

JOSÉ ARMANDO HERNÁNDEZ SOUBERVIELLE
OMAR LÓPEZ PADILLA
EL COLEGIO DE SAN LUIS

*Juan García de Castañeda,
Felipe de Ureña
y el proyecto del retablo mayor para el Santuario de Nuestra
Señora de San Juan de los Lagos (1758-1763)*

La historia de la retablística novohispana ha llenado muchas páginas, aunque sigue siendo fuente inagotable para el investigador. Maestros ensambladores, estilos, técnicas y materiales, su restauración y conservación, han sido objeto de diferentes estudios, en gran parte gracias a que en México tenemos la fortuna de contar con retablos virreinales de los siglos XVI al XVIII, si bien muchos de ellos se han modificado o simplemente destruido. De estos últimos, y en el mejor de los casos, tenemos aún registros visuales en dibujos, grabados o fotografías que han permitido la recuperación de algunos de ellos.¹ Pocos,

1. Destacan el retablo del Perdón de la Catedral Metropolitana, destruido en un incendio en 1967 y recuperado a partir de documentos fotográficos, así como el retablo de los Cinco Señores del Camarín de la Virgen del Carmen en San Luis Potosí, consumido en un incendio en 1957 y reconstruido a partir de fotografías antiguas. Lo mismo para el caso del retablo del templo de la Asunción en Santa María Acapulco (San Luis Potosí), que recientemente restauró el Instituto Nacional de Antropología e Historia. También paradigmático es el caso del retablo mayor del templo de San Fernando en la ciudad de México, reconstruido a partir de una litografía del siglo XIX. La búsqueda de documentación gráfica antigua (en forma de grabados, planos o fotografías) es parte de la metodología empleada para la conservación y rescate de retablos. Véase Manuel González Galván, “Vigencia y existencia circunstancial de los retablos”, en *Retablos: su restauración, estudio y conservación* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), 205; y como ejemplo

sin embargo, son los dibujos, planos, mapas, perfiles, monteas o plantas originales que han llegado hasta nuestros días de aquellos retablos, y de éstos, apenas algunos se han publicado,² no obstante de ser un tema de mucho interés para la historia del arte virreinal. Es en esos ejemplos publicados donde verificamos la calidad y explosión imaginativa de los ensambladores y tracistas novohispanos, quienes se adueñaban del espacio bidimensional de la superficie dibujada para, a partir de ello, materializar sus ideas en los presbiterios o los tramos arquitectónicos, forrando así los desnudos muros con formas, imágenes y dorados que le permitían al hombre novohispano transportarse provisionalmente a una atmósfera que pretendía reproducir en la tierra las glorias celestes. Esta búsqueda tuvo su mayor arrebato y vehemencia imaginativa en el siglo XVIII, justo con la aparición de la pilastra estípite, empleada por primera vez por Jerónimo de Balbás en el retablo de los reyes de la Catedral de México, levantado entre 1718 y 1725.³

Respecto del estípite y su profusión se han escrito suficientes y eruditos trabajos,⁴ en los que se han puesto en perspectiva sus características, simbolismo y temporalidad, amén de dar a conocer a algunos de los representantes más céle-

en otras latitudes, Myriam Serck-Dewaide, “Dos retablos amberinos del siglo XVI: el retablo de la iglesia de San Nicolás en Enghien y el de la iglesia de San Lamberto en Bouvignes, Bélgica”, en *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada* (Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico/The Getty Conservation Institute, 2006), 27.

2. Destacan entre otros, la magnífica traza para el retablo de Santa Teresa de Puebla de 1626 diseñado para la orden del Carmen (Efraín Castro Morales, “La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* X, núm. 38 [1969]: 119-130). Del siglo XVII también un proyecto común para sendos retablos destinados a San Luis rey de Francia y a la Virgen del Pilar para la capilla de la Santa Cruz, en San Luis Potosí, ejecutados por Ignacio, *Indio*, en 1690 (José Armando Hernández Soubervielle, *Un rostro de piedra para el poder. Las Nuevas Casas Reales de San Luis Potosí, 1767-1827* [San Luis Potosí: El Colegio de San Luis Potosí/El Colegio de Michoacán, 2013], 46 y 49). En el caso de la ciudad de México, se cuenta con el diseño de Jerónimo Antonio Gil de 1792 para el retablo de la iglesia de San Francisco, el cual se retomó para reconstruir el retablo que hoy se erige en su interior (González Galván, “Vigencia y existencia”, 205). Asimismo del siglo XVIII, un par de proyectos para el Hospital de Jesús, delineados por José María Alfaro y Marcos José López, respectivamente, y también para este recinto, dos proyectos de 1808 firmados por el maestro carpintero José Galicia (Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús* [México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010], 169, 170, 173 y 174).

3. Martha Fernández, “Tipologías del retablo novohispano”, en *Retablos: su restauración, estudio y conservación* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), 49.

4. Importantes sin duda son los trabajos de Víctor Manuel Villegas, Joseph Baird, Justino Fernández, Manuel Toussaint, Francisco de la Maza, Martha Fernández, Jorge Alberto

bres de esta modalidad del barroco.⁵ También en estos trabajos se ha destacado la importancia del estípite como una forma de expresión de libertad extraordinaria que los maestros del siglo XVIII aprovecharon llevándolo de los retablos a las portadas arquitectónicas y viceversa.⁶ En este sentido, uno de los personajes que no pueden dejarse de lado, cuando de retablos y arquitectura estípite se trata, es Felipe de Ureña. Acerca del maestro trashumante, como se le ha llamado, se han escrito trabajos excepcionales, en los cuales se ha destacado su influencia y se ha dado cuenta de sus obras a lo largo y ancho del territorio novohispano.⁷

El presente trabajo aborda todos estos temas, concentrándose en particular en el proyecto y la hechura del retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, delineado y comenzado por Juan García de Castañeda, yerno de Felipe de Ureña, y concluido por este último. Tres son las perspectivas que discurren a lo largo del texto. Por un lado la relación laboral y familiar entre García de Castañeda y Felipe de Ureña; la forma en que el primero se hizo de un contrato tan importante y finalmente la importancia de contar con el proyecto original de aquel retablo —hoy desaparecido— sometido a un análisis e interpretación histórica e iconográfica.

La historia del arte novohispano, por la condición gremial de sus artífices, está llena de ejemplos de familiares cuyo vínculo, además del sanguíneo o político, se daba mediante el compartir algún oficio. Tal es el caso de linajes como el de los Ramírez para la retablística y la imaginería,⁸ y en nuestro caso, el de Felipe de Ureña, sus hijos y Juan Francisco García de Castañeda.

Manrique y Guillermo Tovar y de Teresa, por mencionar tan sólo a algunos autores que han dedicado páginas a este tema.

5. Véase Jorge Alberto Manrique, “El ‘neóstilo’: la última carta del barroco mexicano”, *Historia Mexicana* xx (3), núm. 79 (enero-marzo, 1971): 341.

6. Fernández, “Tipologías”, 52.

7. Entre otros, los trabajos de Guillermo Tovar y de Teresa son fundamentales para conocer la obra de este autor.

8. Linaje que comenzaría con el maestro ensamblador de origen sevillano Diego Ramírez, a quien sucede su hijo, el maestro escultor, entallador y arquitecto, también andaluz, Pedro Ramírez *El Viejo*, padre a su vez de varios hijos, entre los que destacan Pedro Ramírez —*El Joven* o *El Mozo*—, maestro en el arte de la pintura, y de Laureano Ramírez de Contreras, el último maestro ensamblador y entallador de la dinastía. Véase Efraín Castro Morales, “Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos del siglo XVII”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 8 (1982): 5-36; también Rogelio Ruiz Gomar, “Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXII, núm. 77 (2000): 67-12.

El taller de Aguascalientes de Felipe de Ureña y Juan Francisco García de Castañeda y la difusión del estípite en el Bajío

No nos detendremos en abordar la figura de Felipe de Ureña ya que, como hemos comentado, existen obras que lo han hecho profusa y suficientemente. Baste recordar que Ureña (Toluca, 1697-Guanajuato, 1777)⁹ fue uno de los maestros ensambladores y alarifes más importantes de su tiempo, propagador del estípite fuera de la ciudad de México, donde el influjo balbasiano era de gran relevancia.¹⁰ Este maestro trashumante, que vio su vida transcurrir a lo largo y ancho de Nueva España (Aguascalientes, Durango, Guanajuato, Méjico, Morelia, Oaxaca, Saltillo, Toluca, Veracruz y Zacatecas son sólo algunos de los puntos donde dejó la impronta de su obra),¹¹ encontró un nicho de trabajo muy importante en el septentrión y de ahí que se propagara su influencia tanto en el occidente novohispano como en lo que hoy conocemos como Bajío.¹²

9. Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012), 37.

10. Guillermo Tovar y de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, segunda parte, *Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 149-164.

11. Heinrich Berlin, “La catedral de Morelia y sus artífices”, *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia* VIII (1953-1954): 146-168; “Oaxaca: la iglesia de San Felipe Neri. Noticias de artífices”, *Archivo Español de Arte*, núm. 221 (1983): 47-66; Fátima Halcón, “Arquitectura y retablística novohispana: las obras de Felipe de Ureña en Oaxaca”, *Archivo Español de Arte*, núm. 274 (1996): 37.

Además de estos lugares, planteamos la posibilidad de que al menos el retablo mayor del Carmen de San Luis Potosí, por su descripción —muy semejante a la del retablo que aquí nos ocupa— (Alfonso Martínez Rosales, *El gran teatro de un pequeño mundo. El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859* [México: El Colegio de México/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1985], 259-263), pudo haber sido diseñado y construido por Felipe de Ureña. No resulta inviable esta hipótesis si consideramos primeramente que Ureña fue el retablista predilecto de los carmelitas (Guillermo Tovar y de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, *Historia Mexicana*, núm. 133 [1984]: 27), tal y como se deja ver en los múltiples encargos que de esta orden recibió (Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750* [México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/ Turner, 1991], 137); amén de que los retablos de San Juan de la Cruz y el del Señor de los Afligidos, de esta misma iglesia, los elaborara su hijo, Francisco Bruno de Ureña (Hernández Souberville, *Un rostro de piedra*, 99), con lo cual la huella de los Ureña también puede seguirse en tierras potosinas.

12. Algunos autores ven en la portada y torres de la parroquia de Dolores (Guanajuato), un claro ejemplo de la influencia de Felipe de Ureña, la que por medio de maestros con ca-

Para comprender el diseño y ejecución del retablo de San Juan de los Lagos, es necesario también recordar el vínculo laboral y familiar de Felipe de Ureña con el que fuera su yerno, Juan Francisco García de Castañeda. Del primero conocemos la existencia de algunos de sus hijos: Felipe, maestro ensamblador;¹³ Gregorio Antonio, ensamblador;¹⁴ Cristóbal, maestro en el arte de la arquitectura, carpintería y ensamblaje; Mariano e Ignacio, de los que no conocemos su oficio¹⁵ y, acaso el más conocido de todos ellos, Francisco Bruno, quien siguiendo también los pasos de su padre y hermanos se convirtió en maestro de arquitectura y agrimensura,¹⁶ amén de maestro ensamblador. Además de los varones, tenemos noticia de una hija de nombre Francisca de Ureña, quien casaría con nuestro Juan Francisco García de Castañeda, oficial que trabajaba en el taller de su padre en México. De esta forma, tanto Ureña como García de Castañeda establecerían un vínculo que, comenzado en el taller y afianzado por medio de

pacidad de movilidad dentro del Bajío, terminó por convertir al estípite en la modalidad más socorrida en la región. Juan Carlos Ruiz Guadalajara, *Dolores antes de la Independencia*, t. II (Zamora: El Colegio de Michoacán/El Colegio de San Luis Potosí-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2004), 419-420. Esto mismo se puede ver en obras como las iglesias del Encino y Guadalupe en Aguascalientes (Elisa Vargaslugo, *Las portadas religiosas de México* [México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986], 115) y en las de Cata, Rayas y San Francisco en San Miguel el Grande, Guanajuato (Guillermo Tovar y de Teresa, *Méjico barroco* [México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1981], 197).

13. Miguel Vallebueno Garcinava, *Retablos y talla de madera en Durango de los siglos XVI a XVIII* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010), 43. De él sabemos además, que casó en la villa de Aguascalientes en 1750 con Gertrudis Ruiz Esparza, es decir, a los tres años de haber abierto taller su padre en esa población.

14. Sería este ensamblador quien en 1788 propondría un diseño para el retablo mayor del Hospital de Jesús en la ciudad de México, aunque cayó gravemente enfermo, lo que le impediría percatarse de que su diseño había sido rechazado desde Madrid para darle preferencia a uno examinado en la Real Academia de San Fernando (Báez, *El Hospital de Jesús*, 85-87). Triste sino el de los Ureña, pues la historia anterior nos recuerda el rechazo del diseño para las Nuevas Casas Reales de San Luis Potosí elaborado por su hermano, Francisco Bruno de Ureña; proyecto que se cambiaría por uno acorde a los gustos académicos, aunque por haber muerto poco tiempo antes, tampoco sufriría el rechazo en carne viva. Hernández Soubervielle, *Un rostro de piedra*, 107-112.

15. Halcón, *Felipe de Ureña*, 127.

16. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Media Annata*, vol. 181, f. 410, 11 de octubre de 1776.

la red familiar,¹⁷ habría de robustecerse con el matrimonio del oficial con la hija del maestro trashumante. Ahora bien, ¿quién era Juan Francisco García de Castañeda? Gracias a una información de limpieza de sangre presentada en 1760, sabemos que nació el 26 de junio de 1712 y que sus padres fueron Juan García de Castañeda, *El Viejo*, descendiente de españoles y maestro mayor del arte de la arquitectura, y María Mendoza y Moctezuma, al parecer vinculada a la nobleza indígena.¹⁸ La herencia paterna en el arte de la arquitectura probablemente hizo que García de Castañeda se acercara al taller de Ureña, quien también cultivaba este arte y con quien estuvo trabajando en México y Texcoco por los años 1730, cuando ya era oficial de carpintero.¹⁹ Fue quizá a finales de esta década cuando contrajo matrimonio con la hija de Felipe de Ureña, puesto que en septiembre de 1740 aparecen ya como cónyuges bautizando en México a su hijo, Ramón José García Ureña.²⁰

La probada calidad en su trabajo y la cercanía familiar supusieron una oportunidad para que Ureña viera en su yerno a un avezado continuador de su obra,²¹ además con la suficiente prestancia y confianza como para junto con él, expandir su ámbito de acción y abrir un taller en Aguascalientes en 1747.²² La decisión de hacerlo estribaba, en particular, en que en 1742 les había sido contratado el retablo mayor de la iglesia parroquial,²³ obra mediante la cual su trabajo

17. García de Castañeda contaba con la confianza absoluta de Ureña, lo que lo llevaría a encargarse del taller en Aguascalientes donde trabajaría junto a Felipe, hijo homónimo de su suegro.

18. Halcón, *Felipe de Ureña*, 85. Sobre la familia Mendoza Moctezuma se puede hacer un seguimiento a lo largo del artículo de Stephanie Wood, “Don Diego García de Mendoza Moctezuma: A Techialoyan Mastermind?”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 19 (1989): 245-268.

19. Halcón, *Felipe de Ureña*, 85.

20. Archivo de la Parroquia de la Asunción de la Ciudad de México (en adelante APAM), *Libro de bautismos*, Bautizo de Ramón Joseph García Ureña, 4 de septiembre de 1740.

21. Nos parece claro, por los diseños posteriores de García de Castañeda, que fue en el taller de Ureña donde aprendió y posteriormente desarrolló su propio gusto por la pilastra estípite y sus variantes.

22. Alfonso Justino Reséndiz García, “El taller de Felipe de Ureña en Aguascalientes y la difusión del barroco estípite en la región”, en *Primer certamen histórico-literario. Cuento, ensayo, novela, poesía, teatro* (Aguascalientes: Presidencia Municipal de Aguascalientes/Archivo Histórico de Aguascalientes, 1992), 24.

23. José Vergara Vergara, “El taller de Felipe de Ureña”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 5 (1981): 40; Halcón, *Felipe de Ureña*, 85; José Antonio Gutiérrez, *Historia de la Iglesia católica en Aguascalientes. Parroquia de la Asunción de Aguascalientes* (Méjico: Universidad Autónoma de Aguascalientes/Universidad de Guadalajara/Obispado de Aguascalientes, 1999), 226.

había ganado en prestigio en la región, como se deja ver por los diversos encargos que tendrían tanto en Guanajuato como en Zacatecas. De esta forma Ureña y García de Castañeda diversificaban su ámbito de influencia, prescindiendo así de los apoderados que solían enviarse a estos destinos para contratar obras.²⁴

El retablo de la parroquia de Aguascalientes se cotizó en 3300 pesos y, aunque se contrató en 1742 como se ha visto, para 1749 aún no se concluía, tal como se desprende del hecho de que el entonces obispo de Guadalajara, Juan Gómez de Parada, retuviera cerca de 1900 pesos de las cuentas de la cofradía de españoles de Nuestra Señora de la Soledad, sita en la parroquia de Pinos,²⁵ para la “fábrica del retablo de Nuestra Señora que se está haciendo en la villa de Aguascalientes”.²⁶ Esto es importante porque nos permite explicar la presencia de Ureña y García de Castañeda y su taller en esa villa al finalizar la primera mitad del siglo XVIII.

Al retablo mayor de la parroquia de Aguascalientes se había sumado, en 1748 el encargo del resto de los colaterales de la misma.²⁷ El gran patrocinador de estas obras fue el vicario y juez eclesiástico de Aguascalientes, Manuel Colón de Larreátegui, quien además financió muchas de las empresas de este tipo ejecutadas en el Bajío.²⁸ Este personaje resulta fundamental para terminar comprendiendo el contrato del retablo que diseñaría García de Castañeda para el Santuario de San Juan de los Lagos, sobre todo si consideramos que, como patrono de este tipo de obras, tenía la posibilidad de sugerir a los maestros que las ejecutarían, así como su forma y temática.²⁹ Podemos decir casi con absolu-

24. Tovar y de Teresa, “Consideraciones”, 8.

25. Cofradía a la cual Ureña le diseñaría y García de Castañeda elaboraría y colocaría entre 1761 y el 9 de marzo de 1763, en la parroquia de San Matías de Sierra de Pinos, un retablo dedicado a Nuestra Señora de la Soledad, siendo así acaso el último trabajo concluido en su totalidad por el yerno de Ureña. José Armando Hernández Soubervielle, “La cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Felipe de Ureña. Notas para la historia y el arte en Pinos, siglo XVIII”, en *Sierra de Pinos en sus horizontes. Historia, espacio y sociedad (siglos XVI-XX)*, coords. Thomas Calvo y Martín Escobedo (Zacatecas: Instituto Municipal de Cultura/Taberna Libraria, 2011), 181-183.

26. Archivo Histórico Diocesano “Arturo A. Szymanski” (en adelante AHDAAS), *Cofradías*, “Libro de la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de San Mathias de Sierra de Pinos, 1734-1799”, f. 31, año de 1749.

27. Guillermo Tovar y de Teresa, “Felipe de Ureña en Zacatecas”, en *El Alarife. Un homenaje del Archivo Histórico de la ciudad de Zacatecas, Patrimonio Cultural de la Humanidad*, 1994, 1.

28. Halcón, *Felipe de Ureña*, 86.

29. Marco Díaz, “El patronazgo en las iglesias de Nueva España. Documentos sobre la Compañía de Jesús en Zacatecas en el siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XIII*, núm. 45 (1976): 98.

ta certeza que Colón de Larreátegui fue el promotor más importante del taller de Ureña y García de Castañeda en la región.

Suegro y yerno habían formado un tandem muy efectivo. Por un lado Ureña podía dedicarse a la traza mientras que García de Castañeda se encargaba mayoritariamente de estar al frente de la mano de obra, aunque uno y otro eran capaces de ejecutar ambas tareas. Uno dibujaba y el otro elaboraba y ensamblaba, en especial cuando las ocupaciones de Ureña lo hacían concentrarse en la dirección de obras arquitectónicas. Ejemplo de ello lo es el ya citado retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la parroquia de San Matías en Sierra de Pinos,³⁰ época por la que Ureña dirigía la construcción del templo de la Compañía.³¹

Pero también García de Castañeda ganó en libertad. Sabemos que estante en el taller de Aguascalientes contrató la conclusión y dorado del retablo mayor del convento de Nuestra Señora de los Remedios de Zacatecas; el retablo de San Pedro para la catedral de este mismo real minero; el retablo mayor para la iglesia del convento de la Merced y, para la parroquia de Saltillo, el retablo del Santo Cristo crucificado.³² También de él fueron el retablo de San José para la iglesia de los jesuitas en Zacatecas y uno más bajo la advocación del Corazón de Jesús, patrocinado por Ignacio Urruchua y Luna, el cual contendría lienzos del pintor Miguel Cabrera.³³ Más importante aún sería el contrato hecho en 1758 para diseñar y ensamblar el retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, donde se demostrarían la confianza y preferencia del vicario de Aguascalientes para con García de Castañeda y su suegro.

Sin embargo, lo que pareciera ser una relación productiva entre parientes políticos, no lo era del todo. Ureña se había caracterizado, además de su prolividad como maestro ensamblador y arquitecto, por su notorio despilfarro e indisciplina en la administración. Acaso el ejemplo más claro de esto sea el desenlace de la hechura del ciprés del altar mayor de la catedral de Durango, obra que

30. Hernández Soubervielle, “La cofradía”, 181-183.

31. Bargellini, *La arquitectura de la plata*, 138. Halcón, *Felipe de Ureña*, 100. La seguridad de la calidad de su yerno le permitió a Ureña dedicarse a esa otra importante faceta de su carrera que era la arquitectura. La libertad de acción que le daba contar con un taller perfectamente orquestado por su yerno, más el prestigio ganado merced del patrocinio de Colón de Larreátegui, hizo que el maestro trashumante se mudara a Guanajuato, donde se dedicaría a partir de 1756 a la construcción del templo de la Compañía de Jesús.

32. Guillermo Tovar y de Teresa, “Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 10 (1990): 19; Halcón, *Felipe de Ureña*, 96.

33. Halcón, *Felipe de Ureña*, 97.

le fue contratada a Ureña en 1750, la cual tasó en 25 000 pesos y que terminó costando 29 859 pesos, lo que orilló a Ureña a salir huyendo “económica y realmente perdido” de Durango,³⁴ arguyendo para ello una supuesta enfermedad que lo llevó a “convalecer” a San José de Avinito, de donde se fugó temiendo ser perseguido por las autoridades. El problema estribó en que fue su propio hijo, Felipe, y su yerno, García de Castañeda (el cual fungía como fiador de Ureña), quienes terminaron por concluir aquel ciprés, además de hacerse con la deuda del maestro trashumante.³⁵ En palabras de García de Castañeda, su suegro era de un “desbaratado genio” a más de “hombre notoriamente gastador”. Esto lo llevaría a tomar ciertas providencias. Estando en su lecho de muerte en 1763, otorgó testamento y en éste instruyó que las obras que dejara inacabadas a causa de su muerte, pasaran a manos de Felipe de Ureña, con la condición de que los albaceas contuvieran los gastos de su suegro y únicamente le suministraran lo necesario para concluir las.³⁶ Providencias que se pondrían en la práctica al realizarse el retablo de San Juan.

El recuento de estos hechos nos permite anticipar que la obra maestra de García de Castañeda (pues tal era el retablo para el Santuario de Nuestra Señora de San Juan) habría de terminar indefectiblemente en manos de Ureña. Pero antes de llegar a este punto, resulta necesario detenerse en la obra del tercer Santuario de San Juan de los Lagos y la necesidad de un nuevo retablo.

San Juan de los Lagos y sus santuarios

El hoy San Juan de los Lagos se fundó entre los años de 1531 y 1533 en el marco de la conquista del territorio de la Nueva Galicia. El poblado se refundó tras la guerra del Mixtón, con indígenas cristianizados originarios del centro de México y se tiene registro que, desde sus albores, el pueblo contó con una pequeña ermita anexa al hospital de indios.³⁷ Fue en 1623 cuando llegó al pueblo una familia de volatineros, cuyo acto, posterior accidente y desenlace, marcaría el destino de esa población. Según cuentan las crónicas, la hija de los saltimban-

34. Clara Bargellini, “Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XV, núm. 59 (1988): 162-164.

35. Vallebueno, *Retablos y talla de madera*, 43-44.

36. Halcón, *Felipe de Ureña*, 96-97.

37. Omar López Padilla, *La feria del 8 de diciembre en San Juan de los Lagos. 1792-1810* (México: Acento Editores, 2012), 31.

quis, de unos seis o siete años, realizó una acrobacia sobre una tabla con cuchillos, acto fallido que le ocasionaría la muerte al caer. Mientras se preparaba todo para el funeral de la niña, una india de nombre Ana Lucía (esposa del sacristán de la pequeña ermita) les habló a los padres acerca de una imagen de la Santísima Virgen a la que ella le conocía actos prodigiosos; en su desesperación, los padres pidieron les fuera llevada dicha escultura. La imagen presentada por la india se encontraba dañada por el tiempo, lo que la había relegado a un papel secundario en el altar. Lo demás es conocido: tras ponerla sobre el pecho ya amortajado de la niña, ésta volvió a la vida.³⁸

Tal sería el primer milagro de la Virgen de San Juan. A partir de esto la fama de la imagen milagrosa corrió por ciudades y pueblos del territorio novohispano, en especial en las zonas mineras. Los fieles comenzaron a llegar a la pequeña ermita convertida ya en santuario y, a partir de la gran cantidad de donaciones que se comenzaron a recibir, el cura de Jalostotitlán y párroco de la jurisdicción, de nombre Diego Camarena, promovió la españolización del pueblo de indios de San Juan Bautista, lo que se conseguiría en 1633, diez años después de aquel primer prodigo.³⁹

La noticia de aquel milagro había aumentado el número de fieles por lo que la ermita se volvería insuficiente para recibirlas, además de que los visitantes, con el deseo tal vez de llevarse un poco de la taumaturgia de la imagen, comenzaron a tomar trozos de la pared de aquel edificio primigenio, poniendo en riesgo la antigua construcción. Fue entonces cuando el cura de Jalostotitlán propuso y dirigió entre 1630 y 1634 la construcción de un nuevo santuario, de cal y canto, el cual “abrigaría” a la debilitada ermita.⁴⁰

Pocos años después el santuario construido por el cura Camarena presentaría nuevamente problemas. Fue en función de esto y al inicio de la gestión de Juan Ruiz Colmenero como obispo de Guadalajara (1646-1663) que, tras realizar una

38. Francisco de Florencia y Juan Antonio Oviedo, *Zodiaco Mariano* (Méjico: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1995 [1775]), 354; Pedro María Márquez, *Historia de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos y el culto de esta milagrosa imagen* (Méjico: Impreso en Talleres Gráfica Positiva, facsimilar de 1966), 9-20; Alberto Santoscoy, *Historia de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos y del culto a su milagrosa imagen* (Méjico: Tip. de la Compañía Editorial Católica San Andrés, 1903), 20-37.

39. Márquez, *Historia de Nuestra Señora*, 20-25.

40. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante, AHAG), Gobierno, Parroquias, San Juan de los Lagos, “Hechos y actos de los obispos de la Nueva Galicia a favor de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos del año de 1633 a 1757”, caja 1, exp. s/e, f. 2rv.

visita a San Juan de los Lagos y notar la debilidad del santuario y de la ermita, decidió se reconstruyera el techo y se iniciaran las obras de otro hogar para la Virgen. No hay datos precisos acerca del inicio de estas obras, pero se establece el año de 1652 como el más probable,⁴¹ y su conclusión hacia 1680, cuando se terminó la segunda torre. En este nuevo santuario permanecería la Virgen por más de un siglo.

En 1724 llegaría a San Juan de los Lagos un sacerdote originario de Zamora, de nombre Francisco del Río, con el cargo de capellán mayor del Santuario.⁴² Sería este personaje a quien en 1730, durante la dedicación del nuevo Santuario de la Virgen de Zapopan, el obispo Nicolás Carlos Gómez de Cervantes le dijo que “se alentase y tomara valor y se le haría otro templo tan magnífico como el de Zapopan, a esta prodigiosa Señora de San Juan”.⁴³ El obispo le ordenó que corriera la voz entre los fieles más distinguidos y realizara visitas a las ciudades y poblados cercanos con la intención de encontrar apoyo económico para una empresa tan importante.⁴⁴ El motivo principal para emprender esta obra, además del ánimo insuflado por Gómez de Cervantes, era la necesidad de espacio: el santuario era de nuevo insuficiente para la cantidad de fieles que lo visitaban en la fiesta principal del 8 de diciembre.

Fue así que el 30 de noviembre de 1732⁴⁵ llegaría el obispo Gómez de Cervantes a San Juan de los Lagos, donde eligió el terreno dentro de la plaza principal del poblado y realizó la ceremonia de inicio de la construcción.⁴⁶ El capellán Del Río había conseguido dinero, apoyo y energía suficiente como para encargarse de este magno proyecto.⁴⁷ Con el correr de los años las donaciones empezaron a llegar de muchas partes del virreinato, lo que permitió que la obra prácticamente no se detuviera en ningún momento.

En 1752 llegó a ocupar la mitra de Guadalajara el franciscano fray Francisco de San Buenaventura Martínez de Tejada y Díez de Velasco.⁴⁸ Este prelado visitaría San Juan de los Lagos en junio de ese año, momento a partir del cual

41. Márquez, *Historia de Nuestra Señora*, 30-35.

42. Archivo Histórico de Catedral-Basílica de San Juan de los Lagos (en adelante AHCBJS), *Libro de limosnas para la obra material y espiritual del santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos iniciado en 1724*, f. 1.

43. AHAG, “Hechos y actos de los obispos de la Nueva Galicia”, f. 5v-6v.

44. AHAG, “Hechos y actos de los obispos de la Nueva Galicia”, f. 6v.

45. Santoscoy, *Historia de Nuestra Señora de San Juan de Lagos*, 200.

46. AHAG, “Hechos y actos de los obispos de la Nueva Galicia”, f. 7.

47. Lo que continuó hasta 1765, año en el que lo alcanzó la muerte.

48. Silvano Ruezga, *San Juan de los Lagos. Ciudad colonial* (Méjico: Imprenta R. de León, 1995), 23.

mantendría una estrecha relación con el Santuario, aportaría gran cantidad de dinero para la obra y realizaría una campaña de recolecta de limosnas para la misma por todo el obispado.⁴⁹ Fue en 1758, cuando se firmó el contrato entre el capellán Francisco del Río y el ensamblador Juan Francisco García de Castañeda para la realización del retablo mayor del nuevo Santuario,⁵⁰ que se estableció que el obispo Martínez de Tejada tenía “hecha promesa de hacerle dicho colateral o retablo a sus expensas”.⁵¹ Las prebendas del obispado para este fin se hicieron llegar al que en ese momento era el cura de Aguascalientes, Manuel Colón de Larreátegui,⁵² con quien tanto el prelado como García de Castañeda mantenían una estrecha relación llevándolo a posicionarse como intermediario en este proyecto.

El contrato

El 8 de abril de 1758, encontrándose en la villa de Santa María de los Lagos, el maestro ensamblador Juan Francisco García de Castañeda y el presbítero capellán mayor del Santuario, licenciado Francisco del Río, se presentaron ante José María Pérez Franco, alcalde ordinario de segundo voto, con la finalidad de formalizar por medio de contrato, la hechura y construcción del colateral, o retablo mayor, que se colocaría en la iglesia nueva de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos.⁵³ García de Castañeda, por entonces avecindado en Aguascalientes, estaba a punto de firmar la que sería su obra más importante y, acaso, la última de ellas.

La firma del contrato formalizaba el acercamiento previo que había tenido García de Castañeda con el capellán Del Río con mediación de Colón de Larreátegui, en el cual se le había pedido *ex oficio*, como era costumbre en este

49. AHAG, “Hechos y actos de los obispos de la Nueva Galicia”, f. 11-12v.

50. AHCBJS, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral mayor del nuevo santuario”.

51. AHCBJS, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 4.

52. Manuel Colón de Larreátegui fue un personaje activo en el obispado de Guadalajara, ejemplo de ello es que en 1769, cuando se autorizó el cambio de la imagen de la Virgen de San Juan al nuevo Santuario, se presentaba ya como maestrescuela de la catedral de Guadalajara y vicario del obispado. AHCBJS, carpeta siglo XVIII, “Documento del traslado de la Virgen de San Juan de los Lagos a su Nuevo Santuario, 1769”, f. 1.

53. AHCBJS, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, ff. 1-5v, 16 de abril de 1758 (véase la transcripción de este contrato en el “Anexo”).

tipo de contratos,⁵⁴ la presentación de la traza, montea o pitipié del proyecto a ejecutarse; esto con la finalidad de asegurar el cumplimiento exacto del diseño aprobado. Para la firma, García de Castañeda presentó un “mapa o perfil bipartito”⁵⁵ Esto es que exhibió un proyecto presentado por mitades en el que del lado de la epístola mostraba un diseño y en el del evangelio otro, dando así oportunidad de contar con dos propuestas para que el capellán Del Río, con la autoridad conferida por el obispo fray Francisco de San Buenaventura, “eligiese cuál de las dos suertes que incluye dicho mapa” le agradaba más.⁵⁶

Para formalizar el acto jurídico tanto el capellán como García de Castañeda firmaron el diseño que mejor le pareció a Del Río, y tal fue el “del lado de la epístola”⁵⁷ acordando con ello la forma y estructura que tendría el retablo mayor. Aquí vale hacer un paréntesis. Cuando García de Castañeda presentó los proyectos por mitades no podía definirse el programa iconográfico, y tampoco éste se ve precisado en el contrato, lo que nos permite inferir que aquel plano mostrado inicialmente fue un esbozo estructural del que sería el diseño final, ya con el programa iconográfico incluido; esto es, el que a la postre se convertiría en el proyecto de retablo que ha llegado a nuestros días. Los caminos que recorren los documentos gráficos son generalmente inciertos y, en ocasiones, tristemente para el historiador, se pierden en el olvido, el descuido o en manos ajenas, que por tales, los mantienen en el anonimato. Afortunadamente, para nosotros, el proyecto de retablo elaborado por García de Castañeda (fig. 1), que es el que consideramos, siguió a la propuesta inicial de diseño presentada y acordada en el contrato, sobrevivió en las seguras manos del archivo catedralicio de San Juan de los Lagos,⁵⁸ lo que nos ha

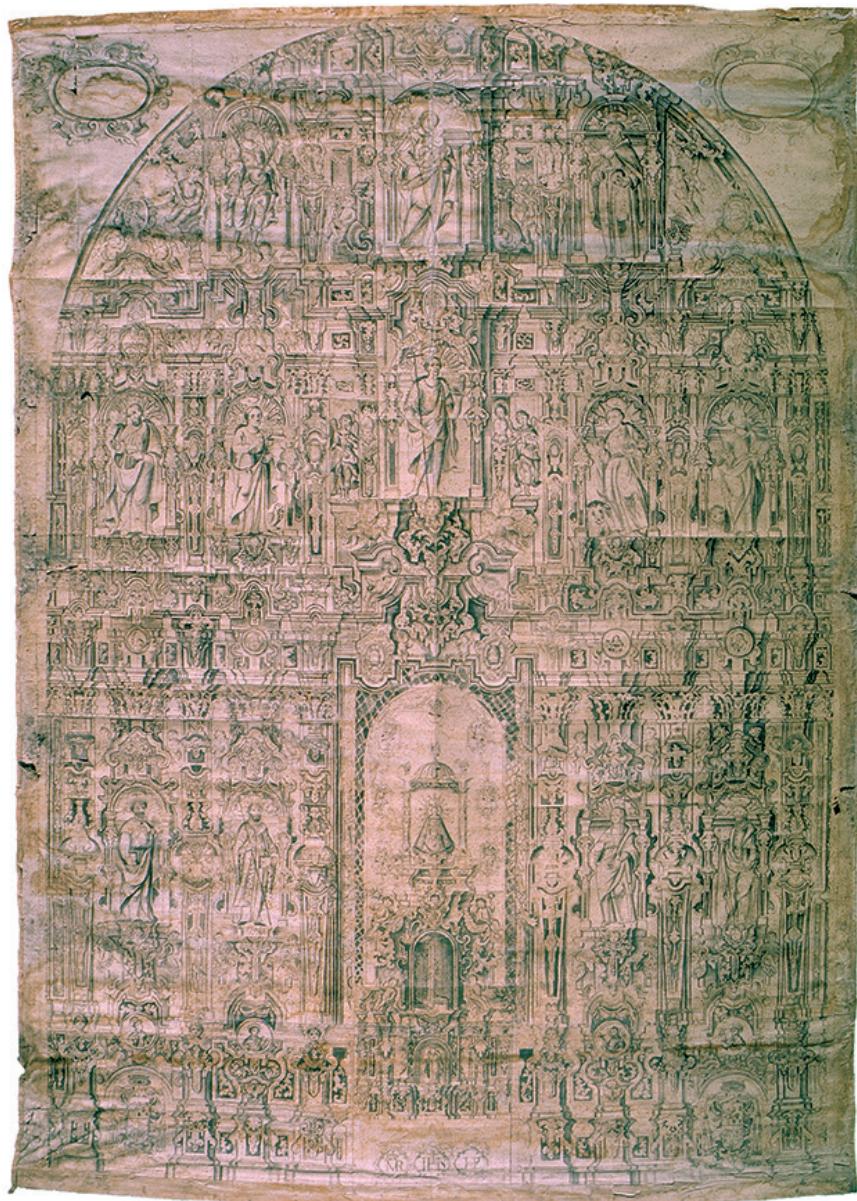
54. Elisa Vargaslugo, “Comentarios acerca de la construcción de retablos en México, 1687-1713”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, núm. 62 (1991): 94.

55. Sabemos que únicamente presentó versiones de alzado y no de sus plantas puesto que en el contrato se menciona un “mapa o perfil” y más adelante se dice que “falta la planta”. En el léxico de la época se define *perfil* precisamente como la contraparte de una planta en un juego de planos. Fernando García Salinero, *Léxico de alarifes de los siglos de oro* (Madrid: Real Academia Española, 1968), 176.

56. AHCSJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. IV.

57. AHCSJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. IV.

58. Hasta hace poco tiempo, el proyecto estuvo expuesto en el museo de sitio de la catedral-basílica. Actualmente ha vuelto a resguardarse en el archivo de la diócesis de San Juan, junto a los documentos que versan sobre la obra material del tercer santuario, incluido el contrato de este retablo. Guillermo Tovar y de Teresa había adelantado la existencia de este proyecto, aunque no aportó mayores datos al respecto (Guillermo Tovar y de Teresa, *Repertorio de artistas*



1. Juan Francisco García de Castañeda, proyecto para el retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, 1758, 1.00×1.40 m., lienzo estampado. San Juan de los Lagos, Archivo de la Catedral-Basílica/Diócesis de San Juan de los Lagos. Foto: Omar López. Conaculta-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.”

permitido constatar la calidad del maestro ensamblador. En cambio, de la primera propuesta bipartita, que seguramente mantenía las mismas calidades, no volvemos a saber nada. Regresaremos sobre el proyecto del retablo más adelante, por ahora importa concluir el recuento histórico de su contratación.

Lo siguiente en el contrato fue pactar los materiales de construcción y ensamblaje. Importaba sin duda que fuera un retablo magnífente, para lo cual se determinó fuera dorado con el “más superior oro”, “limpio, sin mezcla de color alguno y de color albarcocado”.⁵⁹ Es decir, que el mineral que en forma de “oro volador” se aplicaría al retablo sería, como era costumbre, de 23 quilates.⁶⁰ En este sentido resulta interesante constatar que en el contrato se especificó que el oro a emplearse sería el manejado por el maestro batihoya de la ciudad de México, “Eligio”, quien vivía a “la entrada de la calle de San Francisco, a mano derecha en [sic] la alcantarilla”.⁶¹ La precisión de la persona que debía suministrar el oro la explicó el propio capellán Del Río al decir que “todos los demás [batihojas] entregan oro colorado, cobrizo, que en cuatro días con el poco humo de las velas se pone prieto”.⁶² Era de suma importancia para el presbítero recibir un retablo que por medio de su dorado resplandeciera exuberantemente, por ello en otro de los apartados del contrato volvió sobre el asunto: “que dicho dorado de pulimiento ha de quedar muy resplandeciente, con harto brillo” para lo cual, se debían usar los siguientes materiales: “yeso mexicano, cola poblana, aunque —decía— no es mala la de Toluca o mexicana, y bol arménico”, pero sobre todo, “doradores experimentados”.⁶³

Las maderas tampoco desmerecerían la hechura del aparato, por lo que para su estructura visible se emplearían las que, a decir del maestro ensamblador, mejor convenían: cedro “blanco” y “colorado”, ayacahuite, sabino —sin resina— y ciprés, en tanto que para la estructura se utilizó principalmente ciprés,

en México, vol. II [Méjico: Grupo Financiero Bancomer, 1996], 42-43); después de él, otros autores lo siguieron simplemente mencionando.

59. AHCB SJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 3. Albarcocado se refiere al color amarillo brillante y tiene que ver con la comparación que se hacía con la coloración amarillenta del fruto del albaricoquero (el albaricoque o albercoque, como se le denomina en Murcia). Además de “albarcocado”, era usual se definiera también este color como “albaricocado”. Peter Boyd-Bowman, *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*, Serie A, Monografías, siglo XVI (Madrid: Támesis, 1971), 40.

60. Vargaslugo, “Comentarios”, 99.

61. AHCB SIL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 3.

62. AHCB SJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 3.

63. AHCB SJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 3v.

por ser esta madera de mayor resistencia;⁶⁴ coincidiendo con la clase de maderas que se solían emplear para la hechura de retablos.⁶⁵

A la par de los materiales se establecería el rubro más importante del contrato: el monto. El precio fijado por García de Castañeda y aceptado por el capellán, fue de 20 000 pesos, cantidad que recibiría el ensamblador conforme fueran avanzando los trabajos, sin recibir adelanto alguno que no fuera el estrictamente necesario. A su vez el maestro se comprometía a entregar del todo y perfectamente montado el retablo. Por estar en obra el Santuario el capellán convino en prestar, únicamente y si fuera el caso, maderas y aparejos para el andamiaje cuando se colocara el aparato. Una vez concluida la obra, como sucedía en este tipo de transacciones, tenía que pasar por la revisión de dos peritos en la materia a quienes les pagaría el capellán.⁶⁶ El retablo se colocaría de forma tal que quedarían tres cuartas (algo así como 70 cm) en su parte posterior, llenando el hueco a lo ancho entre muros y hasta el arranque de la bóveda en lo alto. En la parte posterior se colocarían tres escaleras y tablados de forma tal que los sacristanes pudieran subir sin peligro alguno,⁶⁷ esto con la finalidad de encender las velas que lo iluminarían. Respecto del tabernáculo o templete de la Virgen, se le dejó una ventana de seis varas y media (5.44 m) de alto para que se le pudiera observar plenamente estando ésta en su camarín. El diseño de ara, presentado por García de Castañeda, se excluyó del contrato puesto que la imagen ya contaba con una urna de plata, la cual debía adaptarse para empotrarse en esta parte del retablo.⁶⁸ Se intuye por supuesto que la planta del retablo contemplaba que el primer cuerpo estuviera ligeramente adelantado, permitiendo la colocación tanto de un sagrario con su manifestador, como del tabernáculo y templete de la Virgen. Entre los ajustes a la forma del retablo se pidió también que la cornisa del último cuerpo se redujera, de forma tal que el remate fuera más pronunciado y espectacular, finalizando en la bóveda y cayendo como si de un “sombrero” se tratara. Es decir, un remate en forma de pabellón volado con la bóveda forrada semejando una venera con el Padre eterno presidiendo el conjunto,⁶⁹ constituyéndose así en lo que Mar-

64. AHCBJSJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 2.

65. Vargaslugo, “Comentarios”, 98-99.

66. AHCBJSJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 2v.

67. AHCBJSJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 3.

68. AHCBJSJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 3.

69. Esto nos recuerda a su vez los retablos del Carmen de San Luis Potosí, en particular el retablo mayor del que sólo quedó su descripción. Martínez Rosales, *El gran teatro*, 259-263.

tha Fernández denominó un “falso retablo hornacina”.⁷⁰ Además de esta adecuación, a García de Castañeda también se le pidió que la ventana del camarín estuviera forrada al interior y exterior.⁷¹ Fuera de estas dos modificaciones, el diseño no tuvo mayor comentario. En cuanto a la entrega, ésta se programó para coincidir con la conclusión del templo, aunque tal tarea ya no le tocaría a García de Castañeda, sino a su suegro como ya se adelantó.

Respecto al asunto de los pagos, el capellán Del Río hizo notar que Colón de Larreátegui ostentaría el cargo de superintendente de la obra del retablo y como tal, en él recaía la responsabilidad de las ministraciones monetarias para cubrir el pago del aparato.⁷² Esto sin duda convenía a García de Castañeda por la comodidad que suponía tener su taller en Aguascalientes. Colón de Larreátegui haría entrega de 1 500 pesos que ya tenía en su poder y se comprometía a dar 3 000 más de forma anual hasta cubrir los 20 000 de acuerdo al compromiso hecho por el obispo, lo que implicaba a la letra, un proceso que llevaría poco más de seis años, al menos para el finiquito de los pagos. Como una medida de seguridad necesaria, considerando que en efecto una obra como ésta no se haría en poco tiempo, el capellán Del Río se comprometió a cubrir la totalidad del contrato si por alguna razón —“acontecimiento del tiempo”, decían— el obispo dejaba de hacerlo, aunque también cubrió sus espaldas al establecer que el pago de lo que en un momento dado llegase a faltar, se haría siempre y cuando la obra del nuevo Santuario se hubiera concluido, nunca antes para no menoscabar las finanzas destinadas a dicha construcción; y que además, el pago provendría de las limosnas, por lo que no se comprometía tampoco a cubrir una cuota mensual fija.⁷³

Finalmente y entendiendo que el taller de García de Castañeda estaba en Aguascalientes, el capellán Del Río concertó correr con el traslado de las piezas del retablo desde aquella villa hasta San Juan, en tanto que el ensamblador se obligaba a reparar las piezas que se hubiesen dañado en el trayecto. Además, las partes se irían entregando mensualmente para que fueran llevadas en carros hasta San Juan.⁷⁴ Desconocemos qué espacio se destinó para su resguardo, en particular considerando que el Santuario estaba en plena construcción y el antiguo en uso continuo.

70. Fernández, “Tipologías del retablo”, 54-55.

71. AHCB SJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 3v.

72. AHCB SJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 4.

73. AHCB SJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 4v.

74. AHCB SJL, carpeta siglo XVIII, “Contrato para la construcción del colateral”, f. 5.

Todo marcharía perfectamente y la obra se echaría a andar sin contratiempos ni dilaciones, pero, precisamente por esos “acontecimientos del tiempo” que el propio Del Río apuntó en el contrato, fue que García de Castañeda dejaría la obra inconclusa en 1763, a cinco años de haberla comenzado.

Una obra inconclusa con Ureña al relevo

El retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos fue indudablemente la obra más importante que contrató García de Castañeda; sin duda también hubiera sido su trabajo más perfecto y acabado de todos (por tamaño, complejidad y calidad exigida). Paradójicamente no lo vería concluido debido a su muerte repentina, acaecida aquel 1763, al poco tiempo de testar e indicar se le confiaran a su suegro las obras que dejara pendientes, aunque bajo un férreo control administrativo.

El 11 de julio de 1763, en la villa de Aguascalientes, ante el notario Manuel José de Aguilar, Felipe de Ureña hizo escritura de obligación para concluir el retablo que había dejado inacabado su yerno. En ésta se afirma que García de Castañeda había recibido 13 700 de los 20 000 pactados (lo equivalente a los 1 500 iniciales y cuatro años de pago). Para concluir el retablo y entregarlo dorado, Ureña tasó los trabajos restantes en 10 700 pesos.⁷⁵ Es decir, 4 400 pesos más de lo pactado inicialmente. Sobre lo anterior existe cierta discrepancia puesto que en otros trabajos se menciona que sólo se le habían entregado 6 300 pesos a García de Castañeda, restando 13 700, de los cuales Ureña cobraría 10 700 y los 3 000 restantes pasarían al caudal de su yerno.⁷⁶ Independientemente de que el monto inicial aumentara (lo que no sería sorpresa si recordamos el caso del ciprés de Durango) o que se llegara a una iguala, lo que finalmente importaba era que ante la adversidad causada por la muerte repentina de García de Castañeda, el trabajo terminó recayendo en Ureña, y sus condiciones aceptadas.

No tenemos certeza de la fecha de colocación del retablo, sin embargo, tres datos invitan a pensar que fue poco antes de 1765. El primero de ellos tiene que ver con el deceso del capellán Francisco del Río ese año, siendo él el principal

75. Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (en adelante AHEA), Fondo Notarial, Protocolos de Manuel José de Aguilar, “Escritura de obligación para concluir el retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de Concepción del pueblo de San Juan”, 11 de julio de 1763.

76. Tovar y de Teresa, *Repertorio de artistas*, 42; Halcón, *Felipe de Ureña*, 98.

promotor del tercer Santuario. El segundo es el monto de los 10 700 pesos en que Ureña tasó los trabajos restantes en julio de 1763; es decir, que la cantidad monetaria denotaba mucho trabajo aún por hacerse. Finalmente es el hecho de encontrar a Ureña en abril de 1766 en Oaxaca, comenzando la reconstrucción de la iglesia del convento de San Francisco.⁷⁷ Interesante resulta considerar que, si situamos la colocación de dicho retablo hacia 1765 en contraparte del traslado de la Virgen al nuevo Santuario hasta noviembre de 1769, estaríamos hablando de un retablo que no terminó de desempeñar su función primaria (resguardar y mostrar la imagen milagrosa) sino hasta cuatro años después.

Para 1769 Ureña estaba desempeñándose nuevamente en el arte de la arquitectura en la lejana Oaxaca, en tanto que García de Castañeda cumplía su sexto aniversario luctuoso. Ni uno ni otro pudieron ver cómo ese magnífico retablo cobraba verdadera vida al recibir la imagen para la cual había sido diseñado. La trashumancia de uno y la repentina muerte del otro, así lo habían decidido. Lo cierto fue que de una u otra forma sus trabajos se volvieron a entremezclar posteriormente en esta magnífica obra del barroco mexicano.

El retablo y su programa iconográfico

El lienzo que representa el retablo tiene unas medidas de 1.40 m de alto por 1.00 m de ancho. La tonalidad sepia que le ha conferido el tiempo hace que la pigmentación de color negro del trazo pierda también nitidez; sin embargo, cabe destacar la riqueza y detalle que aún se conservan. En el proyecto se describe un retablo de composición ortogonal dentro de la tradición novohispana,⁷⁸ estructurado a partir de tres cuerpos con su remate o ático y cinco calles. El primer cuerpo está compuesto por seis pilastras estípites ornamentadas con complejas guardamalletas que recuerdan a Dietterlin y cuatro pilastras nicho en los interestípites, efecto que le daba mayor monumentalidad a los retablos.⁷⁹ En la calle central, ligeramente más ancha que las laterales, el tabernáculo se desplanta a partir de una base que presenta tres medallones con el monograma de Jesús en el centro y los de María y José a los costados. Enseguida el tabernáculo propiamente, compuesto por sendos estípites enmarcando una imagen ¿mariana? que

77. Halcón, "Arquitectura y retrablística", 172.

78. Fernández, "Tipologías del retablo", 52.

79. Fernández, "Tipologías del retablo", 52.

servía como puertecita para un sagrario junto con un manifestador con vidriera para mostrar el Santísimo, rematado por tres querubés entre roleos portando símbolos marianos (sol, laurel, luna). La urna que García de Castañeda planeaba para la Virgen contemplaba una peana con querubés tenantes y pilastres estípites —no podía ser de otra forma— sustentando un cupulín rematado por el arcángel san Miguel, en tanto que los arcángeles Gabriel y Rafael remataban la continuación de los estípites aludidos. Al centro la Virgen de San Juan de los Lagos. Las huestes arcangélicas, o “siete príncipes”, aparecen de nuevo representados en torno al tabernáculo de la Virgen, aludiendo a siete figuras octagonales que contienen cada una un arcángel portador de un símbolo de la letanía lauretana, entre los que se alcanza a distinguir la torre de David, el pozo y la estrella de la mañana. ¿Se trataría, en el caso de los marcos octagonales, de un dibujo que representaba lo que había dentro del camarín y que se veía a través de las vidrieras de éste? El cambio de tonalidad y trazo nos hacen pensar que así era. Todo el nicho del tabernáculo está bordeado por una trama de red romboidal rematada por sendos escudos papales. Donde en teoría debía estar un cornisamento, se muestra una guardamalleta de grandes proporciones que sirve como enlace con el siguiente nicho. La guardamalleta está a su vez decorada por lo que sería la alusión a bajorrelieves de querubés en forzadas posiciones, portando cada uno laureles y palmas entre roleos y frisos rotos. Al centro una cabeza tenante de rai-gambre flamenca sobre la que descansan los pies de la imagen de san Juan Bautista, cuyo nicho, rematado por una venera y guirnaldas colgantes, así como un medallón, como los que profusamente usaron Ureña y su yerno, contiene una imagen imposible de identificar. A su vez, el *fanal* está flanqueado por traspilas-tras en las cuales vemos sendas cariátides fitomorfas, detalle interesante si consideramos que dicho motivo sólo se encuentra en esta parte del retablo. Encima de este nicho, otro más sencillo contiene la referencia de una imagen, también de bulto, de san José y el niño. En el remate, Dios Padre con nimbo triangular y globo terráqueo. La calle central mostraba así, de forma ascendente, un programa en el que resaltaba el santo patrono del santuario, y la sagrada familia teniendo como gran protagonista la milagrosa imagen de la Virgen de San Juan en su templete. Así, el primer cuerpo es eminentemente mariano; el segundo, alude al patrono de la villa y el tercero, representa al patrono general de la Nueva España.

Respecto a la base del retablo, en las interpilastras de las calles de los extremos, en lo que serían sus puertas, encontramos representado el escudo obispal de fray Francisco de San Buenaventura Martínez de Tejada y Diez de Velasco, de la orden de frailes menores de san Francisco, caracterizado por su capelo con seis

borlas y los escudos franciscanos de las cinco llagas en el cantón superior derecho y el de las conformaciones en el cantón superior izquierdo; quedando así, simbólicamente, a los pies del aparato dedicado a la Virgen. Encima del blasón del obispo y como parte del cuerpo de las cuatro pilas nicho, cuatro medallones con representaciones de santos que no pueden identificarse plenamente; motivo que se repetirá en la división de cuerpos, siguiendo en línea ascendente las pilas nicho. Así quedaban perfectamente representados en este aparato el obispo en turno, y se exaltaba a su vez la orden seráfica, así como una serie de santos que o bien pudieron tratarse de santos franciscanos o de representantes de las órdenes del clero regular novohispano.

A partir de este momento haremos una lectura en sentido horizontal. A la diestra del espectador y junto al tabernáculo de la Virgen en la primera pilastra nicho, una propuesta de escultura de bullo que representaría a santa Ana; enseguida, en la otra pilastra nicho, el apóstol san Pablo. En el lado contrario del tabernáculo, complementando el discurso, la propuesta de escultura de san Joaquín y, en la pilastra nicho de la extrema izquierda, san Pedro. Este cuerpo alude directamente a la familia de la Virgen y a los dos pilares de los años tempranos del cristianismo.

El segundo cuerpo tiene, como ya se ha establecido, a san Juan Bautista como personaje principal. Lo anterior resulta lógico por dos razones. Se trata, en primer lugar, del patrono de la villa y, en segundo, porque el bautista solía estar vinculado estrechamente a la Virgen y Cristo en los programas iconográficos. Entre los atributos de la imagen del bautista está el *Agnus Dei* en su mano izquierda (recordándonos precisamente la frase de san Juan Bautista, recogida por Juan el Evangelista: *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi*)⁸⁰ mientras que, con la diestra, sostiene una cruz. A los costados del bautista, junto a las cariátides arriba mencionadas, dos ángeles con elementos pasionarios que repiten los que ya porta la imagen de san Juan: el de la diestra sosteniendo el *Agnus Dei* y el de la izquierda una cruz. A la diestra del espectador, en un nicho flanqueado por dos estípites (ya no en una pilastra nicho como en el primer cuerpo), san Lucas acompañado por su representación zoomórfica y enseguida, en otro nicho, san Mateo. En el lado opuesto, junto al bautista, su homónimo san Juan, el Evangelista y, en el siguiente nicho, san Marcos. Todos acompañados por su zoomorfo, libro y pluma, salvo san Juan, quien sostiene el atributo iconográfico de la copa con la sierpe. Sobre cada uno de los evangelistas volvemos a encontrar medallones con personajes (que tan profusamente usaron Ureña y

80. Jn, 1: 29 (“He aquí el cordero de Dios que quita el pecado del mundo”).

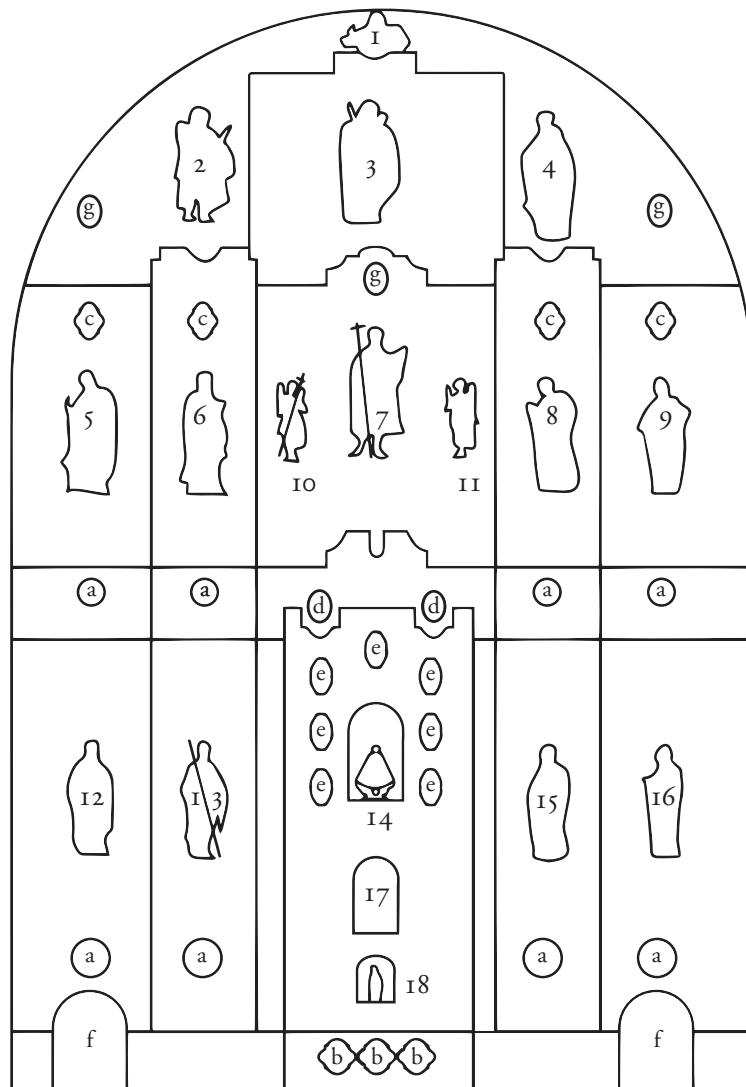
García de Castañeda en sus retablos) representando a los cuatro doctores de la iglesia. El mensaje iconológico de este segundo cuerpo se ha vertebrado en torno a la imagen del bautista y su vinculación escrituraria, recordándonos por implicación, los pasajes que hablan de él en los cuatro evangelios, así como lo que representa respecto a la labor evangelizadora centrándose en el bautismo. Además, por supuesto, el hecho de que bajo su patrocinio y amparo se encontraba —se encuentra— la villa de San Juan de los Lagos.

El tercer cuerpo, con un nicho al centro para san José y el niño, está flanqueado por querubines con flores y sendas pilastras estípites. Si los estípites de los primeros dos cuerpos se habían caracterizado por su dibujo geométrico con base en guardamalletas, en este tercer cuerpo los estípites se antropomorfizan por medio de atlantes que, en pareja, sustentan el capitel de la pilastra. A la diestra del espectador, san Francisco y en el lado opuesto, el arcángel san Miguel. La orden del obispo se vuelve a hacer presente, en tanto que el arcángel, jefe de las milicias celestiales, se utilizó frecuentemente como santo patrón de las ciudades novohispanas.⁸¹ De esta forma, el defensor de la cristiandad y el padre de la orden franciscana se convertían en custodios de la figura de Jesús niño. Completan la tríada arcangélica san Rafael y san Gabriel en sendos medallones en los extremos del tercer cuerpo, precedidos por angelillos nuevamente portando símbolos marianos. El remate, como ya fue expuesto, presenta a Dios Padre sosteniendo el mundo.

El resto del aparato está compuesto por roleos, amorcillos, *putti* y querubines entre los intersticios de los estípites. Decoración floral, guardamalletas, guirnaldas y frutos, lo que no ha dejado un solo espacio de vacío, con el añadido de que en ninguno de los cuerpos se presenta o se insinúa pintura alguna; todo es talla y ensamble, grandilocuencia del oficio de García de Castañeda. Rematando el lienzo, además, un par de cartelas ovales con roleos; en la de la izquierda un compás, aludiendo el trabajo de García de Castañeda como tracista, en tanto que la cartela de la diestra está vacía.

El mensaje del retablo se ha vertebrado en torno a los dos personajes más importantes del santuario que se construía (fig. 2). Por un lado la milagrosa imagen de la Virgen y por el otro el santo patrón de la villa. La exaltación de la Virgen de San Juan se hacía así, absoluta. La estructura iconológica recoge aquellos elementos que vinculan tanto a la Virgen como al santo patrón, con las fuentes escriturarias que los sustentan. Se presenta, como en casi cualquier

81. Pierre Ragon, “Los santos patronos de las ciudades del México central (siglos XVI y XVII)”, *Historia Mexicana* LII, núm. 2 (octubre-diciembre, 2002): 364.



1. Dios Padre
2. Arcángel san Miguel
3. San José y el Niño
4. San Francisco
5. San Marcos
6. San Juan Evangelista
7. San Juan Bautista
8. San Lucas
9. San Marcos

10. Ángel con cruz
11. Ángel con *Agnus Dei*
12. San Pedro
13. San Joaquín
14. Nuestra Señora de San Juan
15. Santa Ana
16. San Pablo
17. Sagrario
18. ¿Imagen mariana?

- a. Santos y santas no identificables
- b. Monogramas: María-Jesús-José
- c. Padres de Iglesia
- d. Escudo papal
- e. Arcángeles con símbolos marianos
- f. Escudo del obispo fray Francisco de San Buenaventura
- g. Personajes no identificados

2. Composición iconográfica y división de cuerpos del proyecto para el retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, 1758. Dibujo: José Armando Hernández Soubervielle.



3. Juan Francisco García de Castañeda y Felipe de Ureña, *Santa Ana*, imagen para el retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, ca. 1759-1763. San Juan de los Lagos, Museo de la Catedral-Basílica/Diócesis de San Juan de los Lagos. Foto: Fernando Campos Campos. Conaculta-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.”

representación que aborde el tema de la familia de Jesús, una suerte de árbol de Jesé en el que los cinco señores, en distintos momentos, han sido representados. De esta forma Jesús, María, José, Joaquín y Ana giran en torno a la devoción mariana. Asimismo, la presencia del bautista sirve como eje del discurso escrutarario al estar acompañado por los evangelistas y los doctores de la iglesia. Finalmente, el gran patrocinador de la obra se hace presente por medio de los escudos del obispo, pero también, la presencia de la orden franciscana se vuelve un tema fundamental en este aparato.

En total, hemos contabilizado dentro del proyecto, 17 imágenes de bulto, 66 imágenes de medio bulto adosadas a elementos arquitectónicos como estípites, escudos, medallones, remates, cornisillas, entre otros, representando desde caritas, querubines, pilastras antropomorfas, muchachos y angelillos varios, santos y doctores de la iglesia. Asimismo cuatro escudos, dos que posiblemente irían en relieve (los papales) y dos que tal vez se hubieran pintado en las puertas del retablo, que serían los del obispo fray Francisco de San Buenaventura; además de los tres monogramas a los pies del tabernáculo. Esto sin contar los roleos, guardamalletas, estípites y pilastras-nicho que ya hemos enunciado. El precio del aparato estaba más que justificado si consideramos las cualidades formales



4. Juan Francisco García de Castañeda y Felipe de Ureña, piezas de pilastras estípites del retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, *ca.* 1759-1763, San Juan de los Lagos, Museo de la Catedral-Basílica/Diócesis de San Juan de los Lagos. Foto: Fernando Campos Campos. Conaculta-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.”

y materiales de la obra, y la complejidad y labor que debió suponer, como consta en los restos del retablo que aún se conservan.

A guisa de conclusión

El magnífico retablo del Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos hubo de ser desensamblado en el siglo XIX, dando paso a la construcción de uno nuevo, neoclásico, al gusto de la época. Sin embargo, revisando el proyecto original y su contrato, otras de sus partes siguen ahí, guardadas, atesoradas, congeladas en el tiempo, como si esperaran que alguien armara de nuevo el rompecabezas. Santos, encuadres de nichos y guardamalletas, así como amorcillos pertenecientes al segundo cuerpo, forman parte del repertorio de piezas sueltas que aún se conservan (figs. 3 y 4). Esta existencia circunstancial del retablo en



5. Juan Francisco García de Castañeda y Felipe de Ureña, piezas del retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, ca. 1759-1763. San Juan de los Lagos, Museo de la Catedral-Basílica/Diócesis de San Juan de los Lagos. Foto: Fernando Campos Campos. Conaculta-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.”

forma de fragmentos, con la posibilidad de ser recuperado en parte, le daría nueva vigencia.⁸² Se ha hecho algún intento de reconstruir lo que se tiene, como queda constancia en el museo de sitio de la catedral-basílica (fig. 5), aunque desafortunadamente se han mezclado iconografías y piezas de otros retablos, como se puede apreciar en los intentos de estructuración. La guía visual se tiene en forma de un proyecto original y los recursos tecnológicos existen. Quizá, con un poco de suerte y un poco más de intención, el día de mañana volvamos a ver un fragmento del esplendor barroco que, en forma de pilastras estípites y dorados fastuosos, Juan García de Castañeda y Felipe de Ureña dejaron como impronta de su trabajo. Mientras tanto, dar a conocer el proyecto para el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos y algunas de las piezas aún existentes de lo que fue esa magnífica obra de arte, su historia y su análisis, es una forma más de rendirle homenaje a los maestros ensambladores novohispanos.

82. Seguimos aquí la idea de González Galván (“Vigencia y existencia”, 209).

Anexo

Contrato del retablo para el santuario de Nuestra Señora de San Juan

Año de 1758

Escritura de las estipulaciones pactadas sobre el tratado de la construcción del colateral o retablo mayor para la iglesia nueva de la milagrosísima imagen de Nuestra Señora de San Juan que se venera en este su santuario.

Otorgada

Por el señor licenciado don Francisco del Río, capellán mayor actual de este santuario y por don Juan Francisco García Castañeda, maestro de ensamblador y vecino de la villa de Aguascalientes, en la conformidad que adentro se expresa.

Número 3 de escrituras que no están asentadas en el libro de dotaciones.

En este pueblo de Nuestra Señora de San Juan, jurisdicción de la villa de Santa María de los Lagos, en ocho días del mes de abril de mil setecientos cincuenta y ocho años, ante mí, don José María Pérez Franco, alcalde ordinario de segundo voto por su majestad de dicha villa y su jurisdicción, actuando como juez receptor a causa de residir el escribano real, público y de cabildo de esta jurisdicción en la cabecera, a diez leguas de este pueblo, y no haber otro real en el término de la ley, presentes los testigos instrumentales que irán nombrados y los de mi asistencia; parecieron presentes de la una parte el señor licenciado don Francisco del Río presbítero, capellán mayor de este santuario de la milagrosísima imagen de Nuestra Señora de San Juan, y de la otra, don Juan Francisco García de Castañeda, vecino de la villa de Aguascalientes y maestro de ensamblador, a quienes certifico conozco. Y dijeron que por cuanto dicho señor capellán, de orden y mandato de su ilustrísima, don fray Francisco de San Buenaventura Martínez de Tejada, mi señor, dignísimo obispo de este obispado de Nueva Galicia, etc., y el dicho don Juan Francisco como tal maestro en la referida facultad de ensamblador, tienen ajustada y pactada la construcción del retablo mayor o colateral del nuevo templo de Nuestra Señora; según el mapa o perfil que el dicho maestro hizo y demostró bipartito, en dos modelos o formas, para que su señoría ilustrísima eligiese cuál de las dos suertes que incluye dicho mapa fuese más de su agrado; y habiéndolo sido la idea del lado de la epístola que demuestra dicho mapa, ésta está firmada en el del propio puño del dicho señor capellán mayor y del sobredicho maestro García. La cual idea de que ha de constar dicho retablo hasta estar puesto y colocado enteramente

concluido en dicha iglesia, y dorado con el más superior oro, y con todos sus aparejos de superior calidad, han ajustado en el precio de veinte mil pesos, y ha de ser de las maderas de que dicho maestro hizo demostración, que son cedro colorado, ayacahuite, cedro blanco, sabino sin resina y ciprés; y para lo interior especialmente ciprés por su fortaleza y permanencia. La cual cantidad se le ha de ir ministrando según lo pidiere la referida obra; y poniendo en ejecución las principales estipulaciones que han pactado expresas para su inviolable observancia, en esta escritura en aquella vía y forma que mejor haya lugar en derecho. Así el expresado señor capellán por sí y en nombre de sus sucesores como el enunciado maestro don Juan Francisco García Castañeda, se obligan a guardar en toda forma las condiciones siguientes:

Primeramente que ha de ser dicha fábrica según y conforme parece en la planta que falta y perfil referido que para dicho retablo se mandó hacer y está presentada y rubricada por entre ambos la parte del lado de la epístola, que se compone de tres cuerpos.

Itt. Que es de cargo y costa de dicho maestro bajo de la mencionada cantidad de los veinte mil pesos, sin que se le haya de adelantar cosa alguna, entregar dicha obra puesta en su lugar, en toda forma hasta su última construcción, con la advertencia que dicha obra se ha de recibir a juicio de dos hombres buenos y peritos en el arte; de cuenta de dicho santuario, juramentados y que estando a la aprobación, o lo que dichos peritos declaren tener de falta dicho retablo, se rebaje según el prudente juicio que formaren, teniendo delante y presente dicho mapa y estipulaciones de esta escritura y sólo se le prestarán al dicho maestro las maderas y alguna jarcia para los andamios del armamento.

Itt. Que ha de llevar dicho retablo de manera a el sitio o ámbito del altar mayor de dicha iglesia, que de ancho toparán los extremos de dicho retablo con el costado del tercero y último muro, con lo cual quedará atrás hueco de tres cuartas para su uso, y de alto llenará hasta topar con la bóveda, que parece ser donde demanda el perpendícuo de lo erecto de su salida.

Itt. Que ha de despegar de la pared tres cuartas, llevando sus escaleras y tablados en número hasta tres, todo firme y seguro, de suerte que no peligren los sacristanes, todo lo cual ha de ser de madera incorruptible.

Itt. Que el sagrario o cuerpos de arquitectura que componen el trono y tabernáculo de Nuestra Señora, esto es, todo lo que queda comprendido en el arco de la ventana que hace al camarín, que tiene seis varas y media de alto, irá según se contiene en lo diseñado en el perfil o pirámide de dicho mapa, excepto la urna o tabernáculo de Nuestra Señora que es de plata, e irá embutida en dicha pirámide.

Itt. Que dicho retablo ha de ir dorado de arriba debajo de oro fino, limpio (sin mezcla de color alguno) de color albarcocado, lo que para que se verifique, es preciso se pida dicho oro al maestro Eligio, batihoya mexicano que vive en dicha ciudad, a la entrada de la calle de San Francisco, a mano derecha en la alcantarilla. Por manera que, en discrepando de este, todos los demás entregan oro colorado, cobrizo, que en cuatro días con el poco humo de las velas, se pone prieto.

Itt. Que dicho dorado de pulimento ha de quedar muy resplandeciente, con harto brillo, para lo que convendrá, sean los materiales nobles, como yeso mexicano, cola poblana, aunque no es mala la de Toluca, mexicana, etc. Bol arménico y sobre todo los doradores experimentados.

Itt. Que dicha obra se entregará acabada en toda forma de la fecha de esta escritura al tiempo de la perfecta construcción de este nuevo templo.

Itt. Que las maderas de que se construyere dicho retablo serán aquellas que quedan expresadas por incorruptibles para su interior y exterior de que hizo demostración dicho maestro.

Itt. Que los reales se irán ministrando según y conforme fueren menester.

Itt. Se nota que dicho perfil no acaba con cornisa mayor y sí con una muy pequeña que hace muy poco bulto, por lo que se pide por condición se reduzca el cornisón del último cuerpo a que suba y corone topando con la bóveda y resaltando lo bastante a que asombre, haciendo cabeza o sombrero a dicha obra, como lo pide dicho perfil o montea, en todo arte y hermosura.

Itt. Que se deberá suponer ser de cuenta de dicho maestro el aforro todo del arco y pie derecho de extremo a extremo de la ventana del arco, en que ha de ir Nuestra Señora del dicho camarín, por manera que aunque se haga el altar correspondiente atrás, no haya que hacer en dicho forro.

Itt. Se pone por última y principal estipulación que respecto a que su señoría ilustrísima, el obispo mi señor, por su singularísima devoción y afecto a Nuestra Señora, tiene hecha promesa de hacerle dicho colateral o retablo a sus expensas, como patrono y señor de dicho su santuario, y para esto hasta la fecha de esta tiene remitidos al señor doctor Colón, cura actual de dicha villa de Aguascalientes, previsto prebendado de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara y superintendente de dicho retablo, un mil y quinientos pesos por principio y así mismo ir contribuyendo su señoría ilustrísima para dicha obra anualmente con tres mil pesos hasta la conclusión de los veinte mil expresados en que está ajustado dicho retablo, como dicho señor capellán mayor expresa habérselo escrito a dicho señor capellán mayor actual y sus sucesores en nombre de dicho santuario, se obligan al saneamiento y entero cumplimiento de dichos veinte mil pesos. En

caso que dicho señor ilustrísimo no lo pueda ejecutar por algún acontecimiento del tiempo, y esto se debe entender que dicho santuario no lo podrá hacer, hasta que perfectamente se acabe la fábrica material del nuevo templo en que se está actualmente entendiendo a la providencia, por serle incompatible a un mismo tiempo los gastos de una y otra obra, y así concluida esta material, queda obligado dicho capellán mayor y sus sucesores en nombre de dicho santuario a la parte que se restare y no hubiere exhibido dicho señor ilustrísimo para el entero de dicha cantidad de los veinte mil pesos que le ministrará a dicho maestro García mensualmente como cómodamente se pudiere, según las limosnas que los devotos contribuyeren para este fin y culto de Nuestra Señora.

Itt. Que habiéndose como se hace dicho retablo en la villa de Aguascalientes, su conducta o acarreo en blanco sea de cuenta de dicho santuario; y de la del dicho maestro García el resanar todo lo que las piezas padecieren y se maltratasen en el camino, y las que mensualmente fuere fabricando de dicho retablo las irá entregando con aviso para su transporte a este santuario, asegurándolas en los carros para su conducta.

A cuyo cumplimiento, guarda y firmeza, obliga dicho señor capellán mayor, licenciado don Francisco del Río, los propios, rentas y limosnas de este expreso santuario y dicho don Juan Francisco García de Castañeda, su persona y bienes, habidos y por haber, y da poder a las justicias de su majestad y en especial a las de en donde fuere reconvenido, a cuya jurisdicción se somete y a sus bienes, y renuncio su propio domicilio y otro fuero que de nuevo ganare la ley *si conveneris* y con las demás de su favor la general del derecho en forma para que al cumplimiento de lo que dicho es, le compelan con apremio como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada y por sí consentida. En cuyo testimonio así lo otorgaron y lo firmaron conmigo y los testigos de mi asistencia, siéndolo de sus otorgamientos, don Juan Antonio Gallardo, republicano de esta jurisdicción, don José Antonio López de Heredia y don Esteban Antonio Aguilera, presentes y vecinos.

Doy fe, José María Pérez Franco. Br. Francisco del Río. Juan Francisco García de Castañeda. De asistencia. Francisco Antonio López. De asistencia. Nicolás Francisco Lino de Ibarra.

Concuerda este segundo testimonio con su original que queda en el registro de mi cargo a que me refiero, de donde a pedimento del señor licenciado don Francisco del Río, capellán mayor actual de este santuario iba bien y fielmente sacado, corregido y concertado, en estas cinco fojas útiles y una blanca, la prime-

ra y última del sello cuarto que le corresponde, y las demás del papel común, y mandé sacar la presente actuando por ante mí, que actúo como queda referido, y es hecho en este susodicho pueblo en diez días del mes y año de su otorgamiento. Doy fe.

En testimonio de verdad.

José María Pérez Franco [firma y rúbrica]

De asistencia. Ignacio López [firma y rúbrica]. De asistencia. Francisco Antonio López [firma y rúbrica] ♣