo del Perdón (1732) y de los Reyes (1736-37), así como el tabernáculo del altar mayor recompuesto por Balbás (1743-44). Tovar de Teresa, Guillermo. *Repertorio de artistas de México*, II. México, Bancomer, 1995, pág. 306.

36 *Ibidem*, pág. 306.



Fig. 5. Capilla de la Pastora. C. 1746-54. Veracruz. Detalle de la fachada principal.

dicado, se dirigió en 1743 a la ciudad portuaria "...a la formación y construcción de varios colaterales y otras obras que allí se le ofrecieron..."³⁷ provisto de un equipo de tallistas, escultores y doradores-estofadores, que permanecen activos en la ciudad durante algo más de dos años. Tal como ha destacado Tovar, Ureña "es la figura más importante en

la obra de retablos dorados del barroco estípite después de los Balbás". Ciertamente fue un autor prolífico, por la abundancia de trabajos que registra y su disponibilidad a desplazar el taller, ordinariamente ubicado en ciudad de México. Nacido en Toluca en 1697, precisamente las primeras noticias profesionales las tenemos en esta localidad donde hacia 1729 realiza el ornato interno de la Sacristía de San Francisco, obra financiada por el guardián del convento Fray José Cillero y compuesta en su día por tres altares y tabernáculo articulados por estípites, considerados los primeros soportes de este tipo empleados en Nueva España, más allá de la capital³⁸. La "pilastra estípite" será una de las constantes de sus proyectos llevándolos de su medio natural, el retablo, a las portadas pétreas de manera que las convierte en auténticas "portadas-retablo" que simulan la extroversión del altar mayor. Sería larga de enumerar la producción retablística que se le ha asignado³⁹, con algunos ejemplares aún subsistentes como el de San José del convento de Belén (1735) o el mayor y de Ntra. Sra. de la Fuente

37 Declaración testifical de Felipe de Ureña. 1747-VIII-21. A.G.I., México, 716.

38 De esta importante obra ya desaparecida dio en su día cuenta Antonio Díaz del Castillo. *Mano religiosa del M.R.P. Fr. Joseph Cillero...* México, 1730. Véase sobre esta obra Tovar de Teresa, Guillermo. *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económico, 1988, págs. 149-164.

39 Al margen de otros autores, sus obras figuran recogidas en los modernos estudios de Guillermo Tovar de Teresa. "Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite", *Boletín de Monumentos Históricos*, n.º 10, México, 1990, págs. 2-23, y en el ya citado Tovar de Teresa, Guillermo. *Repertorio...*, op. cit., III, pág. 346. Agradezco a Fátima Halcón las numerosas indicaciones sobre este autor, extraídas de su estudio de próxima aparición, Halcón, Fátima. *La difusión del estípite en Nueva España: Felipe de Ureña*, (en prensa).

del convento de Regina (1738). Podríamos añadir otros: el mayor de Santa Catalina Mártir (1737-38), en gran parte recompuesto hoy en la capilla de Balvanera del convento franciscano de ciudad de México⁴⁰, que imitaba el confeccionado por Balbás, ya desaparecido, para la iglesia de la Orden Tercera (1739), pauta para los diseñados posteriormente por Miguel Cabrera para el templo jesuítico de Tepotzotlán. Siguen los retablos del Carmen (1740-41), de la capilla del Colegio de niñas (1742), los de la parroquia de Aguascalientes en unión de su yerno Juan García López de Castañeda (1742), con quien también concierta el de los franciscanos de Texcoco (1744) y otros para Zacatecas, Durango y Saltillo⁴¹. Desde 1756 tuvo a su cargo la maestría mayor de arquitectura de la ciudad de Guanajuato, donde se ocupa de la iglesia de la Compañía de Jesús y posteriormente lo encontramos en Oaxaca proyectando la reconstrucción del convento de San Francisco (1766), así como el convento de capuchinas, anexo a la iglesia de los Siete Príncipes (1767)⁴². Las portadas pétreas que dejó en Aguascalientes, Guanajuato y Oaxaca (del convento de San Francisco) constituyen paradigmáticos ejemplos de la concepción retablística de los pórticos.

Se ha indicado que su partida de ciudad de México e inicio de una actividad frenética, centralizada preferentemente en Guanajuato, tuvo lugar en 1747, sin embargo a la vista de los datos aportados en estas líneas, hay que suponer que su dedicación a encargos de cierta envergadura llegados desde otros puntos de la geografía novohispana, se inicia en 1743. El poder que un año antes había otorgado a su yerno, el citado López de Castañeda, en 1742 cuando dice partir a Veracruz, estaría relacionado con estos encargos, quizás fuera entonces cuando los contrata, regresando luego a ciudad de México para organizar el traslado del taller o reclutar oficiales. Ese instrumento notarial parece evidenciar que ya preveía una ausencia prolongada, pues encomienda a su yerno las obras pendientes en la corte virreinal, así como le faculta para asumir, en su nombre, otros proyectos⁴³.

40 Tovar de Teresa, Guillermo. "El retablo mayor de Santa Catalina Mártir", *Cuadernos de arte colonial del Museo de América*, n.º 2, Madrid, 1987, págs. 77-83. Salazar Simarro, Nuria. "La fotografía del retablo histórico como recurso de la memoria", *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX*. México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005, págs. 401-462, de la cita pág. 431.

41 Tovar de Teresa, Guillermo. *Repertorio...*, op. cit., III, pág. 346.

42 Halcón, Fátima. "Arquitectura y retablística novohispana: las obras de Felipe de Ureña en Oaxaca", *Archivo Español de Arte*, n.º 274, 1996, págs. 171-182.

43 Tovar de Teresa, Guillermo. *México barroco*. México, SAHOP, 1981, pág. 331.

Según exponen los tres artífices señalados, su estancia en Veracruz respondía al compromiso contraído por Felipe de Ureña para efectuar varios retablos, especificando que en el momento que Pascual Campos contrata la escultura de La Pastora, estaban trabajando en colaterales de la capilla de la Orden Tercera⁴⁴. Sobra señalar que nada de eso ha llegado a nuestros días, debido a las profundas reformas que sufrieron las iglesias veracruzanas en el transcurso de los siglos XIX y XX. Es lógico suponer que su relación con los franciscanos de esta ciudad fuera propiciada por las intensas relaciones que previamente había mantenido con esta orden y los terciarios en Ciudad de México. Resulta difícil precisar otras actuaciones, en materia de retablos, que pudieron haber estado a cargo del equipo de Ureña en Veracruz. La capilla de los terceros, al igual que la iglesia de San Francisco de la que formaba parte, había ya experimentado notables transformaciones a mediados del XIX. Sus retablos barrocos habían sido reemplazados por otros de signo neoclásico, según diseños propuestos por la Academia mexicana de San Carlos⁴⁵, que tampoco llegaron a nuestros días. Es posible que Ureña sustituyera en la iglesia franciscana, los retablos que un siglo antes había efectuado el ensamblador portugués Manuel Bautista⁴⁶. Quizás el mayor de Santo Domingo, fuera otro de los compromisos a cargo de Ureña. Todavía se conservaba hacia 1858, cuando Lerdo de Tejada lo calificó de churrigueresco⁴⁷. No parece lógico que fueran reemplazados los de la iglesia parroquial de la Asunción, templo reconstruido a partir de 1721 y estrenado el 13 de junio de 1734, año para el cual ya disponía de vistosos retablos dorados⁴⁸. Sea como fuere, la estancia vera-

44 Declaraciones testimoniales de Antonio González, Miguel Ramírez y Felipe de Ureña. 1747. A.G.I., México, 716.

45 Lerdo de Tejada, Miguel M. *Apuntes históricos de la heroica ciudad de Vera-Cruz*, vol. III. México, Ignacio Cumplido-V. García Torres, 1858, págs. 29-31. La capilla del Orden Tercero “es muy clara, y su altar mayor es estimado como un modelo perfecto de las mejores obras de esta clase. El proyecto de ese altar fue formado por los profesores de la Academia de Bellas Artes en México, de la que fueron a Vera-Cruz algunos artistas para trabajar el estuco... “. *Ibidem*, pág. 29.

46 Fernández Martín, Mercedes. “Nuevos datos sobre la retabística mexicana: Manuel Bautista, un escultor lisboeta en Veracruz”, *Laboratorio de Arte*, n.º 21, 2008-9, págs. 103-115.

47 Lerdo de Tejada, Miguel M. *Apuntes históricos...*, op. cit. III, págs. 31-32. Iglesia de Sto. Domingo: “El altar mayor, que parece muy antiguo, es de madera tallada, de estilo churrigueresco, dorado todo al agua. Los demás altares, aunque modernos, son muy pequeños e imperfectos”.

48 En la gaceta de noviembre de 1734 se indica respecto a la parroquia “los altares, así por lo delicado de la escultura, como por lo fino del oro, parecen de martillo, a que se agrega el número de fontales, lámparas, blandones, ciriales, candeleros y cruceros de plata, que toda una razón para que en cada altar queden satisfechas las personas de buen gusto que los miran”. *Ibidem*, I, 1850, págs. 295-296.

cruzana significa una etapa hasta ahora desconocida en la carrera de Felipe de Ureña, un nuevo hito en sus frecuentes desplazamientos por el reino novohispano.

LA CAPILLA DE LA PASTORA Y SU ORNATO

Ya señalamos que hacia 1746, haciendo uso de las limosnas y caudal propio, Pascual de Campos, con las licencias preceptivas del Virrey, Obispo de Puebla y párroco local gestionado todo ello por el todavía solícito capitán Juan de Nava y los padres de los otros jóvenes implicados, fue adquirido solar en un sector marginal de la ciudad, al Oeste, junto a la Puerta de México, muy apropiado por el constante tráfico de viajeros y comerciantes que iban y venían del interior del reino. Del inicio y marcha de las obras da cuenta el gobernador Peñalosa en su informe, cuando declara que,

“...se presentó al Cabildo de esta dha. Ciudad, el que proveyó que con asistencia del obrero mayor de ella, se procediese a abrir los simientos y colocar la primera piedra, diligencia que se practicó con todas las solemnidades que en semejantes funciones se acostumbran..., y celebrada esta función por el cura de esta Ciudad, se abrieron los cimientos a la capilla, demás de veinte y cinco varas de largo, y su ancho correspondiente, y al respaldo de el que ha de ser altar mayor y principal, se hizo ante todas cosas una vivienda alta y baja la baja con el destino de que sirviese de Sacristía a la Capilla principal, y la alta dispuesta de vivienda al Sacerdote que sirviese de capellán a la Señora, y una y otra se acabó perfectamente...”⁴⁹.

Sin embargo, por testimonio del mismo gobernador, sabemos que en 1752 aún faltaban importantes detalles por concluir en el recinto y que las obras se habían suspendido por la falta de limosnas, además de faltar la preceptiva autorización real que aún no se había cursado y llegaría en 1754 cuando el entonces gobernador de la plaza, Francisco Crespo Ortiz, declara haber recibido un despacho del Consejo “...en que se concede la licencia para concluir la capilla de la Divina Pastora en esta Ciudad, por venir su dirección a mi privativamente...”⁵⁰.

49 Declaración del gobernador Diego de Peñalosa. 1753-I-22. A.G.I. México, 716.

50 A.G.I. México, 853, (papeles del gobernador de Veracruz 1742-1761). La carta lleva fecha de 5 de noviembre de 1754.

La capilla es el único testimonio subsistente de aquella hermandad, hallándose hoy muy transformada y sin ningún vestigio de su primitivo uso devocional. En la portada y la torre adyacente a la misma se adivinan rasgos propios del barroco mexicano, molduras quebradas, fragmentos de cornisas partidas y el frontis mixtilíneo. Su interior observa gran limpieza en cuanto a ornamento, consta de una nave, compartimentada en distintos tramos mediante pilastras, coro a los pies, bóveda de medio cañón con lunetos y sencilla cúpula sobre pechinas. En la planimetría de la ciudad confeccionada por el ingeniero Manuel Santisteban en 1765, proyectando nuevo perímetro de defensa, ya aparece representada en lugar inmediato a la puerta de México⁵¹ y tenemos constancia del principal de los avatares sufridos en el siglo XIX, como fue el bombardeo y saqueo producto de la invasión norteamericana de 1846, circunstancias que fueron aprovechadas para el robo o destrucción de la imagen de La Pastora a la que nos venimos refiriendo, sin que vuelvan a tenerse pistas de la misma desde entonces. Así lo cuenta Lerdo de Tejada:

“Es esta una capilla que está en la calle que lleva su nombre, al entrar en la ciudad por la puerta llamada de México. Fue erigida en el año 1746 a petición de los hijos naturales de Vera-Cruz, representados por tres niños de ella, dando el permiso correspondiente el Virrey conde de Fuenclara, con la condición de que había de ser “capilla propia”. Hoy se encuentra en gran de abandono. Durante la ocupación de los norte-americanos, desapareció la Virgen patrona, que era una regular escultura, y solo queda una pintura de la Virgen del Carmen, que parece ser de algún mérito⁵²”.

En medio de tanta polémica, en 1752, el vicario de la ciudad ordenó la confección de un inventario de las alhajas propiedad de la hermandad, que recibió de Don Juan de Navas poco antes de dimitir como mayordomo. No tiene sentido la relación puntual de todas las entradas del mismo, por lo que sólo aludiremos algunos de los bienes, exponentes de la enorme riqueza en cuanto a joyas y platería que entonces disfrutaba la congregación. Al vestuario de la imagen, compuesto por sayas, monillo, manto de tafetán, varios sombreros, cordones de hilo de oro, delantares, petos de seda, cabelleras postizas, etc. se añaden su corona y báculo de plata, estrellas del mis-

51 *Plano de la Plaza de Veracruz, su Puerto y Castillo de San Juan de Ulua, con el Proyecto General de sus fortificaciones Modo 1.º* A.G.I. MP-MÉXICO, 228 y 229.

52 Lerdo de Tejada, Miguel M. op. cit. III, 1858, pág. 33.

mo metal y diversos rosarios de perlas finas, aretes, pendientes, multitud de anillos, todo de oro, pulseras de perlas, sortijas con piedras preciosas como esmeraldas, rubíes, bandejas de plata, *milagros de plata* o exvotos que llenaban el nicho de la imagen y se esparcían por todo el altar, corazones, estrellas de oro y plata, un pelícano de plata e incluso una venera de la Orden de Santiago de oro y esmalte con amatistas.

Entre el ajuar argénteo de uso litúrgico destacamos los varales, una cruz grande que servía en los rosarios, una lámpara de plata de buen porte, guiones de terciopelo y plata, bandejas, candeleros, incensario, campanilla, vinajeras, hostiario y con especial interés es señalado “un caliz de plata sobredorado con su patea-



Fig. 6. Capilla de la Pastora. C. 1746-54. Veracruz. Detalle del interior.

na de lo mismo de una fábrica grande guarnecido el pie y copa de doze sobrepuestos de esmalte y filigrana y en todos ellos ochenta y una piedras coloradas finas al parecer rubíes”, lógicamente resguardado en su correspondiente caja⁵³.

Tanto caudal da buena prueba de la singular acogida que tuvo la hermandad y el culto a la imagen pastoreña. En cuanto a pintura y escultura se registran dos imágenes de San Antonio de Padua, “un Santo Xpto. De tres quartas de alto, con su cruz y valdochim” y dos Niños con sus túnicas blancas y cabelleras. No era muy prolijo el ajuar escultórico. Algo más lo era el de pintura en el que destacamos “el frontal pintado de tela fingida sobre lienzo y puesto en su bastidor...seis quadros de la vida de la Virgen...”, no podía faltar un cuadro que representaba a la Divina Pastora, con su marco de plata, una lámina de la Virgen de los Dolores, así como “una lámina pintada en lienzo de una imagen de Nra. S.^a de Guadalupe”. Está claro que

53 1752-X-19. Inventario de alhajas de la capilla de la Divina Pastora, depositadas en poder de don Antonio Verdejo. A.G.I. México, 716.

la expresión del fervor devocional se plasmaba sobre todo en el joyero de la imagen.

En los años siguientes a la conflictiva génesis de la hermandad, tenemos constancia del incremento de la devoción, materializado en ocasiones en fundaciones y capellanías, como la obra pía instituida por el mercader Francisco Gil en 1775, que costea la exposición anual del Santísimo durante siete días en la capilla de La Pastora⁵⁴. No se ha podido determinar la suerte que corrió el indio Pascual Campos. No consta en los registros de pasajeros a Indias su retorno a aquella ciudad u otro lugar de México, lo cual no significa que no ocurriera así, habida cuenta de las siempre evidentes lagunas documentales de este tipo de fuentes, e incluso que volviera a merecer la limosna de algún capitán de navío y no exista constancia documental de su retorno. También es posible que pasara el resto de sus días en España, quizás ocupado en su oficio de sastre, trabajando como criado o, en el peor de los casos, reducido a la condición de mendigo, como había sido habitual en centurias anteriores, entre los indios libres que recalaron en la Península⁵⁵.

54 Gil, Francisco. *Fundación piadosa en Veracruz, 1775*. Veracruz, 1964.

55 Muchos indios libres, durante el XVI, engrosaron la lista de mendigos que pululaban en las calles de grandes ciudades españolas. Así lo explica Mira Caballos, Esteban. *Indios y mestizos americanos en la España del siglo XVI*. Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2000, pág. 80.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD



CSIC

ESCUELA DE ESTUDIOS
HISPANO-AMERICANOS

ISBN: 978-9974-0-1049-9

