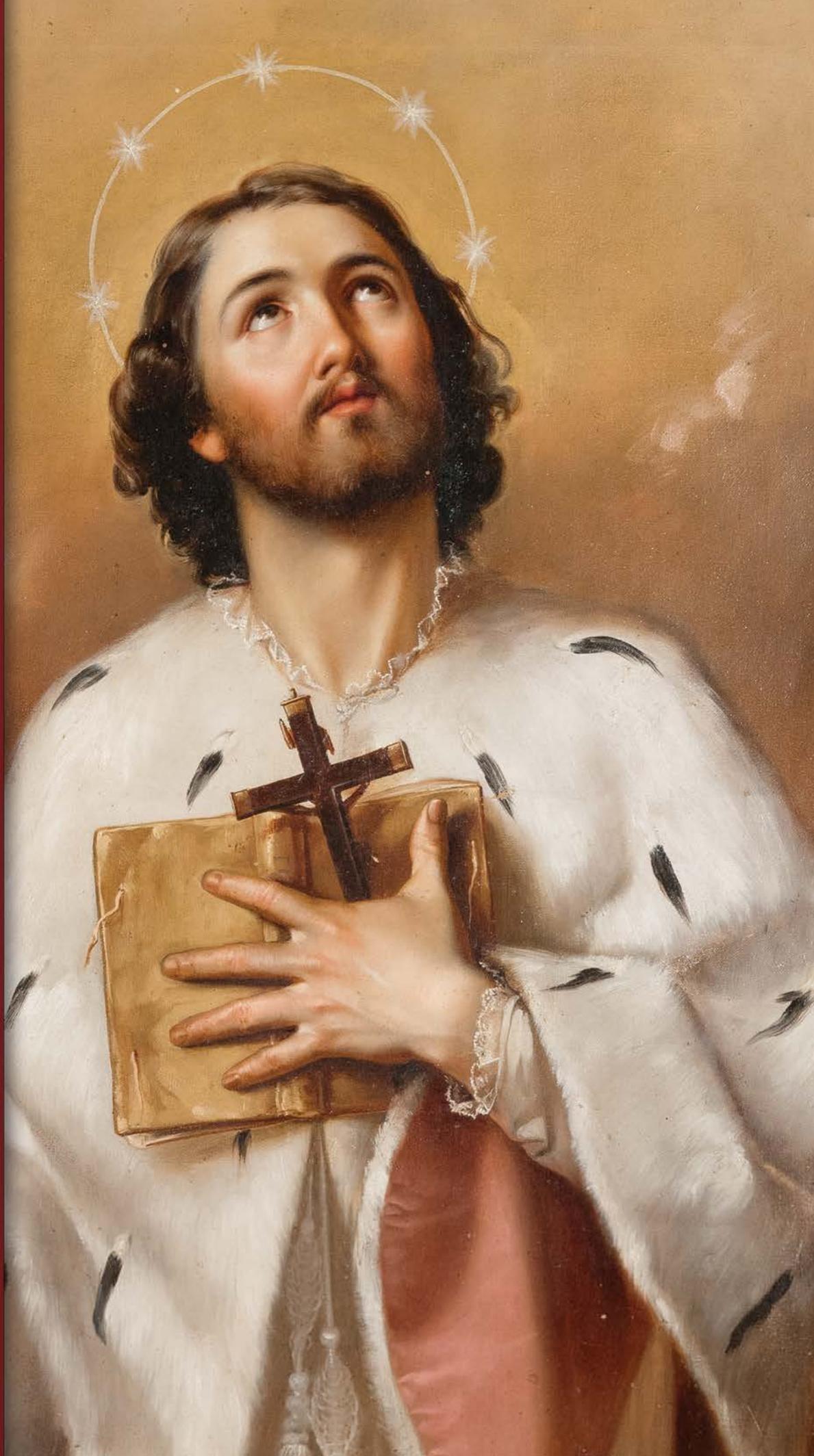


# FELIPE CASTRO

TRAYECTORIA DE UN TALENTO



# FELIPE CASTRO

TRAYECTORIA DE UN TALENTO

Eduardo Padilla Casillas  
Coordinador





Padilla Casillas, Eduardo (coord.)

Felipe Castro : Trayectoria de un talento / Eduardo Padilla Casillas Coordinador – 1º. Ed. – Guadalajara, Jalisco, México : Escuela de Conservación y Restauración de Occidente : Gobierno del Estado de Jalisco, 2023.

244 p. ; il. -- 21.5 X 28 cm

ISBN: 978-607-8562-36-7

1. Historia del Arte -- 1831-1907 -- Jalisco (estado) -- Felipe Castro Diez. 2. Historia -- Arte civil -- Arte religioso -- siglos XIX-XX -- Jalisco (estado). 3. Romanticismo -- Realismo -- México.

CDD 759.97235 PAD

FELIPE CASTRO.

Trayectoria de un talento

#### **Coordinación**

Eduardo Padilla Casillas

#### **Textos**

Ramón Avendaño Esquivel

Arturo Camacho Becerra

Ricardo Cruzaley Herrera

Hugo Armando Félix Rocha

Daniela Gutiérrez Cruz

Tomás de Híjar Ornelas

Eduardo Padilla Casillas

Elián Orozco Ríos

Angélica Peregrina Vázquez

Cecilia Guadalupe Reynoso Soriano

#### **Fotografía**

Gerardo Hernández Rosales

Eduardo Padilla Casillas

Ricardo Cruzaley Herrera

Oscar Antonio García Rodríguez

#### **Edición**

Rubén Páez Kano

**ISBN:** 978-607-8562-36-7

#### **Diseño editorial**

Sergio Javier Álvarez Gómez

#### **Impresión**

Impre-jal

#### **Comité editorial ECRO**

Eduardo Padilla Casillas

Rubén Páez Kano

Isabel Villaseñor Alonso

Gilda Pasco Saldaña

#### **DR © 2023**

Escuela de Conservación y

Restauración de Occidente

Analco No. 285, Barrio de Analco

CP 44450 Guadalajara, Jalisco, México



**ECRO**

Escuela de Conservación  
y Restauración de Occidente

# CONTENIDO

<b>PRESENTACIÓN</b>	
Ing. Salvador Ibarra Álvarez del Castillo _____	7
<b>PRÓLOGO</b>	
Isabel Villaseñor Alonso _____	11
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
Angélica Peregrina _____	13
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>CONTEXTOS Y VIDA</b>	
<b>APÓSTOLES DEL GUSTO Y OBREROS DEL PROGRESO: LA PINTURA EN GUADALAJARA EN TIEMPOS DE FELIPE CASTRO.</b>	
Arturo Camacho Becerra _____	19
<b>SEMBLANZA</b>	
Eduardo Padilla Casillas _____	33
Recuadro <i>José Antonio Castro Moctezuma</i>	
Recuadro <i>José Amado Francisco Castro Diez</i>	
Recuadro <i>María Josefa Pioquinta Castro Diez</i>	
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>TRABAJOS PROFANOS</b>	
<b>LA CECA DE GUADALAJARA: SU OBRA TEMPRANA</b>	
Ricardo Cruzaley Herrera _____	67
Recuadro <i>Mariano Paredes Arrillaga</i>	
<b>FELIPE CASTRO Y EL RETRATO DE PODER: EL SALÓN DE EMBAJADORES DEL PALACIO DE GOBIERNO DE JALISCO.</b>	
Arturo Camacho Becerra, Daniela Gutiérrez Cruz y Elian Orozco Ríos _____	79
<b>HIJOS DE LEDA: PABLO Y VIRGINIA.</b>	
Ramón Avendaño Esquivel _____	103
<b>EL RETRATO DE IGNACIO COMONFORT DEL MUSEO REGIONAL DE GUADALAJARA.</b>	
Cecilia Guadalupe Reynoso Soriano _____	111

**TERCERA PARTE**  
**ENCARGOS PIADOSOS**

ORACIÓN, CRUCIFIXIÓN Y RESURRECCIÓN PARA LA IGLESIA DE POBRES CAPUCHINAS DE GUADALAJARA. Hugo Armando Félix Rocha _____	121
UNA INTERPRETACIÓN PARA LAS PINTURAS DEL RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO DE SANTA TERESA DE JESÚS DE GUADALAJARA. Tomás de Híjar Ornelas _____	139
CLIENTE MEDULAR: EL CABILDO DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA. Eduardo Padilla Casillas _____ Recuadro <i>La virtud de la justicia</i> Recuadro <i>San Juan de Dios y San Camilo de Lelis ¿Felipe Castro?</i>	161
ATOTONILCO EL ALTO: UN CONJUNTO DE OBRAS DESCONOCIDAS. Ricardo Cruzaley Herrera _____ Recuadro <i>Broche de oro para Atotonilco el Alto</i>	197
CATÁLOGO DE OBRA _____	217
FUENTES CONSULTADAS _____	229
AGRADECIMIENTOS _____	239

## PRESENTACIÓN

**J**alisco ha sido el eje central de México, desde su creación, tanto cultural como económicamente. Los jaliscienses han sido protagonistas de las páginas más trascendentes de la historia nacional. Con identidad propia, los colores y sonidos de nuestro estado son el símbolo de la mexicanidad por antonomasia. Pocos casos hay en el mundo en que la cultura de una región sea el distintivo de todo el país. Sólo me viene a la mente un caso similar, Andalucía, en España.

Los signos de identidad más famosos de México son originarios de la entidad federativa en la que vivimos: los trajes típicos, la extensa variedad culinaria, el mariachi y el tequila. Podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que Jalisco es México.

Los orígenes de nuestra tierra son ancestrales. Alrededor de Zacoalco y Chapala se han encontrado vestigios de objetos y restos humanos que prueban que ya se encontraba habitada desde hace 15 mil años. A través de los siglos, el territorio fue poblado por cazcanes, cocas, tecuexes, nahuas, huicholes o coras, por citar algunos de los pueblos que formaron una civilización milenaria que en el siglo XVI se encontró con la cultura europea, creando de esa fusión una identidad propia.

En la etapa colonial, Jalisco ostentó otras denominaciones administrativas y políticas. En un principio Nueva Galicia y después, con las reformas borbónicas, el territorio organizado por intendencias dibujó en el mapa una región muy similar a la que conocemos hoy en día.

Desde su concepción, la zona jalisciense fue contrapeso de las políticas centrales de la Corona española, por eso no extraña que poco tiempo después de proclamarse la independencia de México el 27 de septiembre de 1821, la autonomía de Jalisco fuera reconocida el 16 de junio de 1823 por el Congreso Nacional. El primer encargado de llevar los destinos de la anterior Diputación Provincial fue el general Luis Quintanar Bocanegra y Ruiz. De inmediato, la zona comenzó una rápida transformación que desembocó, en los siguientes meses, en la redacción de la primera Constitución Política del Estado de Jalisco. Entonces Prisciliano Sánchez encabezó el primer gobierno del ya reconocido Estado Libre y Soberano de Jalisco.

Jalisco nació grande. Sus dos siglos de existencia como entidad federativa son el fiel reflejo de la tradición y el progreso. Cuenta con un valioso patrimonio arquitectónico, pueblos pintorescos, desarrollos turísticos e industriales. Pero también es conocido por el valor de sus habitantes. En el escenario político y social han destacado grandes



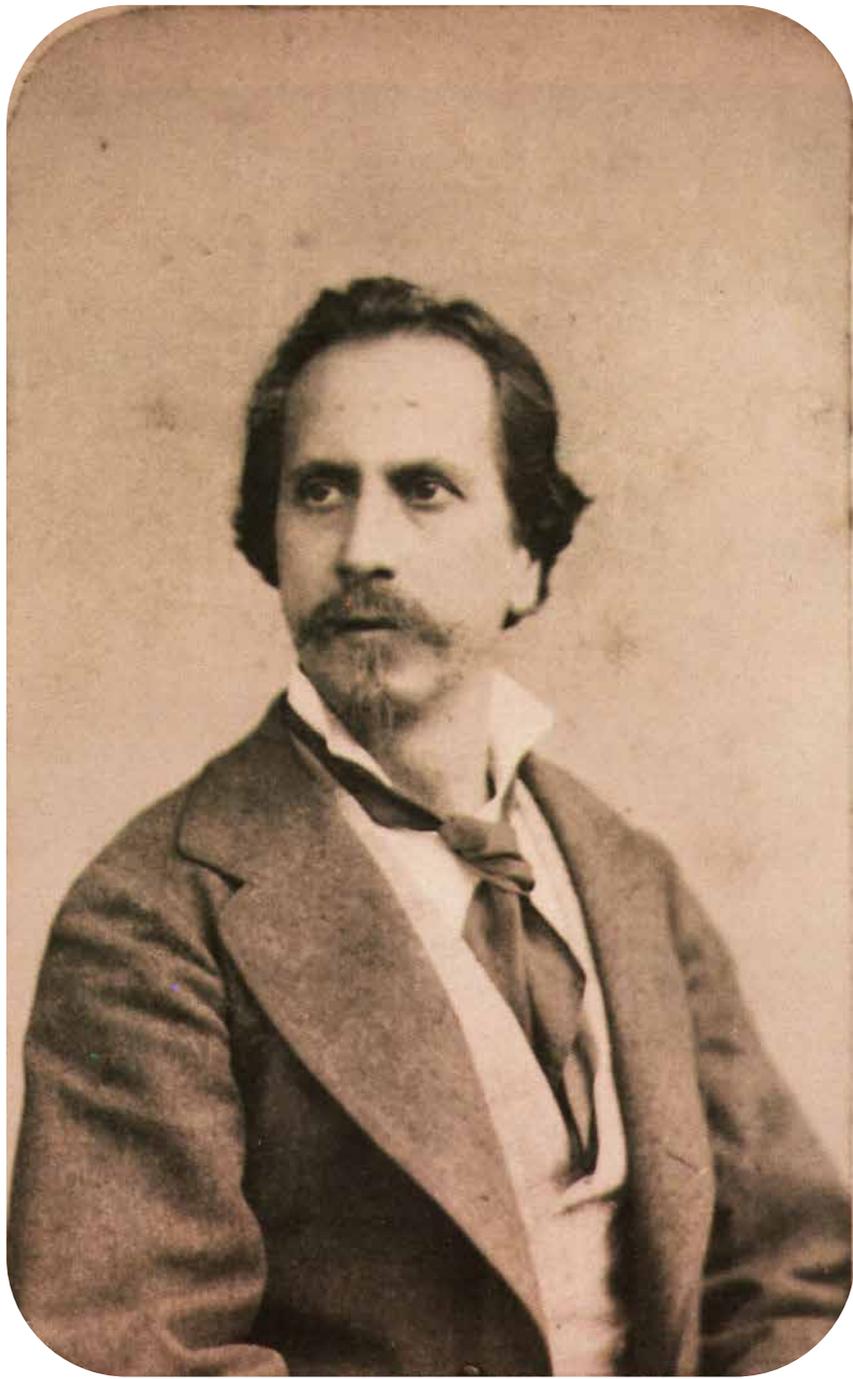
hombres y mujeres, como Mariano Otero, Irene Robledo, Ramón Corona, Santos Degollado, fray Antonio Alcalde, Valentín Gómez Farías o Rita Pérez de Moreno; en el renglón científico Severo Díaz Galindo, Lázaro Pérez y Guillermo González Camarena. En el arte, Jalisco se ha distinguido gracias a su inagotable talento. Nuestro estado se lee en las páginas de Juan José Arreola, Juan Rulfo, José López Portillo y Rojas, Manuel Álvarez del Castillo y Lamadrid, Agustín Yáñez, Mariano Azuela, Alfredo R. Placencia o Enrique González Martínez; se ve en las fotografías de Octaviano de la Mora e Ignacio Gómez Gallardo; se escucha en el mariachi, en los sones, jarabes y boleros, con las creaciones de Pepe Guízar, Blas Galindo, Rubén Fuentes, José Pablo Moncayo, Manuel Enríquez, Gonzalo Curiel o Consuelo Velázquez; se aprecia en sus arquitectos e ingenieros: Martín Casillas, Luis Barragán, Rafael Urzúa, Julio de la Peña, Aurelio Aceves o Ignacio Díaz Morales. Sobre todo, Jalisco se reconoce en sus artistas plásticos, pintores, retratistas, grabadores y muralistas: Clemente Orozco, Gerardo Murillo "Dr. Atl", María Izquierdo, Gabriel Flores, Juan Soriano y el motivo de este esfuerzo editorial: Felipe Castro.

Hay jaliscienses de nacimiento y otros de vocación, como el caso de fray Antonio Alcalde que vino en una edad avanzada a nuestra tierra a brindar su mejor versión. Del mismo modo, quiso el destino que Felipe Castro naciera en la ciudad de México; sin embargo, desde niño mantuvo un contacto íntimo con Guadalajara. En su juventud, volvió a la capital y se hizo pintor en la Academia de San Carlos pero se convirtió en artista cuando regresó a Jalisco. Su inspiración puede apreciarse en edificios públicos y religiosos. Su labor pedagógica tuvo a Ixca Farías y Gerardo Murillo "Dr. Atl" como alumnos distinguidos.

Jalisco cumple 200 años de ser un Estado Libre y Soberano. Es una oportunidad inmejorable para enaltecer a los hombres que contribuyeron a la grandeza de nuestra tierra. Para mí, como jalisciense, significa el mayor de los honores contribuir en la edición de este libro que servirá para que la inmensa obra de Felipe Castro sea reconocida y las nuevas generaciones descubran el vasto catálogo que nos legó. Esta investigación es un trabajo minucioso, llevado a cabo por investigadores jaliscienses. Una obra para apreciar y conocer el contexto en el que se desarrolló la mayor parte de sus contribuciones artísticas. Felicito a quienes trabajaron en este libro que inmortalizará a Felipe Castro y a las autoridades estatales por su altura de miras porque recordar es celebrar.

*Ing. Salvador Ibarra Álvarez del Castillo*





F. Castro.



## PRÓLOGO

La producción pictórica de Felipe Castro se caracteriza por un realismo profundo, la rica paleta cromática y su capacidad única para transmitir la belleza de los personajes representados. Este pintor dedicó su vida a crear una cantidad considerable de obras destinadas tanto al ámbito civil como religioso, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Sus obras, impregnadas de una estética personal, revelan una mirada reflexiva sobre la realidad y una sensibilidad particular. A través de sus lienzos, nos invita a explorar mundos internos y nos confronta con las complejidades del ser humano.

El presente catálogo, dedicado a la obra de Felipe Castro, es resultado del trabajo conjunto de un equipo de profesionales en arte y conservación, quienes han dedicado su tiempo y esfuerzo para brindar un análisis detallado y a la vez asequible de su obra. Las descripciones y reflexiones que contiene enriquecen la comprensión de su legado arrojando luz sobre aspectos estilísticos, simbólicos e históricos que resaltan la relevancia de la contribución del pintor al panorama artístico jalisciense.

Esta publicación es muy significativa porque atiende una necesidad apremiante dentro del ámbito cultural: la falta de publicaciones dedicadas al estudio y análisis de la obra de artistas locales, lo cual constituye una laguna importante en los estudios del arte del Occidente de nuestro país. Es importante destacar el compromiso y la disposición de los autores, quienes han demostrado una dedicación excepcional en la búsqueda de la calidad en sus investigaciones; su labor ha sido fundamental para la consolidación de este proyecto, el cual marca un punto de partida en el camino hacia una mayor exploración y difusión de la Historia del arte en Jalisco.

Finalmente, publicar este primer catálogo para el estudio y disfrute de la obra de Felipe Castro ha sido posible gracias a la sensible iniciativa del maestro Enrique Ibarra Pedroza, Secretario de Gobierno de Jalisco, y al respaldo institucional. Por todo lo anterior, es para mí un honor escribir el prólogo de la obra de un pintor excepcional que contribuyó notablemente al arte de Jalisco, con la seguridad de que esta publicación será un estímulo para que futuras investigaciones aporten nuevas miradas sobre la vida y obra de artistas locales, contribuyendo así al conocimiento y salvaguarda del acervo cultural y artístico de nuestro estado.

*Isabel Villaseñor Alonso*





# INTRODUCCIÓN

Angélica Peregrina<sup>1</sup>

**G**ran acierto ha sido emprender una obra sobre el pintor Felipe Castro. Un hombre destacado en la plástica mexicana del siglo XIX, quien con su prolífica producción llenó no sólo los recintos religiosos de Guadalajara y su región sino, dado el espíritu de los tiempos, también obras civiles asimismo de gran calidad.

Este libro aspira a cubrir el mayor número posible de facetas del artista, empezando por su biografía, ya que es común que se conozcan los detalles iconográficos de la obra de un pintor y se pasen por alto los datos acerca de su vida. Es importante conocer el entorno de un autor, saber dónde nació, de qué familia provenía, dónde estudió, en fin, todo lo que rodeó el desarrollo de sus dotes artísticas, porque brinda un contexto que lo sitúa en su circunstancia. Ello resulta sumamente útil para ubicar a Felipe Castro en su tiempo, un hombre del siglo XIX, sin duda una centuria de grandes cambios, no solamente en lo político con el nacimiento de México como país independiente, sino también en las actividades artísticas con un notable cambio de paradigma, donde el estilo neoclásico acabó por imponer su sello al ser desplazados los cánones barrocos, cambio perfectamente perceptible en Jalisco y, desde luego, en Guadalajara.

Además, a lo largo de estos trabajos que en primer término se ocupan de la obra de Felipe Castro, también se da cuenta del ambiente que reinaba en Guadalajara, y resulta sorprendente enterarse cómo en los cónclaves culturales se eliminaron las barreras ideológicas entre individuos que fuera de tales agrupaciones eran enemigos acérrimos. Se llega a la conclusión de que la añeja pugna entre liberales y conservadores fue dirimida mediante el arte y las diferencias se expresaban en las obras. Tal es el caso de la Academia de Bellas Artes que constituyó la 11ª Sección del Instituto del Estado, el baluarte de la educación superior del grupo liberal, que era sustituido alternativamente por la Universidad de Guadalajara cuando los conservadores tenían el control político de Jalisco. Igualmente se destaca el papel que representó en la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, organización creada en 1857 que agrupó a artistas y aficionados, empeñados en la promoción cultural.

Otra cualidad que reúne este libro es el registro que logra de la obra del pintor, gracias a la exhaustiva búsqueda que los autores llevaron a cabo en diversas iglesias tanto de Guadalajara como de otras poblaciones de Jalisco, y también con particulares. De allí que no dudemos en afirmar que esta es la más completa nómina de su producción.

---

1. Miembro corresponsal en el estado de Jalisco de la Academia Mexicana de la Historia.



Este libro se ha estructurado en once capítulos que desarrollaron nueve autores, todos distinguidos por su gran capacidad en el estudio de las manifestaciones artísticas, mayormente de la pintura decimonónica. De tal suerte que se reúne un concierto a varias plumas que da cuenta de la vida y obra de Felipe Castro.

El primer capítulo es de la autoría de Arturo Camacho, quien lo tituló “Apóstoles del gusto y obreros del progreso: la pintura en Guadalajara en tiempos de Felipe Castro”, y hace un recorrido panorámico por el siglo XIX describiendo el ambiente, el contexto en el cual desarrolló su obra el artista en esta ciudad a lo largo de los setenta años que en ella vivió. Su hipótesis se centra en que durante los años de guerra civil los artistas mantuvieron un papel activo al considerar al arte como un elemento importante en la reconstrucción del tejido social y autonombrarse “apóstoles del gusto”, idea que cambió radicalmente en el proceso de pacificación, cuando los artistas pasaron a ser miembros de Las Clases Productoras. Y precisamente, ante la sociedad del mismo nombre, Castro fue el representante de los pintores y activo elemento en las exposiciones que organizaba.

Por su parte, Eduardo Padilla Casillas, en el capítulo “Semblanza”, incluye los resultados de su exhaustiva búsqueda de las obras del artista; inicia con los datos biográficos y su formación como pintor, y en forma cronológica va narrando las tareas que le iban siendo encargadas, a la par de las clases que daba en los Liceos de Varones y de Niñas, y cómo también procuraba la gestión de exposiciones y la reanimación de agrupaciones de artistas, entre ellas la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, y el papel que jugó como representante de los pintores en Las Clases Productoras. Con su característico estilo que no quiere dejar que nada se le escape, paso a paso indica qué obras iba desarrollando el artista, las describe con gran maestría, indica las influencias y brinda datos acerca de quién se las encargó, cuánto le pagaron.

El tercer capítulo, “La ceca de Guadalajara: su obra temprana”, en el cual Ricardo Cruzaley se ocupa de una de las primeras obras de la trayectoria de Felipe Castro, que pintó a la edad de catorce años, que representa el escudo de armas de esta institución, la que habiendo sido creada en los últimos años del periodo colonial, en 1845, cuando ejecutó el óleo, seguía siendo una importante institución. Muy ilustrativos resultan, además, los datos sobre la historia de la propia Casa de Moneda.

Enseguida, el capítulo escrito por Arturo Camacho, Daniela Gutiérrez Cruz y Elian Orozco Ríos, titulado “Felipe Castro y el retrato de poder: el Salón de Embajadores del Palacio de Gobierno de Jalisco”, que trata de los retratos de los gobernadores Prisciliano Sánchez, Santos Degollado, Antonio Escobedo, Joaquín Angulo, así como los de los beneméritos de la patria Miguel Hidalgo y Benito Juárez. De todos ellos se incluyen datos biográficos y, sobre la evolución de Castro como pintor, se indican los cambios a los que éste recurrió para dar mayor luminosidad a los rostros, lo mismo que para lograr una excelente expresión de las manos. También destacan otro



aspecto técnico relevante: los materiales de los objetos que acompañan las escenas. Tal serie fue realizada por Castro entre 1861 y 1889, la cual denota la madurez que alcanzó en el oficio.

Por su parte, Ramón Avendaño Esquivel se ocupa del lienzo “Hijos de Leda: Pablo y Virginia”, pintado en el último cuarto del siglo XIX, el cual resulta un ejemplo prolífico del gusto de la época al basarse en una obra literaria, una novela francesa del último tercio del siglo XVIII. Con una ágil redacción el autor analiza a los dos niños y todos los demás elementos del lienzo y da cuenta de las influencias que se revelan en esta obra que, aun cuando carece de firma, siempre ha pertenecido a la familia Castro y sus descendientes.

El sexto capítulo de la autoría de Cecilia Guadalupe Reynoso Soriano se tituló “El retrato de Ignacio Comonfort del Museo Regional de Guadalajara”, una obra que hoy forma parte del acervo de dicha institución. Asevera que no obstante que no tiene ni firma ni fecha, es posible atribuirla al conjunto de obras pictóricas con temática civil pintados por el artista; ésta en particular fue pintada hacia 1872. Indica cuáles fueron las litografías que sin lugar a duda sirvieron a Castro como modelos para el retrato, el cual ejecutó magistralmente, al mostrar su amplio dominio del dibujo, del manejo de la luminosidad y de los colores.

Al llegar a esta parte del libro se distingue un parteaguas. En los cuatro capítulos restantes se trata de la obra de temática religiosa que se localiza en templos de Guadalajara. En el capítulo séptimo Hugo Armando Félix hizo un concienzudo análisis de las obras que en 1850 le fueron encargadas a este pintor, quien contaba entonces con solo 19 años de edad. Titula su capítulo “Oración, crucifixión y resurrección para la iglesia de pobres capuchinas de Guadalajara”.

Gracias a la excelente pluma de Hugo Armando Félix sabemos de los retos plásticos, compositivos y técnicos que sorteó Felipe Castro para montar estas obras de gran formato, dedicadas a la pasión, muerte y resurrección de Cristo, para ornamentar la iglesia del convento de las Capuchinas de Guadalajara. Indica que estas obras, por el lugar donde están situadas, obligan al espectador a subir la mirada, lo que no solamente acrecienta la monumentalidad de las pinturas, sino también el impacto visual en quienes se aproximan a ellas. No obstante su obvia juventud, Felipe Castro pudo desenvolverse con bastante soltura en estas tareas gracias al dominio de recursos que solo podía conceder la disciplina y la experiencia acumulada, e incluso asevera el autor de este capítulo que puede apreciarse tal encomienda como la culminación de su etapa formativa.

De igual manera, se menciona que tras su conclusión el conjunto pictórico fue disfrutado durante poco tiempo, pues unos cuantos años después las religiosas fueron exclaustradas y el edificio cerrado. Afortunadamente hoy pueden apreciarse los tres



cuadros, gracias a que el templo se encuentra abierto al culto. Sin duda, el conjunto se inscribe entre los logros más sobresalientes de la pintura religiosa en su dimensión regional.

Sobre otra trilogía conventual trata el capítulo preparado por Tomás de Híjar Ornelas: "Una interpretación para las pinturas del retablo del Sagrado Corazón de Jesús en el templo de Santa Teresa de Ávila de Guadalajara", pintada por Felipe Castro en 1855, cuando contaba con 24 años de edad. Asegura el autor que los tres cuadros se distinguen por la provocadora intención de no colocar en el protagonista ningún atributo de su divinidad, antes bien, todo lo contrario: simplicidad, humillación y agotamiento extremo. Reitera que los tres: *La entrada triunfal de Jesús a Jerusalén*, *El lavatorio* y *La oración en el huerto* resaltan el aspecto de la humildad de Jesús.

Entre los mecenas de la plástica jalisciense del siglo XIX, el Arzobispado de Guadalajara es uno de los más destacados, pues si bien con la mira puesta en revestir con decoro los templos, como bien lo califica Eduardo Padilla Casillas en su capítulo "Cliente medular: el cabildo de la catedral de Guadalajara", resultó ser un invaluable promotor que impulsó a los nuevos talentos. Pero el autor también logra identificar el periodo en el que la mitra tapatía no encargó nada: desde la promulgación de la Constitución de 1857 y hasta 1874, cuando se le encargó el retrato del nuevo arzobispo Pedro Loza y Pardavé, quien había tomado posesión de su mitra desde un lustro atrás. Indica Eduardo Padilla que ello es una clara muestra de la estabilidad de las relaciones Iglesia-Estado y la recuperación económica del arzobispado. Así, en tal capítulo se da cuenta de las obras que realizó para la Arquidiócesis de Guadalajara, un gran acervo que comprende pinturas para la propia catedral, retratos de obispos y arzobispos, obras como *Los Doctores de la Iglesia*, *La Santísima Trinidad*, *San Juan Nepomuceno* y *Nuestra Señora del Carmen*. Por igual, preparó diseños que sirvieron para manufacturar varias estatuas de las virtudes, así como *La Resurrección* y *La adoración de los Reyes*, que Castro elaboró entre 1894 y 1896.

El último apartado revela el hallazgo de varias obras de Felipe Castro en una población jalisciense, las cuales analizó Ricardo Cruzaley en el texto "Atotonilco el Alto: un conjunto de obras desconocidas". Se trata de seis pinturas divididas en dos grupos: uno que consta de cuatro grandes obras pintadas al óleo sobre tela y adheridas al muro en las pechinas de la cúpula del templo de San Miguel Arcángel, y el otro que consta de dos óleos de caballete, formato rectangular, cuyas temáticas son *La Santísima Trinidad* y *Nuestra Señora del Carmen*. Estos dos últimos están fechados en 1893 y 1895.

Respecto a las pinturas de las pechinas del templo, tras las reparaciones que se hicieron al recinto, fueron colocadas en 1905, por lo tanto, de la etapa más tardía de Castro, quien mudó su residencia a la ciudad de México, donde murió en 1907.



Sin duda, *Felipe Castro: trayectoria de un talento* es una valiosa aportación al conocimiento del arte jalisciense del siglo XIX, que en Castro encuentra a uno de sus más dignos representantes al destacar, como bien afirma el coordinador de este libro, Eduardo Padilla Casillas, en la representación de figuras y formas artísticas, diestro en el dibujo, el colorido y en los efectos lumínicos, desenvolviéndose entre los cánones renacentistas, románticos y realistas en diversos géneros pictóricos.

Bienvenida sea esta obra que abona al conocimiento de nuestro pasado y que se suma a la conmemoración del nacimiento de Jalisco hace 200 años, en junio de 1823. Felicitaciones a los autores, a Eduardo Padilla Casillas por haber llevado a buen término la tarea y al Gobierno de Jalisco por auspiciar la publicación.

Guadalajara, Jalisco, junio de 2023





# APÓSTOLES DEL GUSTO Y OBREROS DEL PROGRESO: LA PINTURA EN GUADALAJARA EN TIEMPOS DE FELIPE CASTRO

Juan Arturo Camacho Becerra<sup>1</sup>

**E**l pintor Felipe Castro radicó la mayor parte de su vida en Guadalajara. En los setenta años transcurridos entre su llegada a esta ciudad, en 1834, y su regreso a la ciudad de México, a principios del siglo XX, ocurrieron conflictos bélicos como la guerra de Reforma, la Intervención francesa y, en el último tercio del siglo XIX, un proceso de pacificación en busca de progreso y, por tanto, de modernidad. Durante los acontecimientos de guerra, los artistas mantuvieron un papel activo al considerar al arte como un elemento importante en la reconstrucción del tejido social y auto-nombrarse “apóstoles del gusto”, idea que cambió radicalmente en el proceso de pacificación y los artistas pasaron a ser una más de “las clases productoras”. Felipe Castro fue un pintor de ideas católicas y tuvo como cliente principal a la Iglesia de Guadalajara; para enseñar en el Liceo de Niñas, siguió los métodos de copia de modelos de yeso y estampas acompañados de explicaciones y relatos de la historia del arte y de la vida de los grandes pintores, estos últimos basados en el escritor católico Alfredo Nettement (1805-1869).

## La Sociedad Jalisciense de Bellas Artes

La guerra desatada después de la promulgación de la Constitución liberal de 1857 golpeó de manera considerable al tejido social de la población y la infraestructura urbana de Guadalajara. En este contexto destaca el trabajo de promoción cultural desarrollado por los aficionados y artistas agrupados en la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes desde 1857 y hasta 1870, organización cuyo objetivo principal era:

Promover por cuantos medios estén a su alcance el adelanto de las Bellas Artes, comprendidas no sólo en sus representaciones fundamentales de la música, la pintura, la escultura y la arquitectura, sino también en los ramos especiales que se derivan de ellas y que conforman su conocimiento perfecto.<sup>2</sup>

---

1. Doctor en Historia del Arte y profesor investigador titular en el Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara.

2. Juan Arturo Camacho Becerra (comp.). *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1998, p. 101.



Esta agrupación fue el intento más consistente para proteger y difundir el trabajo artístico durante el siglo XIX en Jalisco y se suma a los trabajos de sociedades artísticas en la ciudad de México; es por ello que reunió a músicos, pintores, arquitectos, poetas y literatos para celebrar reuniones mensuales en las cuales se discutía sobre arte, se interpretaban piezas musicales y se leían las composiciones literarias de sus miembros.

Entre 1857 y 1865, con el nombre de Exposición de Bellas Artes, organizaron cinco bienales durante las fiestas patrias, que dejaron como saldo una valiosa hemerografía y bibliografía. Una revisión general de los catálogos de las exposiciones permite apreciar: la disminución paulatina de temas religiosos en la ejecución de obras tanto de artistas profesionales como de aficionados; la aparición de cuadros con temas de "costumbres mexicanas" y escenas históricas de diversos periodos de la historia nacional, y que el método de enseñanza seguía siendo la copia de estampas y esculturas grecolatinas a las que agregaron bodegones y escenas costumbristas. Además, permite identificar a un grupo de pintores, grabadores y arquitectos considerados profesionales, como Felipe Castro, Pablo Valdez y Gerardo Suárez entre los pintores; Espiridión Carreón y Jacobo Gálvez, pintores y arquitectos; David Bravo y José Cuevas, arquitectos; Juan Ignacio Matute, ingeniero topógrafo y Albino del Moral, escultor y grabador.

Para las exposiciones se contó con la colaboración de pintores provenientes de la Academia de San Carlos, como Juan Cordero, Juan Urruchi, Ramón Sagredo, Miguel Mata y Reyes; para las de 1863 y 1865, con dibujos a tinta del médico y naturalista Alfredo Dugès, radicado en Guanajuato y, para la última, con obra del mexiquense Felipe Santiago Gutiérrez. En la tercera exposición encontramos una veintena de obras de pintores alemanes remitidos por el cónsul de Alemania en Guadalajara, la mayoría son paisajes del Tirol y una iglesia y pueblo ruso. También se documentan las obras de jóvenes como el mencionado Pablo Valdez, por entonces estudiante en San Carlos, lo mismo que Guadalupe Montenegro, quien participó en dos exposiciones, o de Carlos Villaseñor, que presentó obras únicamente en la quinta edición. En el ámbito de la enseñanza, hay trabajos escolares de Luz Herrera, que llegó a ser directora del Liceo de Niñas, y de Mariano Nieto, futuro profesor de dibujo en el Liceo de Varones.<sup>3</sup> Otro saldo importante fue la participación de mujeres, lo que nos indica la diversificación que se había alcanzado en la práctica artística, no obstante que los temas ejecutados por Inés y Margarita Gutiérrez, Ignacia Cañedo o Hilaria Lozano, por citar algunas, se circunscribían a copias de bodegones, escenas costumbristas o imágenes religiosas. Otras como María Nicole incursionaban en temas de interpretación literaria como lo demuestra la pintura que ella realizó sobre Francesca de Rimini, personaje de Dante Alighieri.

<sup>3</sup>. Cfr. *ibid.*, pp. 80-83.



Además de los artistas plásticos ya mencionados, pertenecieron a la asociación los músicos Clemente Aguirre y Cruz Balcázar, los escritores Ireneo Paz, José María Vigil, los poetas Epitacio de los Ríos y Aurelio Luis Gallardo, y otros personajes que destacarían en el ámbito de la política como Alfonso Lancaster Jones, Emeterio Robles Gil e Ignacio Luis Vallarta.

Durante la Intervención francesa, la asociación ya estaba constituida como una célula de patriotas. En el discurso leído en la apertura de la cuarta exposición, el 15 de septiembre de 1863, el escritor José María Vigil señaló a propósito de las actividades del grupo:

Es la manifestación de la idea latente pero vigorosa de progreso moral e intelectual que agita a México, es en fin una protesta elocuente contra extranjeros ignorantes, que fallando sin conocimiento de causa, hacen caer sobre nuestra sociedad las salvajes injurias de salvaje y bárbara.<sup>4</sup>

Tal vez por estas condiciones de agitación social en medio de un conflicto nacional que tuvo fuertes repercusiones para la ciudad y sus habitantes deba considerarse el Teatro Degollado como la obra material más significativa legada por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes. La historia de esta obra pública es singular por la colaboración asumida por autoridades y grupos de la sociedad civil. Su primera etapa, entre 1855 y 1867, representa un interés contrastante con las vicisitudes de la guerra civil, ya que –con excepción del gobernante de filiación conservadora Adrián Woll, quien durante su mandato sustrajo el dinero destinado a la construcción– el ayuntamiento y el gobierno del estado estuvieron atentos a conseguir lo propuesto en el proyecto original: dotar a la ciudad de un teatro digno de su categoría. No obstante que la guerra ocasionó retrasos y suspensiones de la construcción, el 3 de mayo de 1859 se colocó la clave que cierra la gran bóveda del teatro. A principios de 1860, cuando los liberales tomaron de nuevo el gobierno, se recompuso la bóveda y el gran arco “que habían recibido veintitantos tiros de cañón”,<sup>5</sup> por lo que no es de extrañar que a finales del año 1861, en la breve tregua antes de la invasión francesa, los colegas en la asociación Jacobo Gálvez y Gerardo Suárez (1834-1870) se dedicaran a proyectar y ejecutar la pintura mural para ornamentar el teatro de acuerdo con el compromiso adquirido por el arquitecto.

La ilustración del Canto IV de la *Divina Comedia*, del florentino Dante Alighieri, el discurso tropológico (verdad de ejemplo) del viaje al círculo de limbo en donde el poeta se encuentra con hombres y mujeres reconocidos durante la Antigüedad por sus valores cívicos, morales y de conocimiento, y que habían elegido la luz de la razón

4. *El País*. Guadalajara, 17 de septiembre de 1863, t. IV, núm. 661.

5. Informe del arquitecto Manuel Gómez Ibarra, cit. por Luis Páez Brotchie et al., *El Teatro Degollado*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1964.



como camino de virtud, resultaba pertinente en momentos en que la lucha fratricida buscaba adjudicarse la razón a favor de uno de los bandos. Era necesaria una fundamentación moral más allá de las ideas religiosas que pesaban en uno de los extremos. Esta es la razón principal para que una obra como la de Alighieri cobrara vigencia entre los letrados de Jalisco. Por estas circunstancias es que la decoración mural del teatro se nos revela como un cultivo del espíritu de una época en la cual, además de las condiciones políticas y sociales, los artistas encontraron en su expresión un medio neutral para restituir la concordia perdida, una lección entonces urgente y aún vigente: que por encima de la lucha de facciones está la construcción de una sociedad basada en la filosofía, las ciencias, las humanidades y las virtudes cívicas y morales.

Los miembros de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes asumieron en la práctica y en el discurso su compromiso como artistas y no siguieron el ejemplo de Fernando Calderón, poeta herido por la defensa de sus ideales en la acción de Guadalupe, Zacatecas, contra el ejército de Santa Ana en 1835. Sus integrantes partieron del principio que aseguraba que el artista no desempeñaba su papel con las armas sino con las ideas de civilización y libertad comunicadas por el arte. Para cumplir con su objetivo principal se propusieron celebrar exposiciones; fundar una biblioteca y hacer adquisiciones de obra para uso de la misma sociedad, establecer la clase de “estudio del natural”, presentar y juzgar trabajos artísticos originales en todas las sesiones que celebrara, y dar publicidad en forma de periódico a sus trabajos. Por las publicaciones sabemos que, con excepción de la biblioteca y el establecimiento del estudio “del natural”, los demás propósitos sí se cumplieron. Con las 68 obras provenientes de los conventos exclaustrados, resguardadas por ellos durante la Intervención francesa, acataron el decreto que Pedro Ogazón había firmado en 1861 para formar la Pinacoteca del Estado y en 1868 instalaron la exposición en el Liceo de Varones.<sup>6</sup>

Los artistas de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes estuvieron a la altura de su tiempo y circunstancias. Con sus ideas cercanas al socialismo romántico francés y a la civilización concebida desde el cristianismo, esta élite local de letrados se mostraba contemporánea. Movimientos similares ocurrían y habían dejado de ocurrir en ciudades europeas y americanas. Sus principales aportaciones fueron mantener la producción y difusión artística en situaciones difíciles y el surgimiento de un público y crítica de arte emergentes.

La organización de exposiciones y recitales, por primera vez en la historia de Jalisco, propició la apropiación de la pintura como acto de contemplación y enriquecimiento espiritual y no únicamente como objeto decorativo y de culto religioso. Este segmento selecto de la población jalisciense no descuidó la promoción del arte como un sistema de educación efectivo para los grandes grupos de población. Ellos confiaron en que, con el devenir de los años, el diverso público que acudiera a las represen-

---

6. Este conjunto pictórico fue la base para la colección del actual Museo Regional de Guadalajara.



taciones y actos en el teatro pudiera leer en las imágenes de la bóveda una lección de educación cívica y moral.

Entre los cerca de doscientos socios que llegó a tener la asociación conviene referir la carrera artística de Felipe Castro, quien tenía tres años de edad cuando llegó a vivir a Guadalajara procedente de la ciudad de México. Debido a que su padre había sido designado profesor principal en la Academia de Bellas Artes de Guadalajara, creció bajo su enseñanza y, posteriormente, formó parte del alumnado de la Academia de San Carlos de la Ciudad de México. A su regreso a Guadalajara, Felipe Castro colaboró en la fundación de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, de la que fue presidente en 1857 y 1861, y secretario en 1865; participó activamente en sus exposiciones, así como en las preparadas por la Academia de San Carlos de México en 1851, 1865 y 1869. Para la organización de esta última, que tuvo carácter nacional, fue nombrado agente para la venta de acciones.<sup>7</sup>

### Fiestas del progreso

El proceso de restauración de la República trajo a Jalisco un periodo de paz y trabajo, alterado por levantamientos en zonas rurales y por una confrontación política con la Federación. A pesar de que las gavillas de asaltantes y revolucionarios continuaron asolando al país, los gobernantes de Jalisco se preocuparon por el progreso material de la capital tapatía, prueba de ello fueron la reconstrucción del Palacio de Gobierno, la edificación del salón para las sesiones del Congreso en el interior del mismo edificio, la terminación de la penitenciaría, los jardines de Santo Domingo y de Escobedo, y la primera línea de tranvías de tracción animal que comunicó a Guadalajara con la villa de San Pedro Tlaquepaque.

En términos generales, la sociedad se mostró dispuesta a la paz y a encaminarse por el rumbo del progreso de las sociedades europeas modernas buscando conciliar la libertad con la concordia y el progreso con el orden, tal como lo planteaban los ideales del siglo.

En esas circunstancias, se convocó a la primera exposición municipal celebrada entre el 5 y el 17 de febrero de 1878 en los salones del Instituto del Estado. Como se trataba más bien de una promoción de la industria y las manufacturas, la prensa destacó los adelantos técnicos de la reproducción de imágenes como las fotografías presentadas por Octaviano de la Mora, de las que el cronista hizo elogiosos comentarios, en especial a la del gobernador Jesús Leandro Camarena.

El catálogo no fue publicado, sin embargo, por la información periodística sabemos que se expusieron carruajes, un piano fabricado por Claro Tome Villaseñor;

---

7. *El País*. Guadalajara, 18 de diciembre de 1869, t. IX, núm. 454.



tejidos de hilo provenientes de la Casa de Caridad de San Felipe; rifles y pistolas del sistema Remington; mantas de la fábrica La Escoba; herrajes y fundiciones de la Ferrería de Tula; papel de Atemajac; cerillos y tabacos, animales disecados junto con arroz, azúcar y café; fotos de Octaviano de la Mora y Charles Barrière; grabados de Albino del Moral, pinturas de Jacobo y Francisco Gálvez, Miguel Gárate y Francisco Sánchez; y se integraron también a esta sección las composiciones musicales de Abel Loreto. En total, el ayuntamiento entregó medio centenar de medallas de oro, plata y bronce, a las mejores pinturas, fotografías, dibujos, tallas escultóricas y grabados en diferentes técnicas.<sup>8</sup> Un cronista local opinó que en esta “fiesta de la paz”: “no encontramos cosas verdaderamente extraordinarias, pero sí en todo se veía el trabajo y el deseo de adelanto”.<sup>9</sup> Más que calidad, se veía voluntad de superar las dificultades pasadas.

Enmarcados por estas nuevas circunstancias de impulso a las artes y las manufacturas es que aparece la Sociedad de Las Clases Productoras, fundada el 28 de octubre de 1877, bajo el lema: “Inteligencia, Capital y Trabajo”. Esta nueva asociación cuyos promotores principales fueron el agricultor Pánfilo Carranza y el profesor de educación básica Aurelio Ortega pretendió la unión entre empresarios, artesanos y gente “instruida”, así como mujeres y niños. Unir tan diversas clases sociales causó polémica, lo que motivó que algunos periodistas acusaran a sus fundadores de provenir de sectas masónicas, por lo que vieron con fines políticos un programa de difusión comercial en el que se ofrecía en paquete completo, desde los barandales o bancas de hierro fundido procedentes de la Ferrería de Tula hasta los cuadros para *menage* de casa del pintor español Manuel Muñoz.

En los tiempos de reconstrucción que se vivían en el país, estar ligado con la masonería en la visión del ciudadano común significaba participar en la política y por tanto ser corrupto y culpable de los males de la República. Para el pueblo, las divergencias entre las diferentes agrupaciones masónicas eran la causa de la ruina en que se encontraba la nación. En ese contexto de desconfianza a la autoridad, la unión más amplia posible de los sectores productivos se mostraba como una estructura confiable para la difusión del proyecto de desarrollo económico propagado por los liberales triunfantes encabezados por el general Porfirio Díaz; programa que, en líneas generales, consistía en construir una sociedad en la que el capital y el trabajo estuvieran en armonía. La asociación declaró como único fin:

Reunir a todos los hombres honrados y de buena voluntad que quieran unir sus esfuerzos a los nuestros para hermanar a los hombres ilustrados, a las personas acomodadas y a los pobres trabajadores, para que sin hostilizar se mancomunen

8. “Los premios de la exposición”. *Juan Panadero*, Guadalajara, 21 de marzo de 1878, núm. 585.

9. “La primera exposición municipal”. *Las Clases Productoras*, Guadalajara, 17 de febrero de 1878, núm. 16.



sus intereses y puedan entre todos mejorar las diferentes clases sociales, sin herir las creencias religiosas de ningún individuo, sin violentar tampoco sus opiniones políticas.<sup>10</sup>

La asociación buscaba mejorar las condiciones de producción sin violentar demasiado las relaciones entre capital y trabajo, por lo que en teoría se integraba por círculos de trabajadores afines, y todos en conjunto formaban la agrupación. Es por ello que en el grupo de artistas y artesanos se encontraban el ceramista Heraclio Farías, el fotógrafo Charles Barrière, el ingeniero y profesor de dibujo Evaristo de Jesús Padilla y el pintor Felipe Castro, quien se incorporó a la comisión de exposiciones. Esta asociación entre productores artísticos e industriales resulta renovadora para su época en México.

Para la conmemoración de su primer aniversario, la Sociedad de Las Clases Productoras lanzó su convocatoria para montar una exposición: "con el objeto de impulsar el trabajo y la inteligencia por medio del estímulo". Para la recolección de objetos establecieron cinco secciones, para integrar la cuarta, correspondiente a las Bellas Artes, se solicitaban toda clase de dibujos y pinturas, proyectos y planos de ingeniería, fotografías, esculturas, bajo relieves, grabados, trabajos de litografía y tipografía, cromos, etc., piezas de música nuevas y, en general, "lo que comprenda las artes plásticas, tónicas y literarias".<sup>11</sup>

Además de los artículos industriales y manufactureros ya presentados en el certamen municipal celebrado en el mes febrero de ese año, la novedad fue la inclusión de colecciones arqueológicas. El salón de Bellas Artes estuvo desairado por la poca respuesta de los pintores, "sólo el dibujo era más abundante; y la fotografía estaba representada espléndidamente".<sup>12</sup> A propósito de la exposición, el redactor de *Juan Panadero* hizo la siguiente reflexión: "Las artes aquí no quieren precisamente una protección directa del gobierno; limitanse a desear que no se les hostilice ni se embarace sus progresos. La protección del público es la que principalmente necesita nuestra industria; es preciso que todos los jaliscienses nos acostumbremos a preferir los artesanos nacionales a los extranjeros".<sup>13</sup>

Para 1880, la Sociedad de Las Clases Productoras era una mezcla de mutualista de artesanos con una agrupación empresarial, seguía manteniendo una escuela para adultos abierta desde el año de su fundación y realizó su segunda exposición

---

**10.** Bertha Alicia Palacios Bravo. *Las Clases Productoras*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara y Cámara de Comercio de Guadalajara, 1983, p. 26.

**11.** "Primera exposición de Las Clases Productoras, invitación". *Las Clases Productoras*, Guadalajara, 6 de octubre de 1878, núm. 49.

**12.** Editorial "La exposición industrial de Las Clases Productoras". *Juan Panadero*, Guadalajara, núm. 659, 5 de diciembre de 1878.

**13.** *Idem*.



nacional, inaugurada el primero de mayo con apoyo del Ministerio de Fomento de la Federación y del gobierno de Jalisco, que costearon la edición de un catálogo y una descripción de la ciudad sede.<sup>14</sup> La sección de Bellas Artes estuvo integrada por piezas de pintura, dibujos a lápiz, caligrafía y trabajos a pluma, litografía, fotografía, construcciones de adornos, grabados y bajo relieves, escultura, música y literatura. Conformada en su mayoría por obras de principiantes y aficionados, la sección fue un reflejo de la situación de las artes plásticas en Guadalajara durante los inicios del porfiriato. Por una parte mostró un avance temático que incluía un mayor número de paisajes y temas tomados de la naturaleza y, por otra, que los escasos pintores profesionales no estaban muy convencidos de exponer sus obras junto con desgranadoras, arados, mantas y tequila, como uno más de los beneficios de la civilización.

Con motivo de la llegada del ferrocarril en 1888 se montó otra exposición mixta con el objetivo de “dar a conocer la producción del estado y favorecer el libre cambio”; entre la diversidad de objetos la prensa destacó la habilidad para el bordado de las alumnas de los planteles tapatíos, así como las esculturas en barro realizadas en Tlaquepaque.

Un resultado palpable de estas exposiciones de industria y artes vino a ser la instalación del Museo Industrial, inaugurado por el gobernador Mariano Bárcena el 16 de septiembre de 1890 en dos salones del antiguo Colegio de San Juan. Además de tejidos, licores, jabones, azúcares, café, arroz, maíz, frijol, trigo y muestras de piedras minerales, había lugar para “los bustos de barro cocido que tanto nombre han dado a Panduro, y los muñecos representando escenas de costumbres en que tan perito es Zúñiga”.<sup>15</sup>

El 5 de mayo de 1892, la Sociedad de paisajistas “Gerardo Suárez”,<sup>16</sup> primera asociación integrada exclusivamente por pintores, celebró su primera exposición. Enseñanzas, exposiciones y publicaciones habían contribuido para que se fundara esta agrupación dedicada a promover el género del paisaje. Entre sus miembros encontramos a nuevos pintores egresados del Liceo de Varones como Francisco Sánchez Guerrero, José Vizcarra, Luis de la Torre y el también fotógrafo José María Lupercio. En el artículo tercero del reglamento de exposiciones se puntualizaba que: “no admitirá en certamen todo aquello que no sea tomado de la naturaleza o que carezca de originalidad; para cuyo fin, se nombrará un jurado de tres de los socios que designe el presidente, para examinar los estudios”.<sup>17</sup>

**14.** Mariano Bárcena. *La 2ª Exposición de “Las Clases Productoras”, y Descripción de la ciudad de Guadalajara*. Guadalajara: Tipografía de Sinforoso Banda, 1880.

**15.** Editorial “Museo industrial, Descripción del establecimiento, Excitativa a los productores”. *Juan Panadero*, Guadalajara, 7 de septiembre de 1890, núm. 2200.

**16.** “Instalación”. *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 30 de abril de 1892

**17.** Sociedad de paisajistas “Gerardo Suárez”. *Reglamento de exposiciones*. Guadalajara: Impreso suelto fechado el 28 de febrero de 1892, en el archivo del pintor Carlos Villaseñor.



Las dos exposiciones celebradas en mayo y octubre de 1892 por la “Sociedad de paisajistas Gerardo Suárez” conservaron en esencia el esquema de presentar trabajos estudiantiles ahora, por indicaciones de la misma asociación, dominados por copias de paisajes o escenas del campo europeo junto a composiciones originales basadas en el entorno citadino, como las obras de José Vizcarra y Marcelino Dávalos. El primero, se interesó por captar la expresión de una joven de paseo por una calle de la ciudad y, el segundo, por un voceador de periódicos inspirado en una fotografía de José María Lupercio que muestra a un niño con ropas desgarradas y sostiene en sus manos un ejemplar del periódico *Juan Panadero*. La mayoría de los trabajos eran estudios de paisaje, lo que significa que esta agrupación tuvo como principal aportación el impulso de la pintura al aire libre.

Para la segunda exposición, celebrada en octubre del año de los centenarios, participaron 17 artistas y tres alumnos. De entre los pintores profesionales de la época sólo se presentó obra de Francisco Sánchez Guerrero y se expusieron tres cuadros del homenajeado Suárez. De acuerdo con las crónicas publicadas por la prensa, se trató de una exposición de arte joven; José Vizcarra y Fernando R. Gómez presentaron el mayor número de obras con siete cada uno, Marcelino Dávalos dio a conocer cinco y Othón de Aguinaga, cuatro. También expusieron José María Lupercio, Eloisa Acosta y Luisa Adame.

Un pintor destacado de este periodo fue Carlos Villaseñor (1849-1920), autor de pintura religiosa y de originales bodegones en los que introdujo frutas y objetos regionales, tales como pitayas y cerámica de Tonalá. Dentro del panorama de la pintura mexicana de su época, el tríptico *La vida* tiene un significado para los inicios del Simbolismo en México. El primer cuadro se titula *Nacer*. En él aparece un ángel que arroja a un niño a un abismo de tinieblas y muerte; el segundo es *Vivir*, donde el ángel protege a dos pequeños que juegan al borde de un precipicio en el que se asoma una serpiente; en el último cuadro llamado *Morir*, el ángel está a punto de llevarse el alma de una mujer mientras un anciano llora en un extremo. El artista representa un sueño, en donde el episodio más dramático es el nacimiento. Esta representación adquiere relevancia en el contexto de la pintura jalisciense, por el tema y su esquema de composición: la recuperación del formato de tríptico propio de la jerarquía católica es una característica de la pintura simbolista, así como la conciencia de la fugacidad de la vida humana manifiesta en temas como *Las edades del hombre* y *el Sueño*, recurrentes de los pintores europeos durante el último tercio del siglo XIX.<sup>18</sup>

---

18. Fausto Ramírez. “El Simbolismo en México”. *El espejo simbolista, Europa y México 1870-1920* (Libro-catálogo de la exposición). México: Munal-Conaculta-IIE, 2004, pp. 29-59.



## Realismo y modernidad finisecular

En los últimos años del siglo XIX (1880-1899), en Jalisco se consolidó un poder económico sustentado en la agroindustria que facilitó la llegada de algunos beneficios de la civilización, como el ferrocarril, la energía eléctrica y el cinematógrafo.

En el aspecto político, la federación consiguió la docilidad del gobierno local con la elección del general porfirista Francisco Tolentino como gobernador en 1883. Las inversiones durante el breve periodo de Ramón Corona contribuyeron de manera decisiva al desarrollo económico, cuyo logro más importante fue la construcción de un ramal ferroviario a Irapuato que conectó al estado con el norte y el centro del país. Así, con esta vía, se agilizó el comercio y se favoreció la comunicación con el exterior.

Después de este acontecimiento la ciudad provincial adquirió pinceladas de modernidad con los baños de regadera, los bares de los hoteles, la red de tranvías, el drenaje y el agua potable, las revistas parisinas y la multiplicación de lugares de reunión como *park house*, casa de huéspedes y cafetería, en la que se presentaban conciertos, recitales de poesía, charlas de temas variados y los inventos de temas recientes, como el kinetoscopio. Todos estos acontecimientos convirtieron a Guadalajara en sede de la tertulia finisecular. En este tiempo las puertas jaliscienses se abrieron sin el temor a la bala y el cañón o al levantamiento militar. El mundo entró en la región con las novelas de Emilio Zola, el ferrocarril de Paso del Norte, el *water closed*, los magazines y la ropa francesa. Como en el resto de "las naciones civilizadas", hacia fines del siglo XIX se presentaron en Guadalajara los nuevos planes educativos encaminados a satisfacer las metas de industrialización, sobre todo mediante la formación de químicos, ensayadores de material, tenedores de libros y dibujantes técnicos, relegando en cierta manera a pintores y escultores.

No sin dificultades, se habían mantenido las clases de pintura y dibujo en el Liceo, y en 1883 se habían agregado las de escultura y grabado, con lo que ya se hablaba de la Academia del Liceo. Los problemas comenzaron cuando el presupuesto de egresos del estado suprimió en 1894 las clases de pintura, grabado y escultura por razones de economía.

Durante los veinticinco años en que se ofreció la cátedra de pintura en el Liceo, éste fue una academia de estudios elementales en la que se detectaron vocaciones que, en algunos casos, continuaron cultivándose fuera de Guadalajara: los más destacados fueron Carlos Villaseñor, José Guadalupe Montenegro, Francisco Sánchez Guerrero, Manuel Mendiola, Javier Martínez "Tizoc", José Othón de Aguinaga y José Vizcarra.

En los últimos años del siglo XIX, los interesados en aprender pintura lo hacían combinando las recomendaciones clásicas con las nuevas observaciones de soltar



más el pincel y trabajar fuera del estudio. La fotografía y los cromos se habían popularizado de manera que las imágenes de retratos, bodegones o paisajes estaban en las casas de la clase media. Los que tenían recursos se mandaban hacer un bodegón, un paisaje o un retrato en uno de los estudios de la ciudad. El más prestigiado llegó a ser el de Francisco Sánchez Guerrero (1859-1924), instalado en el portal de Matamoros, donde se ofrecía hacer retratos al óleo o en técnica fotográfica según el bolsillo del cliente. Sánchez estudió pintura en San Carlos y aprendió fotografía con Octaviano de la Mora, del que fue su ayudante. En 1888 se asoció con el señor Antonio Figueroa para formar el despacho Figueroa y Sánchez, dedicado a la venta de postales de edificios y paisajes de Guadalajara con sus alrededores. Por encargo del gobernador Curiel realizó la mayor parte de los retratos de la galería de gobernadores que se encuentra en el Museo Regional.

La obra de Sánchez Guerrero representa la influencia ejercida por la fotografía en la pintura jalisciense del fin de siglo. Sus retratos al óleo parecen fotografías retocadas. Por su cuidadoso dibujo y un manejo natural del color pueden ser considerados hiperrealistas. Este fue su estilo más frecuente tanto en la elaboración de retratos o en cuadros de comedor. Al visitar el estudio del artista, Eduardo Gibbon opinó:

que si este joven se distingue por su dibujo delicado y correcto, igualmente puede distinguirse por el colorido y la entonación preciosa que transmite a sus telas [...] Pero no es la Academia la que ha hecho de él un buen artista, es su organismo, es su alma que lo hace sentir lo que traslada al lienzo. Tiene a mi juicio las dos cualidades indispensables que afirman al artista: siente y piensa.<sup>19</sup>

En aquellos tiempos de paz porfiriana, la sociedad civil continuó como animadora de la vida cultural. El gobierno difícilmente cumpliría con su responsabilidad de concluir y mantener el Teatro Degollado, que fue objeto de importantes mejoras en su consolidación y ornato. Fuera de eso, los gobernantes se manifestaron indiferentes con la actividad cultural. Los integrantes de *La República Literaria* le solicitaron al heroico y letrado gobernador Corona una ayuda económica para editar la revista, que les fue negada.

El hecho de que en 1892 un grupo de jóvenes pintores se organizara en la Sociedad de paisajistas "Gerardo Suárez" con la intención de fomentar el estudio del paisaje, constituyó un importante antecedente para el trabajo de la pintura al aire libre. Durante ese año, realizaron dos exposiciones con intenciones de mostrar sus pinturas "impresionistas"; la segunda, provocó entre los escasos *dilettanti* de la tertulia tapatía una crítica referente a su libertad de interpretación, que nos informa de un nuevo uso del color:

<sup>19</sup>. Eduardo A. Gibbon. *Guadalajara: la Florencia mexicana*. Guadalajara: Imprenta del "Diario de Jalisco", 1893, pp. 224-226.



Hay en los cuadros una nota subida, caliente, chillona en ocasiones, que, si alegra la vista, hiere la retina en cuanto se busque por allí el efecto estilístico y no el relumbrón de las circunstancias [...] son jóvenes que empiezan a crear dejando a un lado la copia y queriendo dar las tonalidades por el propio gusto y sugestión.

En 1896, en su tercera visita a la ciudad, el pintor mexiquense Felipe Gutiérrez organizó una exposición en la que presentó cien pinturas; además de las suyas, participaron las de Felipe Castro, Carlos Villaseñor, Roberto López Portillo, Ramón Castañeda y Gerardo Murillo, que sería posteriormente conocido como el "Dr. Atl". Los periodistas elogiaron la presentación de "estudios al desnudo" *-d'après natural-* por su "colorido y verdad", los comentarios también nos indican la apertura en cuanto a la temática pictórica.

El principal impulsor de las nuevas formas de pintar la realidad fue el brasileño Félix Bernardelli (1862-1908), originario de Rio Grande do Sul. A los 15 años se inscribió en la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro, entre 1886 y 1890 estudió en la Academia de Bellas Artes de Roma,<sup>20</sup> posteriormente asistió en París a academias privadas. En estas instituciones los alumnos gozaban de gran libertad, no era necesario presentarse diario a clases lo que les permitía asistir a varias academias. El trabajo principal consistía en dibujar modelos desde varios ángulos con el objetivo de lograr un dibujo con mayor precisión y detallado.

Bernardelli se estableció en Guadalajara en la casa de su hermana Fany Remus, a finales de 1890, y pronto comenzó a darse a conocer como pintor y como violinista; para la exposición de fin de cursos de la cátedra de pintura en 1891 varios alumnos presentaron copias de tres cuadros de Bernardelli. Por su novedoso trabajo, pronto impactó a los enterados; después de visitar su taller, un cronista escribió que había visto un arte distinto: "allí no hay truco ni convencionalismos, ni arte aprendido, hay algo más, hay vida, esfuerzos por comprender la naturaleza y la verdad".<sup>21</sup>

En los periódicos de la época existen muchos testimonios de las aportaciones de Bernardelli a la animación cultural tapatía, tanto en la música como en la plástica. Con la apertura de una "academia de pintura y dibujo para señoras y señoritas", instalada al estilo de Roma y París en 1897, inició el camino a una pintura libre en parte de la academia arte de Jalisco. En el taller de Bernardelli recibieron su formación tres de los precursores del arte contemporáneo de México: Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Rafael Ponce de León.

**20.** Laura González Matute. "Félix Bernardelli: un artista de lo moderno en Guadalajara". Laura González Matute y Luis Martín Lozano (ed.). *Félix Bernardelli y su taller* (Libro-catálogo de la exposición). Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas-INBA, 1996, p. 22.

**21.** *El Correo de Jalisco*. Guadalajara, 28 de abril de 1895.



Bernardelli trajo a Guadalajara el estudio del desnudo natural sin poses, la pintura al aire libre y la consideración de la luz como protagonista de la composición. En su academia enseñó que para pintar era necesaria cierta percepción de la vida y la realidad que, al plasmarse en el papel o el lienzo, son transformadas por la poética del artista, lo que significó un avance fundamental en la enseñanza de la pintura no sólo en Jalisco sino también en México.

Este fue el panorama por el que transitó la carrera artística de Felipe Castro, a pesar de que nunca se le reconoció en vida su contribución a la enseñanza de las artes y sus años de trabajo en los liceos. Fue un personaje muy apreciado por sus contemporáneos y es considerado como uno de los maestros de la pintura jalisciense. Comparado con los que fueron alumnos de Pelegrín Clavé, a pesar de las limitaciones temáticas impuestas por el medio y las circunstancias, Felipe Castro debe ubicarse entre los primeros. Sin aportaciones trascendentales, su mayor cualidad es haber practicado “el gran arte de la pintura” en esta región. La apreciación que sus contemporáneos hicieron de su trabajo se prolongó hasta 1918, cuando al inaugurarse el actual Museo Regional de Guadalajara una sala llevó el nombre de “Castro y Valdez” como reconocimiento a Felipe Castro y Pablo Valdez, para posteriormente caer en el olvido.





## SEMBLANZA

Eduardo Padilla Casillas<sup>1</sup> |

Entre los pintores que engalanaron la pintura en Jalisco durante la mayor parte del siglo XIX, se encuentra Felipe Castro, quien se destacó y sostuvo a lo largo de toda su vida un gran prestigio como docente y artista académico perfeccionado bajo el rigor de la academia. Con ese cimiento formativo, desarrolló mejor su trayectoria y potencializó una serie de cualidades en la práctica de diferentes géneros en los que alcanzó plenitud, como el retrato o las composiciones alegóricas. Confió en su talento y en su refinamiento artístico para hacerse de los recursos económicos a través de los encargos que financiaron su sustento. Fue miembro de una dinastía de pintores que comenzó en el siglo XVIII y culminó a principios del siglo XX.

Felipe Castro nació en la Ciudad de México el 26 de mayo de 1831 y al día siguiente fue bautizado como José Felipe Neri Francisco de Paula Luis, en la parroquia de El Sagrario de la misma ciudad. Su padre fue el pintor José María Antonio Ignacio Castro Moctezuma<sup>2</sup> y su madre, María Micaela Diez y Sánchez.<sup>3</sup> Su abuelo, José Ignacio Castro Roxas<sup>4</sup> fue discípulo del pintor Miguel Cabrera,<sup>5</sup> y su hermano José Amado Francisco también ejerció la misma labor. La aptitud continuó con su sobrino Julio de la Sierra Castro, aunque al parecer no ejerció la pintura como tal, y culminó con el fallecimiento de su joven sobrino nieto Carlos,<sup>6</sup> hijo de María Micaela Isidora de la Sierra de Contreras Medellín.<sup>7</sup> Felipe Castro formó parte de una numerosa familia, ya que, además de Amado, tuvo como hermanos a Valentín Francisco, María Josefa Pioquinta,<sup>8</sup> María de Jesús, María Soledad y María de Loreto,<sup>9</sup> de quien su descendencia aún vive en Guadalajara.

---

1. Licenciado en Restauración de Bienes Muebles por la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, docente en la misma institución, maestro en Ciencias de la Arquitectura y maestrante en Historia de México por la Universidad de Guadalajara.

2. 4 de noviembre de 1778-1° de abril de 1852. Bautizado en La Asunción Iztacalco y murió en Guadalajara.

3. Contrajeron matrimonio el 15 de marzo de 1816 en La Asunción Iztacalco.

4. 5 de septiembre de 1757-¿1790? Nació y murió en la Ciudad de México. Contrajo matrimonio con María Dolores Moctezuma Hernández el 26 de febrero de 1778 en la parroquia de El Sagrario.

5. Juan Arturo Camacho Becerra. *Álbum del tiempo perdido, pintura jalisciense del siglo XIX*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1997, p. 72; Rubén Villaseñor Bordes. *Atisbos del Pasado*. Guadalajara: Banco Industrial de Jalisco, 1975, p. 81.

6. ¿1899?-5 de diciembre de 1919. Nació y murió en Guadalajara.

7. 4 de abril de 1855-17 de abril de 1929. Nació y murió en Guadalajara.

8. 4 de mayo de 1816. Ver recuadro en este texto.

9. 10 de septiembre de 1825-¿? Bautizada en la parroquia de El Sagrario de la Ciudad de México. Murió en Guadalajara.



Con muy corta edad, en 1834 fue trasladado a Guadalajara, debido a que su padre, José Antonio Castro, fue invitado a dirigir la Academia de Bellas Artes de esta ciudad,<sup>10</sup> como sucesor del pintor José María de Uriarte (17¿?-1834). Al momento de trasladarse fuera de la Ciudad de México, su padre ya contaba con una amplia trayectoria.

La Academia de Bellas Artes de Guadalajara había pertenecido al Instituto del Estado, el cual abrió sus puertas en 1827 como parte de las acciones del primer gobernador de Jalisco, Prisciliano Sánchez (1783-1826). Para ello, el 29 de marzo de 1826, el Congreso del Estado sancionó el Plan General de Instrucción Pública que estableció diversas clases de enseñanza y, para la cuarta categoría, se instituyó en Guadalajara dicho plantel. El Instituto se organizó en secciones y a la academia correspondió la undécima sección, con cátedras de dibujo, geometría práctica, arquitectura, escultura y pintura.

Encabezados por el gobernador José Antonio Romero (1779-1857),<sup>11</sup> los centralistas de Jalisco obtuvieron el poder y, debido a las pugnas ideológicas contra los anteriores planteamientos liberales de los gobiernos federalistas, el nuevo gobierno clausuró el Instituto del Estado en 1834; restableció la universidad y Romero decidió que lo único conveniente para mantener en funcionamiento a la extinta casa de estudios era la academia, como parte de la Universidad.

Paulatinamente, el régimen centralista entró en crisis ante los gobiernos estatales, ya que tuvieron dificultades para cubrir sus presupuestos frente a los pedidos tributarios y, como consecuencia, la academia tapatía entró en dificultades. Presentó diversos problemas emanados de la ausencia de presupuesto, como burocracia excesiva y nunca estuvo completa la planta docente. Eventualmente el gobierno, asesorado por el prior del convento del Carmen de Guadalajara, fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera (1803-1853), ordenó su traslado a la Escuela de San Juan Bautista, en donde se reorganizó, siendo su director el propio fraile.<sup>12</sup> En dicha escuela también participaba el escultor Victoriano Acuña.<sup>13</sup> Hacia 1840, José Antonio Castro mantuvo a la academia inclusive únicamente con las lecciones de dibujo y, cuando se veía obligada a cerrar, las trasladaba al taller de su casa.<sup>14</sup>

<sup>10</sup>. Camacho, *op. cit.*, pp. 72, 123; Villaseñor, *op. cit.*, p. 86.

<sup>11</sup>. *Ibid.*, p. 82.

<sup>12</sup>. Camacho, *op. cit.*, pp. 63-74.

<sup>13</sup>. Agustín F. Villa. *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura por ...* Guadalajara: UNED, 1990, p. 47.

<sup>14</sup>. Pablo Jesús Villaseñor. "Biografía D. José Castro". Celia del Palacio (ed.). *El ensayo literario. Revistas Literarias Jaliscienses*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994, núm. 1, p. 10.





Nuestra Señora de los Dolores. ca.1840. José Antonio Castro Moctezuma.  
(Colección particular. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)



Nuestra Señora del Refugio. 1842. José Antonio Castro Moctezuma.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Eduardo Padilla Casillas, 2021)

# JOSÉ ANTONIO CASTRO MOCTEZUMA

## Padre de Felipe Castro

Su primera educación fue el taller de su padre, quien murió cuando tenía corta edad. Ingresó a la Academia de San Carlos de México a la edad de doce años y en 1805 recibió beca de pensionado por la ejecución de una pintura que tuvo por tema a San Juan Bautista. Fue alumno de Rafael Ximeno y Planes (1759-1825), quien le encomendó varias obras. Posteriormente, obtuvo el título de académico de mérito y a la muerte de su maestro en 1825 fue nombrado teniente director. El escultor valenciano Manuel Tolsá le encomendó dibujar por medio de alzado lateral, frontal y posterior la estatua ecuestre de Carlos IV, por los cuales recibió 150 pesos. Su maestro le encargó dos pinturas de tamaño natural para el templo de Jesús María: *El ángel de la guarda* y *Cristo*. También le encomendó pintar otro *Cristo* que estuvo en la casa de moneda de la Ciudad de México. Tuvo reconocimiento por la elaboración del retrato de Lucas Alamán, ya que sirvió como modelo para su grabado.

En Guadalajara produjo dos cuadros para los altares laterales de la iglesia de San Agustín, diseñados y construidos por José Gutiérrez: *La Santísima Trinidad* y *La virgen del Buen Consejo*. Hizo las decoraciones murales al templo para la casa de la familia Cañedo. Existe firmada una copia de *La Purísima Concepción* atribuida a Murillo en el Santuario de Nuestra Señora de la Soledad de Tlaquepaque, Jal., y una *Santísima Trinidad* en el Colegio Apostólico Franciscano de Zapopan. Para el convento carmelita masculino hizo la decoración mural decorativa del interior y varios lienzos, entre ellos, *Nuestra Señora del Carmen* y para la sala de Profundis elaboró *Jesucristo velado por dos ángeles*. Se consigna la existencia de otro *Cristo* en Guadalajara. Para el templo de Analco pintó *El tránsito del señor San José* y en el acervo del Museo Regional de Guadalajara hay un *Jesús Muerto*.

Su obra refleja el carácter de la escuela valenciana, proveniente de las enseñanzas de Rafael Ximeno, como se observa en *Nuestra Señora de Dolores*, la cual no está fechada ni firmada pero pertenece a sus descendientes. Eventualmente optó por esfumar sus perfiles y dar mayor dulzura y gracia al carácter de sus personajes, como se manifiesta en *Nuestra Señora del Refugio* de la Catedral Metropolitana de Guadalajara, firmada y fechada en 1845. No se ha detectado ni estudiado de manera suficiente la obra de José Antonio Castro y, hasta el momento, solamente se conocen algunas pinturas religiosas, pero lo anterior no quiere decir que se haya dedicado de manera exclusiva a esos temas.

Eduardo Padilla Casillas



Como asesor del gobierno en materia de instrucción, Nájera introdujo la materia de dibujo lineal, en el plan de estudios de la Academia de Bellas Artes; cultivó también el estudio de la estética clásica y dejó varios manuscritos con el tema de la belleza y el buen gusto. El periodo conservador estuvo vigente de 1836 a 1841, cuando triunfó el Plan del Progreso, proclamado en agosto de ese año por Mariano Paredes Arrillaga (1797-1849) y la elite tapatía. En 1846 se restableció el federalismo en México y el gobernador Joaquín Angulo promulgó el Plan General de Instrucción Pública. En este periodo la Academia de Guadalajara logró de forma parcial ampliar su oferta con la cátedra de Arquitectura. Pese a las críticas y ataques a su gobierno, Joaquín Angulo resistió hasta el final de su periodo, en marzo de 1852, pero después una nueva crisis económica obligó a reajustar el presupuesto de la Junta Directiva de Estudios, por lo que decidieron clausurar de manera definitiva a la Academia de Bellas Artes.<sup>15</sup>

### Su primera formación como pintor

Felipe Castro tuvo su primera formación como pintor en el taller de su padre,<sup>16</sup> como posiblemente sucedió también con su hermano José Amado, quien era doce años mayor que él. José Antonio enseñaba como en su momento era acostumbrado, a la antigua herencia del corporativismo gremial, que consistía en la confección de lienzos, brochas, pinceles, molienda de pigmentos a mano y en máquina, elaboración de pinturas, preparación de textiles y colorido, y la preparación de muros para obras decorativas. La formación también incluyó la práctica del dibujo ornamental y de personajes, como fundamento para dominar el oficio mediante el ejercicio del trazo, el adiestramiento del ojo y de la mano por medio de la copia de modelos de yeso e imágenes de estampas y volúmenes impresos<sup>17</sup> que, junto con la acumulación de los bocetos y plantillas para el diseño de las obras que se iban ejecutando, al paso de los años se convirtieron en patrimonio del taller y que, en más de una ocasión, Felipe volvió a utilizarlos.

---

15. Camacho, *op. cit.*, pp. 73, 75-76.

16. Villaseñor, *op. cit.*, p. 86.

17. Camacho, *op. cit.*, p. 73.





La Crucifixión. ca.1845. Amado Castro Diez. (Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)



Nuestra Señora del Refugio. Amado Castro Diez. (Diócesis de Tepic.  
Fotografía: Oscar Antonio García Rodríguez, 2014)

# JOSÉ AMADO FRANCISCO CASTRO DIEZ

## Hermano de Felipe Castro

Nació en la Ciudad de México y fue bautizado el 14 de septiembre de 1819 en la parroquia de El Sagrario de la Ciudad de México. Aprendió pintura en el taller de su padre antes de venir a Guadalajara, en donde ingresó al Colegio Apostólico Franciscano de Propaganda Fide de María Santísima de Zapopan el 5 de diciembre de 1847. Fue hermano donado y se le conoció como fray Amado de la Madre de Dios Castro. Permaneció como lego con humildad elegida y sincera y la creencia general es que jamás llegó a producir nada original. Fue en tiempos del guardián del convento fray José María de Jesús Jiménez (1800-1879) cuando se dispuso que pintara lienzos con la Virgen del Refugio para su venta a cien pesos cada uno, para que los beneficios se aplicaran para ayudar con los costos de la obra del nuevo altar mayor, estucado y dorado de la Basílica. Para esas imágenes, calcó la imagen de *La Virgen del Refugio* que existe y se venera en uno de los altares laterales del santuario.

Al observar las obras que se conocen de su pincel, se nota que fueron delineadas por un mismo calco encerado, de modo que todas son iguales en tamaños y proporciones. Sin embargo, entre cada una existen sutiles diferencias en entonación, colorido y expresión.

En Guadalajara se conocen varias obras con este tema mariano, como la titular de su santuario, una en el altar lateral de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, en la parroquia de El Sagrado Corazón, y en la parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe. Fuera de Guadalajara existen ejemplares en las parroquias de San Pedro Apóstol y Nuestra Señora del Refugio de la Experiencia, en Zapopan. Igualmente existe otro lienzo en la parroquia de San Miguel el Alto, Jal. La imagen titular de la capilla anexa a la parroquia de San Francisco de Asís en Tepatitlán de Morelos es del pincel de fray Amado. En Aguascalientes hay otra más, en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y, por último, otra en la parroquia de Santiago Ixcuintla en Nayarit. En esta última, es en la que mejor se pueden observar las líneas continuas elaboradas con lápiz provenientes de cuando trasladó el diseño mediante el uso de una calca y, en la parte interna del galón dorado con perlas del manto de la Virgen se encuentra la plegaria "Santa María Refugio de Pecadores Ruega por Nosotros Amen" y la firma "F. Amado Castro". Murió en Guadalajara el 7 de julio de 1905.

*Eduardo Padilla Casillas*



Un indicio de lo anterior ha sobrevivido hasta hoy en una pintura de *La Crucifixión*, elaborada por José Amado.<sup>18</sup> Además de consignarla como de su autoría, dejó escrito con su caligrafía *Ex protypo aeneo F[rancois] Girardon. S[imon] Thomassin Gallis sculpsit, ex isii usque Amadus Castro Mexic. Pinxit*, que se interpreta como “Del modelo de bronce de François Girardon. Grabado por el Galo Simón Thomassin. Desde estos hasta Amado Castro que pintó en México”.<sup>19</sup>

Lo anterior deja ver de manera clara que Felipe por las enseñanzas de su padre, tuvo como modelo a los autores clásicos franceses de la centuria anterior, al igual que los pintores de la antigua escuela española como Francisco de Zurbarán, José de Rivera y Cucó, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez o Bartolomé Esteban Murillo. Su padre representa la última etapa de la escuela española de la contrarreforma<sup>20</sup> y perteneció al grupo de pintores mexicanos que los seguían.<sup>21</sup> Más avanzado el siglo XIX, algunos consideraron que habían equivocado el camino porque llegaron a descuidar el dibujo, el colorido y la uniformidad en el trazo de los paños,<sup>22</sup> algo que, ciertamente Felipe Castro corrigió y superó con esmero.

**18.** Esta pintura comparte algunas características técnicas y formales con otras dos. Una se encuentra en la parroquia de La Asunción en Ameca, Jal. y la otra en la Catedral Metropolitana de Guadalajara. Esta última, además de tener elementos de los grabados de Thomassin, también se muestra con características de la famosa obra de Velázquez. Hay que agregar que la historiografía menciona que el prebendado de la catedral, Francisco Arias y Cárdenas, le mandó hacer un Cristo a Felipe Castro para el oratorio de su domicilio en 1881 y en 1872 regaló otra pintura con el mismo tema para la catedral. Por lo anterior, cabe la posibilidad de que la pintura existente en la catedral sea de Felipe Castro o su padre. Villaseñor, *op. cit.*, p. 87; Ventura Reyes y Zavala. *Las bellas artes en Jalisco*. Guadalajara: Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, 1989, p. 16.

**19.** François Girardon (1628-1715) fue un escultor clasicista francés, académico y miembro de la Real Academia de Escultura y Pintura de París, colaborador de Charles Le Brun, que llevó a cabo obras para los jardines de Versalles. Su trabajo fue ampliamente difundido por medio de los grabados de Simón Thomassin (1654-1733), también miembro de la misma academia y grabador del rey.

**20.** Camacho, *op. cit.*, pp. 73-74; Villa, *op. cit.*, p. 82.

**21.** Hacia el segundo cuarto del siglo XIX circularon en México revistas que divulgaron la enseñanza y difusión del dibujo y el arte, acompañadas de imágenes, y que fueron las lecturas con las que la población y los artesanos se acercaron al arte. Resaltaban la tradición grecolatina y los periodos más importantes del arte como el Renacimiento. También ofrecían biografías de los principales artistas, obras emblemáticas, disertaciones sobre obras representativas y textos teóricos como los antiguos tratadistas españoles, franceses e italianos, entre otros. Lo anterior proporciona una amplia bibliografía que nos permite conocer el material con el que contaban los maestros y los alumnos. María Esther Pérez Salas. “La enseñanza de la pintura en tiempos difíciles para la academia: 1821-1847.” Aurelio de los Reyes (coord.). *La enseñanza del arte*. México: UNAM-IIIE, 2010, pp. 40, 63-68, 71-73, 75-76.

**22.** Villa, *op. cit.*, pp. 19-20.



# MARÍA JOSEFA PIOQUINTA CRESENCIA CASTRO DIEZ

## Hermana de Felipe Castro

El día 29 de Septiemb.<sup>e</sup> del año de 1837 entró en este conven.<sup>to</sup> nuestra hermana Mariana Joaquina de los Sagrados Corazones de Jesús María y José p.<sup>a</sup> religiosa de belo negro y en el siglo se yamó D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Josefa Castro hija legítima de D.<sup>n</sup> José Ant.<sup>o</sup> Castro y D.<sup>a</sup> Micaela Diez originar.<sup>a</sup> de la ciudad de México de donde bino á esta ciudad de edad de diex y nueve años y entró a la religión de veinte y uno en el lugar q. vacó p.<sup>r</sup> muerte de nuestra hermana M.<sup>a</sup> Ygn.<sup>a</sup> del Corazón de Jesús y en el mismo día de su recep.<sup>n</sup> en la tarde tomo el abito de bend.<sup>n</sup> con todos las ceremonias q.<sup>e</sup> mandan nuestras Constituciones estando en la reja del Coro bajo p.<sup>r</sup> la parte de fuera el S.<sup>r</sup> Maestrescuelas D.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Arroyo quien le dio la plática con todas las solemnidades acostumbradas y mucha concurrencia en la Iglesia estando presente sus Sres. Padres. Fue su madrina la Sra. D.<sup>a</sup> Anastasia Rodríguez. Todo lo referido se practicó después de haberse echo las diligencias q. manda el Santo Concilio y la correspond.<sup>te</sup> licencia del Sr. Obispo D.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Diego Aranda [...] con mucho gusto de toda la comunidad que asistió a la función. [...]

Ntr.<sup>a</sup> Hermana María Ana Joaquina de los Sag.<sup>s</sup> Corax.<sup>s</sup> de Jesús María y José profesó p.<sup>a</sup> religiosa de Velo negro y coro el 14 de Obre. de 1838 poco antes de las 5 de la tarde en manos de N.<sup>a</sup> madre María de Jesús de la Sma. Trinidad estando presentes la R. M. Superiora. María Rita Josefa de San Ignacio y toda la Sta. Comunidad y al día siguiente a las ocho de la mañana Renovó sus botos en manos del Sr. ArceDean Dr. Dn. Domingo Sánchez Resa actual provisor y entre once y 12 de este día tomo el velo de Bendición con toda solemnidad en manos del Sor. Dr. Dn. Fran.<sup>co</sup> Arroyo Chantre Dignidad de esta Santa Iglesia Catedral en presencia de mui lúcida asistencia y con todas las ceremonias que previene Ntras. sagradas Constituciones abiendo presedido antes todas las diligencias y manda el Sto. Consilio tridentino p.<sup>r</sup> gracias que le hixo Ntra. R. M. Para y la santa comunidad con licencia y Bendición de Ntro. Illmo. Prelado. Trajo mil y treientos pesos de Dote. Otorga testamento y renunció en sus señores pad.<sup>s</sup> y todo se hixo con las licencias necesarias de Ntro. Illmo. P.<sup>e</sup> y prelado el Sor. D.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Diego Aranda. Su patria, padres y edad quedaron declarados en el lugar de su entrada [...]

El día 17 de agosto de 1884 fue N. Señor servido llevarse para sí a nuestra muy querida hermana Mariana Joaquina de los Sagrados Coraxones de edad de 68 años y de religión 47. Su muerte nos ha dejado llenas de dolor. Su enfermedad de reblandecimiento de espinaxo le hizo poco a poco perder sus movimientos hasta postrarla en cama. Recibió los santos sacramentos dándonos su Divi.<sup>a</sup> Maj.<sup>d</sup> este consuelo, pues teníamos temor de que no pudiera hacerlo por su enfermedad perdió la inteligencia, pero como tan amoroso padre se lo concedió, dejándonos llenas de consuelo. Ejerció los oficios de enfermera, ropera, tornera, tercera secretaria y clavaria. Esperamos que disfrute ya de la vida de su celestial esposo y que estará rogando por nosotras. La sepultamos en el campo santo de Belén en la gaveta no. 6, Galería sur arco uno. En paz descanse. [sic]

Archivo Histórico del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús de Guadalajara. Libro de Entrada/Profesiones/Defunciones.

*Eduardo Padilla Casillas*



A la par de su formación como pintor en el taller de su padre, Felipe Castro continuó con su educación artística en la Academia de Bellas Artes de Guadalajara mientras estuvo en la Escuela de San Juan Bautista,<sup>23</sup> la cual se bosquejó como el primer bachillerato en artes y humanidades. Nájera introdujo el nuevo método de enseñanza, con cursos elementales de geometría, matemáticas y dibujo lineal, este último entendido como un conocimiento iniciador para todas las ramas educativas, en donde después los alumnos podían escoger diferentes carreras como matemáticas, historia natural y artes. Por lo anterior, la formación de Castro se puede entender como consecuencia del dinamismo de fray Juan Crisóstomo Nájera, con quien debió tener un acercamiento continuo. El fraile carmelita descalzo fue el impulsor del movimiento cultural entre 1835 y 1850, y el principal asesor en los proyectos educativos conservadores del gobierno de Jalisco en tiempos de Mariano Paredes, quien se propuso hacer del Colegio de San Juan un centro educativo novedoso de artes y humanidades.<sup>24</sup> El proyecto del fraile Nájera estaba vigente para 1844, pero la crisis permanente y la invasión norteamericana pusieron fin a esta institución en 1847, de la que sólo quedó la Academia de Bellas Artes.<sup>25</sup>

De esta forma, Felipe Castro debió de tener la oportunidad de observar la galería de pinturas conformada por algunas copias de grandes maestros y originales, que formó parte de un variado y peculiar acervo que el fraile coleccionó y organizó en las instalaciones de su convento, al que podía asistir todo aquel que tuviera interés. Del mismo modo, debió de tener acceso a la biblioteca del convento carmelita, en donde encontró diversos libros que influyeron en él para hacer su obra. Jacobo Gálvez (1821-1882) también se formó con José Antonio Castro y fue parte de los compañeros y jóvenes pintores de aquel momento.<sup>26</sup> De igual forma, fue en esta época cuando Castro y Agustín Fernández Villa (1828-1893) coincidieron como compañeros por seis años y forjaron lazos de amistad entrañables a lo largo de su vida.<sup>27</sup> Hay que hacer notar que en este punto de su trayectoria ya se encontraba muy adelantado en muchos de los aspectos de la composición y manufactura de una pintura como tal. Lo anterior puede constatarse en *Nacional Casa de Moneda de Guadalajara*, obra que elaboró dentro de la alegoría simbólica de rasgos clásicos y que fue un encargo de dicho establecimiento en 1845, cuando tenía solamente catorce años de edad.<sup>28</sup>

**23.** Camacho, *op. cit.*, p. 123.

**24.** Arturo Camacho Becerra. *Las tareas del artista. Enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2015, p. 29.

**25.** *Ibíd.*, p. 30.

**26.** Arturo Camacho Becerra. "La pintura en tiempos de guerra en la bóveda del Teatro Degollado". Arturo Camacho Becerra y Estrellita García Fernández (coord.). *Degollado, Teatro*. México: Landucci-Gobierno del Estado de Jalisco, 2005, p. 120.

**27.** Villa, *op. cit.*, pp. 3, 47.

**28.** Más o menos contemporánea a esta obra, deben de ser las pinturas de hombres célebres que le encargó fray Manuel de San Juan de Crisóstomo Nájera y que después de las Leyes de Reforma pasaron al Liceo de Varones. Es probable que algunas de ellas formen parte de las actuales colecciones del Museo Regional de Guadalajara, la Biblioteca Pública del Estado y otras.



## Desarrollo tenaz en la Academia de San Carlos

Es bien conocido que Felipe Castro fue alumno del pintor catalán Pelegrín Clavé y Roque (1811-1890),<sup>29</sup> en la Academia de San Carlos,<sup>30</sup> quien así se expresó de su estudiante: “Felipe ha venido [a la Academia] más bien que a aprender, a probarse como maestro”,<sup>31</sup> aunque no se consigna de manera clara el periodo de su estadía en la Ciudad de México. Es probable que lo anterior haya ocurrido ante la necesidad de completar su formación y para aprender las nuevas tendencias artísticas. Tenía clara la idea de que los estudios académicos eran el fundamento para lograr un grado mayor de su desarrollo y reconocimiento. Es muy probable que se haya trasladado a dicha institución como consecuencia de la precaria situación en la que se encontraba la Academia de Bellas Artes de Guadalajara durante el régimen centralista en Jalisco, ya que sólo contaba con la cátedra de dibujo. Como posibilidad, Felipe Castro debió de acudir a dicho establecimiento artístico a partir de 1847 ya que, a pesar de la guerra y la ocupación norteamericana, en la Ciudad de México no suspendió sus actividades ni un sólo día.<sup>32</sup> En la Academia de la capital del país, cuando menos coincidió y tuvo por compañeros a Rafael Flores, Primitivo Miranda, José María Obregón, Joaquín Ramírez, Santiago Rebull, Ramón Sagredo, Juan Urruchi y Felipe Santiago Gutiérrez. Este último tuvo cierta amistad con Castro y, junto con otros pintores que aquí se nombran, fueron invitados a las bienales tapatías o colaboraron en futuros proyectos.

Mientras que en Guadalajara la Academia de Bellas Artes estaba en declive, Felipe Castro tuvo la oportunidad de aprovechar y potencializar la recién reorganizada<sup>33</sup> Academia de San Carlos que ya contaba con la abundancia lograda por los fondos económicos provenientes de la administración de la Lotería. De igual forma, contaba con instalaciones recién adquiridas en 1848, lo que propició el inicio de un buen mo-

**29.** Pelegrín Clavé inició su educación en 1822 en la Escuela de Bellas Artes de San Jordi (Escuela Gratuita de Diseño establecida en la Real Casa Lonja) por medio de la Real Junta de Comercio de Cataluña en su ciudad natal de Barcelona. Después de un concurso en diciembre de 1833, fue pensionado por cinco años para completar su formación en la Academia de San Lucas de Roma, a la que partió en el mes de abril del año siguiente. Le impartieron clases el alemán Peter von Cornelius y Tomás Minardi, representantes del purismo italiano. Trabajó en dicha ciudad hasta 1845. En México se abrió una convocatoria entre octubre de 1844 y julio de 1845 para concursar los cargos. Después de una deliberación, el 4 de julio de este año Pelegrín Clavé firmó su contrato. En julio de ese mismo año, emigró a México. Fausto Ramírez. *Pelegrín Clavé. Origen y Sentido (1811-1880)*. Toluca de Lerdo: INBAL-Museo Nacional de San Carlos-Museo Arocena, 2020, pp. 23, 86, 91-92.

**30.** Camacho, *Álbum del tiempo...*, p. 123; Villaseñor, *op. cit.*, p. 86.

**31.** Reyes y Zavala, *op. cit.*, p. 15.

**32.** Eduardo Báez Macías. *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: UNAM-IIIE, 2003, p. 104.

**33.** La reestructuración comenzó en 1843. Después de 1821, la academia entró en declive, ya que fue marginada por los gobiernos y no solicitaron sus servicios. Se ocuparon más de las Escuelas de Artes y Oficios que preparaban artesanos para desarrollar alguna industria. Pasó a depender del subsidio del gobierno que lo disminuyó a un grado extremo. El número de alumnos inscritos era muy reducido y algunas de las especialidades no tenían solicitudes, como pintura. Hasta ese momento, continuaba rigiéndose con los reglamentos emitidos por Carlos III en 1785. Las actividades se limitaban al dictamen de algunas pocas obras de infraestructura en la Ciudad de México y a la emisión de algunos títulos, la mayoría de ingenieros y agrimensores. Pérez Salas, *op. cit.*, pp. 59-91.



mento lleno de productividad con una considerable repercusión en la sociedad y en los artistas, en tiempos de Javier Echeverría.<sup>34</sup>

Con esta transformación, y mediante la actualización del material didáctico, de mejoras educativas y la contratación de profesores europeos provenientes de Roma, como Manuel Vilar (1812-1860), Eugenio Landesio (1810-1879) y Javier Cavallari (1809-1896) y, procedentes de Londres, George Austin Periam y James Baggally, la Academia se constituyó al nivel de las existentes en otros países. El nuevo personal tuvo el objetivo de apuntalar los procesos didácticos de los alumnos y, a partir de su llegada a México en 1846 como director del ramo de pintura, Pelegrín Clavé fue una figura fundamental. Ya en la Ciudad de México, implementó mejoras al plan de estudios para su cátedra, debido a que siempre estuvo en desacuerdo con los métodos antiguos de enseñanza con los cuales se había educado en la Academia de San Jordi de Barcelona, y en México rompió con esas prácticas<sup>35</sup> según los lineamientos que había aprendido en Roma con Tommaso Minardi (1787-1871).<sup>36</sup>

Como alumno, Felipe Castro cursó el nuevo programa académico<sup>37</sup> que estableció innovaciones en las etapas tempranas de las clases de dibujo, debido a que Clavé acortó los largos meses iniciales en los que los estudiantes copiaban de la estampa sin un conocimiento previo de las figuras geométricas junto con la perspectiva, que las ejercitaban hasta lograrlas de memoria y los adelantaba de manera más rápida y eficiente a la copia del modelo de yeso de estatuas grecolatinas.<sup>38</sup> La siguiente etapa

**34.** Antonio López de Santa Anna en su gestión centralista, fomentó la modernización de los estudios que se impartían en las escuelas primarias y en los centros de educación superior del país mediante la reforma del Plan General de Estudios, que fue concebido por su ministro de Justicia e Instrucción Pública, Manuel Baranda, entre julio de 1843 y diciembre de 1844. Javier Echeverría presidió la Junta de Gobierno de la academia y fue director de la misma a partir de octubre de 1843 y hasta 1853. En su administración reformó dicha institución para solucionar las deficiencias como consecuencia de la insuficiencia de los recursos económicos, adeudos con la planta docente que estaba poco actualizada y rentas atrasadas. El gobierno apoyó la iniciativa de Echeverría para que le fuera adjudicada a la academia la administración de los fondos de la Lotería, con lo que logró sacar a flote ambas instituciones. Ramírez, *op. cit.*, p. 22; Juan Diego Razo Oliva. *De cuando San Carlos ganó la lotería y hasta casa compró e informe sobre ciegos*. Ciudad de México: UNAM-ENAP, 2008, pp. 49, 51-54; Eduardo Báez Macías. "La enseñanza de las bellas artes en México en el siglo XIX". Aurelio de los Reyes. (coord.). *La enseñanza del arte*. México: UNAM-IIE, 2010, p. 43.

**35.** Antaño en San Lucas los alumnos iniciaban sus estudios con la copia de estampas a lo largo de todo un año, después, otro año dibujaban las esculturas de yeso. Posteriormente, por otro año, plasmaban grupos de estatuas y copiaban de modelos naturales al desnudo. Minardi dispuso que los estudiantes comenzaran primero a estudiar geometría y perspectiva, después dibujaban anatomía con modelos desnudos al natural y con ropaje. Por último, se adiestraban en la invención para que comprendieran las normas fundamentales para la buena composición. Lo anterior era acompañado por estampas de obras de Rafael y otros autores en donde se indicaban cuáles eran las mejores reglas para desarrollar una composición. Se opuso a la costumbre de hacer pintura estatuaría al estilo neoclásico, por medio del uso del estudio del natural y la simplicidad de los maestros como Perugino, Andrea del Sarto y Leonardo.

**36.** Ramírez, *op. cit.*, pp. 19, 23, 28.

**37.** El único requisito para el ingreso de un alumno era que tenían que saber leer y escribir. Manuel Vilar también reformó el plan de estudios para escultura. En los dos planes se disponía como etapa inicial de la formación el ejercicio del dibujo, con diferencias en los tiempos para ejercitar, según el área, antes de iniciar su especialización. Báez Macías, "La enseñanza de las bellas artes...", p. 44.

**38.** Ramírez, *op. cit.*, p. 25.



era transitar hacia el estudio de la anatomía humana del natural, ya que comenzaban con solamente las extremidades sueltas hasta la figura entera, todo ceñido al desnudo masculino y al estudio de paños para darle a las telas la ilusión de peso, volumen, textura y cómo arrugarlas en forma armoniosa para conferir nobleza, expresividad y dinamismo a los personajes que iban a cubrir.

Posteriormente, cuando se demostraban los conocimientos necesarios en el dibujo tomado del yeso, comenzaban a trabajar con óleo. En esta etapa avanzada de especialización, primero era la clase de claroscuro en la que dibujaban los vaciados en yeso para después recrear con una gama reducida de colores el conjunto de luces y sombras o valores tonales capaces de sugerir volumen del modelo escultórico. Enseguida, en la clase de colorido desarrollaban las técnicas de aplicación de las capas de pintura, desde la mancha subyacente hasta la sucesión de pinceladas que iban configurando la ilusión plástica. El método consistía en copiar primero las extremidades de modelos vivos y después obras enteras para aprender el cromatismo ilusionístico.

A continuación, se hacían estudios al óleo con modelos naturales, tanto desnudos como vestidos, e incursionaban en el paisaje para familiarizarse con las ambientaciones requeridas. Por último, los alumnos llegaban a la asignatura de composición, esencial en el dominio de la invención. La clase se dividía en tres fases sucesivas conforme el grado de dificultad; primero era la composición de una sola figura, después la de varias y al final, la de conjuntos de personajes<sup>39</sup> en los cuatro géneros pictóricos considerados entonces, costumbristas, históricos y mitológicos y religiosos.<sup>40</sup>

El maestro Clavé tenía particular afecto a las soluciones compositivas de los célebres maestros como Rafael, y compartía reproducciones en grabados que eran abundantes en el acervo de la escuela y en sus colecciones propias,<sup>41</sup> lo que influyó en el desempeño de Felipe Castro a lo largo de su vida. Hay que señalar que Felipe Castro cursó la primera versión más sencilla de la asignatura de paisaje y perspectiva, pues esta innovación se introdujo hasta 1855, cuando Eugenio Landesio tomó la batuta.<sup>42</sup> Por último, otra novedad de Clavé fue la creación de las exposiciones anuales en las que se mostraban los resultados obtenidos por los alumnos.

Hay que agregar que en esta coyuntura Felipe Castro asimiló la obra del purismo italiano con tintes románticos y conoció los ideales de los Nazarenos por medio de su

**39.** Para acelerar el rendimiento de los estudiantes, les proveía de pequeños apuntes que, como producto final, debían ser óleos en gran formato. La obra final debía estar precedida por estudios parciales de las figuras y detalles en diferentes dimensiones y grados de acabado. Los ejercicios eran sobre diversos soportes y técnicas como papel, cartón, tela, lápiz, acuarela o al óleo. Era un proceso laborioso para que pudieran resolver las composiciones complejas. Esta técnica la aprendió de Minardi, quien consideraba que el arduo trabajo preparatorio lograba la perfección. Ramírez, *op. cit.*, p. 32.

**40.** Camacho, *Las tareas del artista...*, p. 18.

**41.** Ramírez, *op. cit.*, p. 30.

**42.** Pérez Salas, "La enseñanza de la pintura en tiempos difíciles...", pp. 44, 94-95.



maestro catalán, ya que Pelegrín Clavé fue un declarado seguidor de sus convicciones cuando fue estudiante en la Academia de San Lucas, debido a que en esa ciudad conoció a Overbeck y convivió con el pintor Pablo Milá y Fontanals (1810-1883), quien tuvo un impacto directo en los artistas que residieron en Roma en ese periodo.<sup>43</sup> El purismo fue una tendencia pictórica de tinte nacionalista romántico que otorgaba una enorme importancia al perfeccionamiento del dibujo, colores brillantes y luminosos, así como dulces y marcados sentimientos. Con este ideal, se alejaron del arte barroco y los temas paganos del neoclásico, para concentrarse en obras de corte bíblico y mitología griega, pues con estos temas se llegaba a la verdad universal y eterna. Los Nazarenos fue un grupo de artistas alemanes que, por su apariencia y forma de vida, se hicieron llamar de esa manera. Estaban arraigados desde principios del siglo XIX en el convento de San Isidoro, en la ciudad de Roma, encabezados por el pintor alemán Johann Friedrich Overbeck (1789-1869). Este grupo propuso y practicó la pintura inspirada en los maestros medievales anteriores al Renacimiento como Perugino, Giotto y Fray Angélico y no accedieron a degradar su práctica artística con los excesos del Renacimiento. Para los Nazarenos, la temática más digna de ser representada era la inspirada por la fe cristiana.<sup>44</sup>

Cierto es que Felipe Castro ya tenía conocimientos previos sobre decoración mural gracias al taller de su padre, pero fue con su maestro catalán que perfeccionó su destreza en el ramo. Clavé había conocido al pintor Natale Carta (1800-1888), quien realizaba grandes pinturas decorativas e impartía la clase de pintura de gran formato en San Lucas, por ello tuvo conocimiento de la importancia que tenía la obra decorativa. Ya en México, hizo traer un lote de grabados de decoraciones murales, así como de alegorías que le fueron de utilidad para mostrar a sus discípulos la manera de plasmar composiciones con objetivos decorativos<sup>45</sup> y, como se verá más adelante, Castro llevó a cabo la segunda pintura mural más grande de la región que estuvo en el recinto del Congreso del Estado de Jalisco.

Al mismo tiempo, Felipe Castro también se perfeccionó en la academia como retratista. Se alejó del antiguo género, centrado sólo en representar al personaje de manera digna para ser conmemorado en la posteridad, y pasó al esmero por trabajar la expresión, la personalidad, el semblante y la fidelidad del rostro de los clientes. Castro participó de la relevancia de los escenarios y espacios que acompañan a sus modelos, en los cuales por medio del mobiliario y la indumentaria plasmaba el estatus social de ciudadanos pertenecientes a familias distinguidas o de personajes con relevancia social o histórica. Por la cantidad de retratos que se le consignan, logró ser un retratista solicitado en el círculo de la burguesía tapatía. El producto final que

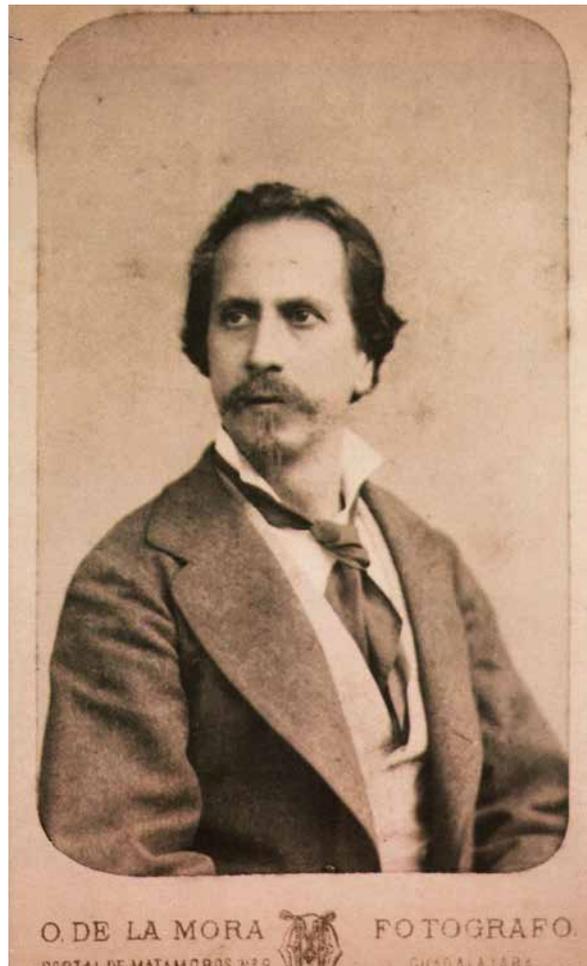
<sup>43</sup>. Jesús Pedro Lorente. *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 102-103.

<sup>44</sup>. Ramírez, *op. cit.*, pp. 32, 86-87.

<sup>45</sup>. *Ibid.*, p. 101.



ofrecía estaba hecho con técnica exacta y preciosista, alejada de los modelos clasicistas y cercano a modelos románticos, debido a que muchos de ellos no dejan de lado la formalidad y la sobriedad. A través de la representación visual de los elementos que acompañan al personaje retratado, se reconoce su habilidad como conocedor de símbolos y atributos para conferir dignidades, las aspiraciones de sus modelos o comprender su trayectoria o formación.



Felipe Castro Diez. s/f. (Arturo Camacho Becerra.  
*Octaviano de la Mora, fotógrafo*. Zapopan: Editorial Amate, 2008, p. 103)

Felipe Castro fue de los primeros en introducir en México el simbolismo alegórico, la pintura histórica y mitológica, del romanticismo europeo en boga.<sup>46</sup> Desarrolló una prolífica producción con sus apropiaciones de relatos y experiencias profundas distantes que eran compartidas por toda la comunidad y que lo identificaban como mexicano, ya que se encontraba inmerso en el proceso de apropiación de diversos mitos y reconstrucciones históricas de hechos que comenzaron a ser distantes. Fue en la academia que Castro, por medio del perfeccionamiento del dibujo, consolidó

<sup>46</sup>. Camacho, *Álbum del tiempo...*, p. 127.

un refinado proceso creativo para la composición de obras originales o cuadros de invención, en donde se observa un desarrollo en su forma trabajo que implicó la realización de detallados estudios iconográficos y seguramente diversos bocetos.

### Desarrollo de su talento

Lo que sí es seguro es que Felipe Castro tomó parte como pintor en la segunda exposición de la Academia de San Carlos que se llevó a cabo del 1° al 15 de enero de 1850.<sup>47</sup> En ese mismo año ya estaba de regreso en Guadalajara y participó en el proyecto integral de renovación material del interior del templo de Capuchinas, en donde probablemente también colaboró el escultor Victoriano Acuña, con la manufactura de las esculturas del retablo principal y la imagen titular de *La Purísima Concepción*.<sup>48</sup> Felipe Castro, con 18 años, elaboró tres grandes lienzos: *La oración del huerto*, *La resurrección* y *La crucifixión*. Dichas obras no fueron pintadas en el taller, sino que fueron montadas en blanco y pintadas en el lugar. En *La crucifixión*, las telas perdieron verticalidad y quedaron distorsionadas, pero la composición de la obra sí se encuentra derecha. También es importante señalar que algunos detalles periféricos de las obras no están ejecutados dentro de los lienzos, sino como detalles en pinturas mural al óleo que se conectan con la cenefa decorativa inferior y los guardapolvos que hubo hasta el siglo XX.

Esos indicios señalan otras actividades pictóricas a las que Felipe Castro se dedicaba, como la ejecución de pintura mural decorativa. En este caso en particular, no le encargaron tres lienzos aislados sino que, en realidad, fue un proyecto más ambicioso que tuvo como característica la decoración más destacada del templo que incluyó tres pinturas y debió de colaborar con los otros contratados que pintaron y doraron. Por la magnitud de los tres lienzos, se puede presumir que estuvo la mayor parte de ese año en Guadalajara. Hay que ser cautos con las apreciaciones de estas obras, ya que se han alterado debido a suciedad,<sup>49</sup> a intervenciones antiguas y a barnices oscurecidos. Lo que sí se puede advertir a simple vista es la concentración que tuvo en la ejecución de la composición de varias figuras, lo que le demandó mayor esfuerzo, inventiva y empeño técnico, que puso en práctica sus conocimientos de todo lo aprendido en sus estudios en la Ciudad de México, y que ya se reconoce un avance en la adquisición de aptitudes básicas en esta etapa de su vida profesional.

El bosquejo de algunos personajes ya presenta características fisonómicas clásicas provenientes de los Nazarenos. En muchos de ellos, es notorio el uso refinado

<sup>47</sup> Báez Macías, *Guía del archivo...*, pp. 82, 84.

<sup>48</sup> Luis del Refugio de Palacio y Basave. *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Zapopan y con su colegio y santuario*. Guadalajara: Arzobispado de Guadalajara, 1942, p. 397.

<sup>49</sup> Fray Luis se refiere a ellas como de vigoroso colorido, exactitud en el dibujo, con contrastes de claro oscuro y naturalidad en las actitudes. *Ibid.*, p. 397.



del dibujo en apuntes previos, y el juego de recursos en las composiciones de las obras, como la perspectiva poliangular en *La resurrección*, la utilización y distribución de pocos o muchos personajes, la invención creativa con acentos románticos en *La oración del huerto*, así como cuestiones relativas a la ubicación de las pinturas dentro de la iglesia por su tema, entre ellas, el acomodo en el cuadrante izquierdo de los personajes de *La crucifixión* frente a la ventana coral de las religiosas para que estas las pudieran ver al estar cerca de la reja. Con todo lo anterior, es notorio que en estos lienzos Castro estaba trabajando en el dominio técnico que quería alcanzar, con los contenidos de la última parte de sus estudios en la Ciudad de México, con la práctica de la invención y la composición de grupos. No son obras de plena madurez y los errores que aún pudieran tener no les quita mérito y encanto.

Hay que hacer notar que su padre perteneció a la última generación que observó ciertas formas sobrevivientes del corporativismo gremial, coexistiendo con el arranque de las academias de bellas artes. Su hijo Felipe Castro fue el primero en doble trinchera, a la postre un apasionado activista de las artes al que correspondió formar parte de la transición que hubo de una producción academicista para el antiguo patrono de las artes, hacia un Estado institucionalizado como cliente y promotor, un enlace entre la Academia de San Carlos y lo local.

Para continuar, una vez que finalizó el proyecto del templo de Capuchinas, en enero de 1851 Felipe Castro participó de nuevo en la exposición de la Academia de San Carlos con una obra con el tema de unos ángeles, copia de Bartolomé Esteban Murillo.<sup>50</sup> Para 1852 ya se encontraba en la capital tapatía, ya que el 1° (o 17)<sup>51</sup> de abril murió su padre y por ello se hizo cargo del taller.<sup>52</sup> En aquel momento pintó la obra de *San Juan Nepomuceno*, su primer encargo para el cabildo de la catedral de Guadalajara. Por las fechas anteriores, no se descarta la posibilidad de que haya estado de manera más intermitente en la Academia de San Carlos desde la década anterior y que, también en 1851, haya tomado los últimos cursos. Esta etapa formativa amerita un estudio propio de mayor profundidad para esclarecer, de manera puntual, los diferentes hechos que marcaron el desempeño profesional a lo largo de su vida.

Consecutivamente, desde 1854 hasta 1855 elaboró tres obras para el altar lateral de la nave del templo de Santa Teresa de Guadalajara, que son *La entrada triunfal de Jesús a Jerusalén*, *El lavatorio* y *La oración del huerto*<sup>53</sup> que, de paso se puede decir que en la última, reutilizó en parte la composición de la pintura del mismo tema del templo de Capuchinas y desarrolló de mejor manera los fondos arquitectónicos y

**50.** Báez Macías, *Guía del archivo...*, p. 96.

**51.** Reyes y Zavala, *op. cit.*, p. 15.

**52.** Villaseñor Bordes, *op. cit.*, p. 86.

**53.** Este retablo fue construido de manera previa a las pinturas, por lo que originalmente la imagen titular debió de ser un Nazareno. Lo anterior se supone por ser la temática más indicada con respecto a las obras. La actual escultura del Sagrado Corazón fue colocada hasta 1902.



los paisajes de ambientación. El mismo año que concluyó las obras de Santa Teresa, Felipe con 23 años de edad y como vecino de la parroquia de El Sagrario, en Guadalajara, el 13 de mayo de 1855 contrajo matrimonio con la también vecina del mismo curato, María Guadalupe Llera Delgadillo de 18 años. Bendijeron el enlace Antonio Nava, teniente de cura, y el párroco Jesús Ortiz. Los padrinos fueron José Esteban Refugio de la Sierra Martín, esposo de su hermana María de Loreto,<sup>54</sup> junto con la hermana de su esposa, Dolores.<sup>55</sup> Pronto tuvieron a Margarita, su hija primogénita, que fue bautizada el 22 de febrero de 1856, en la parroquia de El Sagrario, que logró vivir hasta la edad adulta.<sup>56</sup>

Después del nacimiento de Margarita, Felipe Castro fue espectador y vivió un periodo coyuntural lleno de acontecimientos que cuestionaron y modificaron las prerrogativas de la Iglesia, y fue testigo del nacimiento de una sociedad más secularizada que terminó de definir el proyecto mexicano de nación, con crisis donde la colectividad sólo sobrevivía y no había esperanza, hasta llegar a un periodo donde se vislumbró un futuro mejor. El álgido periodo previo a la guerra civil de Reforma y antes del porfiriato, fue una etapa fructífera en la que los artistas se aferraron a la creatividad para hacer de Guadalajara un campo fértil para las artes, por medio de un proyecto sólido para proteger y difundir el trabajo de los artistas en la región, a pesar de que los bandos políticos de distinta ideología se disputaron la plaza y devastaron la ciudad.

### Misionero de las artes

A instancias de Felipe Castro, desde fines de 1856 comenzaron a reunirse diversos pintores, músicos y escritores, con el fin de conformar una asociación amplia que difundiera a todos los grupos del quehacer artístico y solucionar en parte la ausencia de escuelas profesionales de arte. El 13 de diciembre de ese año,<sup>57</sup> los artistas solicitaron al gobierno estatal permiso y apoyo para presentar una exposición para abril del año siguiente; al no obtener respuesta, dirigieron otra solicitud en el mes de enero.<sup>58</sup> En esta ocasión, se respondió que otorgarían todas las facilidades para llevarla a cabo, pero reformularon la propuesta con la creación de una exposición de Industria y Bellas

**54.** Esteban de la Sierra y María de Loreto Castro contrajeron matrimonio en la parroquia de El Sagrario de Guadalajara el 4 de julio de 1847. Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de Guadalajara (en adelante AHSMGD), sección sacramental de matrimonios, libro 24, 18 de abril de 1847-7 de marzo de 1848, f. 5v.

**55.** AHSMGD, sección sacramental de matrimonios, libro 26, 6 de julio de 1854-31 de enero de 1861, pp. 28-28v.

**56.** (1856-12 de febrero de 1964) Nació en Guadalajara y murió en la Ciudad de México. Contrajo matrimonio el 17 de febrero de 1885 en la Ciudad de México con José Pedro Guillermo Gil Rivas. De este enlace matrimonial nacieron dos de los cuatro nietos que tuvo Felipe Castro, Laura y Armando, de quien existe numerosa descendencia.

**57.** Archivo Histórico de Jalisco (AHJ), Fomento, Exposiciones, clasificación F-7-1856, caja 293, inventario 1453, ff. 1-2.

**58.** *Ibid.*, ff. 4-5.



Artes, la cual quedó establecida según el decreto del 14 de marzo de 1857.<sup>59</sup> Para organizar el evento se nombraron comisiones en cada una de las ramas comprendidas en el decreto y la de bellas artes quedó integrada por Jacobo Gálvez, Miguel Gárate, Cruz Balcázar, Victoriano Acuña, José María Vigil e Ignacio Luis Vallarta.<sup>60</sup> De forma paralela, los artistas decidieron reunirse el 16 de marzo y levantaron un acta certificada en la que manifestaron sus intenciones de preparar la exposición, con ello, a partir del 19 de marzo de 1857,<sup>61</sup> se estableció formalmente la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes en la que Felipe Castro fungió siempre como miembro y en diversos cargos. Esta sociedad no fue una agrupación aislada, ya que apareció en el contexto de la creación de otras como la Sociedad Mexicana de Historia Natural (1868), la Academia Nacional de Ciencia y Literatura (1869) o la Academia Nacional de Medicina (1873), entre otras.<sup>62</sup>

Esta agrupación contribuyó con cinco exposiciones celebradas durante las fiestas patrias, inspiradas en las que habían hecho anualmente en la capital de la República, con el fin de formar su gusto artístico y para que la pintura se comenzara a considerar como un acto de contemplación y de enriquecimiento espiritual, y no solamente como objeto decorativo o de culto religioso, y que su fuerza creadora está por encima de la lucha entre facciones. Con este movimiento, el pensamiento cultural transitó del padre Nájera a una iniciativa de la sociedad civil, por medio de sus profesionales, estudiantes y aficionados en las circunstancias adversas de los años difíciles, para significarlos como un acto de civilidad en torno a la fragilidad social ocasionada por la guerra y las tensiones políticas,<sup>63</sup> con una posición para que pudieran participar activamente en los cambios de las instituciones. Entre sus primeros miembros, como socios honorarios se encontraban Ángela Peralta, Isabel Prieto, Esther Tapia de Castellanos y Juan José Caserta. Como socios numerarios, Clemente Aguirre, Jacobo Gálvez, Julio Sierra, Espiridión Carreón, José María Vigil, Celso G. Ceballos, Albino del Moral, Pablo Valdez, Juan Gómez, Miguel Meneses, Gerardo Suárez, Miguel Gárate, Ireneo Paz, Aurelio Luis Gallardo, Epitacio de los Ríos y Alfonso Lancaster Jones, encabezados por Felipe Castro como presidente y fundador.<sup>64</sup>

Además de las bienales, organizaron conciertos y recitales literarios promovidos por los artistas. Los miembros presentaban las diversas producciones en las reuniones semanales que llevaban a cabo, las cuales se depositaban con Felipe Castro quien logró formar una colección muy extensa y apreciada, tal como lo atestiguó su sobrino

**59.** *Ibid.*, ff. 6-7v.

**60.** *Ibid.*, f. 24v.

**61.** Arturo Camacho Becerra. *Los papeles del artista*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010, p. 24.

**62.** Rebeca Vanesa García Corzo. *La construcción de las ciencias biológicas en Guadalajara (1840-1925). Aproximación al proceso de institucionalización de la biología local*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009, p. 64.

**63.** Camacho, "La pintura en tiempos de guerra...", p. 98.

**64.** Camacho, *Álbum del tiempo perdido...*, p. 123.



Julio Sierra.<sup>65</sup> En estas circunstancias, el 6 de mayo de 1857, Guadalupe Llera y Felipe Castro presentaron en el templo de Nuestra Señora del Pilar de Guadalajara a su segunda hija María Juana Guadalupe para que recibiera el sacramento del bautismo.

La primera exposición se instaló en 1857 en los salones del Palacio de Cañedo,<sup>66</sup> en donde Felipe Castro expuso varias obras de tema religioso<sup>67</sup> y retratos como el de *Anastasio Parrodi*, gobernador de Jalisco. También, expuso el retrato de su padre José Antonio Castro y una copia de *La Purísima Concepción*, atribuida a Murillo, perteneciente a la catedral de Guadalajara. Entre los demás participantes estuvo su esposa Guadalupe Llera, que presentó la copia de la estampa del *Niño Jesús*, sección de alguna obra de Rafael y destacó la colaboración del pintor Juan Cordero. La primera exposición se consideró como un paso a la introducción del buen gusto y la civilización, por lo que fue dedicada a Hidalgo y llevada cabo el 16 de septiembre, lo que señala la ligera filiación liberal de la asociación.

La segunda exposición se inauguró el 16 de septiembre de 1859 en los salones del Instituto del Estado.<sup>68</sup> Felipe Castro exhibió una colección de viacrucis en formato ovalado tomado de varios autores de su predilección como Rafael, Overbeck y Prud'hon, y mostró diversos retratos,<sup>69</sup> entre los que destacan el de su sobrino *Julio Sierra*, el de *Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera*<sup>70</sup> y el de *La niña Josefina Gallardo*.<sup>71</sup> En esta bienal colocó *La tumba de Hidalgo*,<sup>72</sup> una incursión en el género pictórico del simbolismo alegórico con elementos neoclásicos y románticos, y *El moledor de colores*, como una fuerte alusión a su trabajo. Cedió a la asociación los 20 pesos en

**65.** *El Informador*. Guadalajara, 1° de mayo de 1927, p. 4.

**66.** Camacho, *Los papeles del...*, p. 56.

**67.** Fue *La Sagrada Familia*, copia de alguna de las obras de Rafael y *La Sagrada Familia con san Juanito* conocida comúnmente como *La Perla*, también de Rafael. Además, *Nuestra Señora de los Dolores*, *El Calvario*, *Jesucristo en el camino al Gólgota*, *Santa María Magdalena* y *Nuestra Señora de Belén*, copia de Murillo. Por último, mostró diversos bocetos con temas mitológicos y alegorías simbólicas. Arturo Camacho Becerra. *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1998, pp. 18-19.

**68.** Camacho, *Los papeles del...*, pp. 28-59.

**69.** Otros fueron los retratos de los hermanos Indalecio Benjamín y Filiberto Gallardo.

**70.** En la actualidad se encuentra en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, aunque existen otros dos, uno en el Colegio Apostólico de Zapopan y otro en el Santuario de la Virgen del Carmen de Guadalajara.

**71.** La retratada se encuentra ambientada en un florido jardín, recoge flores y las coloca dentro de la falda de su vestido de seda. En una de sus manos aprieta un ramo de violetas y un sombrerito de paja sujeta su cabello. Algunas flores se le caen de su vestido. En la composición, a la izquierda aparece con una maceta rota a la derecha y violetas.

**72.** En un sepulcro de mármol aparece el nombre del libertador, con una culebra en la actitud de significar la inmortalidad. La diosa libertad colocó una corona de flores blancas sobre la tumba, la cual se apoya en una de las gradas con su rodilla izquierda y se abraza a la misma. Su túnica su manto y su gorro frigio coronado de luz, oprime sus cabellos y forman los colores de la bandera Trigarante del Plan de Iguala. Su pie derecho pisa las cadenas que tuvo México y que fueron rotas por Hidalgo. A la derecha se levantan árboles, un nopal y unos ídolos de piedra que simbolizan a la nación mexicana y el estandarte con la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe descansa sobre el nudo de un árbol. Un indio postrado que representa México, llora ante el sepulcro que encierra las cenizas de Hidalgo. En las piedras que forman el pavimento están tallados los nombres de las batallas que se libraron.



que se vendió la obra.<sup>73</sup> Por último, participó Juan Urruchi con el boceto de la pintura *Lot huyendo de Sodoma con su familia* que había presentado en la Academia de San Carlos de México en 1854.<sup>74</sup> Al año siguiente de haber sido organizada la exposición, nació la tercera de sus hijas, Micaela que fue bautizada el 31 de mayo de 1860 en la parroquia de Mexicaltzingo, en Guadalajara.

Un par de meses antes de que naciera su hija, fue la batalla de Guadalajara y la ciudad dejó de ser un bastión conservador al ganar los liberales la plaza y fue hasta el año siguiente, cuando Felipe Castro fue electo de nuevo presidente de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes. Con cierta mejoría en las circunstancias sociales, en septiembre de 1861 se llevó a cabo la tercera exposición con Felipe Castro como presidente.<sup>75</sup> En esta ocasión, en su práctica del retrato civil, Castro participó con el de su hija *La niña Guadalupe Castro*, el de su sobrina *La niña Micaela Sierra*<sup>76</sup> y el de *La niña Antonia Ríos*.<sup>77</sup> También presentó la pintura recién concluida de *Prisciliano Sánchez*, el primer gobernador constitucional de Jalisco. Para el tema religioso, presentó varias obras como un retrato ovalado de *Fray Antonio Alcalde*, *La flagelación*, copia de un grabado de Overbeck y *Nuestra Señora del Refugio*. Dentro del género histórico y de la alegoría simbólica se mostraron *La pintura y la Poesía*, un boceto para *Miguel Hidalgo*<sup>78</sup> y una miniatura de *La Libertad*. Además, destaca el probable boceto de una pintura que ejecutó para el salón de la legislatura del Estado.<sup>79</sup> En la exposición también participó su hermano José Amado que, sin ser miembro de la Sociedad, presentó la copia de un San Juan Bautista; su joven sobrino Julio Sierra lució unos dibujos y Albino del Moral hizo el retrato de Felipe Castro modelado en cera.<sup>80</sup> En 1862 nació su primer varón José Arnulfo, bautizado el 18 de julio en la parroquia de El Sagrario. Ese mismo año, después de la suspensión por la guerra civil, comenzó su etapa como docente en el Liceo de Varones y en el Liceo de Niñas.<sup>81</sup>

**73.** Camacho, *Los papeles del...*, p. 59.

**74.** Camacho, *Catálogo de las exposiciones...*, pp. 29-31, 36.

**75.** Camacho, *Álbum del tiempo...*, p. 123; Camacho, *Los papeles del...*, p. 66.

**76.** La retratada abrió por error la jaula donde estaba un canario. La mascota que la acompaña que es un perro, se lanza a perseguir al ave que se escapó. Detrás de la niña se encuentra una ventana sombreada por un parral.

**77.** La niña está sentada sobre un cojín de terciopelo; junto, una ventana con cortinajes deja ver parte de una maceta. Tiene en la mano derecha una sonaja, en la otra unas flores y juguetes esparcidos a su alrededor.

**78.** Miguel Hidalgo se encuentra distante del campamento y espera la hora del combate. Un subordinado se acerca y le quiere entregar un pliego. En el fondo se divisan dos insurgentes. En la parte inferior están escritos los nombres de Bolívar, Guillermo Tell y Washington.

**79.** Las alegorías de la fama, la victoria y la libertad se sitúan entre los héroes de la independencia. La fama reparte los nombres de Hidalgo, Morelos y Abasolo, entre otros. La victoria reparte coronas y la libertad, abrazada con la victoria, porta una bandera triunfante.

**80.** Camacho, *Catálogo de las exposiciones...*, pp. 43-49, 53-54, 56-57.

**81.** Camacho, *Las tareas del artista...*, p. 31.



Del 16 al 27 de septiembre de 1863 se llevó a cabo la cuarta exposición en los salones del Instituto de Ciencias del Estado.<sup>82</sup> Felipe Castro expuso de nuevo diversos retratos, como el de formato ovalado de su hija *La niña Margarita Castro*,<sup>83</sup> *Aurelio L. Gallardo* en formato ovalado, los retratos de *Miguel Cruz Aedo* y *Esther Tapia*,<sup>84</sup> entre otros. Igualmente presentó la obra *Santos Degollado*, perteneciente al Palacio de Gobierno de Guadalajara, una incursión como otras que hizo en el retrato histórico para enaltecer la gloria de las armas, la valentía y la decencia de los gobernantes ilustres. A diferencia de los años anteriores, sólo presentó como tema religioso a *San Vicente de Paul*. También expuso obras de alegoría simbólica, como *La aurora de 1810*,<sup>85</sup> y un boceto para la obra *Rey Netzahualcóyotl*,<sup>86</sup> y algunos más. Entre los participantes sobresale el pintor Ramón Sagredo, que no era miembro de la Sociedad y envió en formato ovalado el estudio de un rostro.<sup>87</sup> Después de esta exposición, Guadalupe Llera quedó nuevamente embarazada y el 10 de junio de 1864 fue bautizada María Beatriz en la parroquia de El Sagrario Metropolitano de Guadalajara.

Para Felipe Castro, 1865 fue un año muy fructífero. Fue nombrado secretario de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, participó en la exposición de la Academia de San Carlos de 1865<sup>88</sup> y se llevó a cabo la quinta exposición en Guadalajara. En este evento, Felipe Castro exhibió el retrato de *María de Jesús Araujo* y la pintura *El niño Lázaro L. Gallardo*<sup>89</sup> entre otros. Del mismo modo, estuvo presente el *Suplicio de Prometeo*, en la cual muestra el interés por temas de la mitología y la historia griega en medio de una situación política difícil emanada por la instauración del Imperio Mexicano. Por último, ya como socio, Julio Sierra contribuyó con varios dibujos y un retrato. De igual forma, el pintor Felipe Santiago Gutiérrez intervino con varios retratos, Mariano Nieto colaboró con una copia de *La tumba de Hidalgo* y una miniatura del fotógrafo Octaviano de la Mora y Riechy (1841-1921).<sup>90</sup> En julio de ese mismo año, el gobierno imperial envió a todos los departamentos el decreto para establecimiento de la Junta de Departamental de Exposiciones, así la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes se

**82.** Camacho, *Los papeles del...*, p. 70.

**83.** Con una actitud graciosa, la niña se coloca ella misma una corona de flores.

**84.** La poetisa se encuentra caracterizada como Safo de Mitilene. La escritora michoacana llegó a radicar a Guadalajara en 1860. Camacho, *Las tareas del artista...*, pp. 89, 94.

**85.** Con el amanecer como fondo, el héroe mexicano cruza el espacio enlazado con la figura de la Libertad. Hidalgo levanta una espada que se dibuja en el cielo junto con el signo del zodiaco que caracteriza al mes de septiembre. La atractiva figura de la diosa se encuentra vestida con un gusto ático y eleva el invencible estandarte de la insurrección. En la parte inferior se ven dos mundos separados por la rotura de la cadena que los unía y en la lejanía se divisa el pueblo de Dolores.

**86.** El rey mexica recorre disfrazado sus dominios para estudiar las necesidades de su pueblo.

**87.** Camacho, *Catálogo de las exposiciones...*, pp. 67, 71-72, 74-76.

**88.** Camacho, *Álbum del tiempo...*, p. 123.

**89.** El niño de pie, tiene la acción de desenvainar una pequeña espada de juguete que trae en el cinturón. Se observa una fuente que presenta en la base un friso con niños, al centro una pequeña estatua de bronce y en el agua hay un barco de juguete. Como fondo hay un grupo de árboles y una regadera del hortelano tirada en el pavimento.

**90.** Camacho, *Catálogo de las exposiciones...*, pp. 84-85, 87, 98.



consideró relevada para organizarlas y sus integrantes decidieron suspenderlas, pero sus actividades fueron la demostración de la facción activista patriótica y siguieron funcionando como asociación civil hasta 1870. A pesar de lo anterior, Felipe Castro fue nombrado miembro de la comisión de Exposiciones del Imperio Mexicano.<sup>91</sup>

En este punto de su trayectoria, se encontraba como espectador del proceso del nacimiento de un nuevo periodo de México, y había sido testigo de una cierta manera de vivir antes de la guerra civil y después de las Leyes de Reforma, junto con la caída del Segundo Imperio, dicho sea de paso, sufrió en las personas de sus hermanos las secuelas de la excomunión de la vida monástica. A partir de 1869, Castro participará con su talento produciendo obra pictórica como parte de la reconstrucción de la Iglesia tapatía, emprendida por el arzobispo Pedro Loza y Pardavé.

### Época de madurez

Su sexta hija fue María de los Ángeles, bautizada el 1° de octubre de 1866 en el templo de Nuestra Señora del Pilar.<sup>92</sup> A pesar de que su esposa aún estaba embarazada, desde finales de agosto de ese año, Felipe Castro se trasladó a la Ciudad de México para cumplir con el compromiso de seis meses que adquirió a partir del 1° de septiembre con su antiguo maestro catalán Pelegrín Clavé, para auxiliarlo junto con sus colegas Petronilo Monroy, Joaquín Ramírez, Ramón Sagredo y Pablo Valdez en la gran empresa de pintar la cúpula del templo de La Profesa. Clavé convocó a sus mejores discípulos como asistentes, aquellos que habían cubierto las secciones superiores del curso de composición del ramo de pintura y así cumplió con una de las premisas didácticas que asimiló en su formación en Roma, ya que Overbeck aconsejaba que se debían escoger en las academias aquellos alumnos de decidida disposición para que el maestro trabajara con ellos y ocupar a los más adelantados en las obras propias para formar escuela.<sup>93</sup> Para este proyecto, con base en los modelos de una octava parte del tamaño final, Felipe Castro amplificó y pintó *La Confirmación* y *El Matrimonio*, ayudado por Ramón Sagredo para elaborar los paños.

En dicha obra, Clavé destacó la superioridad del desempeño de Felipe Castro sobre los demás colaboradores, por su “buen estilo decorativo” y por su preferencia por las “entonaciones claras”, apropiadas para producir la apariencia de que las pinturas estaban ejecutadas al fresco, a pesar de que estaban pintadas al óleo y además porque “tiene mejor carácter para ejecutar mis trabajos, se ajusta mucho más a lo que le digo, tiene gran inteligencia y facilidad de comprensión y trabaja sin distraerse”.<sup>94</sup>

<sup>91</sup>. AHJ, Fomento, Exposiciones, clasificación F-7-1856, caja 294, inventario 9434, ff. 2-5.

<sup>92</sup>. Sobrevivió a la infancia y contrajo matrimonio en la Ciudad de México el 19 de agosto de 1900 con José Román Márquez Camacho, quienes tuvieron dos hijos, María de la Luz y Carlos.

<sup>93</sup>. Ramírez, *op. cit.*, pp. 37, 45, 48.

<sup>94</sup>. *Ibid.*, pp. 48, 50.



Felipe Castro concluyó sus responsabilidades el 28 de febrero de 1867 y en marzo, una vez que Clavé concluyó su proyecto con el tambor de la cúpula, Castro pintó las pechinas con *San Juan*, *San Mateo*, *San Lucas* y *San Marcos*, que actualmente podemos apreciar gracias a las obras que existen en Jalisco, ya que la obra de La Profesa se dañó con un incendio en 1914 y, décadas después, los restos fueron raspados.

Después de concluir sus tareas en el templo de La Profesa, probablemente desde fines de 1867 y hasta la primera parte de 1868, Felipe Castro realizó el encargo de pintar a los cuatro profetas *Ezequiel*, *Daniel*, *Isaías* y *Jeremías* en las pechinas de la cúpula del templo de Jesús María de Guadalajara,<sup>95</sup> con motivo de la renovación y nueva decoración del lugar, que estuvo lista el 19 de junio del mismo año. En estas obras, para *Ezequiel* reutilizó la composición que diseñó para la pechina de *San Juan* del templo capitalino, así como la misma técnica para pintar sobre muro y no en lienzo, como lo hizo en otras pinturas de diferentes sitios. Felipe Castro también llevó a cabo la pintura de Miguel Hidalgo del salón de la legislatura de Jalisco.<sup>96</sup>

Una vez finalizadas las obras de Jesús María, Castro retomó su vocación como docente. El 12 de marzo de 1868 entró en vigor en Jalisco la Ley de Educación –que había quedado en suspenso desde 1862 a causa de la intervención francesa–, por lo que el dibujo y la pintura se incluyeron en los planes educativos con clases de dibujo del natural en todos los niveles, y la de pintura se circunscribió como materia optativa en los Liceos de Niñas y Varones.<sup>97</sup> El 17 de julio de 1868, la Junta Directiva de Estudios propuso a Felipe Castro para la cátedra de pintura en el Liceo de Niñas del Estado y como profesor de dibujo para el Liceo de Varones. El secretario de gobierno y el gobernador ratificaron el nombramiento el 31 de julio de ese mismo año.<sup>98</sup> Al mismo tiempo, su compañero de trabajo fue Pablo Valdez en la cátedra de pintura, quien acababa de egresar de la Academia de San Carlos.<sup>99</sup>

En general, para enseñar siguió con los métodos de la academia de copiar modelos de yeso y en el Liceo de Niñas las alumnas debían aprender a reproducir flores y frutas para después utilizarlas en la composición de bodegones y cuadros de ornato, acompañados de explicaciones y relatos de la vida de pintores sobresalientes basados en el libro *Poetas y artistas* de Alfredo Nettement (1805-1869).<sup>100</sup> En 1869, Castro participó en la exposición de la Academia de San Carlos que tuvo carácter nacional, por lo que fungió como agente para la venta de acciones. La última de sus hijas, Ma-

<sup>95</sup>. Villaseñor, *op. cit.*, p. 87.

<sup>96</sup>. Se consigna que también ejecutó con figuras alegóricas el cielorraso del mismo lugar. Reyes y Zavala, *op. cit.*, p. 16.

<sup>97</sup>. Camacho, *Las tareas del artista...*, p. 38.

<sup>98</sup>. AHJ, Instrucción Pública, Personal, clasificación IP-11-868, caja 2, inventario 5274, ff. 2- 3.

<sup>99</sup>. *Ibid.*, f. 1.

<sup>100</sup>. Camacho, *Las tareas del artista...*, p. 40.



ría Lidia, fue bautizada el 3 de agosto de 1869 en la parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe de Guadalajara.

Agustín Fernández Villa le hizo llegar en 1870 un volumen con dedicatoria de la traducción escrita en francés de la visita hecha por el abate Gaume al taller de Overbeck, publicada con el título de *Iris Romanas*, un año después de la muerte del afamado pintor.<sup>101</sup> Ese mismo año, el gobierno le encargó 31 retratos de héroes y hombres ilustres, por los que recibió 400 pesos.<sup>102</sup> Probablemente esta colección fue eventualmente dispersada y es posible que varios de ellos formen parte de otras colecciones en diversas instituciones estatales. En 1872 fungía como profesor de dibujo al natural y de pintura, y en el Liceo de Niñas<sup>103</sup> tuvo como compañero de la clase de música a Florentino Lomelín.<sup>104</sup>

Felipe Castro solicitó el 13 de diciembre de 1873 a la Junta Directiva de Estudios una dispensa para la exención del artículo 15 del decreto 295<sup>105</sup> para que pudiera impartir la cátedra de pintura en el Liceo de Varones, además de las que ya desempeñaba en el Liceo de Niñas.<sup>106</sup> Al año siguiente, el 4 de marzo, la Legislatura aprobó que impartiera las dos cátedras y se lo comunicó a la Junta. Algunos días después, el 11 de marzo, el pintor presentó a la Junta Directiva de Estudios su protesta para guardar las adiciones y reformas constitucionales decretadas por el Congreso de la Unión el 25 de septiembre de 1873, la cual fue ratificada el 13 del mismo mes.<sup>107</sup> En 1875, Felipe Castro tenía como compañeros de trabajo en el Liceo de Varones a Manuel Bancalari, Ventura Reyes y Lucio Gutiérrez, entre algunos otros, y Pablo Valdez estaba en la clase de dibujo al natural. Su salario como profesor en cada una de las instituciones era de \$41.66 al mes.<sup>108</sup>

Al mismo tiempo, se planeó la Exposición Nacional entre el 1° de noviembre y el 31 de diciembre de 1875, manejada por la Comisión Mexicana de Exposiciones, encargada de determinar qué productos y efectos mexicanos debían enviarse a la

**101.** Camacho, *Álbum del tiempo...*, pp. 123-124, 127.

**102.** Camacho, *Los papeles del...*, p. 43.

**103.** AHJ, Instrucción Pública, Personal, catálogo GUA/2760, clasificación IP-11-872, caja 3, inventario 5297, ff. 24-25.

**104.** Florentino Lomelín fue sochantre del coro de la catedral metropolitana y ocupó el puesto de canto llano. Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara, sección gobierno, serie actas capitulares, año 1865-1901, 4 expedientes, caja 6. Libro XXIII, 1865-1876, sesión del 12 de junio de 1869, p. 68v.

**105.** No era posible tener dos cargos al mismo tiempo.

**106.** AHJ, Instrucción Pública, Personal, catálogo GUA/691, clasificación IP-11-873, caja 3, inventario 5301, p. 14.

**107.** *Ibid.*, p. 43, 74.

**108.** AHJ, Instrucción Pública, Personal, catálogo GUA/2757, clasificación IP-11-875, caja 4, inventario 5307, p. 37; Instrucción Pública, Personal, catálogo GUA/2760, clasificación IP-11-872, caja 3, inventario 5297, pp. 24-25.



Exposición Internacional de Filadelfia de 1876. En Guadalajara se constituyó una comisión directiva que debía tratar directamente con la Ciudad de México, conformada desde el 14 de abril por José María Castaños como presidente, Felipe Castro como prosecretario y Pablo Valdez como vocal, entre otros.<sup>109</sup>

Fue en esta época cuando Felipe Castro reanudó su colaboración con la Mitra de Guadalajara, ya que ejecutó el retrato del arzobispo *Pedro Loza y Pardavé* y, a instancias de los canónigos Francisco Arias y Cárdenas y Luis Michel, llevó a cabo una de sus obras más grandes, *La Santísima Trinidad*, para la sacristía de la catedral de Guadalajara. En 1878, Castro entregó terminadas al Palacio de Gobierno de Jalisco las pinturas de los gobernadores *Joaquín Angulo*, *Antonio Escobedo* y el presidente *Benito Juárez*.<sup>110</sup> Al mismo tiempo, intentó reagrupar una vez más a la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes para organizar una exposición nacional en Guadalajara en 1878, proyecto que no fructificó.<sup>111</sup> Por ciertas similitudes con estos retratos históricos, en el mismo periodo debió de pintar la obra *Juan Ruiz de Cabañas y Crespo*,<sup>112</sup> obispo de Guadalajara.

Agustín Fernández Villa le dedicó, en 1879 en términos de “Querido amigo”, su obra *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura por Agustín F. Villa*.<sup>113</sup> En este periodo, dentro de la Sociedad de las Clases Productoras de Jalisco, tomó parte como representante de los pintores en la mesa directiva de 1878 a 1880.<sup>114</sup> Es probable que en este periodo haya pintado el tema no tan común de las mujeres bíblicas *Esther*, *Judith*, *María hermana de Aarón* y *Ruth*, para el santuario de Nuestra Señora del Carmen de Guadalajara, también con motivo de la renovación del espacio para ser utilizado al culto, tras la destrucción sufrida en la guerra civil.

Alrededor de 1880, se llevó a cabo la conclusión de los terminados finales del interior del Teatro Degollado.<sup>115</sup> La sala de espectáculos fue estucada, pintada de blanco y se doraron las molduras; de igual forma se aplicó pintura blanca y hoja de oro a las columnas de orden compuesto que sostienen un entablamento y enmarcan a los proscenios. Se aplicó hoja de oro a todo el arco de boca escena y a los casetones del intradós con rosetas en relieve. También se colgó la escultura de madera dorada que pende delante de la clave del arco y que representa el águila nacional con la bandera

**109.** AHJ, Fomento, Exposiciones, caja 295, clasificación F-7-1874, s/c, inventario 9437, s/f.

**110.** Villa, *op. cit.*, p. 86.

**111.** Camacho, *Los papeles del...*, p. 43.

**112.** Ramón Mata Torres. *Los que construyeron el Cabañas*. Guadalajara: edición del autor, 1996, p. 28.

**113.** Villa, *op. cit.*, p. 3.

**114.** Camacho, *Álbum del tiempo...*, p. 124.

**115.** Estrellita García Fernández. “Secuencia constructiva y transformaciones”. Arturo Camacho Becerra y Estrellita García Fernández (coord.). *Degollado, Teatro*. México: Landucci-Gobierno del Estado de Jalisco, 2005, p. 136.



en las garras y con las cadenas de la esclavitud rotas en el pico. Abajo del águila, al centro del intradós del arco y delimitado por molduras y los casetones, Felipe Castro pintó la obra mural *El tiempo y las horas* con personajes de dibujo libre y suelto.<sup>116</sup> Esta obra está pintada al óleo en grisalla sobre el fondo de oro y la historiografía lo ha visto como la emulación de un relieve. En las pechinas del arco, elaboró al óleo sobre el muro que imita un altorrelieve *Las Famas*, una a cada lado.<sup>117</sup>

Debe recalcar que el diseño arquitectónico de la sala de espectáculos, de los proscenios, del arco de boca escena, así como toda la decoración y los terminados en blanco y oro de esa época en el Teatro Degollado, son una reproducción y reinterpretación del diseño del Teatro San Carlos de Nápoles, Italia.<sup>118</sup> En dicho teatro, también se encuentra representado a Cronos y las horas al centro del arco de boca escena en relieves dorados sobre fondo blanco. Lo más probable es que Jacobo Gálvez haya asesorado a Felipe Castro, o que hubiera conocido el proyecto por medio de algún impreso o fotografías de la decoración interior del teatro de Nápoles. En esas ediciones también debió de estar presente la composición de Antonio, Giovanni y Giuseppe Cammarano, *Apolo presenta a Minerva los mejores poetas* que decora la bóveda de la sala de espectáculos, ya que para las pechinas del Teatro Degollado reprodujo los diseños de unos ángeles también representados en la obra monumental de los Cammarano. Otra obra que Castro tomó en cuenta son los ángeles que tocan la trompeta y enmarcan el escudo de los Saboya arriba del arco del teatro de San Carlos.

La principal diferencia es que la sala de espectáculos del teatro napolitano es de bóveda plana, por lo que el tema decorativo resulta más reducido y no existen pechinas. En Guadalajara, Jacobo Gálvez mejoró el diseño de la construcción, ya que edificó una bóveda esférica y, por ello, hubo oportunidad para que Felipe Castro pudiera desarrollar la decoración mural de las diosas mensajeras. Hay que puntualizar que Jacobo Gálvez viajó a Europa a fines de 1851 y regresó hasta el año siguiente;<sup>119</sup> allí estudió modelos y adquirió conocimientos. Otra sutil diferencia es que el espacio del

**116.** Al centro, prevalece el tiempo con su reloj de arena. Las horas, cumplen el mito griego de abrir y cerrar las puertas del cielo durante la entrada y salida de las nubes que esparcen lluvia sobre la tierra. Reyes y Zavala, *op. cit.*, p. 16.

**117.** Son seres mitológicos que personifican la voz pública en las mitologías grecolatinas. Ovidio sitúa a la Fama en un palacio sonoro, que recoge todas las voces, las devuelve amplificadas y vive rodeada por la credulidad, el error, la falsa alegría, el terror, la sedición y los rumores. Castro las representó como la diosa mensajera de Júpiter, cubiertas de paños que flotan en el aire, blandiendo y haciendo sonar a la diestra una trompeta. Con la mano izquierda, sostienen una corona de laurel. Francisco Belgodere. *Teatro Degollado. Su circunstancia histórica y social*. Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara, 2000, p. 93; Villaseñor, *op. cit.*, p. 87.

**118.** Obra inaugurada el 4 de noviembre de 1737 por Carlos III de España, por aquél entonces rey de Nápoles y Sicilia. Tiene la sala de espectáculos en forma de herradura, pronto se convirtió en modelo de los siguientes teatros como La Scala de Milán o La Fenice de Venecia y llegó a ser el teatro más grande del mundo. Fue diseñado por Giovanni Antonio Medrano y Angelo Carasale. En este teatro trabajaron Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi y Gaetano Donizetti. Fue en este teatro donde se estrenó *Lucia de Lammermoor* el 6 de agosto de 1839.

**119.** Camacho, "La pintura en tiempos de guerra...", p. 98.



centro del arco de boca escena es más extendido y en Guadalajara es más pequeño, por lo que Castro desarrolló el tema de *El tiempo y las horas* en menor medida con respecto al teatro napolitano. Ese mismo año de 1880, Felipe Castró participó con pinturas en la segunda exposición de la Sociedad de Las Clases Productoras que se inauguró el 1º de mayo, y el 30 de noviembre se ratificó su puesto en las clases de dibujo al natural y de perspectiva en el Liceo de Varones.<sup>120</sup>

Por encargo del canónigo Jacinto López y Romo, en 1881 pintó el *San Juan Nepomuceno*, una obra contemplativa y mística para el coro de la catedral de Guadalajara. Cuatro años más tarde, pintó el retrato del también canónigo *Rafael Sabás Camacho*. Fue en 1883, cuando Castro participaba como docente en el Liceo, que se crearon las cátedras de escultura, de grabado y que las materias de dibujo se subdividieron en lineal y natural, por lo que Guadalajara ya contó con una verdadera Academia de Bellas Artes, llegando a conocerse como la Academia del Liceo.<sup>121</sup> Una de las colaboraciones más interesantes que llevó a cabo fue en 1885, ya que el canónigo Francisco Arias y Cárdenas lo comisionó para los bocetos de las esculturas de las virtudes cardinales *Justicia, Fortaleza, Prudencia y Templanza* para la catedral de Guadalajara.



Anuncio del taller de Felipe Castro. (José Villa Gordo. *Guía y álbum de Guadalajara para los viajeros*. Guadalajara: Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 1980, anuncio 18, p. 60)

**120.** AHJ, Instrucción Pública, Personal, clasificación IP-11-880, caja 5, catálogo GUA/689, inventario 5338, f. 35

**121.** Adriana Cruz Lara-Silva. "De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara. Atribución, valoración y restauración de una serie pictórica franciscana". México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014 [Tesis de Doctorado en Historia del Arte], pp. 237, 230-231, 239-240.



Felipe Castro continuó con su actividad como maestro de las juventudes tapatías, ya que hacia 1885 y 1887, la Junta Directiva de Estudios ratificó su titularidad en las cátedras de dibujo de ornato y pintura en el Liceo de Niñas y de dibujo en el Liceo de Varones.<sup>122</sup> En 1888, en *La guía y álbum de Guadalajara para los viajeros* elaborada por José Villa Gordo, publicó un anuncio donde ofrecía sus servicios al público “en los diversos géneros del arte, ya sea al óleo o el temple”, en la calle del Carmen número 29 esquina poniente norte del teatro principal, a “precios módicos y exactitud en el desempeño”.<sup>123</sup> En 1889 manufacturó la pintura de *Miguel Hidalgo*, del Palacio de Gobierno de Jalisco y con esta obra concluyó el proyecto de decorar con pinturas de personajes ilustres el Salón de Embajadores de la casa de gobierno estatal. En ese mismo año ejecutó la obra mural más grande de su vida, la ornamentación de la bóveda del nuevo recinto del Congreso del Estado de Jalisco que mandó edificar el gobernador Ignacio L. Vallarta,<sup>124</sup> en la que tuvo la oportunidad de plasmar un mensaje pleno de ideas de una sociedad que promovía la libertad, la justicia y el buen gusto en las artes, proyecto suscrito dentro de la emprendedora reconstrucción material de la república.<sup>125</sup>

## El crepúsculo

Ya grande de edad, Felipe Castro concluyó su etapa como docente en los Liceos del Estado cuando el gobernador Luis C. Curiel suprimió la cátedra de pintura del programa de enseñanza preparatoria, en 1894.<sup>126</sup> A continuación, hizo varios encargos para la mitra tapatía. Para la parroquia de Atotonilco el Alto en Jalisco, pintó en 1893 *La Santísima Trinidad* y al siguiente año, *Nuestra Señora del Carmen*. Pintó *La Resurrección* en 1895 y, un año después, *La Epifanía*, ambas obras para el coro de la catedral de Guadalajara. Es muy probable que por esta misma época elaborara el retrato de *Ignacio Comonfort* que años después fue adquirido para el Museo del Estado por Ixca Farías, y *Nuestra Señora de las Gracias* para la parroquia de San Francisco de Asís de Jiquilpan de Juárez, Michoacán.

Felipe Castro conservó en su taller el archivo de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes y la colección de diversas obras que se acumularon relativas a esa organización.

**122.** AHJ, Instrucción Pública, Personal, clasificación IP-11-885, caja 7, inventario 5441, ff. 1-3; Instrucción Pública, Educación Secundaria, clasificación IP-5-887-888, caja 3, inventario 2207, s/f; Instrucción Pública, Personal, clasificación IP-11-887, caja 8, inventario 5473, f. 3.

**123.** A partir de 1872 impartió clases en su taller de la calle de la Merced número 37 frente al Estanco de Tabaco, a partir de las diez de la mañana a la una de la tarde recibía alumnos dedicados al estudio del dibujo y pintura. Por las clases de dibujo cobraba dos pesos mensuales si los alumnos llevaban el material necesario y tres pesos si tenía que proporcionarlo. Por las lecciones de pintura eran tres pesos mensuales. Camacho, *Las tareas del artista...*, p. 60; Camacho, *Álbum del tiempo...*, p. 124; José Villa Gordo, *Guía y álbum de Guadalajara para los viajeros*. Guadalajara: Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 1980, anuncio 18, p. 60.

**124.** *El Informador*. Guadalajara, 5 de octubre de 1952, p. 23.

**125.** Esta pintura mural fue destruida en el siglo XX.

**126.** Camacho, *Álbum del tiempo...*, p. 123; Cruz, *op. cit.*, pp. 237, 230-231, 239-240.



Desafortunadamente, en 1902 un voraz incendio consumió su domicilio y perdió toda su biblioteca, su archivo, objetos de arte y diversos enseres relativos a su taller de pintura,<sup>127</sup> aunque en colecciones privadas se conservan su paleta de pintor y su cuaderno con apuntes y dibujos costumbristas. Las últimas obras consignadas dentro de la producción del pintor, fueron los marouflages de *San Juan*, *San Mateo*, *San Lucas* y *San Marcos* para la parroquia de Atotonilco el Alto. Para ejecutarlas, Felipe Castro se trasladó a la localidad para instalar y adherir los lienzos a la fábrica material. Una vez preparados, los pintó en el sitio a una altura de alrededor de quince metros. Para estos evangelistas, el autor reutilizó las composiciones que hizo para las pechinas del templo de La Profesa muchos años atrás. En este momento de su vida, su alumno Gerardo Murillo, el *Doctor Atl*, lo describió como “un viejecito muy amable, muy trabajador, que conocía muy bien su oficio” y sus coetáneos lo vieron como un prodigio.<sup>128</sup>

Seguramente, ya enfermo y cansado, Felipe Castro se fue a vivir cerca de sus hijas y nietos a la Ciudad de México. Murió diez minutos antes de las quince horas, el 21 de septiembre de 1907, en los bajos de la casa número 4 del callejón del Ave María, a causa de una lesión en el corazón.

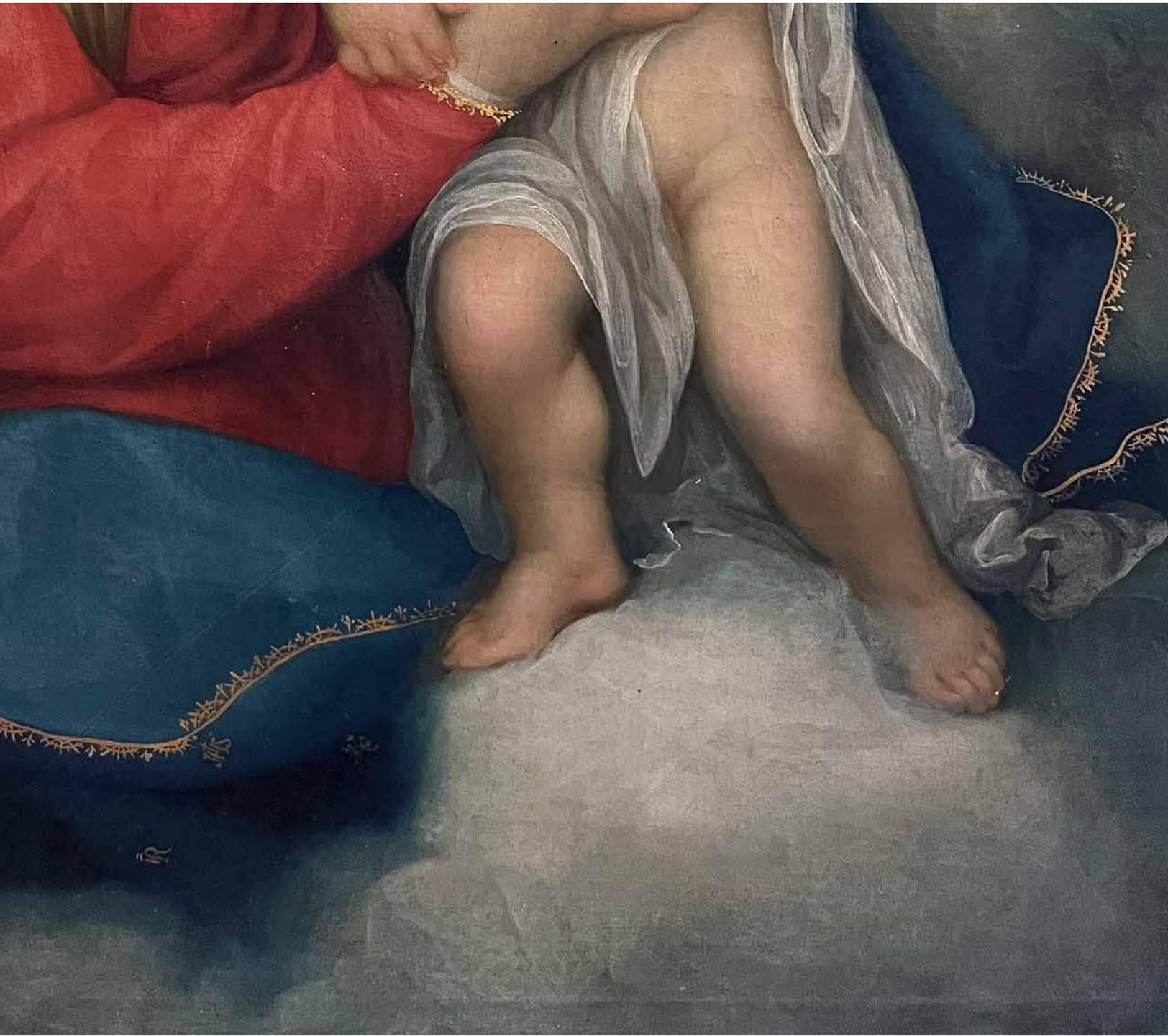
En lo presentado hasta aquí, hay un amplio campo cronológico que permite advertir lo cultivado en cada género, el repertorio de ideas y el gradual tránsito del clasicismo académico patente en su primera obra antes de la segunda mitad del siglo XIX, atravesando las pinturas con sabor romántico como admirador de los Nazarenos hasta el realismo por la representación fiel de los tipos en aquellos retratos y obras al finalizar el siglo. Siempre apoyó y estuvo a favor del magisterio dentro de una educación institucionalizada junto con una contribución comprometida de la autoridad y sociedad civil, para el fomento de la creación artística con el objetivo de revelar la poderosa influencia y el importante papel que tienen las artes en las virtudes cívicas, el progreso y la perfección de la nación, como parte del sentir decimonónico, en donde la vida, a pesar de tantos apremios políticos, seguía su cauce. Su alcance lo posiciona en Jalisco a la altura de los maestros académicos del siglo XIX.

---

**127.** *El Informador*. Guadalajara, 1º de mayo de 1927, p. 4.

**128.** Joaquín Romo. *Guadalajara, apuntes históricos, biográficos, estadísticos y descriptivos de la capital del Estado de Jalisco*. Guadalajara: Banco Industrial de Jalisco, 1964, p. 71.







## LA CECA DE GUADALAJARA: SU OBRA TEMPRANA

Ricardo Cruzaley Herrera<sup>1</sup>

La Casa de Moneda de Guadalajara fue una de las instituciones relevantes en la vida pública de la ciudad. Debido a la cantidad de minerales de los que se disponía para acuñar monedas, desde 1549 importantes personajes y vecinos de Guadalajara habían solicitado al rey el establecimiento de esta institución. Algunos habitantes de Guadalajara, sobre todo comerciantes y mineros, necesitaban llevar la plata pasta<sup>2</sup> hasta la Casa de Moneda de la Ciudad de México para amonedarla, pues la necesitaba el sinnúmero de tratos comerciales y transacciones que realizaban, sobre todo aquellos del comercio externo en donde la moneda de plata era la herramienta adecuada para la compraventa de los productos de origen oriental o europeo, que se deseaban introducir en el comercio de la Audiencia.

La Casa de Moneda de Guadalajara fue una institución que tardó muchos años en ser una realidad, a pesar de que en el extenso territorio de la Audiencia había una relevante producción de metales finos como el oro y la plata, que generaba una producción considerable como para acuñar el circulante necesario para cubrir sus necesidades, aunque sin alcanzar los volúmenes de sitios como Zacatecas o Guanajuato.

Fue hasta el 20 de mayo de 1811 que José de la Cruz, intendente de Guadalajara, convocó al Consejo de las Cajas Reales para fundar la Casa de Moneda, la cual tendría su primer establecimiento en los bajos del Palacio de Gobierno, nombrando como titular a José María Zavala y como ensayador a Manuel Rivera.<sup>3</sup> Para 1813, la institución se trasladó a otra área del palacio para contar con mayores espacios, realizando las modificaciones el arquitecto José María Ciprés.<sup>4</sup>

Una vez funcionando, con el tiempo tuvo entre otras características ser la única de las Casas de Moneda en la que se autorizó la acuñación de monedas de oro.<sup>5</sup> Las barras de plata y oro que llegaban a la Casa de Moneda eran ensayadas para conocer su calidad, la que de no ser la reglamentaria se ajustaba para así poder estampar las

---

1. Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Nacional Autónoma de México y docente en la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

2. Plata pasta: es aquella plata beneficiada del mineral extraído de las minas y convertida en barras, pero que aún no ha sido ensayada ni quintada.

3. Martha Gabriela Sánchez Anaya. *Las vicisitudes monetarias de los tapatíos: la Ceca de Guadalajara 1811-1895*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco-Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco, 2003, p. 53.

4. *Ibidem.*, p. 54.

5. Sánchez Anaya, *op.cit.*, p. 53.



monedas de acuerdo con lo establecido. Un proceso que requería maquinaria y mano de obra calificada.

La institución afrontó algunos problemas durante los primeros años de su operación, como el detectado por el virrey Calleja en 1815, ya que los pesos y las leyes del metal de las monedas acuñadas no cumplían con la norma establecida, por lo que decidió cerrarla. Ante el hecho, se levantaron muchas inconformidades, principalmente por parte de los asociados del Consulado de Comercio de la ciudad quienes, al requerir efectivo y circulante para concretar los tratos comerciales, pidieron al intendente José de la Cruz que convenciera al virrey de que levantara la sanción y abriera nuevamente la fabricación de las monedas. Enviaron, además, una carta al rey solicitando la reapertura y exponiendo la pérdida para el real erario por esta situación. Como respuesta, en 1816 se recibió una real cédula decretando que la ceca se mantuviera abierta; pero al haber cambiado el virrey, los integrantes del Consulado de la Ciudad de México lo convencieron de que las cecas externas deberían permanecer cerradas. Sin embargo, ante el empeño del Consulado de Guadalajara se logró que en 1818 la Casa de Moneda volviera a abrir sus puertas.

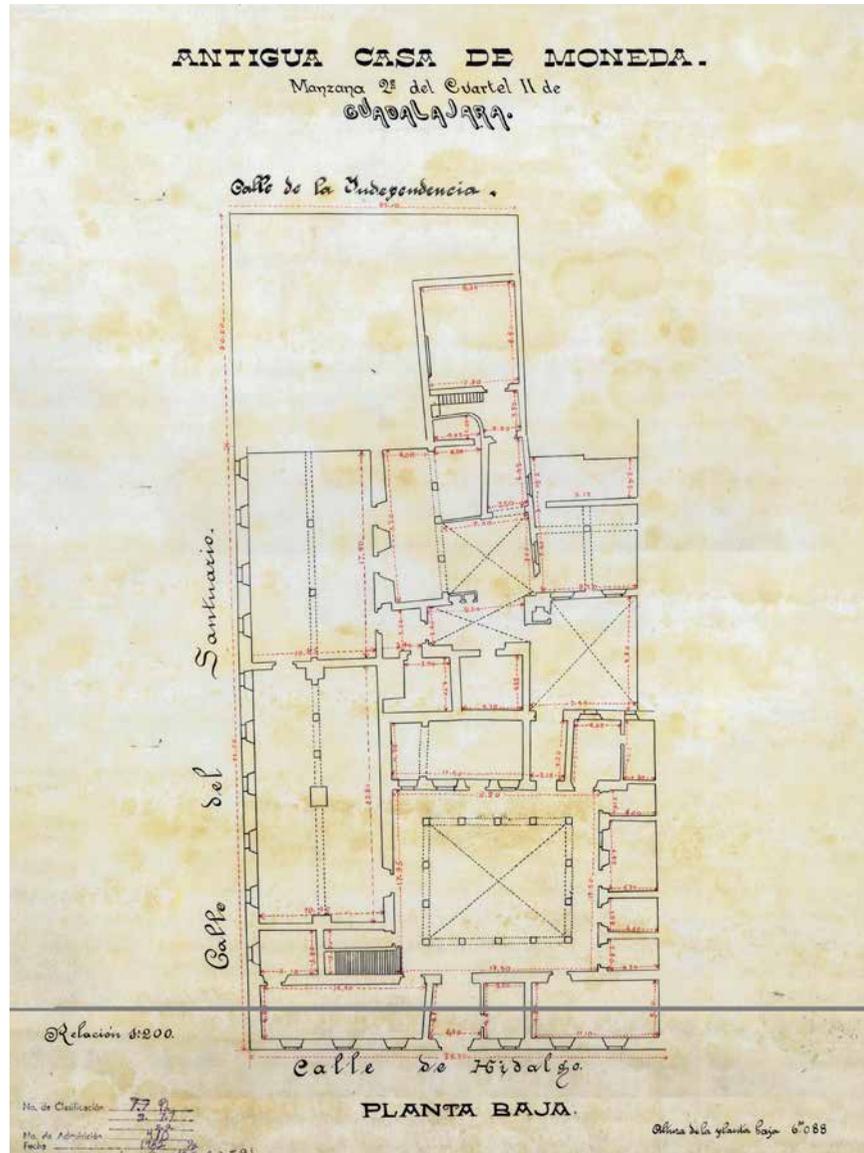
A raíz de las ganancias obtenidas, el 25 de enero de 1823 se adquirió una amplia casa localizada a un costado del Palacio Episcopal y que había pertenecido al Marqués de Pánuco, dignidad del cabildo catedralicio. Era una propiedad de dos niveles y un patio adaptado que, por su altura y ventilación, fue un espacio adecuado para las altas temperaturas generadas en los hornos cuando tenía lugar la fundición de metales. En la nueva sede permaneció hasta 1895, en que dejó de funcionar definitivamente.

En Guadalajara se eligieron los días 11, 12 y 13 de diciembre de 1822 para celebrar la coronación de Agustín Iturbide como emperador de México. El cuerpo del comercio de la región, representado por el Consulado Nacional de esta ciudad, decidió que se construyera un arco triunfal en la plaza, frente a la Catedral, y se diseñaran medallas que se acuñarían en esta Casa de Moneda, que fueron lanzadas al pueblo con todo y las salvillas que las contenían.<sup>6</sup> Para el proyecto de las medallas, se designó a José María Uriarte, que había sido maestro de la Academia de San Carlos de México.<sup>7</sup>

<sup>6</sup>. Salvilla: pieza de plata, estaño, barro u otro material de figura redonda a manera de fuente con pie inferior, que puede presentar escotaduras o huellas para colocar los vasos.

<sup>7</sup>. José Ramírez Flores. *El Real Consulado de Guadalajara, notas históricas*. Guadalajara: Banco Refaccionario de Jalisco, 1952, p. 92.





Planta de la Antigua Casa de Moneda. Siglo XIX. Anónimo.  
(Mapoteca, Archivo Histórico de Jalisco. PL 7.7 s.a. 410)

La importancia de la Casa de Moneda de Guadalajara radicaba en el papel fundamental que desarrolla la moneda circulante en la dinámica comercial, no sólo para los grandes negocios sino también en el pequeño comercio practicado en el territorio de la Audiencia. Con el objeto de dotar de un aspecto digno a las instalaciones de la Casa de Moneda, se brindó la oportunidad a Felipe Castro, un joven artista hijo de José Antonio Castro, director de la Academia de Bellas Artes en la ciudad que anteriormente había elaborado a petición de su maestro Rafael Ximeno y Plánes,<sup>8</sup> una obra para la Casa de Moneda de la Ciudad de México cuyo tema fue un Cristo Crucifi-

8. Rubén Villaseñor Bordes. *Atisbos al pasado*. Guadalajara: Banco Industrial de Jalisco, 1975, p. 82.

cado, por lo que seguramente sus recomendaciones sobre el trabajo del adolescente estarían fundadas sabiendo de la intención y las características que debía contener la obra.<sup>9</sup>

En 1845, Felipe Castro apenas tenía catorce años. A él nos referimos al mencionar su más temprana obra hasta ahora identificada, elaborada con el título de Nacional Casa de Moneda de Guadalajara que aparece en esta pintura, estando ubicada seguramente en la planta alta del edificio, en la oficina de Santiago Guzmán,<sup>10</sup> director de la institución.

El marco que encuadra, es una moldura formada por dos bandas doradas, una interna de aspecto boleado y una externa angular y plana, ambas realzadas flanqueando una zona deprimida y plana cuya policromía ofrece una apariencia marmoleada.

La obra es un óleo sobre lienzo, de formato rectangular vertical (126.5 cm x 94 cm) que representa el Escudo de Armas adoptado oficialmente el 14 abril de 1823,<sup>11</sup> donde incluye los elementos designados: un águila que tiene su garra izquierda posada sobre un nopal que surge de una peña en medio de la laguna y, con la otra, sostiene una serpiente que intenta destrozar con el pico.

El Escudo de Armas Nacional está colocado en la parte central de una cartela ovalada. Sobre la cartela y apoyada en ella una xihuitzolli o diadema real adornada con plumas, perlas y piedras de colores, flanqueada a cada lado por una rama de olivo y otra de laurel. Hacia el lado derecho de la cartela, se distingue un macquahuitl o mazo con filos de obsidiana, ambas representaciones a manera de insignias políticas,<sup>12</sup> junto con un arco y unas flechas; y también en ese mismo lado, una cornucopia que rebosa y desborda diferentes frutos y granos entre los que se reconocen uvas, espigas de trigo, un plátano y un melocotón, así como monedas de plata y de oro, en donde una de estas últimas muestra como particularidad, llevar inscrita la leyenda "VIVA PARE-D(ES)", en alusión al que fuera gobernador del estado de Jalisco, el general Mariano Paredes y Arrillaga, quien apoyó la Escuela de Artes y Oficios de San Juan Bautista,<sup>13</sup> en donde Felipe Castro debió de haber tomado sus primeras lecciones de dibujo fuera del taller paterno.

**9.** Sabemos por Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*. México: IIE-UNAM, 1972. p. 148, que José Antonio Castro había renunciado a su puesto como Teniente de director en la Academia de México, tras aceptar el mismo cargo en la Academia de Guadalajara, con la ventaja que le daba un sueldo de 1,200 pesos anuales, mayor al que recibía en la ciudad de México.

**10.** Sánchez Anaya, *op. cit.* p. 92.

**11.** *Ibid.*, p. 73.

**12.** Jaime Cuadriello. "Del Escudo de Armas al Estandarte Armado". Jaime Soler Frost (ed.). *Los pinceles de la Historia: de la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. México: Museo Nacional de Arte-Banamax-UNAM-IIE-Conaculta-INBAL, 2001, p. 35.

**13.** Luis Pérez Verdía. *Historia particular del Estado de Jalisco, desde los tiempos en que hay noticia, hasta nuestros días*. 2ª. ed. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1952, t. II, pp. 392-394.





N.º CASA DE MONEDA DE G.<sup>A</sup>

## MARIANO PAREDES ARRILLAGA (1797-1849)

Originario de la ciudad de México, perteneció al Regimiento de Infantería del Ejército de México, siendo Comandante General de San Luis, Sonora y Jalisco, así como Ministro de Guerra en 1838.

El 8 de agosto de 1841, Paredes Arrillaga había lanzado el Plan del Progreso, en donde se declara en contra del régimen que apoyaba las Siete Leyes, añadiendo varios apartados en los que señala incapacitado al presidente de la República, Anastasio Bustamante. En Guadalajara se formó una Junta de Notables que incluía personajes de distintos grupos, entre los que se encontraban grandes propietarios y comerciantes, los mismos que ratificaron a Antonio Escobedo como gobernador de Jalisco; éste declina y en su lugar es designado Mariano Paredes Arrillaga para ocupar el cargo desde 12 de agosto de 1841.

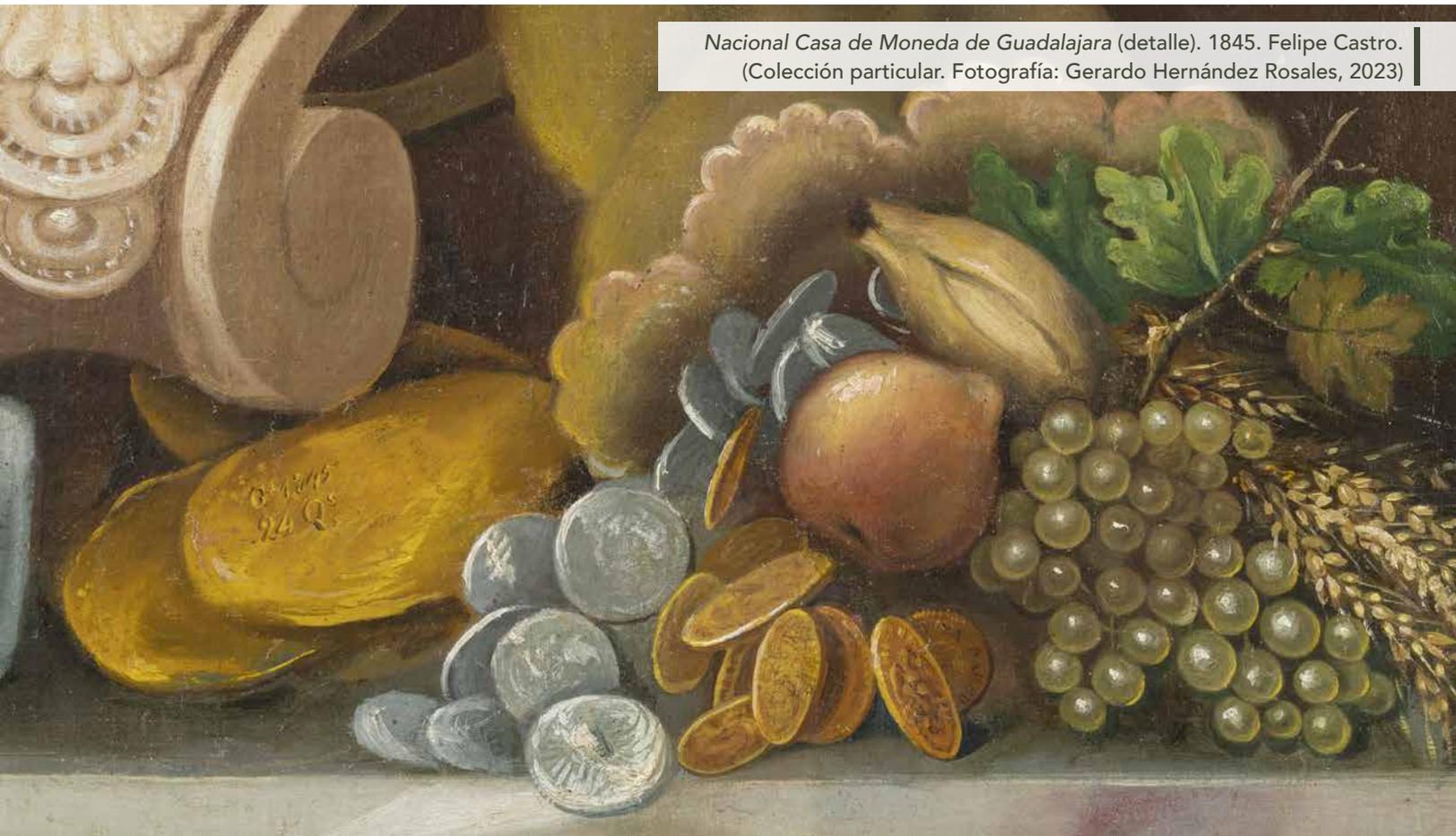
Paredes Arrillaga marcha hacia Puebla siguiendo a Santa Anna, y tomándolo prisionero, es celebrado el 21 de enero de 1845 el feliz éxito de los acontecimientos políticos en la Catedral de Guadalajara.

En diciembre del mismo año, el general Mariano Paredes Arrillaga había sido nombrado jefe del Ejército para combatir a los soldados norteamericanos. Estando en San Luis Potosí, se subleva contra la autoridad presidencial y proclama el Plan de San Luis, desconociendo al entonces Presidente Joaquín de Herrera, con lo cual se dirige a la ciudad de México, en donde el 30 de diciembre recibe el apoyo y la adhesión del Ejército al dicho Plan, consumándose la revolución. El 2 de enero de 1846, Mariano Paredes juró como Presidente Interino de la República.

Es por esta razón que Felipe Castro inscribe en su pintura de la Casa de Moneda de Guadalajara, a manera de homenaje al Gral. Mariano Paredes Arrillaga, la expresión de VIVA PAREDES, por los sucesos de 1845.



Hacia el lado contrario de la cartela surge un saurio de enormes fauces dentadas, un carcaj junto a unas lanzas; en la parte inferior y al centro se amontonan barras de plata y tejos de oro,<sup>14</sup> ambos presentan la “ley” que hace alusión a la calidad de la pureza metálica de cada uno: la plata muestra la marca de los doce dineros, y el oro de los 24 quilates.<sup>15</sup> Además de estos datos, la barra de plata lleva la firma del autor en donde se lee: “Felipe Castro” y el año de 1845; en el tejo de oro junto a la abreviatura del topónimo de la ciudad de Guadalajara (Ga) nuevamente se repite 1845 que corresponde al año en que fue pintada la obra.



Nacional Casa de Moneda de Guadalajara (detalle). 1845. Felipe Castro. (Colección particular. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)

Dos fuertes direcciones diagonales se inician en los ángulos de la base. La del lado izquierdo comienza de las fauces del lagarto y termina en el ángulo superior contrario siguiendo la forma de la rama de encino; del otro lado, arranca en la porción inferior con las espigas de trigo, recorre el cuerpo de la cornucopia, pasa detrás del óvalo central y remata en la porción superior con la rama de laurel. Está conformada, tam-

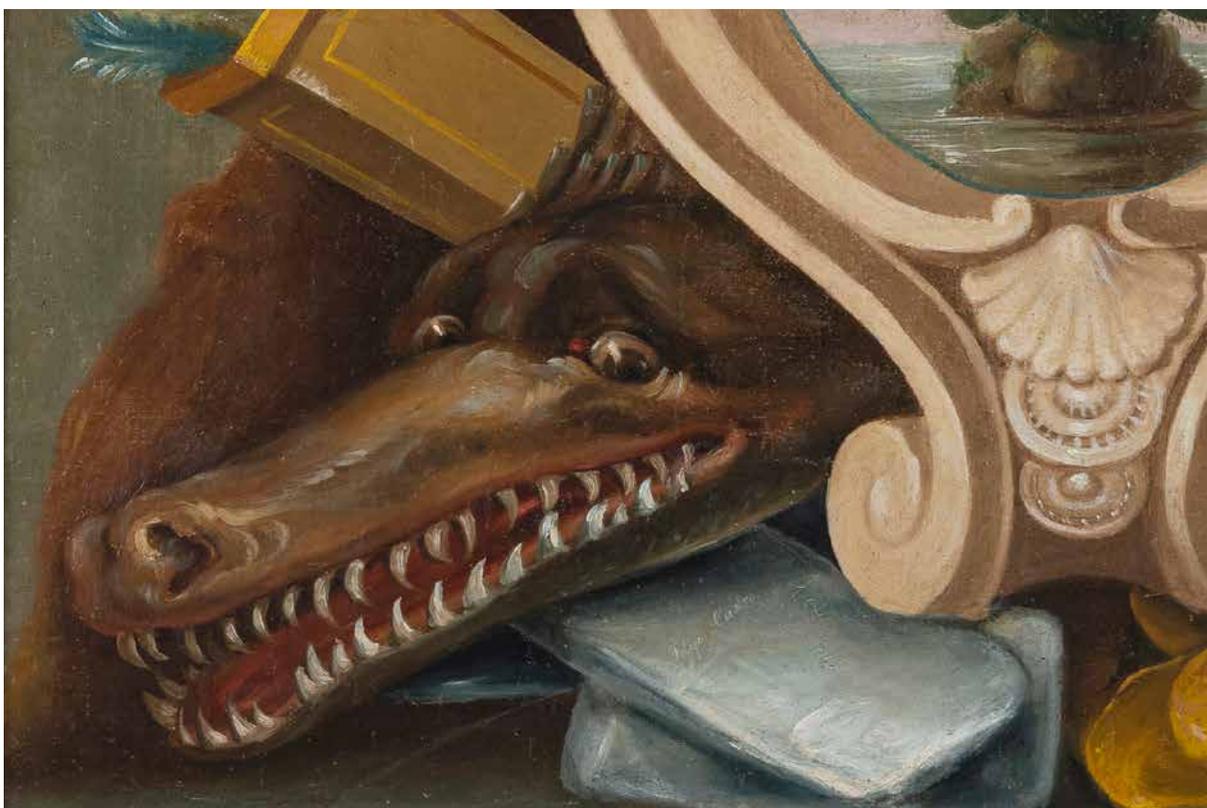
**14.** Tejo: Pedazo de oro en pasta, sin amonedar.

**15.** 24 quilates son las porciones de oro fino que conforman el oro puro; a menor número, disminuye su calidad. Para la plata pura, doce dineros era la cifra que señalaba su calidad.



bién, una mitad inferior que incluye la mayoría de los elementos iconográficos y, una porción superior que ocupan el águila del escudo, la corona y las ramas del olivo y el laurel solamente.

Sobre el fondo de la obra, liso y en tono neutro, se distingue una elevación montañosa que sirve de respaldo a todos los elementos y al Escudo de Armas; en la porción inferior, representación de una placa de mármol en cuya superficie presenta escritas en letras doradas: Nacional Casa de Moneda de Guadalajara.<sup>16</sup>



*Nacional Casa de Moneda de Guadalajara (detalle). 1845. Felipe Castro.  
(Colección particular. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)*

Esta pintura de Felipe Castro resulta interesante e importante por varios factores. En primer lugar, por el hecho de estar firmada y doblemente fechada; anteriormente se consideraba que las pinturas al óleo sobre lienzo del templo de Capuchinas de la ciudad, fechadas en 1850, eran sus primeras obras. Sin embargo, ésta las desplazó además dando muestra plena de un dominio técnico y un muy claro y estructurado sentido del mensaje que se intentaba transmitir posiblemente orientado por su padre, como se mencionó antes.

<sup>16</sup>. Abreviadas las palabras Nacional (NI.) y Guadalajara (Ga.), y en anagrama la preposición "De".





Nacional Casa de Moneda de Guadalajara (detalle). 1845. Felipe Castro.  
(Colección particular. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)

Otro factor digno de señalar es la trascendencia de la institución para la que fue hecha. Estaba demostrando el grado de calidad que la Casa de Moneda de Guadalajara había alcanzado en la acuñación: “se llegó a fabricar en esta ciudad una moneda que mereció igual aprecio y estimación que la Mexicana”.<sup>17</sup> El potencial que deja ver Felipe Castro en esta obra juvenil, nos habla en gran parte del entorno en el que se había desarrollado y de lo mucho que había aprovechado esa oportunidad.

La temporalidad de su elaboración, a poco más de veinte años de consumada la Independencia de la nueva República, permitió al nuevo Estado recurrir frecuentemente a la elaboración de un expediente simbólico con el fin de afirmar una identidad. En él, se recrea la supuesta existencia de un imperio indígena al que se aludía como el Anáhuac, el cual fue destruido por la dominación española pero que sería rescatado y recuperado una vez rotas las cadenas del yugo extranjero.

La consolidación de una simbología de la identidad nacional se fue gestando en los decenios previos o preparatorios del México independiente siendo, como lo fueron, testigos del resurgimiento del interés por el mundo prehispánico como un proceso de búsqueda y apropiación de las raíces de la cultura nativa, así como la defensa de las figuras y los cultos de la religiosidad local, ambos conceptos formados principalmente durante el siglo XVIII.<sup>18</sup>

<sup>17</sup>. Esther Acevedo, Jaime Cuadriello y Fausto Ramírez. “Preámbulo”. Jaime Soler Frost (ed.). *Los pinceles de la Historia, De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. México: Museo Nacional de Arte-Banamax-UNAM-IIE-Conaculta-INBAL, 2001, p. 24.

<sup>18</sup>. Esther Acevedo, Jaime Cuadriello y Fausto Ramírez. “Preámbulo”. Jaime Soler Frost (ed.). op. cit., p. 24.



Los símbolos utilizados en esta pintura por Felipe Castro, nos permiten apreciar un conjunto de elementos que remiten directamente a esa cultura que se intentaba recuperar para consolidar la identidad nacional. Aunque debemos señalar que algunos de ellos tienen una fuerte carga simbólica tanto para el mundo europeo como para los naturales. El águila real, símbolo central de la obra, es un animal que constituía el emblema fundacional de la cultura prehispánica: fue la señal que la deidad mexica les había referido cuando fuera localizado el sitio prometido donde asentarse y construir su imperio. La corona o xihuizolli, que se completa con un conjunto de plumas,<sup>19</sup> en colores blanco, rojo, azul-verde, enfatiza que las plumas fueron un artículo muy valorado en la cultura indígena, aluden a la jerarquía y además se acompañan de perlas y piedras finas, productos todos de la tierra americana; junto con la corona, hay otro elemento más que conforma el concepto monárquico local: el macquahuitl, una arma formada por navajas de pedernal engastadas en un mazo de madera, y así mediante la autoridad (corona) y el poder (cetro) se completa el sentido.<sup>20</sup>

El arco, las flechas y el carcaj vienen a reforzar lo anterior, pues son las armas principalmente utilizadas por los nativos de esta tierra; el saurio o caimán es un gran reptil, muy común en este territorio y cuya representación en distintas obras hace alusión al suelo americano,<sup>21</sup> como el caballo para representar Europa o los elefantes África; la cornucopia, de la que brotan los frutos de la tierra tanto cultivados como surgidos desde sus entrañas mismas y representados mediante las monedas de oro y plata, simboliza la fertilidad y la abundancia de bienes de esta generosa nación. Una montaña sirve de respaldo al conjunto de elementos, aludiendo a que es de las montañas de donde se obtiene la mayor riqueza de la región, como son sus metales y sus piedras finas; la cartela que enmarca al escudo de armas de manera muy significativa, se apoya en las barras y tejos de plata y oro, dando a entender la importancia que ha tenido el aprovechamiento de la minería para levantar y mantener a la Nación en construcción, al ser dueños de la tierra y por consiguiente de la riqueza que mediante el esfuerzo y el trabajo puede obtenerse de ella.

La explotación minera en la Nueva Galicia, desde un inicio y hasta el tiempo de la creación de la pintura, generó un caudal muy importante de flujos de metales finos y riquezas aprovechadas, menos reconocidas, por la competencia y conveniencia que se ejercía desde la Ciudad de México. Sin embargo esta obra –para la importante institución cuyo ejercicio no dejó de contar con situaciones y eventos fuera de la norma durante los primeros años corriendo el riesgo de ser cancelada– da cuenta de que fueron superadas todas las vicisitudes en la parte técnica del procedimiento de acuñación, llegando a estampar monedas con una reconocida calidad a pesar de las limi-

<sup>19</sup>. En algunas representaciones, estas plumas recuerdan a las del avestruz, por lo que tampoco son del todo originarias de la tierra.

<sup>20</sup>. Cuadriello, *op. cit.*, p. 35.

<sup>21</sup>. Cesare Ripa. *Iconología II*. Madrid: Akal, 2007, pp. 108-109.



tantes que la escasez de mano de obra calificada. Con su funcionamiento, la Casa de Moneda fue de relevancia y contribuyó a la economía y crecimiento de Guadalajara y del estado de Jalisco. A partir de esta pintura, Felipe Castro aprovechó para iniciar un amplio periodo de producción en esta ciudad que cuenta con varios de los ejemplos más sobresalientes de su bien hacer.



*Nacional Casa de Moneda de Guadalajara (detalle). 1845. Felipe Castro.  
(Colección particular. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)*





# FELIPE CASTRO Y EL RETRATO DE PODER: EL SALÓN DE EMBAJADORES DEL PALACIO DE GOBIERNO DE JALISCO

Arturo Camacho Becerra<sup>1</sup>  
Daniela Gutiérrez Cruz<sup>2</sup>  
Elían Orozco Ríos<sup>3</sup>

**E**n México, el nacionalismo del siglo XIX, desde su origen hasta los días de los constructores de la Patria, significó una búsqueda de imágenes de identidad que avalaran su biografía nacional. Dar imagen a la figura de los héroes representó para los sucesivos gobiernos un problema de interés público. Hidalgo e Iturbide subían y bajaban de los altares cívicos como consecuencia de una época en la que predominaron las batallas y los generales en la silla presidencial.

Correspondió a Maximiliano de Habsburgo (g. 1863-1867) promover un proyecto educativo con un fuerte carácter ideológico que exaltara la nación. Entre sus acciones inició la galería del Palacio Nacional con la finalidad de impulsar un programa de reconciliación en el país. Con ese propósito encargó a varios profesores de la Academia Imperial de San Carlos los retratos de Agustín de Iturbide, Miguel Hidalgo, José María Morelos, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero e Ignacio Allende. Posteriormente, con el triunfo de la República, los liberales cambiaron el nombre de la Academia por el de Escuela Nacional de Bellas Artes, y criticaron como decadente la producción pictórica realizada durante el Segundo Imperio.<sup>4</sup>

En Jalisco, los gobiernos posteriores a la Guerra de Reforma iniciaron la tradición visual de pintar a héroes nacionales y locales que, desde la mirada de Fausto Ramírez, resulta "anticipatorio" a las series iconográficas capitalinas.<sup>5</sup> En 1861, se encargó a Felipe Castro (1834-1907) el retrato de Prisciliano Sánchez. Once años después el gobierno del estado pagaría al mismo artista 400 pesos por pintar 31 retratos para el Salón de Sesiones del Congreso, que se ubicó temporalmente en el Palacio de Go-

---

1. Doctor en Historia del Arte y profesor investigador titular en el Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara.

2. Licenciada en Historia por la Universidad de Guadalajara, maestrante en Historia del Arte por la UNAM y docente en la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

3. Licenciada en Restauración de Bienes Muebles por la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente y docente en la misma institución.

4. Fausto Ramírez. "El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)". Claudia Barragán Arellano y María Estela Duarte (coord.). *Los pinceles de la historia: la fabricación del Estado. 1864-1910*. México: Museo Nacional de Arte, 2003, p. 55.

5. *Ibid.*, p. 65.



bierno del Estado (1873), todos de 234 x 158 cm. que actualmente están en el Salón de Embajadores del mismo recinto.<sup>6</sup>

Para entonces, el género de retrato en el México del siglo XIX estuvo influenciado por algunas tendencias artísticas europeas, no obstante, también destacó por tener un estilo regional que les dotó de un carácter propio. Jaime Cuadriello e Inmaculada Rodríguez Moya han señalado que los pintores regionales experimentaron con el retrato de personajes burgueses o de los héroes de la patria. Muchos de ellos se formaron en su lugar de origen y prosiguieron sus estudios en la Academia de San Carlos –o en el extranjero– para luego volver a su estado, como fue el caso de Felipe Castro.<sup>7</sup>

En la serie del actual Palacio de Gobierno las imágenes de los próceres tienen una fórmula compositiva usada frecuentemente en los retratos del siglo XIX y hasta los años ochenta del siglo XX. Buscaban, en su mayoría, capturar la imagen fidedigna del héroe. Felipe Castro recurrió a las referencias visuales pictóricas o litográficas de los primeros Padres de la Patria, mientras que para representar a los próceres locales lo más seguro es que los haya conocido y pintado en su estudio, o bien, haya recurrido a la fotografía. Los retratos hechos por Castro tienen una composición similar que le dotan de una impronta muy refinada: la efigie del gobernante se muestra con gesto solemne, de cuerpo completo posando de pie o sentado, acompañado de libros, documentos manuscritos o la obra pública más destacada de su administración, así como otros atributos iconográficos que buscaba exaltar su poder político, o sus virtudes cívicas, militares o intelectuales. Estos héroes patrios, además, fueron retratados en el interior de su estudio o despacho ricamente ornamentado y con un pesado cortinaje de finas telas al fondo.<sup>8</sup>

Aunque sabemos que estos retratos de gran formato estuvieron originalmente en el Salón de Sesiones del Congreso, fueron cambiados de lugar constantemente dissociando el programa visual original. Inclusive, se sustituyeron sus marcos originales y tuvieron varias intervenciones fallidas. No obstante, los retratos que aún se conservan son un testimonio de aquellos días de gloria, en el que los liberales mediante el distinguido pincel de Felipe Castro retrataron los modelos cívicos de la historia de Jalisco.

**6.** Manuel Pérez Lete (comp.). *Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo y ejecutivo del estado de Jalisco*. Guadalajara: Congreso del Estado de Jalisco, 1981, t. VI, p. 459.

**7.** Recordemos que Felipe Castro nació en la Ciudad de México, pero desde los tres años residió en Guadalajara. Jaime Cuadriello. *Arte regional del siglo XIX*. Madrid: La Muralla, 1982, pp. 6-7; Inmaculada Rodríguez Moya. "El retrato mexicano regional a mediados del siglo XIX". Jesús Raúl Navarro García (coord.). *Insurgencia y republicanismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 253-254.

**8.** Algunas de estas fórmulas compositivas vienen de una larga tradición visual del periodo novohispano que partió a su vez del modelo hispano, con los conocidos retratos de los reyes, virreyes y eclesiásticos. Inmaculada Rodríguez Moya. *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003, pp. 36-39.



## La galería de ilustres del estado

La imagen de Prisciliano Sánchez se disolvió en la memoria cívica hasta que al final de la Guerra de Reforma, en el breve respiro del triunfo liberal el 25 de junio de 1861, el gobierno del estado reivindicó su ejemplo por medio de una circular recordando sus eminentes servicios en la construcción del estado. Es entonces que se mandó que su retrato litográfico se colocara en las principales oficinas de gobierno con el fin de que “la presente generación agradecida a los servicios del patriarca de la libertad en Jalisco, tenga siempre ante la vista para imitarlo el más acabado modelo de toda suerte de virtudes cívicas”.<sup>9</sup>

Consecuencia de este resurgimiento al culto del patricio, es el retrato ejecutado por Felipe Castro en 1861. En la versión solicitada para la galería de ilustres del estado,<sup>10</sup> el gobernador Sánchez está de pie en una actitud dinámica marcada por su pie izquierdo adelantado y la postura de sus manos; sus bien alineadas patillas y peinado le dan la apariencia de un hombre de treinta años. Mira al espectador y sonríe; el jaquette, el pantalón y las polainas aparecen definidas; la cravate blanca está anudada en forma de moño, la banda de seda que ciñe su cintura está discretamente anudada en el extremo izquierdo; su mano izquierda descansa sobre la silla que tiene a su lado y con la derecha presiona, sobre una mesa trípode, un papel con el encabezado: Constitución Política del Estado Libre de Xalisco. En la mesa, el sombrero napoleónico, los guantes y el bastón; al pie de la misma, una esfera celeste, un libro abierto, una cabeza de yeso, una paleta con pinceles y escuadras. Las cortinas descubren un claro por el que se aprecia la sede del Congreso construida por el arquitecto José Gutiérrez que está iluminada por la luz del amanecer. Un cortinaje de damasco rojo y una alfombra estampada con amarillo y verde enmarcan la escena en la que el primer gobernador constitucional de Jalisco parece hacer una pausa en su ardua tarea de gobernar, deja su silla para mostrarse con una expresión limpia y afable al espectador.

Prisciliano Sánchez nació en Ahuacatlán, capital de una de las alcaldías de la Nueva Galicia, el 4 de enero de 1783. Entre 1803 y 1805 estudió latín y filosofía en los conventos de San Francisco de Guadalajara y San Luis Potosí, así como en el Seminario Conciliar de Guadalajara. Posteriormente obtuvo el título de bachiller en artes y leyes por la Real y Literaria Universidad de Guadalajara. Como criollo ilustrado, fue espectador del movimiento insurgente. Ocupó diversos cargos administrativos en Compostela.

<sup>9</sup>. Archivo Histórico del Congreso del Estado de Jalisco (AHCEJ), Índice de Decretos, Legislatura 1860-1861, 25 de junio de 1861. Luis Pérez Verdía. *Biografía del Exmo. Sr. Don Prisciliano Sánchez, primer gobernador constitucional del Estado de Jalisco*. Guadalajara: Tipográfica de Banda, 1881.

<sup>10</sup>. En el catálogo de la 3ª exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes (1861), en donde se exhibió con el número 147, al calce el pintor anotó: “Este cuadro ha sido encargado a su autor para el salón de recepciones del Supremo Gobierno”.



Retrato de Prisciliano Sánchez. 1861. Felipe Castro.  
(Palacio de Gobierno. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)



Entre 1822 y 1823 fue diputado de la Provincia de la Guadalajara al primer Congreso Nacional del México Independiente, así como diputado al Congreso Constituyente del Estado de Jalisco. El 16 de junio de 1823, participó activamente en la proclamación del Estado Libre y Soberano de Jalisco, por medio de la cual se adoptó el sistema de República Federal. El 8 de enero de 1825 fue declarado primer gobernador constitucional de Jalisco. Una de sus acciones más destacadas fue que perfeccionó las estructuras de gobernanza y hacienda pública; impulsó considerablemente las artes y promulgó la ley de instrucción pública en 1826, la cual estipulaba la fundación del Instituto de Ciencias. Falleció en diciembre de 1826.<sup>11</sup>

El retrato de Prisciliano Sánchez pintado por Felipe Castro marca el breve triunfo del liberalismo en la década de las guerras de 1857 a 1867. El cuadro fue solicitado por el gobernador Pedro Ogazón en 1861 y obedece a la necesidad de restaurar la figura del fundador constitucional del estado como adalid moral. Tal vez a eso se deba que el pintor haya colocado al gobernante en su gabinete de trabajo. El propio artista lo describió así:

La figura en pie tiene la mano apoyada en una mesa y sobre la Constitución Política en aquella época, con su famoso artículo 7º que él hizo y que defendió con tanto vigor en la legislatura. El grupo de objetos artísticos y científicos que se encuentra al pie de la mesa aluden a la fundación del Instituto de Ciencias y Academia de Bellas Artes, que fue obra suya; dispensando a ambos establecimientos, toda la protección de un gobierno ilustrado. Su mano izquierda se apoya sobre el respaldo de un sillón. A la espalda y en retiro, se ve la fachada del edificio llamado la Universidad, en donde él mandó construir el magnífico salón de sesiones del H. Congreso, una de las mejores obras de arquitectura conocidas en esta ciudad; alto, 2 varas 27 pulgadas; ancho 1 vara 33 pulgadas.<sup>12</sup>

Por el tamaño de la figura, se privilegia la dimensión humana del gobernante feliz por emplearse al servicio de sus conciudadanos. El atuendo no difiere mucho de la primera versión pintada por José María Uriarte; las diferencias mínimas son la faja sin borlas doradas, la cravete que anuda en moño y las hebillas doradas de los zapatos; el uso de los símbolos se simplifica en objetos como el globo terráqueo y los libros en referencia a su promulgación de la ley de educación en 1826.

El cortinaje recorrido deja ver la representación de la obra pública, mostrando un extremo de la parte superior del frontispicio que representa la transformación del antiguo templo de Loreto perteneciente a los jesuitas, en el templo de las leyes que

**11.** "Prisciliano Sánchez Padilla". Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. T. II. La confrontación de la Universidad y el Instituto, 1821-1861 [<http://enciclopedia.udg.mx/biografias/sanchez-padilla-prisciliano>].

**12.** Arturo Camacho Becerra (comp.). *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1998, p. 54.



sería el congreso del nuevo estado; mantiene como atmósfera la luz de la aurora que en el de Uriarte inundaba la escena y aquí aparece sólo como muestra del horizonte. En el cuadro de Felipe Castro, el excelente dibujo y la fina expresión en su rostro denotan el conocimiento académico del maestro del Liceo de Varones; no hay novedades, aunque sí convenciones elaboradas cuidadosamente.

En este retrato del gobernador Sánchez en su despacho, se muestra el gobernante ilustrado en una escena cercana al realismo, en donde las colinas se convierten en pesados cortinajes de damasco y el campo seco en una elegante alfombra importada de Europa. La imagen del gobernador Sánchez en la sede del poder, es la del legislador. En esta versión, las leyes, simbolizadas tanto por la hoja encabezada con la leyenda "Constitución Política del Estado Libre de Xalisco", que tiene un repinte a manera de censura del artículo 7° de la Constitución de 1824 –que establecía al Estado como administrador de los gastos para el sostenimiento del culto católico– y el edificio en el que se legisla son los elementos de mayor carga simbólica porque acababa de terminar una guerra a favor del cumplimiento de la Constitución de 1857.

Para el retrato del gobernador Santos Degollado, Felipe Castro lo representó con gesto serio, barba y bigote y con unos lentes redondeados. Está de pie y de frente, vestido con pantalón y levita negra. A su lado derecho está una mesa en la que posa su mano sobre una espada que remite a su carrera militar; también hay dos documentos manuscritos en los que puede leerse las frases "Plan de Ayutla" y "Constitución de 1857"; al fondo de la mesa hay un sombrero de copa, un libro y apenas se distinguen unos guantes blancos. Su mano izquierda la descansa en la cintura; de fondo una ventana con cortinajes rojos y un sillón imperio color azul, así como una alfombra de diseño geométrico completan la escena.

En esta obra destaca el cuidadoso dibujo como soporte de la pintura, el cuadro consigue una equilibrada composición cromática en donde el negro ocupa un lugar central para combinar con rojos oscuros y en el extremo derecho el azul claro del sillón ilumina la escena; el espacio ha sido estudiado geométricamente trazando un eje a partir del personaje. A pesar de las intervenciones anteriores y los deterioros que han opacado los colores provocando algo de ruido visual, es posible apreciar una paleta cromática cálida y una luminosidad muy centrada en el rostro del personaje. En las facciones de rostro, comparado con las manos hay una diferencia sutil, pues parece que en las manos utilizó colores más cálidos y con pinceladas más cortas para formar las luces, mientras que, de la nariz hacia la frente utilizó un amarillo más vibrante que el resto de las encarnaciones, mismas que tienen capas más lisas, a diferencia de la construcción de otros rostros de retratos anteriormente descritos. Es un cambio que, junto con un halo blanco que puede verse alrededor de su rostro, da una luminosidad mayor a esta parte de la composición de la obra.





Retrato de Santos Degollado. 1863. Felipe Castro.  
(Palacio de Gobierno. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)

El pintor ha seguido el formato de composición del retrato del poder situando firme y al centro al personaje, sin duda un modelo iconográfico inspirado en Napoleón y su gabinete de Jacques Louis David (1812). El maestro Fausto Ramírez juzga poco factible que los pintores mexicanos hayan conocido esta imagen en virtud de estar excluida de los circuitos de exhibición y reproducción gráfica por haber sido el encargo de un particular, no obstante, como fuente reconoce las alegorías de la Iconología de Gravelot y Cochin, publicada en París en 1796 y que llegaron a México vía la Academia de San Carlos, por lo que es posible sugerir el emblema de la “experiencia” como inspiración para la obra de Castro.

El nombre original de Santos Degollado fue José Nemesio Francisco Degollado. Nació en Guanajuato en 1811 y murió en la batalla de “Llanos de Salazar” el 15 de junio de 1861. Conocido también como “el santón de las derrotas”, por su desafortunada actuación durante la Guerra de Reforma. Fue un hombre letrado interesado en temas de geografía, filosofía, física, gramática, matemáticas, jurisprudencia e historia universal. Como muchos de sus contemporáneos se formó en el Seminario, por aquellos años los únicos establecimientos educativos para cursar estudios superiores. Más tarde fue Director de Estudios de Michoacán durante el gobierno de Melchor Ocampo (1846-1848).

Su carrera militar comenzó cuando se unió en 1839 a las fuerzas federalistas al lado de Gordiano Guzmán para restablecer el federalismo. Era considerado excelente espadachín y jinete. En 1854 se sumó a la Revolución de Ayutla. Al siguiente año, estuvo al frente de un cuerpo del ejército y derrotó a los santanistas. Al triunfo de los liberales fue designado gobernador de Jalisco (1855-1856) y de Michoacán (1857-1858), distinguiéndose por su obra y buen manejo de las finanzas. En Jalisco propició la construcción del Teatro Alarcón que luego llevaría su nombre y destinó un importante recurso económico a la educación.

El 27 de marzo de 1858, el presidente Benito Juárez lo nombró Secretario de Guerra y General en Jefe del Ejército Federal, y posteriormente ministro de Relaciones Exteriores. En 1859 participó en la Batalla de Tacubaya, de la cual logró escapar luego de la derrota de los liberales. Intervino en la preparación de las Leyes de Reforma. Fue asesinado por los conservadores, luego de querer vengar la muerte de Ocampo, el 15 de junio de 1861.<sup>13</sup>

El cuadro expuesto en la 3ª Exposición organizada por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, fue pintado dos años después de su muerte. En el catálogo aparece con el número 186:

**13.** “Santos Degollado Sánchez”. Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. T. II. La confrontación de la Universidad y el Instituto, 1821-1861. [<http://enciclopedia.udg.mx/biografias/degollado-sanchez-santos>]



Retrato del benemérito general y esclarecido patriota C. Santos Degollado. Este cuadro representa completa la figura del desgraciado general, que en pie, se muestra con la espada en la mano derecha descansada sobre una mesa donde se encuentra el Plan de Ayutla y la Constitución de 57, a cuya consecución consagró su vida y sus servicios; un sillón y cortinajes que varían el fondo completan este cuadro.<sup>14</sup>

Fue declarado Benemérito del Estado en noviembre de 1861. En el decreto se ordenaba colocar “el retrato del benemérito en el salón de sesiones del Congreso y el teatro que se está construyendo en esta capital, debido a la energía del expresado benemérito, llevará el nombre de Teatro Degollado, que se inscribirá con letras de metal sobre la entrada principal del pórtico al terminarse la obra”.<sup>15</sup> Todo parece indicar que este cuadro se le mandó hacer a Felipe Castro, quien comenzaba a destacar en su carrera y ya había dado muestras de su praxis artística con los grandes lienzos que hizo para el templo de las capuchinas, La oración en el huerto y La crucifixión. Además de los retratos, en los catálogos de las exposiciones encontramos cuadros como El moledor de colores o La tumba de Hidalgo, este último presentado en la exposición de 1859, una de las primeras pinturas que tratan de un suceso de la historia de México.



Retrato de Santos Degollado (detalle). 1863. Felipe Castro. (Palacio de Gobierno. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)

<sup>14</sup>. Camacho Becerra, *Catálogo...*, p. 76.

<sup>15</sup>. AHCEJ, Índice de Decretos, I Legislatura, julio 23 de 1861-enero 31 de 1868, 6 al 21 de noviembre de 1861, t. 1, pp. 321-322.



Otro político ilustre retratado por Felipe Castro fue Antonio Escobedo. En esta pintura de gran formato podemos ver al gobernador de Jalisco, quien entre 1844 y 1846 comenzó la Penitenciaría, representada apenas visible en el plano del edificio sobre la mesa, en la parte posterior. Aunque es visible solamente un pequeño fragmento de la construcción, se reconoce el inmueble, llamado en su tiempo Cárcel Correccional o “Penitenciaría de Escobedo”.

Como varios gobernadores de Jalisco a principios del siglo XIX, la estancia en el poder de Antonio Escobedo fue interrumpida, por lo que están registradas varias fechas de su mandato, desde 1836 como vicegobernador; entre 1837 y 1841 en el Departamento de Jalisco, y de 1844 a 1846 de nuevo en el poder como gobernador. Fue durante este último periodo cuando se comenzó con la construcción de la cárcel el 24 de mayo de 1845, en unas tierras que pertenecían a la huerta del Convento del Carmen y que fueron ofrecidas por el padre Crisóstomo Nájera, ya que la antigua prisión que estaba en el Palacio de Gobierno presentaba varios problemas –sobre todo de higiene–, por lo que la nueva ubicación en las afueras de la ciudad, con mayor ventilación y espacio otorgaban beneficios tanto para los reos como para las personas que trabajaban dentro del inmueble.

Así podemos ver en esta pintura de Felipe Castro que la composición gira en torno a la arquitectura, donde el personaje principal se encuentra al centro de pie con su cuerpo girado levemente a su izquierda y la mirada hacia esa dirección. Al personaje lo circunda una atmósfera semiabierta, ya que parece estar dentro de un inmueble con una columna clásica al lado izquierdo, y un cortinaje verde entreabierto que deja ver al fondo un amplio patio con una glorieta de pasto, y detrás de éste se asoma una esquina de la penitenciaría.

La arquitectura del reclusorio coincide con el primer alzado del Plano de la Cárcel Correccional de Guadalajara, un documento que carece de firma y fecha, pero que ha sido atribuido tanto a Carl Nebel como a José Ramón Cuevas. Este último fue el arquitecto que estuvo al frente del proyecto entre 1845 y 1852, pero se desconoce si se basó en el plano de Nebel –que habría trazado entre 1837 y 1841, a la par que el diseño del jardín botánico de Guadalajara– o elaboró otro plano en 1843 tomando como modelo el antes citado, por ello la doble atribución. Más tarde David Bravo rediseñó la fachada de la cárcel en 1860, incluyéndole columnas y frontispicio entre 1878 y 1879.<sup>16</sup>

**16.** Plano de la Cárcel Correccional de Guadalajara, Cédula 1449-OYB-7233, Mapoteca Orozco y Berra de la Ciudad de México, citado por: Luis Felipe Cabrales Barajas. “Carlos Nebel en Guadalajara: Penitenciaría Escobedo y Jardín Botánico”. *Geocalli. Cuadernos de Geografía*, 2016, año 17, núm. 34, julio-diciembre, pp. 37, 46-65.



Retrato de Antonio Escobedo. 1878. Felipe Castro.  
(Palacio de Gobierno. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)



Es probable que Felipe Castro haya consultado alguno de los alzados de la primera etapa de la penitenciaría al momento de la composición del retrato de Escobedo, pues varios planos que fueron proyectados por José Ramón Cuevas y reelaborados por David Bravo se presentaron en las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes de 1857 y 1863.<sup>17</sup> La estructura de la fachada original de la cárcel, como se ilustra en la pintura, estaba compuesta por dos plantas con siete arcos de medio punto correspondientes los de arriba con los de abajo, que harían las veces de ingreso –las de abajo– y ventanales –las de arriba–. La construcción es sobria, aunque el pintor no prestó mayor detalle en los terminados de las pilastras, los capiteles o los torreones almendrados respecto al plano de papel desenrollado que está sobre una tabla recargado sobre la mesa, no así en los materiales usados en el proceso constructivo del inmueble, como se observa en el último plano. En síntesis, Castro elaboró un rico ejercicio de investigación iconográfica para la composición de este cuadro.

Para completar el programa visual con los gobernantes más prominentes de Jalisco, Felipe Castro pintó el retrato de Joaquín Angulo. Nació en Guadalajara en 1776. Se formó en el Seminario Conciliar y en la Universidad de la misma ciudad, donde estudió Latín y Artes, posteriormente estudió Derecho en el Instituto de Ciencias del Estado, donde obtuvo el título de abogado para iniciar su carrera política con ideas liberales moderadas. Se desempeñó como diputado local (1846), gobernador del estado de Jalisco (1847-1852), senador de Jalisco (1853) y magistrado de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (1857). Durante su gobierno, impulsó la educación, mejoró los caminos hacia el interior del estado y concluyó la Penitenciaría. Murió alejado de su carrera política en 1861.

La pintura de Joaquín Angulo es póstuma, ya que está firmada en la esquina inferior derecha en el año de 1878. Felipe Castro lo retrató de cuerpo completo, joven, sobrio y elegante. En el retrato Angulo se encuentra al centro de la composición sentado en una silla roja en la que pueden verse tres papeles: uno lo sostiene con su mano izquierda sobre su pierna, mientras que los otros dos se encuentran sobre la mesa, uno sobre otro. En el más próximo sobre la mesa se puede leer “PLAN DE AYUTLA Conveni[o] de Lagos”, el cual se encuentra encima de otro manuscrito en el que está escribiendo y se lee: “He finalizado [mi] periodo Goberna[dor]”; en el manuscrito que sostiene con su mano izquierda es posible ver: “Hago cesión de mis bienes para que se ocupen en las atenciones de la guerra contra el invasor”.

La atmósfera en la que se desenvuelve el personaje es equilibrada. Al fondo se puede observar un librero de madera con un estilo sobrio neoclásico y cuatro niveles de distintos tamaños; en los entrepaños superiores hay varios tomos con diversos títulos, también se encuentran libros más antiguos de pergamino, en cuyos lomos se aprecian letras manuscritas. Es probable que esta diferenciación de tipos de libros

17. Camacho Becerra, *Catálogo...*, p. 26.



Retrato de Joaquín Angulo. 1878. Felipe Castro.  
(Palacio de Gobierno. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)



antiguos y nuevos nos hablen del amplio conocimiento del personaje, así como de la preparación que adquirió con sus estudios y que de esa manera era en la que actuaba en su función pública.

Como parte de la composición de la pintura, la escena presenta un jarrón fino que se asoma debajo del mantel de la mesa, probablemente se trate de una porcelana china por las características formales que presenta de tamaño, color y decoración. En la esquina izquierda de la pintura cuelga una cortina gruesa de tono verde adornada con hilos amarillos que forman motivos fitomorfos; detrás de ella, está un ventanal donde se puede ver un cielo despejado de color azul claro, así como unas hojas de guías que cuelgan a la orilla derecha de la misma.



Retrato de Joaquín Angulo (detalle). 1878. Felipe Castro.  
(Palacio de Gobierno. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)

Otro elemento que no pasa desapercibido y llama rápidamente la atención ya que se encuentra ocupando varios planos, es el tapete de piel de animal sobre el que se encuentra el personaje; aunque está a sus pies, por la dimensión de la obra y el detalle que utilizó Felipe Castro para que a la vista se puedan percibir texturas es bien lograda. También en el manejo del color resalta una selección pensada para que los fondos sean ocre homogéneos, y fijar la atención en el personaje principal, ya que



está vestido con traje de color negro profundo, esto, junto con el trabajo de composición y realismo, hacen que la mirada de Angulo observe directo al espectador, creando la sensación de que es interrumpido en el trabajo que está desarrollando.

Esta obra fue ejecutada a una edad madura del pintor, a sus 46 años, en la cual se puede observar una técnica delicada que queda reflejada en cada uno de los detalles, desde el pelo de la alfombra, hasta la plumilla con la que escribe, donde sin duda las pinceladas delgadas y con distintas direcciones otorgan a las figuras una sensación de distintos materiales y texturas. También puede verse el uso de veladuras para construir volúmenes como en la cortina que cuelga hasta el suelo, o en las encarnaciones del rostro y manos, que dan realismo al cuerpo del retratado.

### Beneméritos de la Patria

Felipe Castro estaba interesado en el género de pintura de historia con diferentes escenas. En particular, resaltan las obras dedicadas al “héroe de Dolores”. En la tercera exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes de 1861 presentó dos bocetos, uno con el retrato de Hidalgo esperando la hora del combate, y otro más de una pintura mural en el que, de en medio de los padres de la patria salían las alegorías de la fama –que repite los nombres de Hidalgo, Morelos, Abasolo, etc.– la victoria y la libertad. Mientras que en la cuarta exposición de 1863 expuso *La aurora de 1810*, un retrato alegórico de Hidalgo con la libertad en el amanecer de la nueva nación.<sup>18</sup>

Años más tarde, Castro pintó dos retratos de Miguel Hidalgo, uno en 1868 y otro en 1889. El primero se encuentra en el actual Salón de Embajadores y el segundo en el despacho del gobernador. Ambos tienen la misma composición: Hidalgo al centro del cuadro, se encuentra de pie vestido completamente de negro. Su rostro, avejentado, sigue la iconografía tradicional del padre de la patria: de edad avanzada y calvo con cabello blanco. Su mano izquierda se encuentra sobre el brazo de la silla de madera ornamentada y cuero, mientras que su mano derecha señala el lienzo de la Virgen de Guadalupe que se encuentra en un marco de madera ondulada. Del escritorio cae un pesado mantel verde sobre el cual hay unos cuantos libros, un sombrero negro, una pluma y un tintero. De la mesa sobresalen dos documentos: un mapa y un manuscrito que versa “MEXICANOS VIVA LA INDEPENDENCIA Y NA SA DE GUADALUPE”. Al fondo, sobre una pared dañada por la humedad, cuelga un reloj con péndulo que marca la víspera del medio día.

---

18. Camacho Becerra, *Catálogo...*, pp. 49, 53 y 71.





Retrato de Miguel Hidalgo. 1868. Felipe Castro.  
(Palacio de Gobierno. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)

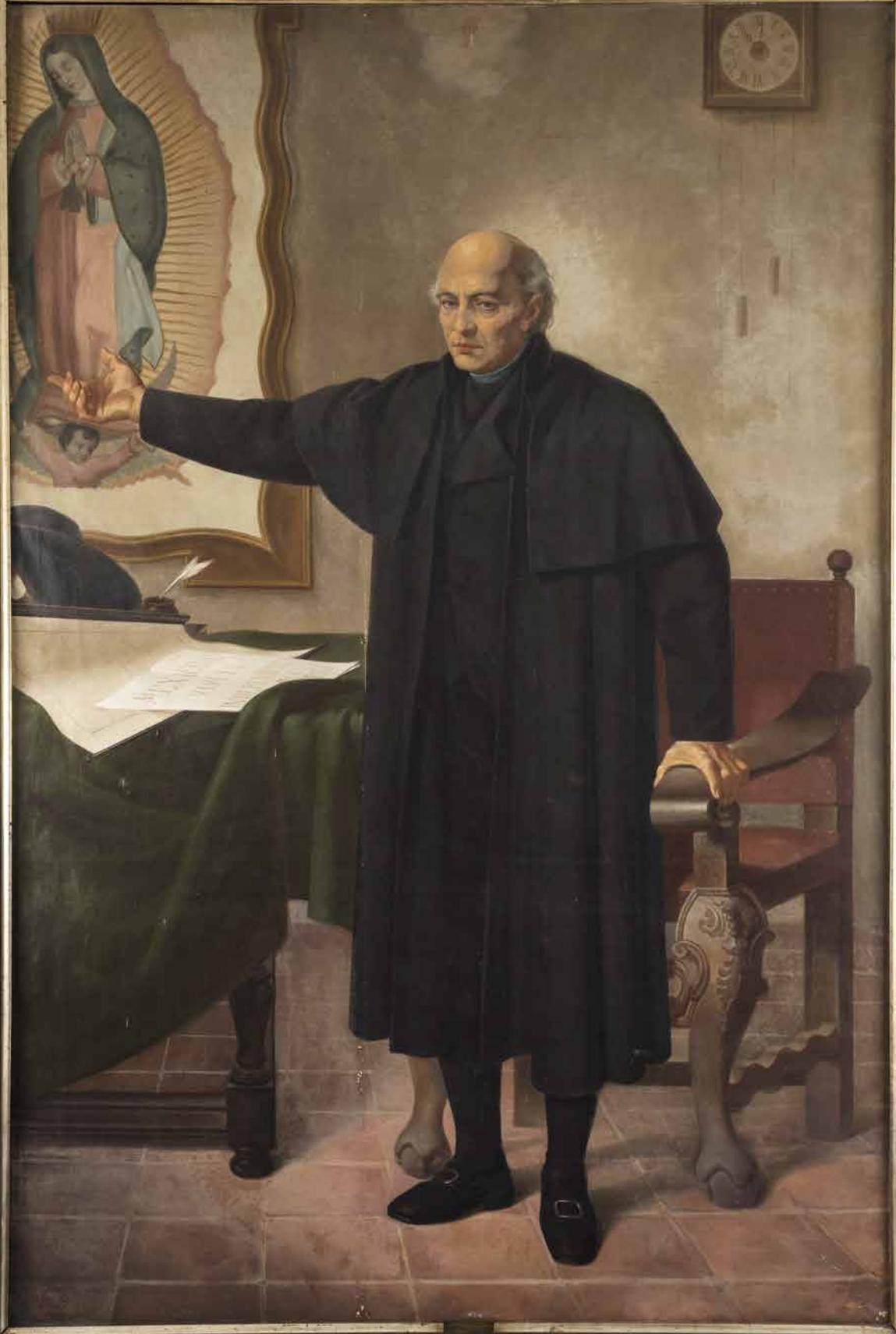
Aunque los dos retratos guardan similar fórmula compositiva, tienen una solución plástica distinta. En el primer cuadro, puede verse a Hidalgo vistiendo un traje y capa de color negro profundo que para contruirlo utilizó un fondo rojo –solo en esta parte de la composición–, sobre el cual colocó veladuras oscuras, grises y blancas para formar los pliegues luces y sombras del textil, lo que le otorga dinamismo y realidad. El resto de la paleta cromática lo maneja con tonos claros, pinceladas delgadas y cortas que van dando forma a los detalles, como en la pintura de la Virgen de Guadalupe que se encuentra colgada en la pared, en la esquina superior derecha.



Retrato de Miguel Hidalgo (detalle). 1868. Felipe Castro.  
(Palacio de Gobierno. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)

En la pintura de 1889, Castro perfeccionó la perspectiva y el diseño del piso; resaltó los detalles de lienzo de la Virgen, e incorporó algunas veladuras y tonos grises en el gesto de Hidalgo para resaltar su vejez, además de apagar la paleta cromática con tonos más oscuros, que le dan menos vitalidad a la escena, pero más solemnidad. Presenta una técnica muy detallada que da sentido al trabajo del dibujo que trazó, donde el uso del color marca la diferencia precisa de los planos. En la pintura de la Virgen pueden observarse unas líneas horizontales y verticales muy rectas, y algunas de ellas crean una cruz. Por las características que presenta parece ser que debajo de la pintura hay una retícula cuadrada, que es un sistema que se utiliza para poder pasar una imagen previa a un nuevo lienzo. Por ello, lo más probable es que la obra que Castro pintó de Hidalgo unos años antes, haya sido su guía para crear esta otra idéntica en composición, pero distinta en la forma de colocar los colores.





Retrato de Miguel Hidalgo. 1889. Felipe Castro.  
(Palacio de Gobierno. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)

Esta obra se encuentra un poco alterada por las intervenciones anteriores que presenta, ya que los repintes, así como barnices y probablemente tratamientos al soporte textil (reentelado), han provocado que exista mucho ruido visual tanto en el virado de los colores, como en las texturas que se aprecian en ella. Se encuentra un poco más brillante que la anterior, y tiene algunos cambios compositivos como lo son los libros que se encuentran sobre la mesa, que aquí se reducen. Sin embargo, a pesar de lo anterior, Felipe Castro sigue preponderando el uso de los colores para dar volumen al dibujo, sigue utilizando la construcción de volumen por medio de colores planos sobre los que coloca veladuras para dar profundidad y realismo a las obras. A los rostros y manos les otorga mucho esmero colocando por medio de pinceladas cortas y con empastes coloque las luces muy definidas, con colores claros y blancos muy brillantes. Este uso de pinceladas también las utiliza en los fondos de la pared y el piso para crear estas texturas en los distintos materiales presentes en el contexto.

Miguel Hidalgo y Costilla nació en 1753 en la Hacienda Corralejo, de la jurisdicción de Pénjamo, Guanajuato. Se formó en filosofía y teología en el Colegio de San Nicolás en Valladolid (hoy Morelia), del cual se ordenó como sacerdote en 1778. Desde muy joven se destacó por su elocuencia y por su gusto por la literatura ilustrada. Cercano a Ignacio Allende, desde 1809 supo de las intenciones independentistas, pero sería hasta principios de septiembre de 1810 que se sumaría al movimiento. Dirigió la primera etapa de la gesta libertaria; en Guadalajara publicó *El Despertador Americano* y abolió la esclavitud. Luego de varios triunfos y derrotas a lo largo del país, fue capturado y fusilado en Chihuahua el 30 de julio de 1811. El Primer Congreso Constituyente de México decretó en 1823 elevar a los “Beneméritos de la Patria en Grado Heroico”, entre ellos a Hidalgo, cuyos restos descansan actualmente en la Columna de la Independencia de la Ciudad de México.

El retrato de Hidalgo bebe de una prolífica y larga tradición iconográfica que ha respondido al gusto de cada época. Sabemos que durante la Guerra de Independencia los realistas contuvieron cualquier intento de retratar su memoria, y más tarde, incluso estuvo prohibido hablar de él. No obstante, algunas crónicas e imágenes lo describieron como desaliñado, maduro y enérgico, aunque, también existe una pequeña escultura de Clemente Terrazas (ca. 1810), que ya lo representa como anciano, vestido de traje negro y sombrero de copa. Así, poco a poco se fue construyendo la imagen del héroe de Dolores. Otro ejemplo es el retrato del cura de Dolores por Juan Nepomuceno Herrera –copiado en 1840 de un retrato que pintó Francisco Inchaurregui en 1810, encontrado entre los bienes del padre de Miguel Hidalgo–, quien lo pintó anciano, calvo y cano, vestido con alzacuello y levita negra.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Guillermo Brenes Tencio. “Miguel Hidalgo a la luz del arte: iconografía del héroe nacional-Padre de la Patria mexicana (siglos XIX y XX)”. *Káñina, Revista de Artes y Letras*. San José: Universidad de Costa Rica, 2010, vol. XXXIV, núm. 2, pp. 53-54 y 60-62.



Sería durante el proceso de la Guerra de Reforma, el Segundo Imperio y la Restauración de la República que la imagen heroica de Hidalgo se consolidó como un hombre sereno y envejecido, calvo y de cabello cano. El Retrato del Benemérito de la Patria General Miguel Hidalgo y Costilla pintado por Joaquín Ramírez (1832-1866) en 1865 –encargado por Santiago Rebull, director de la Academia de San Carlos–, se convirtió en el modelo iconográfico del cual se pintaron múltiples copias. En esta obra el artista pintó al prócer como un hombre maduro y experimentado; se encuentra de cuerpo completo al centro del cuadro, de frente al espectador; porta un alzacuello, levita y botas negras. Con su mano izquierda toma el brazo de su silla, y con la derecha apunta un documento en el que se lee “¡Viva la Yndependencia! Mexicanos”; en la mesa también hay unos libros y papeles sueltos. Al fondo del muro cuelga una pintura de la Virgen de Guadalupe con un marco tallado y dorado, así como un reloj de piso marca el alba.

Las dos pinturas de Felipe Castro tomaron como modelo el retrato de Hidalgo pintado por Ramírez. Aunque varía la disposición de los elementos compositivos del lienzo, es evidente que toma como referencia visual los objetos y el carácter del Pater Patrie. El retrato de Hidalgo representa pues, la escena previa a las campanadas del conocido “Grito de Dolores” del 16 de septiembre de 1810, como una clara referencia simbólica del movimiento insurgente que cimentó el relato de la gesta heroica en la historia patria de México, pero sobre todo, estableció para las generaciones venideras la imagen del cura de Dolores.

Como emblema del ideario liberal, Benito Juárez quien fue múltiples veces fotografiado, se sumó al panteón cívico nacional; en particular, luego de su muerte se hicieron fieles retratos escultóricos y pictóricos como emblema fundamental de la Reforma liberal. Recordemos que Juárez nació en Guelatao, Oaxaca, el 21 de marzo de 1806. Se formó en el Seminario de Santa Cruz y en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca, donde se graduó como abogado. Inició su carrera política como regidor del ayuntamiento, diputado federal y local, juez de primera instancia, magistrado del Supremo Tribunal y gobernador de Oaxaca. Contrario al bando conservador, sufrió un destierro que reforzó sus ideas liberales. Apoyó la Constitución de 1857, proclamó las Leyes de Reforma y luchó por la soberanía nacional contra la Intervención francesa y el Segundo Imperio. En 1858 ocupó la presidencia de México. Por motivos políticos estuvo itinerante por el norte del país, hasta el triunfo de la República en 1867. Murió el 18 de julio de 1872. Al siguiente año, el Congreso de la Unión lo declaró Benemérito de la Patria en grado heroico.<sup>20</sup>

<sup>20</sup>. “Benito Juárez”. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. [<https://inehrm.gob.mx/es/inehrm/juarez>]





Retrato de Benito Juárez. 1878. Felipe Castro.  
(Palacio de Gobierno. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)

En la pintura de Juárez, Felipe Castro retoma el tamaño y la composición que los otros retratos del salón de sesiones: Juárez se encuentra al centro del cuadro, está de pie, viste un elegante traje negro con camisa blanca. Su mano izquierda sostiene unas hojas con un texto apenas legible, mientras que con su mano derecha señala un documento manuscrito en el que se lee "REFORMA"; encima de éste, en otra hoja resaltan las siglas masónicas: "A.·T.·D.·L.·V.·"<sup>21</sup> Su escritorio está cubierto con un mantel bordado de tonos ocres y a un lado de los documentos hay unos guantes, un rico tintero de oro y plata rematado con el águila sobre el nopal devorando una serpiente, un libro y un bastón de mando. En el último plano, cae un rico cortinaje de damasco tinto que contrasta con la arquitectura marmórea, en cuyo muro un nicho resguarda la escultura blanca que representa la alegoría de la Victoria, pues porta una corona de laurel. Una silla de terciopelo con tallas doradas con el escudo de la República Restaurada, una alfombra con decoraciones ornamentales y un pedazo de papel tirado completan la decoración del estudio.

Para este retrato, Felipe Castro tomó ricos modelos visuales, pues como antes se apuntó, para entonces ya circulaban muchas representaciones del benemérito. Resalto en particular las pinturas de Benito Juárez del prolífico pintor José Escudero y Espronceda (1835-1905), y una en la que plasmó al prócer de cuerpo completo rodeado por los objetos y el mobiliario que le dotan de estatus político y su importancia como ciudadano modelo.

Al igual que en otras galerías de héroes y dada la importancia de Benito Juárez, era fundamental que estuviera en la serie de retratos de Guadalajara. Por ello, Castro pintó a Juárez como un vivo ejemplo de poder, dotado de un carácter victorioso, con don de mando y de justicia, con sus pesados cortinajes, la silla presidencial y los objetos del escritorio que evocan su desempeño político, incluso, incorporó sutilmente, el vínculo masónico del prócer con el Rito Nacional Mexicano. En fin, Felipe Castro hizo un ejercicio de síntesis visual con elementos que enfatizan su legado, principalmente, sus aportes a la Reforma liberal que marcó el devenir en la historia del México moderno.

Es necesario señalar que en esta serie de Felipe Castro muestra su excelente dominio técnico tanto en el dibujo como en la pincelada, logrando representar las escenas con un toque realista. En particular, en los gestos y la expresión de sus manos es posible ver el dibujo de una buena calidad, que culmina con un uso de pinceladas cortas y detalles de luz de primera intención que dan a las formas, volumen; esto se puede apreciar sobre todo en los pómulos, frente y labios de los personajes.

---

21. En la masonería, estas siglas significan: "Al Triunfo de la Verdad".



La indumentaria negra dota de seriedad y protagonismo a los personajes y resalta sus cualidades plásticas por medio de la forma y la profundidad. Para este efecto, el pintor recurrió a las bases oscuras, como el rojo, para posteriormente combinar los distintos grados de intensidad de colores negros, grises y blancos que dan volumen y tridimensionalidad, algo que nos habla del dominio técnico de la paleta del pintor.

Otro aspecto técnico relevante son los materiales representados de los objetos que acompañan las escenas. En conseguir que se percibían las texturas, aplicó pinceladas rectas y marcadas en las maderas, pero esfumadas en los textiles, como el damasco de las cortinas o el terciopelo de las sillas. Para los detalles en los tinteros, utilizó colores lisos y planos con veladuras y colores fríos logrando un aspecto de metal lustroso; similar recurso utilizó para los detalles patrios, que refleja las sombras o del propio mármol, ladrillo o cantera de los muros y la escultura.

Finalmente, se debe decir que con esta serie de gobernantes de Jalisco, pintada entre 1861 y 1889, Felipe Castro demostró madurez en su oficio al condensar lo mejor de la enseñanza académica, la asimilación de convenciones para el género del retrato del poder y un toque personal en la composición y el mensaje que quiso transmitir del personaje. Estos retratos, de quienes se convirtieron en modelos cívicos, contienen la maestría del pintor académico que no se aventura en componer y sigue una fórmula clásica en donde los detalles la convierten en una obra destacable por su magistral ejecución, dejando para la posteridad un panteón heroico de la historia de Jalisco y de México.





## HIJOS DE LEDA: PABLO Y VIRGINIA

Ramón Avendaño Esquivel<sup>1</sup>

**E**ste lienzo, pintado en el último cuarto del siglo XIX, resulta un ejemplo prolífico del gusto de la época en que vivió Felipe Castro, cuyo ambiente se hallaba inundado de las tendencias artísticas y literarias del romanticismo. Recordemos que los antecedentes de este movimiento, particularmente el denominado “prerromanticismo”, tienen lugar en países como Alemania y Francia; en este último, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) fue uno de sus máximos exponentes y considerado el padre del movimiento. Resulta fundamental partir de Rousseau, pues su discípulo más adelantado, y uno de sus grandes seguidores, será el botánico y escritor francés, Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814).

En un primer momento, Saint-Pierre brindó sus servicios a la milicia, pero dedicó su vida posterior a la creación de obras literarias entre las que destacaron sus tres volúmenes de *Estudios sobre la naturaleza* (1784) y, desde luego, la novela *Pablo y Virginia* publicada en 1787, la cual se convirtió en un baluarte de los valores propios del romanticismo, tal y como iremos apuntando, y que da título a la obra de Felipe Castro que aquí se comenta.

*Pablo y Virginia* fue alcanzando fortuna crítica a medida que avanzó el siglo XIX, logrando un importante número de ediciones y con ello su traducción y extendida circulación a diferentes partes del mundo, entre ellas México. La novela relata, en medio de ricas descripciones naturalistas e incluso botánicas de la isla Mauricio y su entorno,<sup>2</sup> la amorosa y trágica vida de dos jóvenes que, aunque provenientes de distintas familias, fueron criados prácticamente como hermanos. Dicha isla, como supone su propia geografía, se encuentra alejada de la mundana modernidad en la que las aparentes carencias en realidad eran ausencias positivas, las cuales contribuían a una mejor forma de vivir bajo un espíritu campirano sin ninguna otra preocupación. Así, los protagonistas de la novela “creían que el mundo no pasaba de las extremidades de su isla y no se figuraban que hubiese cosa buena ni apetecible donde ellos no estaban. Su afecto mutuo y el de sus madres ocupaban toda la actividad de sus almas”.<sup>3</sup> El propio autor, fiel seguidor de Rousseau, hace una crítica clara al racionalismo francés y

---

1. Licenciado en Restauración de Bienes Muebles por la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, docente en la misma institución y maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México.

2. El territorio insular “Mauricio” forma parte, junto a Reunión, Rodríguez, las islas Agalega y el banco de Cargados Carajos, de las denominadas islas Mascareñas localizadas en sudoeste del océano Índico. Administrativamente, durante el siglo XVIII la isla era controlada por Francia.

3. J. H. Bernardin de Saint-Pierre. *Pablo y Virginia*. Valencia: Ildefonso Mompié, 1827, 23 pp.



deja bien clara las ideas imperantes del romanticismo que defendía, sin dejar de lado la narrativa propia de los dos jóvenes cuando sentencia: “Vosotros los europeos, cuya alma se llena desde la infancia de tantas preocupaciones contrarias a la felicidad, no podéis concebir que la naturaleza sea capaz de proporcionar tantas luces y placeres. Vuestro espíritu ceñido a una estrecha esfera de conocimientos, toca bien pronto al término de sus gustos artificiales, pero la naturaleza y el corazón son inagotables”.<sup>4</sup>

Además de inspirarse en la aludida novela francesa,<sup>5</sup> el óleo que nos ocupa abreva claramente de la pintura y grabado del belga Joseph Henri François van Leries (1823-1876), cuyas obras pueden hallarse incluso en el mercado del arte<sup>6</sup> y que sin duda circularon debido a la popularidad de la novela y la posterior ópera que se compuso sobre la misma historia. En este sentido, llama la atención que casi cien años después de publicada la novela, se estrenara la ópera *Pablo y Virginia* escrita por Victor Massé (1822-1884).<sup>7</sup> Tal y como da cuenta la edición del 11 de noviembre de 1876 de *Le Monde Illustré*,<sup>8</sup> la obra operística se conformaba por tres actos y seis escenas, y así lo atestigua la imagen central de esta edición impresa en la cual se muestra el pasaje retomado por Felipe Castro y descrito por Saint Pierre a través de su narrador:

Un día que yo bajaba de la cumbre de ese monte, divisé a Virginia al extremo de la huerta, que corría hacia casa con el zagalejo por encima de la cabeza, para defenderse del agua de una nube pasajera. De lejos la creí sola; pero habiéndome acercado para conducirla de la mano y ayudarla a caminar, vi que llevaba del brazo a Pablo, casi todo tapado con el zagalejo, y muy ufanos los dos de verse a cubierto del aguacero, debajo de aquel paraguas de su invención. Los dos graciosos niños, cobijados con el ahuecado zagalejo, me hicieron acordar entonces de los hijos de Leda, encerrados en una misma concha.<sup>9</sup>

**4.** B. de Saint-Pierre, *op cit.*, pp. 82-83.

**5.** Debido al gran éxito de la novela desde su publicación en 1787, existieron numerosas ediciones que retomaron las ilustraciones que sobre el tema realizara el pintor Jean-Frédéric Schall (1752-1825).

**6.** Se localiza tanto un óleo sobre panel de madera, como uno de los grabados del mismo autor en la casa de subastas Artnet. Artnet, Pablo y Virginia [En línea] <https://www.artnet.com/artists/joseph-henri-fran%C3%A7ois-van-lerius/paul-et-virginie-2-works-vgrC2il3smSqlTEQX6lSNw2> [Consultado: 7 de abril, 2023]

**7.** La popularidad que alcanzará llevará a que de forma consecuente la obra sea traducida al alemán, italiano e inglés.

**8.** Biblioteca Nacional de Francia, *Le Monde Illustré* (18 de noviembre, 1876). [En línea] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6410607d/f8.double> [Consultado: 7 de abril, 2023].

**9.** B. de Saint-Pierre, *op cit.*, p. 22.



Pablo y Virginia. ca.1870. Felipe Castro.  
(Colección particular. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023)



Volviendo al cuadro del pintor belga y a diferencia del grabado del *Mundo Ilustrado*, observamos que Castro plasma una copia prácticamente idéntica de la pintura de François van Leries, pues atiende los elementos compositivos, el trazo de los personajes y el paisaje, la disposición, la paleta cromática e inclusive el juego de luces y sombras del artista extranjero. Lo anterior nos permite suponer a manera de hipótesis que el pintor mexicano tuvo acceso a una litografía coloreada de la obra de François van Leries. En este sentido, más allá de menospreciar la obra por tratarse de una copia, se trata de otra declaración patente de los valores propios del romanticismo, pues tal y como lo retoma el propio Justino Fernández (1904-1972) –aludiendo a los “breves pero sustanciosos” párrafos que anteceden el “Catálogo de los objetos de Bellas Artes presentados en la Quinta Exposición Anual de la Academia Nacional de San Carlos de México de 1853”– cuando describe:

Las copias eran gustadas tanto como las obras originales, sobre todo si se trata de pinturas de maestros europeos; generalmente son... ejecutadas con mucho gusto..., pero se exigía, claro está, la... corrección de los originales. El gusto por la copia, tanto en el público, como entre los estudiantes y artistas, es enorme; se copia de los buenos grabados; se copia todo, desde un *Ecce Homo* de Guernico, hasta... muy interesantes copias de autores franceses...<sup>10</sup>

Ahora bien, atendiendo el cuadro que nos ocupa, observamos al centro de la composición, y abarcando prácticamente su totalidad, las figuras de dos adolescentes campiranos descalzos resguardados de la inclemencia del ambiente por la hoja de plátano que a modo de zagalejo sostiene con ambas manos el varón, en apego al fragmento arriba descrito de la novela.

En primer plano se encuentra Virginia, una niña de complexión rolliza y marcada tez blanca, con hermosos cabellos castaños y corona floral acorde a la descripción de Saint Pierre: “Virginia no tenía más que doce años, y su estatura era ya más que mediana. Sus largos y rubios cabellos le sombreaban la frente, y sus ojos azules y labios de coral brillaban con apacible esplendor sobre la blanca y fresca tez de su semblante”. Virginia se encuentra descalza y ataviada con un sencillo vestido de color blanco y cuello redondo con botones en el pecho, la prenda la lleva ceñida con un listón azul en la cintura y también son notables las mangas alzadas por encima de los codos. Gracias a la acción de recoger a manera de contenedor la parte baja de su vestido, es posible observar una falda interior o enagua rayada en tonos ocres y rojos. La joven se encuentra caminando tal como lo demuestra la flexión de su pie izquierdo, mientras lleva las manos al centro de su cuerpo para recoger entre sus prendas algunas frutas, entre las que es notable una piña.

<sup>10</sup>. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*. 4ª. ed. México: UNAM. 1999, 1ª reimpresión, 2001, t. 1, p. 52.



*Pablo y Virginia*. Anónimo (Escuela Humboldtiana). 1820. AP5025. Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), exposición "Rupturas y continuidades". [En línea] [Consultado: 7 de abril, 2023].



Tras Virginia observamos a Pablo, un joven moreno, de cabello y ojos oscuros, de cuyos rasgos destaca entre las sombras lo rojo de sus labios. El joven de acuerdo con el relato, era de una estatura mayor que la de Virginia y precisamente enfatiza que el color de su rostro era “más atezado”, además de que “su nariz más aguileña, y sus ojos, que eran negros como el azabache, tendrían algún tanto de altivez, si las largas pestañas, que a manera de pinceles brillaban en contorno de ellos”.<sup>11</sup>

La vestimenta de Pablo se compone de una camisa blanca de cuello amplio sin abotonar, apenas sujeta por un nudo al frente y fajada en el pantalón ocre que lleva arremangado por encima de las rodillas, se complementa con un saco o chaqueta de color azul y un fajo de color rojo que ciñe a su cintura y cae en el extremo derecho de su cuerpo en donde son visibles los flecos o puntas deshiladas.

Los personajes caminan descalzos bajo un intenso sol recordando la descripción del narrador al afirmar que en la hermosura de sus pies le parecía estar viendo “varias veces uno de aquellos antiguos grupos de mármol blanco, que representa algunos de los hijos de Níobe”.<sup>12</sup> Su andar sucede en medio de un paraje que dista de recordarnos la exuberancia de la isla descrita por Saint-Pierre, pues más bien ésta es agreste y entre las rocas apenas se observan algunas plantas como un maguey y un nopal, además de algunas malezas. Al fondo de la composición se observa en la línea de horizonte un sistema montañoso que se halla cubierto de nieve. Algunos aspectos nos llevarían a pensar que se trata de una adaptación al paisaje local de Felipe Castro, no obstante, si miramos con detenimiento las obras de Joseph Henri François van Lerius, notaremos que en este caso el pintor mexicano apenas modificó la composición original, por lo cual se trata de una copia sumamente apegada a la pintura belga.

En este sentido, no puede obviarse el lienzo que resguarda el “Museo de Arte Miguel Urrutia” en Bogotá, que sigue el mismo modelo con algunas adaptaciones tanto cromáticas como compositivas. Sin duda, es especialmente notable el tamaño y el ensanchamiento de los cuerpos de los protagonistas, la ausencia de corona floral o bien las rosas que sustituyen a la piña que carga Virginia en la pintura belga e incluso la presencia de un riachuelo en el fondo del paisaje.

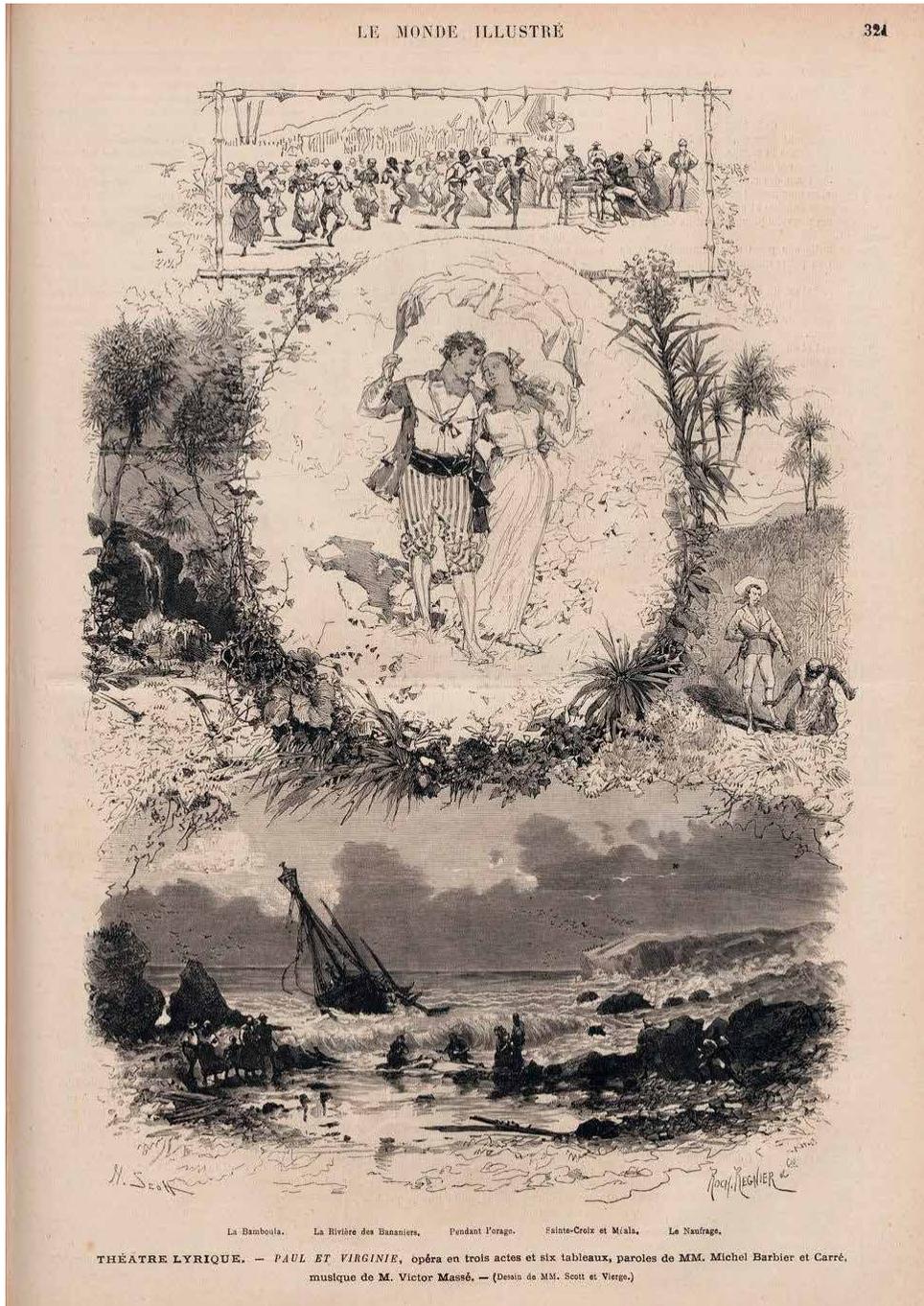
En la obra mexicana no es visible ninguna firma, no obstante, siempre ha pertenecido a la familia Castro y sus descendientes, y se encuentra en excelente estado de conservación, sin aparentes huellas de intervención e incluso conservando su bastidor original. Estos aspectos nos permiten tener un acercamiento muy directo a la técnica y maestría del pintor, verbigracia la cubriente aunque suave pincelada que integra el paisaje en contraste con la riqueza de los empastes empleados en las altas luces de los protagonistas o en los detalles del vestido de Virginia. Un aspecto notable es que

<sup>11</sup>. B. de Saint-Pierre, *op cit.*, p. 25.

<sup>12</sup>. *Ibid.*, p. 26.



en el reverso del lienzo, presumiblemente de algodón, se observa un sello de lo que puede tratarse el obraje textil que producía este tipo de tejidos, la marca detenta como signo de identificación un oso posado en sus cuatro patas y enmarcado por una doble línea; en este sentido pese a no tener identificada la casa productora, es preciso apuntar que es un sello frecuente en otros lienzos coetáneos de Guadalajara, por citar un ejemplo, el retrato del canónigo Villalvazo pintado por Pablo Valdez en 1874.



Teatro lírico "Pablo y Virginia". *Le Monde Illustré*. 18 de noviembre, 1876. Biblioteca Nacional de Francia [En línea] [Consultado: 7 de abril, 2023].





# EL RETRATO DE IGNACIO COMONFORT DEL MUSEO REGIONAL DE GUADALAJARA

Cecilia Guadalupe Reynoso Soriano<sup>1</sup>

La democracia es el destino de la humanidad  
futura; la libertad su indestructible arma;  
la perfección posible el fin a donde se dirige.

Ignacio Comonfort,

*Manifiesto a la nación, 1858.*

**E**l jueves 7 de agosto de 1919, en el extremo derecho de la página número siete de *El Informador*, un encabezado rezaba: “Informe relativo al movimiento en el Museo del Estado durante el mes de julio de 1919”. Era un listado de objetos donados por diferentes miembros de la sociedad tapatía para formar parte de la colección del recinto. Las donaciones eran de muy diversa índole, por ejemplo, una farola, unos cuadros inspirados en obras de Rafael Sanzio, un par de dagas, una con cache de hueso y otra de plata, un busto de yeso de Madero y una estatua de López Cotilla, un paisaje en acuarela, un retrato de Pío IX, varias decenas de libros y un devocionario, una olla y un botellón azteca, “una mesita japonesa redonda [...] ídolos de piedra”, entre otros objetos. Y el último párrafo del listado señalaba: “Un cuadro, pintura al óleo, del General Comonfort. Original del pintor Felipe Castro, comprado en \$4.00. Busto en tamaño natural”.<sup>2</sup>

Dicha pintura es la que interesa en el presente capítulo puesto que, tomando esa nota del periódico como un indicio, es posible atribuir el *Retrato de Ignacio Comonfort* –que hoy se encuentra exhibido en la sala “Historia de Jalisco II” del Museo Regional de Guadalajara (INAH)– al conjunto de obras pictóricas con temática civil trabajadas por Felipe Castro. Aunque se desconocen los detalles exactos de su creación queda constancia de que en 1872 el gobierno de Jalisco le pagó a Felipe Castro cuatrocientos pesos por 31 retratos, y posiblemente el de Comonfort pertenezca a ese lote.<sup>3</sup> Para comenzar el análisis, es pertinente conocer al sujeto retratado, por lo cual se presenta un esbozo de los momentos más relevantes de su vida y de su actuar en la política nacional.

---

1. Cecilia Guadalupe Reynoso Soriano es licenciada en Historia por la Universidad de Guadalajara y maestrante en Historia de México por la misma institución.

2. *El Informador*, Guadalajara, 7 de agosto de 1919, p. 7.

3. Arturo Camacho. *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1997, p. 127.



## Breve acercamiento biográfico a Ignacio Comonfort

José Ignacio Comonfort nació el 12 de marzo de 1812 en la ciudad de Puebla. Comenzó su carrera militar en 1823 con el cargo de alférez de caballería del emperador Agustín de Iturbide.<sup>4</sup> Al expirar el imperio mexicano ingresó al Colegio Carolino, no obstante, jamás concluyó su educación, pues al morir su progenitor, recayó sobre él la administración de los negocios familiares. En 1832, sin ser militar de carrera, se enlistó en las filas de Antonio López de Santa Anna<sup>5</sup> y hacia 1834 obtuvo el grado de teniente coronel de milicia urbana de Izúcar.<sup>6</sup>

En 1839 recibió su primer cargo público como Prefecto de Tlapa<sup>7</sup> donde, a pesar de la pobreza e incomunicación del sitio, Comonfort contribuyó en el desarrollo público y el bienestar de sus habitantes, sobre todo, en favor de erradicar el analfabetismo, la criminalidad, el caciquismo y el aislamiento de la región.<sup>8</sup> Participó como diputado en el Congreso Constituyente de 1842,<sup>9</sup> y como vicepresidente en un Congreso nacional extraordinario convocado por el general Mariano Paredes.<sup>10</sup>

Fue electo por votación como alcalde tercero del Ayuntamiento de la Ciudad de México y trasladado a la prefectura de Cuautitlán en agosto de 1846. En vísperas de la invasión estadounidense, Comonfort se dedicó a organizar diversas brigadas de caballería e infantería para contener a los invasores. Una vez tranquilizada la situación, se convocó a un congreso con sede en Querétaro para redactar una Constitución federalista y Comonfort fue llamado a sesionar como senador. Mientras que durante la presidencia de Mariano Arista (1851-1853) ocupó el cargo de administrador de la Aduana de Acapulco.<sup>11</sup>

Hacia 1853 en México se estableció un régimen dictatorial bajo Antonio López de Santa Anna. El descontento general que provocó derivó en diversos levantamientos

4. Ray F. Broussard. "Mocedades de Comonfort". *Historia Mexicana*. México, 1964, vol. 13, núm. 3, p. 379.

5. Pronunciado en contra de Anastasio Bustamante. Para entender con mayor profundidad este episodio, véase el capítulo de José Antonio Serrano Ortega y Josefina Zoraida Vázquez. "El nuevo orden, 1821-1848". Erik Velásquez García et al., *Nueva historia general de México*. México: El Colegio de México, 2010.

6. Esperanza Toral. *Entre Santa Anna y Juárez: Ignacio Comonfort*. Puebla: Las Ánimas, 2012, pp. 18-19.

7. Para el momento en que Comonfort obtuvo el cargo, Tlapa se ubicaba al centro sur del Departamento de Puebla; sin embargo, varios años después, con la creación del Departamento de Guerrero, pasó a formar parte de su jurisdicción abarcando la actual Sierra Norte de dicho estado. *Ibid.*, pp. 37-38, 195, 207.

8. De acuerdo con Toral, Comonfort veló por instruir a los presos en oficios, mejorar la infraestructura pública del lugar, construir caminos para incentivar el comercio, modernizar los sistemas agrícolas de los habitantes y apoyar la educación de la juventud. Además, mientras estuvo en dicho cargo comenzó a establecer redes con personalidades importantes de la zona circundante, como Juan Álvarez, quien se convirtió en su gran amigo e instructor político y social. *Ibid.*, pp. 21-23.

9. Sin embargo, Santa Anna al ver la fuerza que iba cobrando el cónclave, decidió desintegrarlo mediante el uso de las armas. *Ibid.*, p. 31.

10. Esa asamblea tuvo el mismo desenlace que la anterior. *Ibid.*, p. 35.

11. *Ibid.*, pp. 35-40.



en su contra, uno de ellos fue el Plan de Ayutla, proclamado el 1 de marzo de 1854.<sup>12</sup> Su principal objetivo era desconocer al gobierno dictatorial, elegir a un presidente interino que convocara a un congreso y que se redactara una nueva constitución. Casi un año después de que comenzó el levantamiento, Ignacio Comonfort se trasladó al Occidente del país y, estando en la ciudad de Guadalajara como jefe de la División del Interior, publicó dos mensajes dirigidos a la población del Departamento.

El primero, con fecha del 23 de agosto, incitaba a los jaliscienses a apoyar los principios del Plan de Ayutla y confiaba a las “personas más dignas de esta ciudad por su ilustración y patriotismo”<sup>13</sup> la encomienda de redactar el Estatuto orgánico provisional del Departamento.<sup>14</sup> Mientras que el segundo, lanzado el 13 de septiembre, anunciaba que el final de la guerra estaba cercano y testimoniaba que el Estatuto que había sido redactado sería la “base del edificio de vuestra futura felicidad. [...] [Ya que] Contiene los elementos de la libertad, fundada en el orden, en la moral y en la justicia, que hacen dichosas á las naciones”.<sup>15</sup>

Al triunfo de la Revolución de Ayutla, Comonfort se posicionaba ya como una de las piezas clave para ocupar la presidencia de la república, pero el 1 de octubre de 1855 fue electo Juan Álvarez, que encabezaba la revuelta. Aunque solamente desempeñó el cargo por dos meses, pues su gabinete, su salud y su popularidad pronto se resquebrajaron.<sup>16</sup> No obstante, antes de abandonar la ciudad de México, Álvarez nombró a Comonfort como presidente sustituto. De manera que, el 11 de diciembre de 1855 el liberal moderado Ignacio Comonfort fue investido con facultades extraordinarias para tomar el Ejecutivo.

Comonfort fue respaldado por un gabinete ejemplar<sup>17</sup> y durante su administración interina (1855-1857) se expidieron las primeras leyes reformistas que tenían como ob-

**12.** El plan fue lanzado por Florencio Villarreal, pero lo reformaron Juan Álvarez e Ignacio Comonfort diez días después en Acapulco. A este movimiento prontamente se unieron actores políticos y militares de diferentes regiones de México, incluso, fueron invitados a unirse muchos personajes que habían sido exiliados por la dictadura. No hubo distinción de ideologías políticas, puesto que el fin común que se perseguía era el mismo: derrocar a Santa Anna. *Ibid.*, pp. 65, 81-96.

**13.** Anselmo de la Portilla. “Apéndice”. *Historia de la Revolución de México contra la Dictadura del General Santa Anna. 1853-1855*. México: INEHRM, 1987, p. XCIII.

**14.** Entre los postulados del Plan de Ayutla que pretendían reorganizar al Estado y a la administración pública, cada Departamento debería expedir un estatuto provisional y el presidente debía convocar a un Congreso para redactar una nueva constitución que tuviera como base las ideas e instituciones liberales que inspiraron el levantamiento. Toral, *op. cit.*, p. 92.

**15.** De la Portilla, *op. cit.*, p. XCIV.

**16.** El único ministro que no renunció fue Benito Juárez, quien planeaba emitir una ley que suprimía los fueros de las corporaciones. Conocida como la Ley Juárez, se publicó el 23 de noviembre de 1855 y pronto levantó inconformidades entre diversos sectores de la nación; uno de los más importantes y que más problemas causó a la administración de Comonfort fue el Plan de Zacapoaxtla, reconocido al grito de “Religión y fueros”. Toral, *op. cit.*, pp. 137-152.

**17.** En Relaciones, Luis de la Rosa y Ezequiel Montes; Justicia, Negocios Eclesiásticos e Instrucción Pública, José María Iglesias y también Ezequiel Montes; Gobernación, José María Lafragua e Ignacio de la Llave; Fomento, Colonización, Industria y Comercio, Manuel Siliceo; Hacienda y Crédito Público, Manuel Payno y Miguel Lerdo de Tejada; Guerra y Marina, José María Yáñez y Juan Soto. *Ibid.*, p. 150.



jetivo sanear la Hacienda pública, suprimir los votos religiosos, eliminar los aranceles y el cobro de derechos del clero, desamortizar las fincas de manos muertas y crear el Registro Civil. En mayo de 1856 promulgó el Estatuto Provisional de la República Mexicana<sup>18</sup> y en febrero de 1857 el presidente Comonfort y el Congreso Constituyente aprobaron y juraron la nueva Constitución de los Estados Unidos Mexicanos. En ese momento concluyó el periodo como sustituto de Comonfort, pero en las elecciones que siguieron resultó electo.<sup>19</sup>

Ya como presidente constitucional, Ignacio Comonfort comenzó a notar que la nueva Constitución no había sido bien recibida por diferentes sectores del país, que la consideraban hostil con sus usos y costumbres, además, debido a los problemas que empezaban a germinar, intentó dar marcha atrás a muchas de las medidas reformistas que había apoyado anteriormente. Corría el rumor de un golpe de Estado en su contra y, llamando a Félix Zuloaga, Manuel Payno y Juan José Baz para que le informaran del levantamiento, sin saber que eran parte de la conspiración, ellos lo convencieron de unirse a la insurrección que se planeaba, del 17 de diciembre de 1857 mediante el Plan de Tacubaya. Al presidente Comonfort le ofrecían investirlo con poderes extraordinarios para derogar la Constitución.<sup>20</sup>

A los pocos días del levantamiento, se arrepintió y trató de retractarse, pero ya era muy tarde. El presidente Comonfort fue desconocido por Zuloaga y los demás conservadores, mientras que los liberales también le manifestaron su desprecio por haber roto el orden constitucional, por lo que decidió exiliarse en los Estados Unidos, donde pasó cerca de cuatro años.<sup>21</sup> Este hecho, que parece haber sido un autogolpe de Estado, condenó a Ignacio Comonfort ante los ojos de todos los bandos en disputa, culpándolo de la guerra civil que asolaría al país por los siguientes años.

Fue hasta octubre de 1862 cuando logró volver a México y ser nombrado jefe del Ejército del Centro para defender Querétaro, Michoacán y Guanajuato de los franceses. Poco después, Benito Juárez lo nombró ministro de Guerra. Desafortunadamente, el 13 de noviembre de 1863, cuando se dirigía de Celaya hacia San Luis Potosí –lugar en que Juárez había establecido el gobierno de la República desde junio de ese año–, Comonfort con parte de su escolta y estado mayor fueron emboscados y abatidos en el paraje conocido como Molino de Soria.<sup>22</sup>

**18.** Antecedente de la Carta Magna que vería la luz al año siguiente. *Ibid.*, pp. 162-169.

**19.** En la contienda participaron también Miguel Lerdo de Tejada, José Joaquín Pesado y Benito Juárez, quien quedó como encargado de Gobernación en el nuevo gabinete del presidente. *Ibid.*, pp. 174-175.

**20.** De acuerdo con Toral, el verdadero propósito del plan era recuperar los bienes del clero a través de derogar la Ley Juárez, la Ley Lerdo y la Ley de Desamortización, así como crear instituciones afines a los usos y costumbres de la población mexicana. *Ibid.*, p. 200.

**21.** *Ibid.*, p. 201.

**22.** José C. Valadés. *Luces, política y cultura universal. Biografías de Alamán, Gutiérrez de Estrada, Comonfort, Ocampo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 349-350.



## El retrato de Ignacio Comonfort

Está pintado en un lienzo en formato vertical de 60.5 x 76 cm, enmarcado con una moldura sencilla de madera. No tiene ni firma del autor ni fecha de creación, sin embargo, si se toma como indicio la nota de *El Informador* antes citada,<sup>23</sup> es posible atribuirlo a Felipe Castro. La falta de esos datos dificulta su ubicación dentro de la cronología de trabajo del pintor, aunque se la puede ubicar entre sus obras posteriores a la Guerra de Reforma (1857-1861) o, como se mencionó, en los retratos que pagó el estado a Castro hacia 1872.<sup>24</sup>

Esta pintura al óleo guarda la pincelada y una construcción plástica muy similar al retrato que Felipe Castro elaboró hacia 1885 de don Rafael Sabás Camacho, obispo de Querétaro (1885-1908). No obstante, en la composición de Sabás Camacho, Castro plasmó elementos simbólicos que hacían referencia a su cargo como gobernador de una diócesis: mitra, báculo episcopal, libros y la cruz pectoral sobre su pecho. Mientras que, como se verá, el de Comonfort fue de sencilla y sobria composición, aunque también de esmerado dibujo y buen colorido.

El retrato de busto del general Comonfort se encuentra enmarcado dentro de un óvalo pintado en ocre con fondo verde olivo que contrasta con la levita de paño negro que vestía Ignacio Comonfort “lo mismo en paseos que en funciones oficiales”,<sup>25</sup> la botonadura de la prenda es del mismo color. Lleva corbata negra que pareciera de seda, con nudo delantero y de ella surgen los picos del cuello. Los matices en el sombreado de la pincelada le dan sensación de textura y profundidad a los pliegues de su indumentaria, además realzan la figura corpulenta del poblano. En el lado izquierdo de la levita lleva prendida por un broche en azul con blanco una medalla de tipo militar que tiene la forma de un resplandor de veinticuatro rayos y está orlada por hojas de laurel y olivo. Parece ser de oro con diamantes y en el centro, sobre esmalte blanco, resalta el águila republicana en color dorado.

Comonfort inclina un poco su cabeza hacia el hombro derecho (es decir, hacia el lado izquierdo del espectador) y desvía su mirada en la misma dirección, esquivando a quien lo mira, pero dejando ver en su rostro un gesto de desasosiego y reserva. Lleva barba, ya que “como tenía la cara picada por la viruela, discretamente cubría aquel defecto, que parecía afearle y mortificarle, con la espesura de una barba negra y esmeradamente cuidada”.<sup>26</sup>

<sup>23.</sup> *El Informador*, Guadalajara, 7 de agosto de 1919, p. 7.

<sup>24.</sup> Camacho, *op. cit.*, p. 127.

<sup>25.</sup> Valadés, *op. cit.*, p. 150.

<sup>26.</sup> *Ibid.*, p. 350.





Retrato de Ignacio Comonfort. ca.1870. Felipe Castro (atribuido).  
(Museo Regional de Guadalajara-INAH. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

Haciendo la genealogía de la imagen ha sido posible percatarse de que, para este retrato Felipe Castro tomó referencias visuales y préstamos icnográficos de litografías y grabados, como lo hizo para otras de sus pinturas. Se han localizado dos litografías de Comonfort hechas por Joseph Antoine Decaen, que probablemente fueron impresas a mediados del siglo XIX y que, sin lugar a duda, sirvieron a Castro como modelos para el retrato. Una se titula *D. Ignacio Comonfort. Presidente sustituto de México* y se trata de un busto idéntico al que retrató Castro, solamente que en la impresión litográfica Comonfort no porta la medalla en forma de resplandor y su cabeza se encuentra un poco más erguida que en la pintura, pero el gesto de su rostro sigue siendo muy similar al que inmortalizó Felipe Castro.

Mientras que la otra litografía de Decaen, que lleva la leyenda de *El general Comonfort. Presidente de la República Mexicana*, muestra al presidente sonriendo ligeramente, sentado en una silla coronada por el águila que devora a la serpiente entre brocados vegetales. Sobre uno de sus muslos apoya un libro que sostiene ligeramente abierto entre los dedos de una de sus manos, probablemente se trate del Estatuto Provisional de la República Mexicana o de la Constitución de 1857, ambos códigos publicados durante su mandato como presidente interino. El otro brazo se encuentra sobre el reposabrazos de la silla, parece que su codo roza con la mesa que se halla a un costado, sobre la que se ven más libros, plumas y un tintero.

Lo más destacado de esta litografía es que, a diferencia de la anterior, el pecho de Comonfort luce la misma insignia que pintó Castro en su obra. También, aunque no es completamente visible, debajo de las solapas de la levita porta otra condecoración amarrada al cuello por un listón grueso que, por la forma de la medalla parece que corresponde a la cruz de la Orden de Guadalupe de la segunda época (1853-1855), que fue restituida por Antonio López de Santa Anna.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup>. Verónica Zárate Toscano, "Tradición y modernidad: la Orden Imperial de Guadalupe. Su organización y sus rituales". *Historia mexicana*. México, Vol. 45, núm. 2, 1995, pp. 214-215.





Litog. de Decaen.

Litografía de Decaen. ca.1856. (Colección particular)

D. IGNACIO COMONFORT,  
Presidente Sustituto de México.

Otro grabado de Comonfort circuló a través del semanario francés *L'illustration, Journal Universel*, acompañando una nota del 14 de noviembre de 1857 en la que se abordaban los problemas a los que se enfrentaba el presidente. En esta impresión también aparece la medalla del pecho, pero reducida a un resplandor de 18 rayos que cuelga de un broche bicolor; al centro también se distingue el águila republicana y reproduce, como en una de las litografías de Decaen, la Cruz de la Orden de Guadalupe.

Por otra parte, en 1855 José Carrillo elaboró una pintura de Ignacio Comonfort, plasmándolo de acuerdo con la disposición más popular para retratar a los héroes y gobernantes durante el siglo XIX y bien entrado el XX, que era incluir junto al personaje la obra más importante de su administración.<sup>28</sup> En esta pintura se observa al entonces presidente sustituto de pie, mirando solemnemente al espectador dentro de una oficina del Palacio Nacional; a su lado se encuentra una mesa revestida por una tela en color chedrón y por detrás unos pesados cortinajes en tono ocre que enmarcan la ventana, mediante la que se puede observar un ángulo de la Catedral Metropolitana. Una de sus manos se esconde en el bolsillo, mientras que la otra se posa sobre un libro, que debe de ser la Constitución de 1857 que, a su vez, está sobre el manuscrito del Plan de Ayutla.<sup>29</sup>

Cabe señalar que, la iconografía del presidente Comonfort que tomó en préstamo Felipe Castro se puede encontrar en estas obras, específicamente en las dos litografías de Decaen, aunque no se descarta la existencia de otras imágenes que pudieron haber influido en su proceso de creación. Por último, no cabe duda de que el "Retrato de Ignacio Comonfort", aunque hasta cierto punto se trata de una composición sencilla, demuestra el talento de Felipe Castro y su amplio dominio del dibujo, el manejo de los colores y la luminosidad.

---

**28.** Arturo Camacho, "La representación del patricio en la pintura regional". *Itinerario del arte en Jalisco. Lecturas para su historia*, Arturo Camacho Becerra (comp.). Guadalajara: Amate Editorial, 2016, pp. 173-174.

**29.** Cristina María González, "Retratos y símbolos del siglo XIX". *Los objetos de la memoria. Colección del Museo de Historia Mexicana*. Monterrey: Museo de Historia Mexicana, 2009, p. 152.





## ORACIÓN, CRUCIFIXIÓN Y RESURRECCIÓN PARA LA IGLESIA DE POBRES CAPUCHINAS DE GUADALAJARA

Hugo Armando Félix Rocha<sup>1</sup> |

**E**n 1850, Felipe Castro (1831-1907) recibió el encargo de pintar tres grandes cuadros con temas alusivos a la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Este conjunto pictórico tenía como propósito ornamentar la iglesia de la Purísima Concepción y San Ignacio de Loyola, contigua a la casa de religiosas capuchinas, localizada en la ciudad de Guadalajara.<sup>2</sup> Dos de las pinturas se fijaron a los muros que flanquean el presbiterio, en tanto la tercera se colocó en el paramento del segundo tramo de la nave, justo en el lado opuesto al del ingreso lateral de la construcción. Se trataba de una comisión específica para dicho edificio, pues el tamaño de los lienzos se proyectó de acuerdo con las dimensiones del espacio levantado. De hecho, la integración a la arquitectura de estas sendas imágenes pintadas, predominantemente horizontales, funge como revestimiento de la superficie mural. Mientras las obras del área del ábside miden 800 x 425 cm, la otra, puesta cerca de los accesos al templo, sólo alcanza 632 cm en su ancho, pero mantiene la misma altura que las demás. Al estar situadas bajo el arquitrabe que sostiene el abovedamiento, la mirada del espectador se ve obligada a subir, lo cual no sólo acrecienta la monumentalidad de las pinturas, sino también el impacto visual en quienes se aproximan a ellas. Sin duda, la labor de pintar y montar obras de gran formato representó para su autor, quien contaba con tan sólo 19 años, un desafío en términos plásticos, compositivos y técnicos. No podía implicar menos para quien se enfrentaba a una de las primeras encomiendas de relevancia en su trayectoria artística.

---

1. Doctor en Historia por el Colegio de Michoacán y docente en la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

2. Juan Arturo Camacho Becerra. *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*. Zapopan: El Colegio de Jalisco-Fonca, 1997, p. 123.





Vista del presbiterio. (Templo de la Purísima Concepción y San Ignacio de Loyola. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

## Los inicios de una carrera en la pintura

Aunque nació en la Ciudad de México, Felipe Castro radicó desde temprana edad en Guadalajara, donde adquirió las nociones elementales para desarrollar una carrera en la pintura. En principio, lo hizo al lado de su padre, el pintor José Antonio Castro (1778-1852) quien, tras formarse en la Academia de San Carlos e incorporarse más tarde a su profesorado, lideró la Academia de Bellas Artes de Guadalajara a partir de 1835, cuando aceptó la invitación oficial de tomar la dirección de dicho establecimiento.<sup>3</sup> Con renovado ímpetu, el pintor académico reactivó la fundación, proveyéndola de un nuevo reglamento y trasladándola al poco tiempo a las instalaciones del antiguo colegio jesuítico de San Juan Bautista, donde se mantuvo en operaciones hasta mediados de siglo.<sup>4</sup> En este espacio dispuesto y acondicionado para el academicismo en la región occidental del país, Felipe Castro se formó en el arte de pintar bajo un método de aprendizaje, pautado y progresivo, que su padre había asimilado y heredado de su maestro, el valenciano Rafael Ximeno y Planes (1759-1825), así como del

<sup>3</sup>. Si bien se desconoce quién lo propuso, el nombramiento se dio por el deceso de José Gutiérrez (1766-1835), el arquitecto que la puso en marcha en el Instituto de Ciencias del Estado de Jalisco en 1827, apenas finalizada la gubernatura de Prisciliano Sánchez (1783-1826), quien la había aprobado previamente. Adriana Ruiz Razura. "José Gutiérrez, el arquitecto malagueño del neoclásico en Guadalajara, México (1766-1835)". *CES.XVIII*, 2008, núm. 18, p. 200.

<sup>4</sup>. Juan Arturo Camacho Becerra. "Documentos de la Academia de Bellas Artes de Guadalajara". *Memoria del Museo Nacional de Arte*, núm. 8, 2000, p. 31.



programa de estudios que cursó en calidad de pensionado en las salas de la Academia de San Carlos.<sup>5</sup> Pero el perfeccionamiento de las habilidades artísticas que alcanzó Felipe Castro en su juventud no se limitó al que las lecciones académicas, centradas fundamentalmente en la práctica del dibujo, le permitían desarrollar junto a los demás aprendices inscritos que llegaron a sobrepasar el centenar alrededor de 1844.<sup>6</sup> Seguramente su adelantamiento y corrección en el quehacer artístico se pulió al apersonarse en el área de trabajo en que actuó su padre fuera de la Academia, sobre todo cuando este último atendía encargos de la clientela civil y eclesiástica vecindada en la región. Pero también es posible que antes de asumir el encargo de la iglesia de capuchinas, el principal pupilo del director haya asistido a los cursos de la Academia de San Carlos, recién abierta en 1843 con el catalán Pelegrín Clavé (1811-1880) a la cabeza del ramo de pintura.<sup>7</sup> De este modo, Felipe Castro pudo desenvolverse con bastante soltura en la hechura de obras pictóricas que exigían el dominio de recursos que sólo podía conceder la disciplina y la experiencia acumulada. Acaso el conjunto pictórico realizado en 1850 haya sido visto como la culminación de su etapa formativa.

A mediados del siglo XIX, la producción artística en el Occidente del territorio nacional se perfiló justamente por la actividad que los pintores Castro desempeñaron en Guadalajara. Ciertamente, el vínculo entre maestro y discípulo, potenciado por la relación paterno filial que les unía, dio paso al intercambio recíproco de saberes y conocimientos tanto teóricos como prácticos concernientes al arte de pintar. De igual modo, esta cercanía permitió a ambos el contacto con individualidades y corporaciones que impulsaron el desarrollo artístico a nivel regional en su papel de comitentes. Así, Felipe Castro, desde el momento en que se involucró en el quehacer artístico, pudo vislumbrar cómo su padre resolvía cuestiones operacionales, tales como la adquisición de materiales y herramientas, la contratación de asistentes, la formación de presupuestos, o bien, las estrategias para procurarse de clientelas interesadas en la ejecución de pinturas. Sin este entrenamiento paralelo al adiestramiento meramente plástico, el joven pintor no hubiese podido orquestar y llevar a buen término el convenio de elaboración de tres grandes cuadros para un recinto eclesiástico. El encargo seguramente lo entendió como la oportunidad de poner en práctica las habilidades que había adquirido en los años previos. Se trataba, además, de una aportación al desarrollo de la pintura en la región.

**5.** A José Antonio Castro, tras la muerte de Ximeno en 1825, le fue concedido el puesto de teniente en el ramo de pintura de la Academia de San Carlos, de donde renunció para marcharse a Guadalajara, seguramente por las dificultades financieras por las que pasaba el plantel de la Ciudad de México. Eduardo Báez Macías. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México: UNAM-ENAP, 2009, pp. 77 y 88.

**6.** Camacho Becerra, *op. cit.*, p. 30.

**7.** En el expediente relativo a la exposición de 1850-1851 se encuentra un recibo de Felipe Castro por un cuadro de angelitos copiados de Murillo. Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: UNAM-IIE, 2003, p. 96.



Por supuesto a Felipe Castro le respaldaba el prestigio que había labrado en la ciudad su padre, quien pudo haber hecho de mediador con las personas o autoridades que ordenaron la comisión o, en todo caso, haber delegado y confiado la realización de dichas obras en el pincel de su discípulo más cercano. Aun así, los méritos conseguidos por el propio Felipe Castro, quizás más allá de los logros alcanzados en los salones de la academia local, lo mismo que la obligada presentación de bocetos o bosquejos efectuados para la encomienda, eran suficiente prueba para que pusiera en práctica su creatividad sin estar supeditado a ningún instructor. Por medio de las firmas que aparecen en los lienzos de la iglesia conventual de las pobres capuchinas, el artífice no sólo hacía explícita su autoría única y personalizada, sino también la visibilidad de un apellido que lo convertía en depositario de una herencia artística.<sup>8</sup> Incluso, la recepción de sus imágenes terminadas, especialmente advertidas por las personas que habitaban en el convento adjunto y las que acudían al recinto religioso cuando abría sus puertas, con motivo de una ceremonia de profesión, por ejemplo, lo promocionó entre los potenciales patrocinadores de la localidad. Definitivamente este encargo influyó en la acreditación pública que confirmaba a Felipe Castro como el relevo predilecto del director académico.



Vista del lado del Evangelio. (Templo de la Purísima Concepción y San Ignacio de Loyola. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

**8.** La pintura con el tema de la resurrección de Cristo está doblemente firmada, lo que sugiere un interés por hacer explícita la identidad de la persona que concibió y ejecutó la obra.





Vista del lado del Epístola. (Templo de la Purísima Concepción y San Ignacio de Loyola. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

Se ha sugerido que el joven pintor tuvo también como mentor a fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera (1803-1853), cuya presencia en Guadalajara estimuló la vida intelectual y artística de la ciudad. De hecho, durante el priorato del carmelita, entre 1834 y 1851, la biblioteca del convento de San José se convirtió en un auténtico círculo de estudios, al cual asistían eruditos de la región junto con la comunidad de frailes que repobló el claustro, a reflexionar y discutir en conjunto sobre temas relativos a las artes y las letras.<sup>9</sup> Al parecer, Felipe Castro frecuentó este espacio propicio para el saber, donde pudo entablar continuos diálogos con el prior acerca de la religión cristiana y la producción artística a la que dio pie durante largos siglos.<sup>10</sup> El pintor en potencia no sólo pudo contemplar imágenes que colgaban en ese espacio conventual, vistas más allá de su función exclusivamente devocional debido a que estaban reunidas a modo de galería o gabinete para la instrucción artística y la formación del buen gusto.<sup>11</sup> Desde luego, Felipe Castro pudo igualmente sumergirse entre

9. Juan Arturo Camacho Becerra. *Los papeles del artista*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010, p. 64.

10. Jaime Cuadriello. "Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, por Manuel Vilar". *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: escultura, siglo XIX*. México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 2001, tomo I, pp. 205-213.

11. Alejandro Meza Orozco. "Copias, atribuciones y *ricordi* en la pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara". Mirta A. Insaurralde y César Manrique (coord.). *Los caminos de la memoria*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2021, pp. 186-188.



los libros, antiguos y modernos, que ilustraban los pasajes bíblicos más relevantes o que permitían la meditación sobre los misterios y asuntos centrales del cristianismo, una actividad que a la postre convirtió al entusiasta educando en un pintor culto.<sup>12</sup> Quizás en este ambiente letrado, Felipe Castro, guiado cuidadosamente por la sabiduría del padre Nájera, se informó acerca de los fundamentos de la iconografía que habitualmente se plasmaba en la pintura sagrada.<sup>13</sup> Sin duda, esta vivencia permitió al prometedor artífice renovar y actualizar el contenido del arte sacro que en su época contaba con un amplio repertorio tras de sí, condensado en grabados, pinturas y esculturas, pero que respondía al mismo tiempo a sutiles cambios en la sensibilidad de la población que profesaba la religión católica.

Felipe Castro, con la sólida preparación que recibió de su padre y principal interlocutor, asimiló una manera de entender el papel de la pintura como portadora de ideas, precisamente en una época en que se escindieron tendencias políticas y religiosas, con sus respectivos matices, pero todavía sin romperse por completo la relación entre ambos poderes. Como es sabido, muchos individuos no estaban dispuestos a renunciar a sus creencias en materia de fe, a contracorriente de la irreversible secularización y creciente anticlericalismo que avanzaba en los principales centros urbanos del país.<sup>14</sup> Justamente, al mediar la centuria se formaba en diferentes puntos del territorio nacional una estética al compás del pensamiento conservador, el cual abogaba, entre otras cosas, por la continuidad del culto católico como lazo común entre la población mexicana.<sup>15</sup> Así, la colocación de imágenes con personajes y episodios de la historia sagrada en lugares accesibles a la contemplación pública incidió en la conformación de ese punto de vista que situaba al catolicismo en el horizonte político del país.<sup>16</sup> Las pinturas de la iglesia contigua al convento de capuchinas respondían a esta tendencia enmarcada claramente en un proyecto social que se veía fortalecido por el clero y las autoridades locales.

**12.** La lectura de la Biblia en lengua vernácula se fomentaba de modo continuo dentro y fuera de los ámbitos educativos en manos del clero. María Esther Aguirre Lora. "Pedagogías en movimiento. Viajes en tres tiempos". *Perfiles Educativos*, 2010, núm. 129, pp. 147-151.

**13.** En estos momentos de recuperación y restauración religiosa se buscaba reforzar la devoción, inspirar la fe y conducir la espiritualidad, tanto del clero como de sus feligreses, pero desde la experiencia nacional en conjunto con las directrices de la Santa Sede. Gabriela Díaz Patiño. *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848-1908)*. México: El Colegio de México, 2016, pp. 20-21 y 25-26.

**14.** Brian Connaughton. "El enemigo íntimo: católicos y liberalismo en el México independiente, 1821-1860". *Entre la voz de Dios y el llamado a la patria. Religión, identidad y ciudadanía en México, siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 227-246.

**15.** Bajo el liderazgo intelectual de Lucas Alamán (1792-1853), el partido conservador se formó en 1848. Fausto Ramírez. "La restauración fallida: la pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX". *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México: INBA, 2000, pp. 206-207.

**16.** Érika Pani. "Entre la espada y la pared: el partido conservador (1848-1853)". Alfredo Ávila y Alicia Salmerón (coord.). *Partidos, facciones y otras calamidades: debates y propuestas acerca de los partidos políticos en México, siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2012, pp. 76-105.



El pintor Felipe Castro asumió entonces el papel de transmisor de un credo al componer tres grandes cuadros de temática cristocéntrica para el aparato visual del templo de la Purísima Concepción y San Ignacio de Loyola. En México, los pasajes de las Sagradas Escrituras inspiraron en gran medida la producción pictórica de las décadas centrales del siglo XIX, sobre todo la que se hizo en la Academia de San Carlos a partir de su reapertura, así como en otros enclaves artísticos fuera de la capital.<sup>17</sup> De hecho, los ideales del nazarenismo y del purismo, traídos desde Roma por Pelegrín Clavé, se hicieron presentes en las imágenes elaboradas por profesores y discípulos, quienes las entregaban a los comisarios de las cada vez más frecuentes exposiciones que organizaba el plantel.<sup>18</sup> Sin embargo, tal como lo ha observado Fausto Ramírez, no es casual el tratamiento que se le dio a los temas bíblicos, especialmente a los veterotestamentarios, en la pintura de esta época, compuesta e interpretada como analogía de la inestable situación política del país.<sup>19</sup> Sin duda, los pintores Castro estuvieron al tanto de las novedades de la Ciudad de México, fraguadas desde luego



Vista del lado del Evangelio. (Templo de la Purísima Concepción y San Ignacio de Loyola. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

**17.** Esther Acevedo, Rosa Casanova, Estela Equiarte y Eloísa Uribe. "Modos de decir: la pintura y los conservadores". *Historias*, 1984, núm. 6, pp. 71-84.

**18.** Luis Martín Lozano. "Renovación estética en la Academia de San Carlos: el purismo en la pintura de mediados de siglo". *Arte de las Academias. Francia y México: siglos XVII-XIX*. México: Museo Nacional de San Carlos, 1999, pp. 59-76.

**19.** Fausto Ramírez. "La cautividad de los hebreos en Babilonia: pintura bíblica y nacionalismo conservador en la Academia mexicana a mediados del siglo XIX". *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. México: UNAM-IIE, 1994, tomo II pp. 279-295; Ramírez, "La restauración fallida", pp. 215-225.



en el seno de una academia que pasaba por una de sus etapas más brillantes y con la cual mantuvieron estrechos lazos. En Guadalajara, sus trabajos artísticos muestran, antes que nada, el interés puesto por la sociedad local en asuntos de carácter espiritual, pero sin desatender a la debatida vida pública de la región en su naciente configuración de estado o departamento de la república.

### Un encargo para una iglesia conventual

En retrospectiva, la iglesia de la Purísima Concepción y San Ignacio de Loyola se erigió en el último cuarto del siglo XVIII, durante la gestión episcopal del dominico fray Antonio Alcalde y Barriga (1701-1792).<sup>20</sup> Quizás esta edificación, cuya titularidad evocaba en su momento a las principales devociones de la recién expulsada Compañía de Jesús, reemplazó a la capilla habilitada durante el proceso de fundación del convento de pobres capuchinas en la ciudad. Apenas pocos años atrás, entre 1760 y 1761 confluyeron las voluntades para que se lograra dicho establecimiento, el último de la rama femenina del clero en levantarse en Nueva Galicia. Entre los benefactores se encontraban el obispo de origen hispalense fray Francisco de San Buenaventura Martínez de Tejada y Díez de Velasco (1689-1760), quien aseguró parte del caudal necesario para erigir el convento. También estuvo de cerca el presbítero Salvador Antonio Berdin, quien fungió como albacea de Ana María Díaz, piadosa dueña de una mina de Bolaños que decidió por vía testamentaria legar su fortuna para la construcción.<sup>21</sup> Fue así como se consiguieron fondos, ya que, tras varios infructuosos intentos impulsados por las propias religiosas de la orden, se pudo asentar un convento en el que habitaron inicialmente monjas procedentes de la villa de Lagos. De hecho, esta última comunidad se había conformado en fechas muy cercanas, en 1751, con profesas del convento de San Felipe de Jesús de México, el más antiguo que administraron las pobres capuchinas en Nueva España, derivado en 1655 de la casa monjil de la provincia de Toledo.<sup>22</sup> La morada de Guadalajara era producto, entonces, de una sucesión de fundaciones que mantenían vigentes las ideas de contemplación, clausura y pobreza, según la estricta regla de santa Clara, en las mujeres que decidían ingresar al noviciado para tomar el riguroso y austero hábito capuchino.<sup>23</sup> A estos ideales reli-

**20.** Como es habitual en los orígenes de una construcción religiosa, el nombre del arquitecto se pierde en favor del protagonismo que adquieren los generosos donantes. No es casual que el corazón del obispo, quien sirvió los últimos veinte años de su vida a la diócesis, se guarde en una urna depositada en el coro bajo de este recinto, adonde acuden las religiosas a orar y adorar el Santísimo Sacramento. José Ignacio Dávila Garibi. *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*. México: Editorial Cultura, 1963, tomo III, p. 925.

**21.** José Refugio de la Torre Curiel y Laura Fuentes Jaime. "Fundaciones y prácticas religiosas (siglos XVII y XVIII)". Thomas Calvo y Aristarco Regalado Pinedo (coord.). *Historia del reino de la Nueva Galicia*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016, pp. 518-519.

**22.** Claudia Gamiño Estrada e Isabel Juárez Becerra. "Fundaciones conventuales femeninas en la capital de la Nueva Galicia: esbozo histórico (ss. XVI-XVIII)". *Letras Históricas*, 2020, núm. 22, pp. 71-74.

**23.** Asunción Lavrin. *Las esposas de Cristo: la vida conventual en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 60.



giosos se sumó Isabel Ortiz de Parada y Manzo de Zúñiga (1732-1814), descendiente de una familia importante en la región, quien profesó a los 25 años en el convento de Lagos con el nombre de sor María Ana Josefa. Con el título de vicaria y más tarde abadesa, formó parte del grupo que salió a fundar el convento de Guadalajara.<sup>24</sup> No se sabe si ella fue la religiosa capuchina que pidió al oratoriano Salvador Antonio Berdin escribir un ejercicio espiritual centrado en el camino de Cristo al Calvario, el cual fue publicado en 1776 y reimpresso continuamente en el siglo XIX.<sup>25</sup> Sin embargo, con total seguridad practicó el arte de escribir, pues es la autora de la crónica que narra el proceso de fundación del recinto conventual.<sup>26</sup>

Prácticamente durante poco más de cien años, la vida en clausura de esta agrupación religiosa, a pesar de los vaivenes y tensiones que acontecían en la trayectoria política del país, así como del consiguiente descenso en las vocaciones religiosas, se mantuvo indemne e ininterrumpida. Aquí profesaban importantes figuras como la sobrina del canónigo magistral de la catedral de Guadalajara, Juan Nepomuceno Camacho, quien incluso asistió a la emotiva ceremonia a pronunciar un sermón que luego sería dado a la imprenta en 1845.<sup>27</sup> Asimismo, desde 1843 hasta el momento de la excomunión, estuvo a la cabeza de la comunidad la abadesa sor María Leocadia Josefa, hermana del prelado de la arquidiócesis, consagrado en 1854, Pedro Espinosa y Dávalos (1793-1866).<sup>28</sup> Incluso hubo oportunidad de remozar el templo y sus piezas adyacentes según las tendencias artísticas de la época, pues así lo dejan ver los acabados, esculturas y objetos reunidos en el recinto eclesiástico. En 1850, cuando Felipe Castro acudió a fijar sus monumentales pinturas en la iglesia, posiblemente en el contexto de una renovación unitaria del espacio, no había transcurrido ni un siglo de haberse creado el convento. Las capuchinas residentes tampoco se imaginaban que, a causa de una serie de medidas legislativas, pronto tendrían que abandonar el

**24.** Josefina Muriel. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM-IIE, 2000, p. 59.

**25.** Salvador Antonio Verdin. *Ejercicio para acompañar a Jesu-Christo nuestro señor con la cruz a cuestas. Dispuesto a petición de una señora religiosa capuchina del convento de Señor San Joseph de la Villa de Lagos por el Bachiller Don Salvador Antonio Berdin, presbítero de la Congregación de San Felipe Neri de Guadalaxara en la Nueva Galicia*. México: por don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1776. Cercano a la comunidad de religiosas en calidad de director espiritual, Berdin fue interrogado por la Inquisición acerca del cuadernillo intitulado "Amor del Tiempo", el cual estaba conformado por seis sonetos lascivos, presuntamente compuestos por una de las monjas capuchinas del convento de Guadalajara. Posiblemente se trate de la misma persona que impelió a Berdin a componer el escrito sobre la pasión de Cristo como una práctica de expiación. Mariana López Hernández. "Libros y objetos obscenos en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII". *Bibliographica*, 2021, vol. 4, núm. 1, p. 43.

**26.** Se trata de la crónica que tuvo en sus manos el historiador Francisco G. Alemán para formar sus "Breves apuntes sobre la historia de la fundación del Convento de Capuchinas de Guadalajara". *Boletín Eclesiástico y Científico del Arzobispado de Guadalajara*, 1908, tomo V.

**27.** *Sermón predicado por el Sr. Magistral de esta Santa Iglesia Catedral Dr. D. Juan Nepomuceno Camacho, en la Iglesia de Capuchinas de esta ciudad, con motivo de la profesión religiosa de su sobrina Sor María Concepción Josefa en el siglo Doña Apolonia Camacho, el 10 de diciembre de 1845*. Guadalajara: Imprenta de M. Brambila, 1845.

**28.** Sergio Rosas Salas. "Un claustro cerrado en el México liberal: el establecimiento del convento de capuchinas de Zamora, 1886-1914". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 2018, núm. 68, p. 148.



monacato y evacuar el edificio que alojó a varias generaciones.<sup>29</sup> Al cerrarse las puertas, finalizó un ciclo centenario que justamente había coronado el proyecto pictórico más ambicioso del lugar, el cual corrió a cargo de uno de los pintores más jóvenes de la localidad.

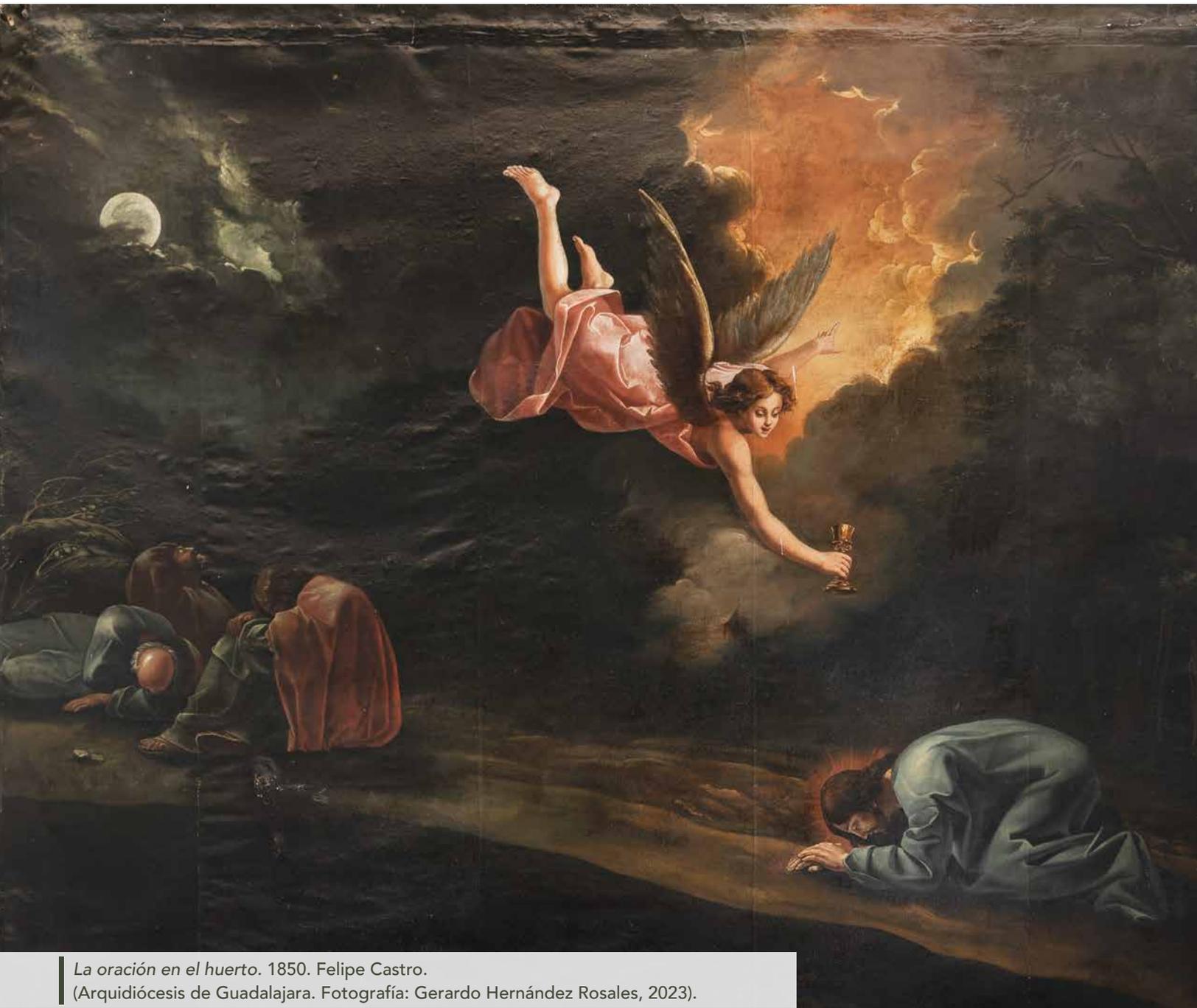
El contenido de las pinturas se focaliza en la figura de Cristo, especialmente en los episodios coyunturales de su historia. Los asuntos evocan momentos y lugares específicos de Tierra Santa señalados en el ciclo pasionario: la oración en el monte de Getsemaní, la crucifixión en lo alto del Calvario y la resurrección en el sepulcro cavado fuera de las murallas de Jerusalén. Asimismo, la ilación entre los tres pasajes sagrados, deliberadamente elegidos, articulan el dilema entre la naturaleza humana y la naturaleza divina en que se situó Cristo antes y después de su muerte. En cada imagen, el protagonista se hace acompañar de figuras secundarias que asumen el papel de testigos, o bien, de presencias celestes o terrestres que subrayan el desarrollo de los hechos. Sin duda, el pintor se sirvió de grabados y cuadros que para su momento gozaban de prestigio y autoridad, al tiempo que enriquecían el repertorio artístico más recurrente de los últimos siglos. En conjunto, las tres pinturas, con sus nítidas estrategias narrativas, hacen partícipes a los espectadores de un relato sobre el que se edificó una religión entera. Desde el momento de su colocación en el templo, el público pudo encontrar elementos de identificación y referencia, pero, el acercamiento generado por los cuadros en los distintos tipos de audiencias propició diferentes niveles de interlocución. Así, el conjunto visual no sólo buscó producir, en principio, sentimientos de devoción, sino también estados de meditación y reflexión sobre los misterios plasmados en el programa iconográfico. De este modo lo debieron de entender las religiosas, sus directores espirituales y miembros del clero que acudían a la iglesia a orar, officiar e, incluso, predicar sobre los fundamentos sagrados del cristianismo.

El primer cuadro aborda el profundo estado de introspección que Cristo experimentó la noche en que fue aprehendido y traicionado. La acción se sitúa en el huerto de Getsemaní, el sitio frecuentado por Cristo y sus discípulos al que se retiraban a orar al final del día. Justamente el nocturno está insinuado por la luna llena que asoma de un cúmulo de nubes en el ángulo superior izquierdo, así como por la atmósfera lóbrega que cae sobre el terreno del monte, cuya vegetación, aunque ensombrecida, está compuesta principalmente por olivos. La penumbra se rompe al centro de la composición con la irrupción del ángel, plasmado en una grácil postura que acentúa el movimiento de sus alas desplegadas y telas rosas que lo envuelven. La figura celestial sostiene con su diestra un cáliz dorado, mientras que con la otra mano señala la parte del empíreo que fulgura con la luz ambarina de la divinidad. El gesto del ángel

<sup>29</sup>. Al parecer hubo un intento de reagrupación de la comunidad hacia 1893 con 17 religiosas, quienes seguramente vivían en condiciones distintas a las que tenían en el convento, en el mejor de los casos, residiendo en casa de sus padres o familiares. Rosas Salas, *op. cit.*, p. 141.

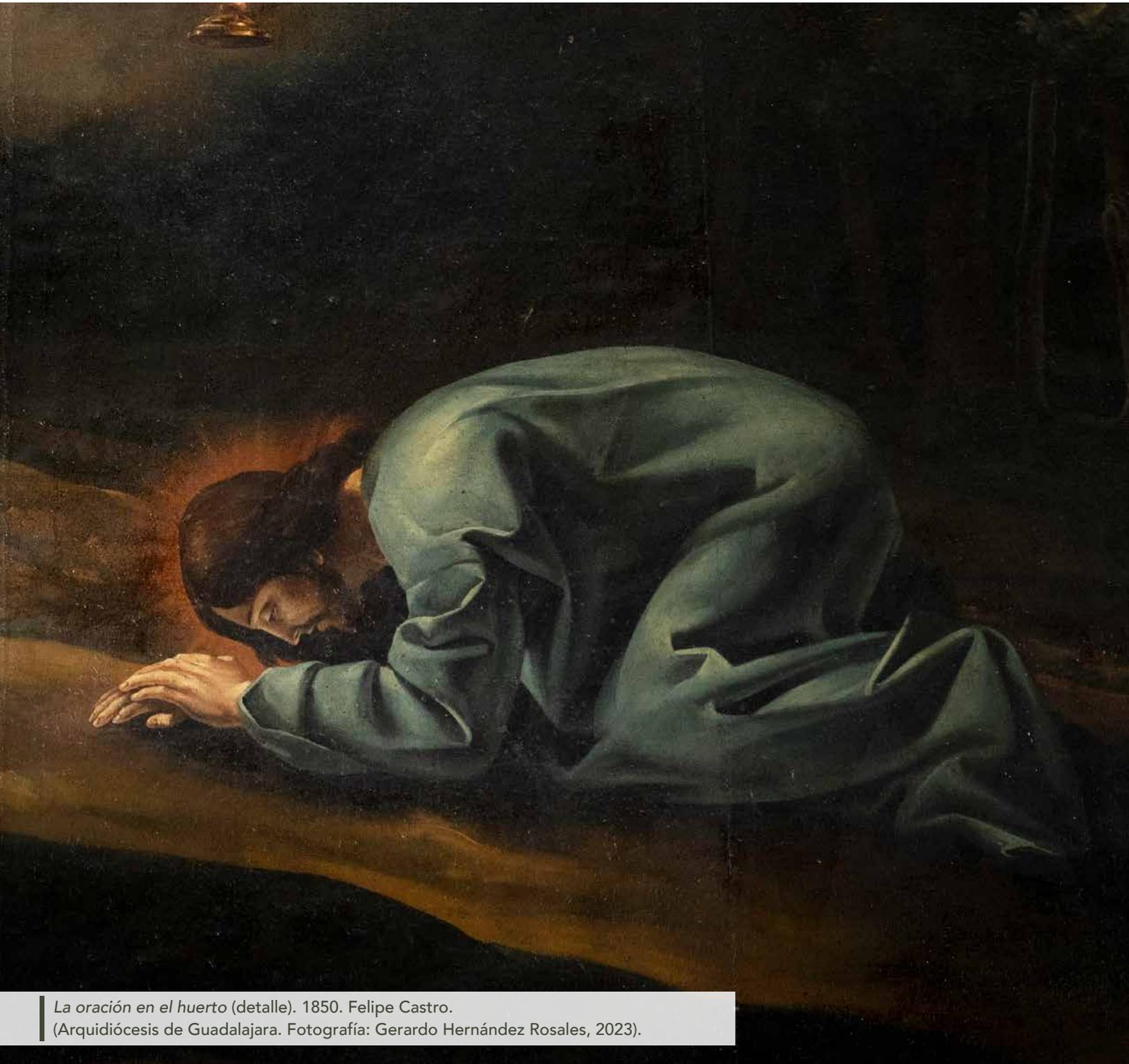


direcciona la mirada hacia Jesús, quien casi de bruces sobre la inclinación del suelo superpone las palmas de sus manos para expresar su sentida plegaria. Ataviado con la túnica grisácea, aparece con el rostro de perfil, rodeado de un resplandor que señala su condición sagrada. Tal como lo describen las Escrituras, se trata del momento en que Cristo, vulnerable y temeroso, ruega a su padre que aparte de Él ese cáliz que encarna su amargura y aflicción. A pesar de la intensidad dramática condensada en un cuerpo que se cierra sobre sí mismo, en el otro extremo del cuadro aparecen los apóstoles Pedro, Santiago y Juan durmiendo entre las hierbas y las rocas, indiferentes a la angustia y agonía de su maestro.



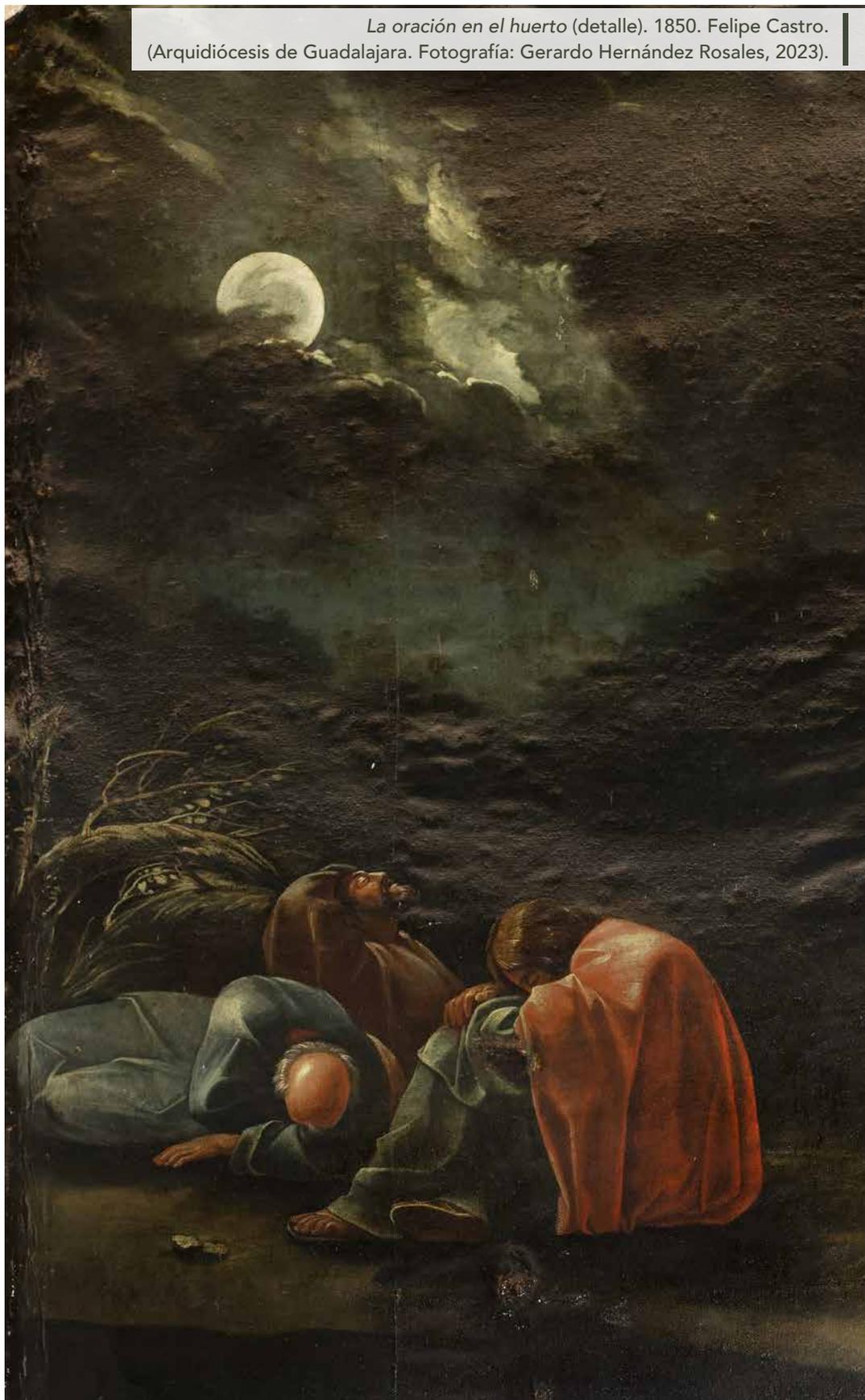
La oración en el huerto. 1850. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

ORACIÓN, CRUCIFIXIÓN Y RESURRECCIÓN



*La oración en el huerto* (detalle). 1850. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

*La oración en el huerto* (detalle). 1850. Felipe Castro. (Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).





La segunda imagen exhibe a Cristo una vez consumada la crucifixión, a la cual fue sentenciado junto a dos hombres ejecutados con el mismo castigo. Las colinas del Gólgota, surcadas por la luz del ocaso, dibujan una línea de horizonte que corta por la mitad la composición. El emplazamiento de los tres patíbulos está situado hacia el lado izquierdo del lienzo, donde aparecen la Virgen María, Juan, María Magdalena y María Cleofas al pie de la cruz a la que está sujeto el nazareno. Sus actitudes, traducidas en gestos de lamento, exteriorizan su duelo y quebranto emocional. La figura de la madre de Cristo, la más cercana al espectador, se dispone arrodillada, inmóvil y de espaldas al

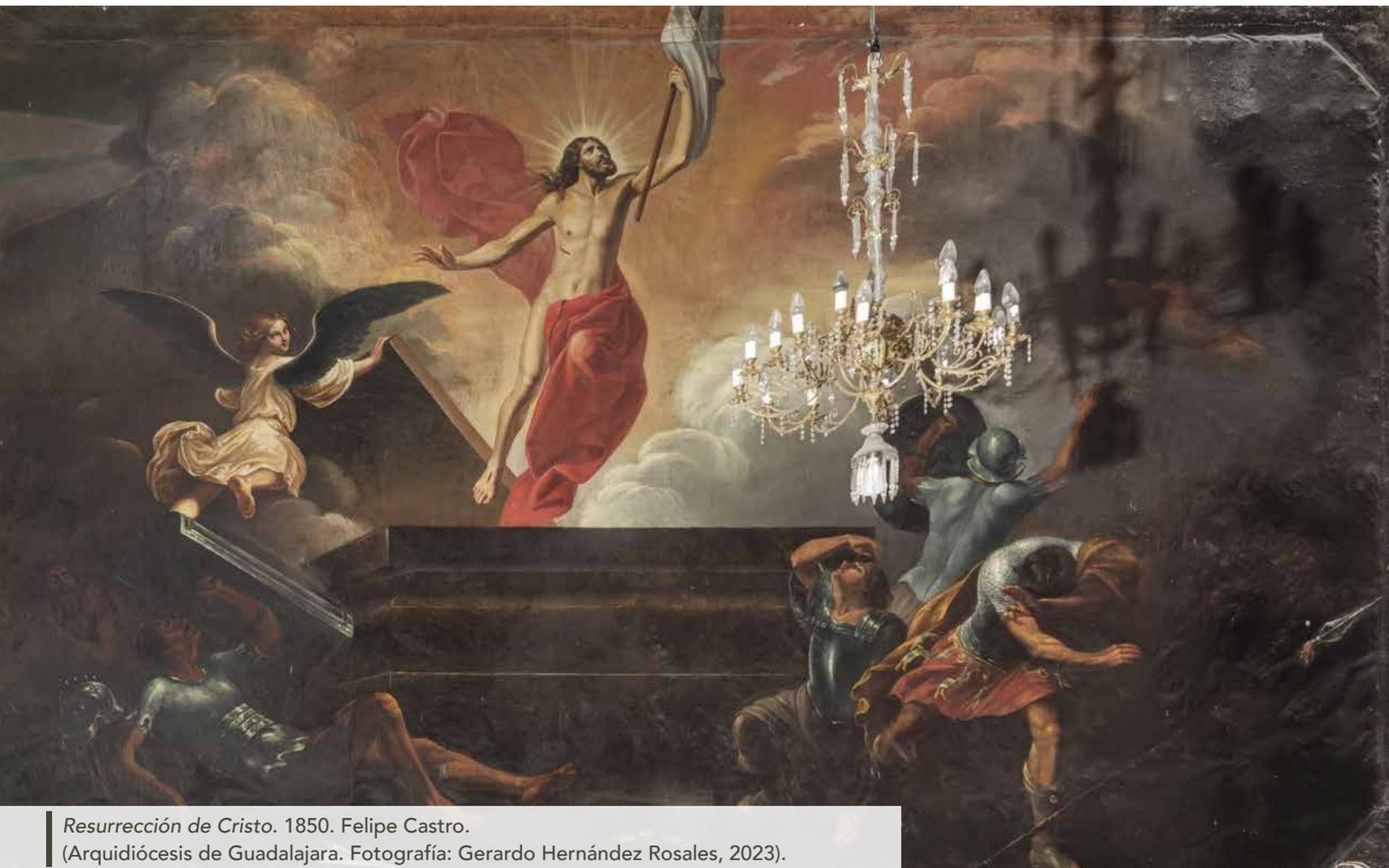




Calvario. 1850. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

suplicio acometido. El cuerpo del crucificado, cuya desnudez cubre un paño de pureza y pudor, se fija al madero con los brazos en aspas, mientras los pies se juntan uno sobre el otro. De las heridas de sus extremidades, costado y cabeza manan hilos de sangre que corren por su anatomía magra y debilitada. Un halo dorado irradia de su cabeza extenuada para señalar su naturaleza divina, a pesar de llevar la corona de espinas y el rótulo con la inscripción INRI en alusión al escarnio que padeció en su pasión. Del lado opuesto de la pintura, sobre uno de los montículos, se encuentran dos soldados romanos que, junto al corcel de uno de ellos, divisan la escena desde la lejanía.





*Resurrección de Cristo.* 1850. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

El tercer y último cuadro del conjunto concentra la atención en el milagro de la resurrección. Al centro y en lo alto de la composición, Cristo aparece victorioso saliendo del sepulcro en que yacía amortajado. Un amplio manto encarnado rodea parcialmente su cuerpo, el cual muestra las marcas todavía abiertas de la crucifixión. Mientras eleva su rostro hacia el cielo, alza un gonfalon blanco como símbolo de su triunfo sobre la muerte. El halo dorado aparece en esta representación con más énfasis, pues los rayos se prolongan con mayor intensidad y fuerza que en las imágenes que le anteceden en la secuencia. La correcta construcción anatómica destaca por su convincente modelado, así como el de la cabeza, barba y cabellera que, en conjunto, ofrecen una imagen de la corporalidad de Jesús en consonancia con la tradición artística occidental. En esta figura se advierte el dominio del dibujo, el manejo preciso de luces y sombras, así como la simulación de volúmenes en la musculatura y facciones del modelo utilizado para representar a Cristo resucitado. Un audaz ángel, ataviado con una vestimenta de tonos pálidos, contribuye a levantar la piedra que sellaba la sepultura al tiempo que voltea para afrontar la mirada del espectador. Por su parte, en el registro inferior de la pintura, los soldados romanos que vigilaban la tumba aparecen cegados por la luz, unos derribados en el pavimento, otros protegiéndose con sus escudos y otros más huyendo del yermo sitio en que se llevó a cabo el santo entierro.



Sin duda, las imágenes elaboradas por Felipe Castro refuerzan la centralidad que para el cristianismo tiene el cuerpo de Cristo, en el que desde un punto de vista teológico se unen lo humano y lo divino. El énfasis está puesto en los episodios primordiales de la historia santa, la que a pesar de cualquier embate debía mantenerse incólume ante los ojos de la más amplia audiencia. Cuando se fraguó el encargo a mediados del siglo XIX, tal vez entre algún clérigo, la abadesa, el donante y el pintor, seguramente se estaba pensando en proyectar un arreglo visual que diera pie a una experiencia religiosa que apelara directamente al alma de los espectadores. De ahí la monumentalidad de los lienzos con narraciones claras y directas, incorporando sólo los personajes indispensables del relato, situados en espacios abiertos y envolventes. Al volver la mirada hacia los asuntos centrales de la religión, no sólo se estaba transmitiendo visualmente una doctrina, sino también el rencauzamiento de la piedad de los fieles y el rumbo de la institución eclesiástica en los términos más elementales. Adicionalmente, la agrupación que habitó en el convento adjunto y que participaba de forma cercana en el desarrollo del culto de la iglesia, encontró en el silencio de estas imágenes el complemento a sus oraciones y ejercicios espirituales, además de que sirvió de marco a las ceremonias y oficios ahí activados. En la plenitud de su juventud, el pintor acometió bajo ese entendimiento esta breve secuencia de cuadros, cuya notable presencia articula el programa icónico narrativo desplegado en los muros del recinto sagrado. Ocasionalmente volvió a él, ya que replicó detalles y reelaboró gestualidades en futuros trabajos. El resultado, en última instancia, se inscribe entre los logros más sobresalientes de la pintura religiosa en su dimensión regional.



*Resurrección de Cristo* (detalle). 1850. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).





# UNA INTERPRETACIÓN PARA LAS PINTURAS DEL RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO DE SANTA TERESA DE JESÚS DE GUADALAJARA

Tomás de Híjar Ornelas<sup>1</sup>

*Por el rastro de la sangre  
que Jesucristo derrama  
camina la Virgen pura  
en una fresca mañana.*

El Alabado (fragmento)

Entre 1853 y 54, cuando contaba entre 23 y 24 años de edad, el pintor Felipe Castro compuso una serie de temas pasionarios para un retablo del templo de Santa Teresa de las Carmelitas Descalzas de Guadalajara, que suponemos estaba en ese tiempo dedicado al Divino Preso. A esta comunidad carmelita había ingresado Josefa, la hermana del pintor, desde 1838.

Castro preparó un conjunto de tres piezas en las que el protagonista de todas, Jesús de Nazaret, se representa desposeído de atributos divinos o sobrehumanos a cambio de figurar frágil, derrotado y doliente, coyuntura del todo cercana al drama social por el que se deambulaba la Iglesia y las corporaciones religiosas en esos años de cambios de paradigma en México: los inmediatos a la pérdida de más de la mitad del territorio nacional (1848), y lo que en ese momento hacía crepitar la Revolución de Ayutla, pábulo en los años subsecuentes de la Constitución liberal de 1857, las Leyes de Reforma y la Guerra de Tres Años.

## El Carmelo tapatío

Tardía o temprana fue la presencia de los religiosos carmelitas descalzos en el Nuevo Mundo. Tardía en relación con los evangelizadores de la primera generación (1523-1533) y de la Compañía de Jesús (1572); temprana, si se considera que la reforma del Carmelo la autorizó el papa Gregorio XIII hasta 1580 y al cabo de un lustro, en cumplimiento a los deseos que al respecto expresó con toda claridad la promotora del movimiento reformista carmelitano, la monja abulense Teresa de Jesús, fallecida tres años antes, arribaron al puerto de Veracruz once correligionarios descalzos.<sup>2</sup>

---

1. Presbítero del clero de Guadalajara, profesor-investigador honorario de El Colegio de Jalisco, cronista de la Arquidiócesis de Guadalajara y profesor de iconografía cristiana en la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

2. Manuel Ramos, estudio introductorio a la obra de José Gómez de la Parra, *Fundación y primer siglo: crónica del primer convento de carmelitas...*, México: Universidad Iberoamericana, 1992, p. XI.



En octubre de 1585 el comisario fray Juan de la Madre de Dios y sus compañeros se instalaron donde será el centro neurálgico de sus correrías apostólicas, San Sebastián Atzacolco, que en los subsecuentes meses les llevarán a la Puebla de los Ángeles, Atlixco, Valladolid, Guadalajara y a Celaya, con tan buenos resultados que a la vuelta de diez años podrá erigirse la Provincia de San Alberto de Indias, de la que pudo haber formado parte el mismísimo San Juan de la Cruz.<sup>3</sup>

El Carmelo tapatío de las Descalzas tuvo como gestoras a María Catarina Rendón y María Linares de Ahumada, promotoras del beaterio del que al cabo de 80 años salió el monasterio. Ellas arribaron a Guadalajara procedentes de Veracruz en 1617, a la sombra del presbítero Francisco Martínez Tinoco, chantre electo de la catedral de Guadalajara, que las conoció en el puerto de camino a ocupar su sitial en el cabildo eclesiástico tapatío, supo de su arribo al lugar al tiempo de cumplirse el primer centenario del nacimiento de la apenas declarada beata dos años antes, procedentes de Santo Domingo, en el Caribe, con el deseo de fundar un Carmelo, y les ofreció interceder por ellas ante su obispo, fray Manuel de Mimbela, OFM.

Con su apoyo ellas adaptaron a sus fines una vivienda en la capital de la Nueva Galicia y un nombre de religión sin haber hecho votos sagrados; se presentarán en lo sucesivo como Catalina de Jesús María, la una, y María de Jesús, la otra.<sup>4</sup> Al cabo de veinte años, formando ya un grupo suficiente de compañeras, gestionaron ante el Consejo de Indias la licencia para convertir su beaterio en cenobio carmelitano, exhibieron un patrimonio consolidado de cuatro mil pesos<sup>5</sup> y escrituras de promesas formales de donativos hasta por cuarenta mil.<sup>6</sup> Empero, sin el aval del obispo don Juan Gómez de Parada la gestión no cuajó. En 1645 murió María Linares y nueve años después Catarina Rendón, sin que vieran destrabados los obstáculos para fundar monasterio.

Hubo que esperar la generosidad de una señora más que acaudalada, doña Isabel Espinosa de los Monteros, que expidió a favor del beaterio una libranza valiosa por 40 mil pesos, con lo cual el rey Carlos II autorizó la obra, con lo que el obispo don Juan Santiago de León Garabito pudo bendecir y colocar la primera piedra del conjunto el 25 de mayo de 1690.

---

3. Manuel Ramos Medina. *Historia de un huerto: historia de la colonia Huerta del Carmen, San Ángel, D.F.* México: Centro de Estudios de Historia de México, 1992, p. 35.

4. De todo esto da cuenta cabal Mota Padilla en el capítulo LXXVII de su obra.

5. Hoy serían unos ocho millones de nuestros pesos.

6. 80 millones de pesos de nuestro tiempo era la cantidad mínima para autorizar una fundación de esta naturaleza. La mitad de ese monto se destinaba a la fábrica material del convento, lo demás, para asegurar el sustento con los réditos o con las rentas.



Ocupó el edificio dos manzanas distantes de la Plaza Mayor 300 varas al oeste.<sup>7</sup> El templo y la portería del convento quedaron viendo al norte y lo demás, salvo la puerta de campo, circundado con altos muros perimetrales, dos claustros y las celdas con ventanas altas y pequeñas con vista a los espacios abiertos de áreas verdes y de servicio. Su entrega oficial tuvo lugar el 20 de mayo de 1695, y lo recibieron cuatro monjas de velo y coro y dos novicias procedentes del Carmelo angelopolitano, a las que se adhirieron las beatas tapatías en calidad de postulantes. Fue su capellán don Juan Antonio Chiprez Videgaray y así se cerraron 80 años de fatigosas gestiones.

De los primeros cien años de la existencia del convento destacamos aquí la relación que tuvo con el cenobio el siervo de Dios fray Antonio Margil de Jesús, OFM; su cualidad de “Mesón de la Virgen de Zapopan” a partir de 1735, y la buena voluntad que le tuvo el siervo de Dios fray Antonio Alcalde, al incluir entre sus decisiones póstumas que allí fuera sepultada su lengua.

Sin embargo, las cosas comenzarían a cambiar en las postrimerías del siglo Ilustrado, con la Real Cédula del 25 de septiembre de 1798 por la que el gobierno dispuso de los capitales de nosocomios, hospicios, casas de misericordia, de reclusión y de expósitos; también, de las cofradías, memorias, obras pías y patronatos de legos, a favor de la Real Caja de Amortización, que se embolsó esos caudales a cambio de la promesa incumplida de pagarles a cambio un interés anual del tres por ciento.<sup>8</sup>

En 1804 les llegó su turno a los conventos, cuyos caudales embargó la Ley de Consolidación de Vales Reales a cambio de idéntica y malograda promesa, la de entregarles en indemnización el tres por ciento anual. Ese fue el principio de la ruina corporativa de la vida consagrada en España, pues en congruencia con ello y al calor de la bancarrota y hundimiento económico que sobrevino a la Nueva España durante la guerra de independencia, el gobierno mexicano hizo una manzana de la discordia con los bienes raíces de comunidad de los pueblos de indios y los caudales administrados de esa forma por mayordomos de obras religiosas y pías.

A los conventos femeninos, que llegaron a rebasar el número de 50 en la Nueva España, José María Luis Mora los describe en los términos menos laudatorio en su *Disertación sobre bienes eclesiásticos* (1831). Según él, no pasan de ser otra cosa que un “simple encierro de mujeres, cuya reunión no deja de ofrecer grandes inconvenientes a la moral y a la política”.<sup>9</sup> No nos extrañe que en los años subsecuentes, ideólogos de la talla de Valentín Gómez Farías hagan que el derecho positivo les

7. Con la ayuda del geógrafo Pedro Rubalcava tengo la dimensión total del cenobio: 11000 m<sup>2</sup>: Norte (Morelos) 156 m, Sur: P. Moreno 162 m, Poniente (Donato Guerra) 64 m, Oriente (Galeana) 72 m.

8. Josef Febrero. *Febrero adicionado o librería de escribanos*, parte I, t. III. Madrid: Imprenta de Collado, 1817, pp. 134-135.

9. José María Luis Mora. *Crédito público*. México: UNAM-Miguel Ángel Porrúa, 1986, p. 218.



retire su favor y tenga estos institutos por obsoletos y hasta procure en ellos un paulatino e irreversible desmantelamiento, comenzando por derogar la coacción civil para el cumplimiento de los votos sagrados (1833) y no mucho después la clausura de los noviciados.<sup>10</sup>

Paradójicamente, por ese tiempo (1836) las carmelitas tapatías pasaron por una primavera vocacional que incluyó a la hermana de Felipe Castro, al grado que dieron pasos formales para establecer otro monasterio y hasta se procuró acondicionarlo en un solar anexo al templo de San José de Analco. Había fondos para la obra pero como el proyecto no cuajó, con el capital remanente se reemplazaron los retablos de madera del templo por otros de piedra, al modo neogótico el del altar mayor<sup>11</sup> y al modo clásico el del Divino Preso.<sup>12</sup>

### El templo teresiano de Guadalajara

Su primera piedra se bendijo y colocó en 1690 y fue consagrado en 1722. Los pocos menos de 500 m<sup>2</sup> de su única nave<sup>13</sup> siguen cabalmente la tipología novohispana para templos conventuales de monjas, de modo que no se ingresa a él de la calle sino por el pie, por ingresos que corresponden a los tramos primero y segundo de la única nave, tal y como los vio a principios del XVIII Matías de la Mota, autor de esta descripción:

Tiene sus puertas al norte, con un atrio o lonja que con sus gradas y enlosado le da hermosura; tiene cuatro bóvedas distribuidas con perfección, y su coro alto y bajo de suficiente capacidad, con su torre que hermosea la fábrica por lo erguido.<sup>14</sup>

El dibujo de su retablo principal se inspira en una estructura neogótica con base en arcos apuntados y ojivas y figura un ventanal con rosetoncillos y remates flamígeros. Motivos suficientes tenemos para suponer que este diseño y obra es del arquitecto Manuel Gómez Ibarra, vecino de la misma acera del templo 60 metros al poniente.

---

**10.** De esto y de lo que venga luego es indispensable la lectura del libro de Lorena Meléndez Vizcarra intitulado *Convento e iglesia de Santa Teresa de Jesús en Guadalajara, Jalisco, 1695-1976: una historia de vicisitudes*. Guadalajara: Departamento de Estudios Históricos de la Arquidiócesis de Guadalajara, 2021.

**11.** Martín Checa Artasu se ha ocupado de él en su obra *La Arquitectura Neogótica en Jalisco, un Patrimonio Cultural a descubrir*. Guadalajara: Editorial Arquitónica, 2021.

**12.** Este dato y los relacionados con la hermana monja de Felipe Castro nos los ofreció Eduardo Padilla Casillas, coordinador de este libro.

**13.** Dimensiones aproximadas: 43 m de largo, 11 m de ancho, 12 m, de altura hasta el cimborrio de las bóvedas y hasta 28 m la de la torre. Medidas aproximadas que me ofreció el geógrafo Pedro Rubalcava Núñez.

**14.** Matías Ángel de la Mota Padilla. *Historia de la conquista de la provincia de la Nueva Galicia en 1742*, vol. III. Guadalajara: Tip. de Gobierno a cargo de J. Santos Orosco, 1856, p. 293.



Los laterales son al modo clásico, aunque hasta 1966 fueron neogóticos.<sup>15</sup> El del norte está dedicado a san José y el del sur a la Virgen del Carmen.<sup>16</sup>



Vista hacia el presbiterio. (Templo de Santa Teresa de Jesús.  
Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

**15.** Tenemos motivos para suponer que los 'neogóticos' se labraron al tiempo de la profunda intervención que dio al templo, siendo su rector, don Tomás Guardado, que incluyeron la decoración total de la capilla del Señor del Perdón y la instalación del primer órgano tubular que hizo Francisco Godínez Morales en su Gran Fábrica de Órganos la Guadalupana.

**16.** Para suplir los faltantes de las imágenes que salieron del templo para la exposición de arte sacro organizada en el año 2004 en el Instituto Cultural Cabañas y ya no regresaron a él por acuerdo privado entre la Arquidiócesis de Guadalajara y el Monasterio de las Descalzas de Santa Teresa, en fechas recientes (de 2012 a 2019), el pintor Yoel Díaz Gálvez confeccionó las dos pinturas del presbiterio (la de San Cristóbal Magallanes, que allí se ordenó presbítero en 1899 y la del beato Ezequiel Huerta Gutiérrez, que fue organista del templo), las tres del retablo de San José (Santa Teresa de los Andes y Santa Teresa Benedicta de la Cruz, coronándolo todo, en el ático, el tránsito de San José) y la del ático del retablo de la Virgen del Carmen (esta representación mariana con ánimas del Purgatorio) y al lado este de uno y otro, los retratos de San Juan de la Cruz y del beato Pedro de San Elías, todo ello en el marco del proceso de recuperación integral del recinto (2012-2022), que concluyó engastado en el IV centenario de la canonización de Santa Teresa y proceso en el que la ECRO intervino en varias etapas.



## El retablo del Divino Preso, hoy del Sagrado Corazón de Jesús

Así describió hacia 1904 el asunto de nuestro interés y del que nos ocuparemos a continuación, el polígrafo tapatío fray Luis del Refugio de Palacio.

En el altar frontero a una de las puertas, se ven unas pinturas primorosas y lucidoras cual pocas, encuadradas en el mismo retablo: la una, colocada en el pabelloncillo superior, representa *El Lavatorio*; la otra, a un lado, en el entrepaño, *La Entrada del Salvador a Jerusalén entre palmas*, donde es de ver lo muy bien caracterizada que está la calle jerosolimitana, a lo oriental; y la otra pintura es *La oración del huerto*. Aquí, el alarde de equilibrio aéreo en el ángel, esfuerzos imitativos del *Dominiquino*. [Son] obras de don Felipe Castro, hermano de sor Mariana y de nuestro Amado, muy bien acabadas.<sup>17</sup>

En efecto, quien cruza la puerta que cae al oeste de las dos de ingreso del templo tendrá a golpe de vista el retablo lateral del Sagrado Corazón de Jesús, cuyas características influyeron sobre los dos restantes, que hasta hace 60 años eran neogóticos.<sup>18</sup>



Retablo del Sagrado Corazón de Jesús. (Templo de Santa Teresa de Jesús. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

<sup>17</sup> Luis del Refugio de Palacio. *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de nuestra señora de Zapopan y con su colegio y santuario*. Guadalajara, 1942, p. 213.

<sup>18</sup> Los modificó Pedro Castellanos Lambley a ruegos de don José Mendoza González.



Gracias a un antiguo grabado, hoy en la colección del Museo Virtual Claudio Jiménez Vizcarra, que representa Jesús, Divino Preso en un marco de rocalla, de pie, con resplandor engastándole la melena que cae sobre los hombros, una soga al cuello y las manos atadas, entre jarrones con lirios, túnica talar y expresión paciente, tenemos noticias exactas de una escultura sagrada que ya no está en su lugar y que formó parte de una añeja costumbre tapatía que hermanaba a sus cinco conventos femeninos desde la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se fundó el último de todos, el de las capuchinas, para honrar con un triduo al Divino Preso los otros tantos viernes de la Cuaresma.<sup>19</sup> Al pie del grabado, que no tiene menos de 200 años aunque tampoco mucho más, desatadas las abreviaturas, leemos:

Verdadero retrato de Jesús Divino Preso, con cuyo tierno título se venera en su capilla de la Santa Escala dentro del convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús de Guadalajara, a devoción de la Madre María de la Luz, de dicho convento.

La capilla doméstica del noviciado de las Descalzas tuvo el título de la Santa Escala. Corría de poniente a oriente y se ingresaba a ella por el ángulo sureste del claustro, donde hoy vemos, ya sin su decoración original, el arco conopial que le servía de ingreso. Motivos de culto y piedad debieron tener las monjas para dedicarle un retablo –tal y como lo suponemos– en su templo y mandarlo instalar en el segundo tramo de la nave del templo y hasta decorarlo con esculturas de ángeles pasionarios por sus atributos, al tiempo en el que Felipe Castro ejecutó la serie que a continuación analizamos.<sup>20</sup>

En orden cronológico, los monasterios femeninos tapatíos fueron el de las Dominicanas de vida particular (Santa María de Gracia, 1588), el de las Carmelitas Descalzas (San José y Santa Teresa, 1695), el de Dominicanas de vida común (Jesús María, 1722), el de Agustinas recoletas (de Santa Mónica, 1733) y el de las Clarisas capuchinas de la Inmaculada Concepción (1758), de modo que coincidiendo el número cinco cenobios con los viernes de Cuaresma, ello dio ocasión para exaltar a Jesús Divino Preso a modo de espejo de compasión para sus devotos: de rasgos dolientes en sus facciones, coronado de espinas, la espalda molida por el flagelo, el cuerpo ensangrentado y las manos atadas.

El orden en el que se distribuyeron estos triduos fueron así: el primer viernes, en Santa Mónica, el segundo en Jesús María, el tercero en Santa Teresa, el cuarto en Santa María de Gracia y el quinto en el templo de las Capuchinas, y aun en la capilla de San Diego el viernes de Dolores y en la del beaterio de Santa Clara, el domingo de Pasión.

<sup>19</sup>. Luis del Refugio de Palacio. *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Zapopán y con su colegio y santuario*. Guadalajara, 1942, p. 345.

<sup>20</sup>. Así nos lo compartió Eduardo Padilla Casillas, deduciéndolo del análisis de una fotografía muy antigua.



El retablo del Sagrado Corazón de las carmelitas tal y como ahora lo vemos luce así desde 1902: con una repisa a modo de altar y éste con un frontal labrado donde se advierte un relieve del Divino Corazón herido y flamígero, circundado por una corona de espinas y rayos de luz. Encima de dos gradas con relieves geométricos la una y orgánicos la otra, está el nicho que forma un medio punto entre pilastras tableradas de capitel corintio y fuste decorado con relieves fitomorfos. Sus dimensiones fueron calculadas para acoger una escultura de tamaño natural (poco más de dos metros desde la base),<sup>21</sup> que se instaló y bendijo el 5 de julio de 1902, aprovechando el altar, el retablo y el nicho que suponemos fue del Divino Preso.<sup>22</sup> Las pilastras del nicho sostienen un arquitrabe de dos escalones idéntico al de las portadillas del templo; el friso está decorado con guirnaldas doradas con oro fino y una cornisa bien proporcionada, que separan de aquélla molduras dentadas; le sirve de base a un vano cegado de formato apaisado del que nos ocuparemos a propósito del *Lavatorio de pies*. A los lados del retablo el pintor dispuso para su serie de los entrepaños intercolumnios de formato vertical muy alargado y en la parte superior del que acabamos de mencionar.

### Felipe Castro, pintor académico y sus pinturas para el templo de las Descalzas

El autor de los cuadros que describiremos a continuación fue hijo y nieto de pintores y perfeccionó su oficio en la ciudad de México con los más diestros de su tiempo. Nació en esa capital el 26 de mayo de 1831, pero llegó a Jalisco a la edad de cuatro años, al lado de sus padres y hermanos, toda vez que José Antonio Castro Moctezuma aceptó hacerse cargo de la Escuela de Bellas Artes de Jalisco después del fallecimiento de su primer director, José María Uriarte.

De su precoz talento dan fe los enormes lienzos que a la edad de 19 años (1850), hizo para el presbiterio y muros del templo de las Capuchinas de Guadalajara: *La oración en el huerto*, *La crucifixión* y *La resurrección*, la primera de las cuales, en un formato monumental y ligeramente apaisado, inspira no poco al cuadro de ese título del altar del templo de las Descalzas, sólo que en un formato mucho menor y totalmente vertical.

Según dijimos, tuvo Felipe Castro una hermana que se hizo carmelita descalza en el monasterio de nuestro interés bajo el nombre de religión de Sor Mariana Joaquina

**21.** Confeccionada por el imaginero catalán Miguel Castellanas i Escolà (1849-1924), "discípulo de Jerónimo Suñol, quien tras una larga estancia en la ciudad de Roma instaló en Barcelona el taller de La Milagrosa, que además de producir abundante imaginería para Cataluña exporta al resto de la Península, América del Sur y Filipinas". De este artista sabemos que "destacó en el campo de la escultura religiosa o imaginería, como así se aprecia en las distintas esculturas suyas repartidas por la geografía española y en América, siendo uno de los grandes difusores de la iconografía del Sagrado Corazón".

**22.** Éstos fueron reformados en 1960 a la manera del que hemos venido describiendo.



de los Sagrados Corazones de Jesús María y José,<sup>23</sup> y su único hermano, también pintor, fue lego del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Zapopan con el nombre de fray Amado de la Madre de Dios, de modo que más relación con un estilo de vida en tiempos en los que se procuró por todos los medios su exterminio no pudo ser más cercano.

Los tres cuadros del templo de las Descalzas que han llegado hasta nosotros se distinguen por la provocadora intención de no colocar en el primer plano a su protagonista y aun por mutarle cualquier atributo de su divinidad por simplicidad, humillación y agotamiento extremo, haciéndole el polo opuesto al Cristo Pantocrator paleocristiano, bizantino, románico y gótico.

El cuadro que vemos al poniente describe el ingreso de Jesús a Jerusalén el Domingo de Ramos y mide 60 cm de ancho por 160 de alto; el que corona el retablo reproduce El lavatorio de pies a los discípulos y su formato es apaisado es de 160 x 120 cm; y el último, en el lado oriente, vertical e idénticas dimensiones al primero, tiene por tema la oración de Jesús en el huerto de Getsemaní.

Lo que a continuación se redacta sigue cabalmente la estructura del método iconográfico e interpretación iconológica tal y como lo sostiene Rafael García Mahiques, es el método de escudriñar “directamente sobre aquello que el autor ha querido significar o comunicar de una manera expresa y consciente” para poder con ello interpretar “aquella parte del significado que es objetivable en el sentido de un lenguaje”.<sup>24</sup>

### Domingo de Ramos: La entrada triunfal de Jesús a Jerusalén (1855)

La versión del Evangelio según san Mateo, que muy atentamente repasó Felipe Castro, así describe este suceso:

Los discípulos fueron, pues, siguiendo las instrucciones de Jesús, y trajeron la burra con su cría. Después le colocaron sus capas en el lomo y Jesús se sentó encima. Entonces la mayoría de la gente extendió sus capas en el camino; otros cortaban ramas de árboles y las ponían sobre el suelo. El gentío que iba delante de Jesús y el que le seguía exclamaba: ‘Hosanna! ¡Viva el hijo de David! ¡Bendito sea el que viene en el Nombre del Señor! ¡Hosanna! ¡Gloria en lo más alto de los cielos!’<sup>25</sup>

**23.** En el siglo María Josefa Pioquinta Cresencia Castro Diez (1816-1884) ingresó al convento de Santa Teresa en 1837, de 21 años de edad. Profesó al año siguiente y murió con 68 años de edad y 47 de religión, como entonces se decía. Ejerció los oficios de enfermera, ropera, tornera, tercera secretaria y clavaria. Eduardo Padilla Casillas nos compartió estos datos.

**24.** Rafael García Mahiques. *Iconografía e iconología: la historia del arte como historia cultural*. Madrid: Editorial Encuentro, 2008, vol. II, p. 63.

**25.** Mt. 21, 6-9. La traducción de los textos bíblicos que siguen es la que hizo Luis Alonso Schokel para la *Biblia del Peregrino*. Buenos Aires: Editorial Verbo Divino, 1996.



La entrada triunfal de Jesús a Jerusalén. 1855. Felipe Castro. (Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



Para ilustrar el episodio en un formato de tan escasas posibilidades Felipe Castro optó por dividirlo en dos, usando como eje vertical el muro de un elevado edificio, que desborda el ámbito de la composición; rompe su monotonía agregándole una masa vegetal en el extremo del cuadro que desborda un alero. A medias del edificio dibujó dos vanos y en uno de ellos dos personas que contemplan al nazareno, que a horcajadas sobre el lomo de la borrica avanza en medio de la muchedumbre; la bestia inclina la cabeza hasta el suelo para arrancar una brizna de hierba, instante que el pintor aprovecha para mostrarnos, aunque en segundo plano, a Jesús, que lleva sobre sus piernas un manto azul de profundos pliegues y usa por todo atuendo una túnica amplia. Circunda su cabeza un halo discretamente luminoso y la expresión de su rostro parece ajena al apoteósico homenaje que le tributa el pueblo; él se reduce a alzar la mano diestra para bendecir a la turba mientras descansa la siniestra sobre el jumento.

En profundo contraste con él, ocupa el primer plano una figura masculina anónima, la de un varón musculoso, cubierto apenas con un manto encarnado que agita con un movimiento brusco, dejando a la vista una vigorosa anatomía y un meticuloso estudio del rostro. La muchedumbre siendo tanta no sofoca al aclamado como Hijo de David, antes bien, obliga al espectador a dirigirle la mirada. Se trata de gente menuda, del pueblo. Una mujer, en el segundo plano, la que extiende su manto para ofrecerlo como alfombra al ilustre visitante, recoge su cabellera azabache al modo como lo acostumbraban las mujeres mexicanas. La vestimenta de las restantes figuras carece de referencia temporal o cultural.

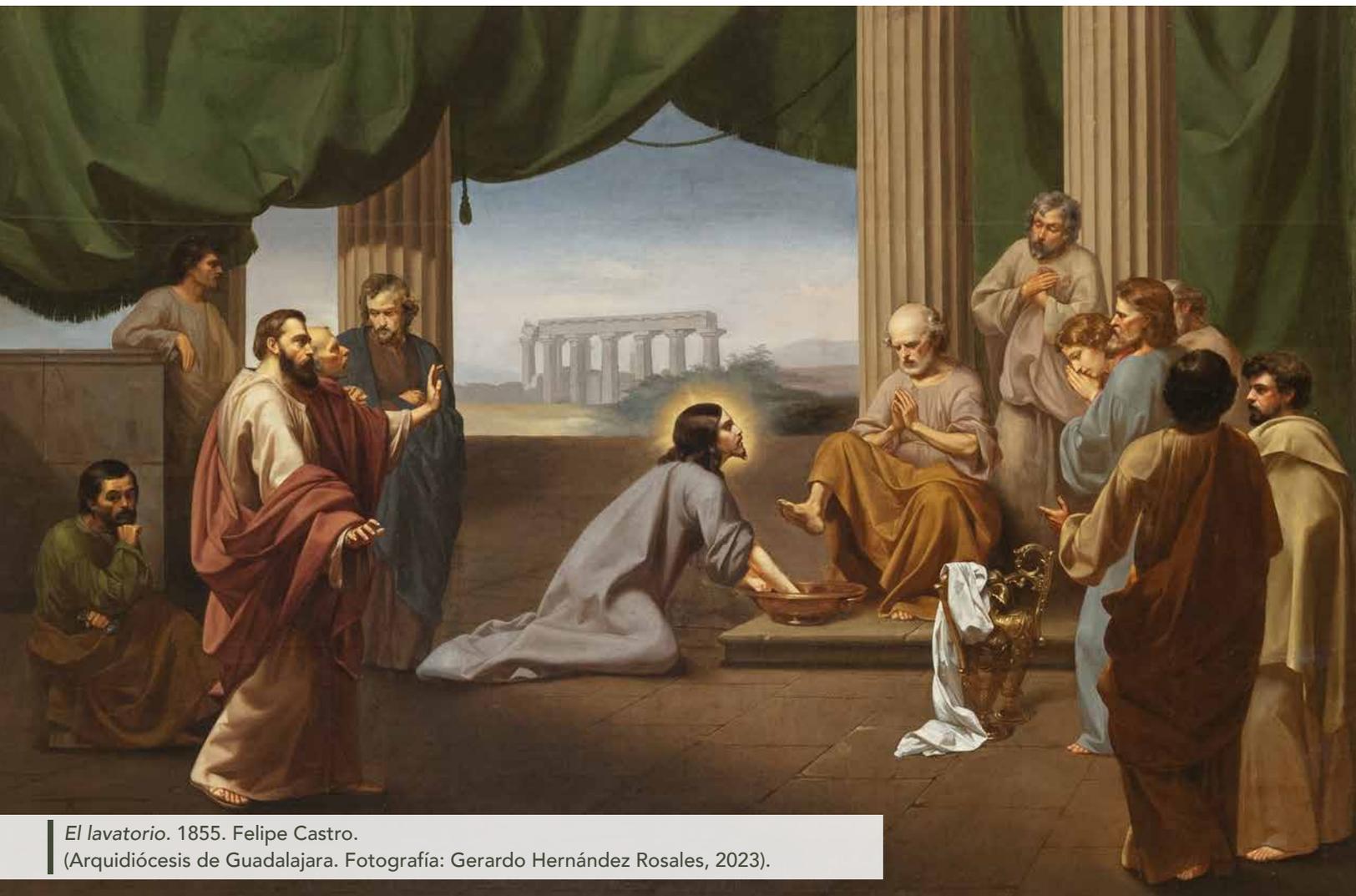
Ciñéndose a las reglas de la perspectiva, el artista degrada la luz en los planos, difumina la escena hasta diluirla en la traza arquitectónica del altísimo y sobrio alcázar del que ya nos ocupamos, coronado por un mirador; encima de él añadió la luz matutina que tiñe algunas formas nubosas en abierto contraste con las gruesas pinceladas del primer plano, cuya textura hizo pastosa para recrear el suelo apisonado por los viandantes.

### Jueves Santo: El lavatorio (1855)

Saliéndose de lo convencional, Castro evitó representar la Última Cena para ocuparse de su perífrasis: el mandato del servicio fraterno y desinteresado. Lo sitúa todo en un cenáculo formado por una galería abierta, cuyas columnas de fuste estriado sostienen un pabellón de muy pesados pliegues. Al fondo, en lontananza, las ruinas de una arcada se pierden en una bruma azulenca. Trece figuras masculinas se han congregado allí para celebrar el rito judío de la Pascua: Jesús y sus apóstoles. El Evangelio según san Juan, el único que habla de ello, dice:



Se levantó mientras cenaba, se quitó el manto, se ató una toalla a la cintura y echó agua en un recipiente. Luego se puso a lavarles los pies a sus discípulos y se los secaba con la toalla. Cuando llegó el turno a Simón Pedro, éste le dijo: 'Tú, Señor, ¿me vas a lavar los pies a mí?' Jesús le contestó: 'Tú no puedes comprender ahora lo que estoy haciendo. Lo comprenderás después'. Pedro le dijo: 'A mí nunca me lavarás los pies'. Jesús respondió: 'Si no te lavo, no podrás compartir conmigo'.<sup>26</sup>



El lavatorio. 1855. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

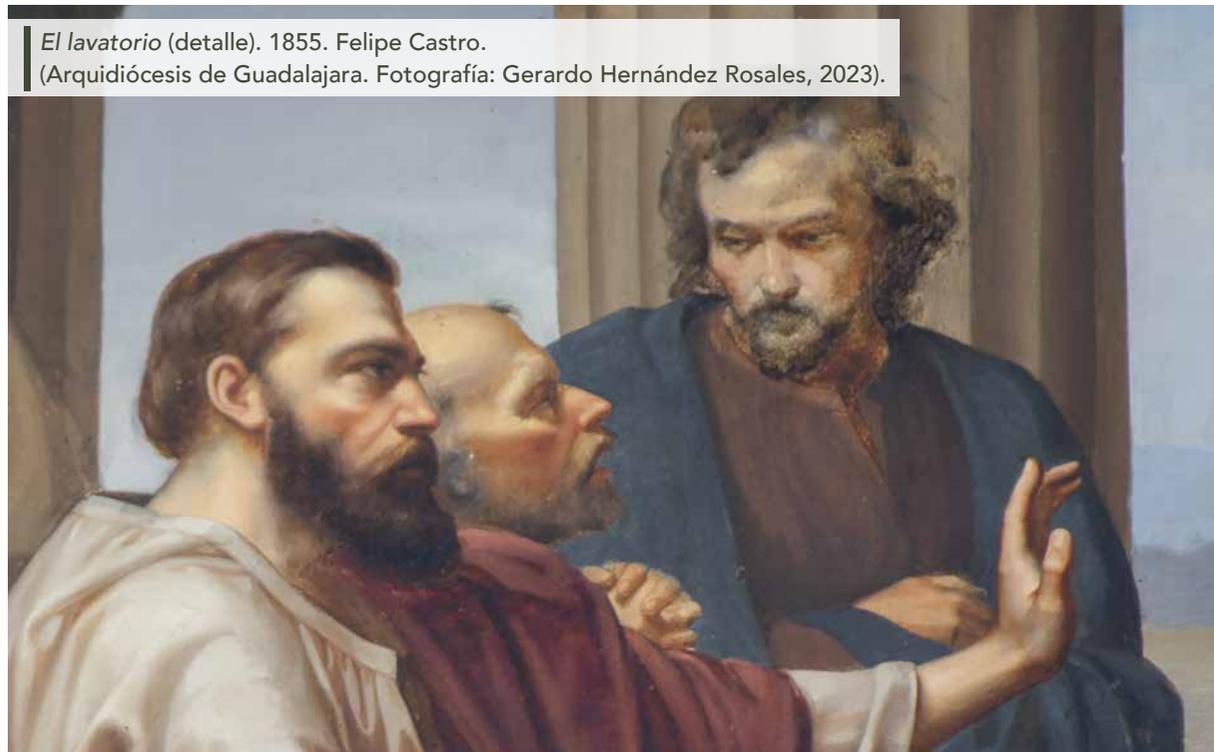
La escena es desconcertante en relación con la anterior porque en ella vemos al mismo personaje aclamado por la gente durante su arribo a Jerusalén ahora postrado y hasta de hinojos ante un varón, que con miedo extiende uno de sus pies para recibir el agua que está a punto de echarle. Las líneas del enlosado marcan el punto de fuga. Muy dignas de tomarse en cuenta son las jarras y la toalla, aquéllas de exquisito repujado y ésta de muy elaborados dobleces.

<sup>26</sup>. Jn.13, 4-7



Salvo dos, todo el grupo está atento al gesto del lavatorio. Sin atributos que los distingan, podemos, sin embargo, identificar a todos los apóstoles; sin duda alguna a Pedro, por su edad avanzada y las manos en pose orante; por exclusión, el más cercano a él tendría que ser su hermano Andrés. Junto a él, reconocemos al imberbe Juan, el más joven de todos, y a su lado el otro evangelista del apostolado, Mateo, cuya cabeza cubre la de Simón el Cananeo, del que los evangelios tan sólo nos ofrecen su nombre, gentilicio y filiación política, zelote. La figura de perfil en segundo plano es Judas Tadeo, cuya fiesta litúrgica es simultánea a la del sobredicho Simón; al que nos da la espalda en este primer bloque lo identificamos con el suspicaz Bartolomé (Natanael).

Los cinco restantes que ocupan el extremo opuesto al grupo ya descrito los identificamos así: el mejor caracterizado, en primer plano, es Santiago el Menor, pariente del Señor, que morirá siendo obispo de Jerusalén. Sigue Felipe, del que apenas asoma el perfil, el devoto discípulo que invitó a Natanael (Bartolomé) a unirse al grupo diciéndole "¡Hemos encontrado al Mesías!", entrelazando los dedos de las manos en actitud emotiva.<sup>27</sup> Detrás de ambos, sentado y cruzando la pierna, como al margen de todos, está Judas Iscariote, ensimismado, aunque viéndonos de frente con una expresión ligeramente torva; sujeta con la siniestra, de forma enérgica, la escarcela con las treinta monedas. Santiago el Mayor reclina el brazo en un banco de material sólido; lo reconocemos por su atuendo y por ser el único con barba recortada en forma de perilla, tal y como aparece en el cuadro siguiente, el de la oración en el huerto.



<sup>27</sup>. Jn.1, 44.



El último de todos es Tomás, el apóstol incrédulo, con los brazos cruzados y la mirada gacha, manifestando su desaprobación, como poco antes en Betania, al cerco que se iba cerrando en contra de Jesús y los suyos por la inquina de las autoridades religiosas contra el Maestro, y en tal coyuntura la exclamación “Vamos también nosotros, para que muramos con él”, que aquí parece repetir.<sup>28</sup>

El Jesús que está de hinojos ante Pedro no sólo asume un quehacer reservado a los esclavos sino que parece implorarlo como si tuviera necesidad de ello. Así lo revela el gesto de su cara, que son además de dulzura pero sin pizca de afectación.

### Viernes Santo: La oración en el huerto (1854)

El preámbulo de la pasión dolorosa discurre al filo de la medianoche. De él dice san Lucas:

Entonces Jesús salió y se fue, como era su costumbre, al monte de los Olivos; y lo siguieron también sus discípulos. Cuando llegaron al lugar, les dijo: ‘Orad

---

<sup>28</sup>. Jn.11, 16.



para no caer en la tentación'. Después se alejó de ellos como a la distancia a la que uno tira una piedra y, doblando las rodillas, oraba diciendo: 'Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz. Sin embargo, que no se haga mi voluntad sino la tuya'. Entonces se le apareció un ángel del cielo que venía a animarlo. Entró en agonía y oraba con más insistencia [...] Después de orar se levantó y fue hacia donde estaban los discípulos y los encontró dormidos, vencidos por la tristeza (Lc. 22, 39-45).

Una vez más, nuestro artista distribuye de forma airosa su composición en el caprichoso formato de una tira vertical pronunciada. El peso recae en el ángel, cuya musculatura posee la plenitud de un varón en el mejor momento del desarrollo físico, el del tránsito de la adolescencia a la vida adulta. Las facciones de su rostro, en cambio, son más de un niño que de un joven. Con el índice enhiesto de la mano derecha apunta al infinito, desde donde la luna deja caer un chorro de luz que revela sin ocultar nada un dibujo anatómico magistral, incluyendo el velo de tupidos y caprichosos pliegues para disimular apenas, en un sinuoso drapeado, las partes pudendas del modelo o el detalle de las alas, que son una réplica puntual de esas extremidades superiores de las aves. Con la siniestra, el ángel ofrece una diminuta copa de oro al patético varón que yace ante él.

A propósito de este efebo, no es ociosa la alusión hecha por fray Luis a la obra de Domenico Zampieri, el *Domenichino* (1581-1641), refiriéndose al modo como Castro impresiona la pupila del espectador para convencerlo que la figura de su ángel está realmente suspendida en el aire. Y es que si de algo hizo gala este pintor clasicista de la escuela boloñesa, discípulo de los Carracci, fue del dominio de tales artificios visuales, tal y como lo vemos en la *La ascensión de Santa María Magdalena a los cielos*, del Hermitage; en el *Sacrificio de Isaac* que se exhibe en El Prado y, especialmente, el ángel de su *Visión de San Jerónimo*, pintado después de 1603, que está en la National Gallery de Londres.

La disposición de este cuadro evoca, aludimos ya, el de enormes dimensiones que pintó en 1850 para ilustrar el mismo episodio, el joven Felipe Castro para el templo de las Clarisas Capuchinas de Guadalajara, sólo que en este caso el Jesús orante aparece como aplastado por el abatimiento, en una actitud de absoluta pesadumbre, echado en tierra, en posición casi fetal, encima de un suelo de acentuada textura grumosa. Frente a él, apenas visible, mal se distingue el patético terceto compuesto por Pedro, Santiago y Juan; no sólo duermen, sino que lo hacen como si estuvieran embotados por la ebriedad, especialmente Juan, cuya cabeza cuelga de forma grotesca, en tanto que su hermano Santiago se reclina sobre las manos. La grisalla en la que destaca el sombrío paraje imprime al episodio un toque casi fantasmagórico.



*La oración en el huerto.*  
1854. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadala-  
lajara. Fotografía: Gerardo  
Hernández Rosales, 2023).



## Los pasajes representados y su interpretación

Luego del encarnizado debate que supuso largos siglos de iconofobia en el Medio Oriente y en el Asia Menor, el II Concilio de Nicea (787 d.C.) convalidó el culto a las imágenes. A despecho de los iconoclastas, al ratificar dicho culto, los obispos aceptaron como natural y espontáneo ofrecer a la vista, por todos los medios, la ofrenda de la vida de Jesucristo, pero nunca en escultura, sino en soporte bidimensional.

De la recatada y parca mirada de la iconografía cristiana oriental, la del Occidente llegará al otro extremo, el de los conjuntos escultóricos de la península ibérica ya en uso desde el siglo XV y confeccionados para los pasos de la Semana Santa. Estas obras parecen inspirarse cabalmente en lo que san Pablo recuerda a los efesios: “Ahora, gracias al Mesías Jesús y en virtud de su sangre, los que un tiempo estabais lejos, estáis cerca. Él es nuestra paz, el que de dos hizo uno, derribando con su cuerpo el muro divisorio, la hostilidad”.<sup>29</sup>

*Derribar con su cuerpo...* ¡qué frase tan sugestiva! Respecto de ello, Alena Robin, asomándose a las estaciones del Viacrucis del imaginario novohispano –el Carmelo teresiano tapatío conservó uno monumental en su claustro hasta 1914, trasladado por el pintor y anticuario Juan Ixca Farías al hoy Museo Regional—<sup>30</sup> constata cómo, al actualizarlas, los devotos asimilan el camino de la cruz como vía purgativa, uniéndose a Cristo paciente por la salvación del mundo, distinguiendo entre las series pasionarias que tanto ilustraron en su tiempo los abundantes retablos dedicados al tema de la Pasión del Señor de las catorce tradicionales estaciones del Viacrucis.<sup>31</sup>

Ahora bien, si como ya insinuamos, el hoy altar del Sagrado Corazón de Jesús pudo, hasta poco antes de 1902, estar dedicado al título pasionario de Jesús Divino Preso, que ahora tenga el que tiene y conviva con estas pinturas podemos articularlo de forma plena, según nos esforzamos por demostrarlo a continuación.

El culto al Sagrado Corazón de Jesús, profusamente desarrollado en el ámbito católico del siglo XVIII por religiosos de la Compañía de Jesús, recobró su importancia luego del espaldarazo papal que en 1856 extendió su fiesta a toda la Iglesia, pórtico de lo que culminará León XIII mediante la encíclica *Annum Sacrum*, del 25 de mayo de 1899, en la que se dispuso la consagración del género humano al Sagrado Co-

<sup>29</sup>. 2, 13-14.

<sup>30</sup>. Tal vez de ningún convento tapatío salieron más pinturas que del de Santa Teresa para el acervo original que hoy resguarda el Museo Regional de Guadalajara.

<sup>31</sup>. Alena Robin. “Vía Crucis y series pasionarias en los virreinos latinoamericanos”. Goya. Revista de la Fundación Lázaro Galdiano, núm. 339, 2012, pp. 131 y 143.



razón de Jesús, que simbólicamente marca el reconocimiento pontificio del proceso secularizador en el Occidente cristiano respecto del nexo que hubo siempre entre el altar y el trono.<sup>32</sup>

En efecto, en el siglo XIX y en la transición al XX, la historia eclesiástica ha dado un vuelco irreversible, y el culto al Sagrado Corazón de Jesús hace las veces de “símbolo de la expiación y figura mediadora ante la ira divina [...] de acuerdo con la sensibilidad francesa”, calificación esta última que no hemos de pasar por alto, toda vez que

la transformación de la devoción barroca asociada con los sufrimientos del Salvador ante el pecado y la pérdida de la salvación hacia un discurso moderno, donde tal condición se extendía a naciones enteras y clamaba por una transformación social radical cuyo centro fuera la adopción de los modelos cristianos de vida, en detrimento de los valores liberales, fue posible por los continuos intercambios culturales entre Francia y México, [que] se ancló entre los fieles mexicanos más radicales debido al imaginario nacido de la Guerra de Reforma, por el cual se asociaba el Estado liberal con Satán, y con esto el germen de la disolución, otorgándoles una imagen combativa para enfrentar tal condición [...] El discurso alrededor del Sagrado Corazón se tradujo en un mensaje apocalíptico, cuya línea argumental es equiparar los sufrimientos del Corazón divino por los pecados personales con los procesos de secularización y liberalización [...] la devoción fungía como un medio de expiación tanto de pecados personales como colectivos. Por medio de tal forma de devoción, los católicos mexicanos se insertaron en una cultura católica internacional cuyo eje era venerar al Sagrado Corazón como una advocación en contra de los peligros que representaba la modernidad.<sup>33</sup>

Los episodios descritos en el retablo teresiano ilustrado por la serie de Felipe Castro se apartan del tratamiento tradicional de un retablo dedicado al Sagrado Corazón de Jesús como lo propone la iconografía tradicional del tema: de la llaga del costado a los emblemas del Corazón, el Corazón de Cristo atormentado con atributos pasionarios, a la incorporación del cuerpo de Cristo en el corazón Sagrado,<sup>34</sup> que terminará personificando a Jesús con este órgano en la mano, a la exitosa manera que lo hizo Pompeo Batoni en 1767 para la pintura de ese nombre en el altar de la capilla lateral norte de la iglesia del Gesù, en Roma, que gozará de tanta difusión, y que combinada con la no menos popular escultura del Jesucristo resucitado que hizo en 1838 el da-

**32.** Nada más sobre este tema, Louis Charbonneau-Lassay compuso su extenso ensayo *Estudios sobre simbología cristiana: iconografía y simbolismo del Corazón de Jesús*. Palma de Mallorca: Ediciones de la Tradición Unánime, 1983.

**33.** José Alberto Moreno Chávez. *Devociones políticas. Cultura católica y politización en la Arquidiócesis de México. 1880-1920*. México: El Colegio de México, 2013, pp. 158ss.

**34.** Acertada y cuidadosamente lo clasifica así Gabriela Díaz Patiño en “Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús”. *Plura, Revista de Estudos de Religião*, julio-diciembre, núm. 1, 2010.



nés Bertel Thorvaldsen para la catedral luterana de Nuestra Señora de Copenhague, dio pie en la segunda mitad del siglo XIX a la ecuménica escultura que inundará el ámbito de la imaginería religiosa al modo usado en esta efigie en el retablo del templo de las Carmelitas tapatías.

Las ilustraciones de Felipe Castro, insistimos, resaltan de tal modo el aspecto de la humildad de Jesús que, además, vinculaba el tema con las circunstancias de un monasterio que el artista conoció cuando era una referencia urbana obligada en la ciudad de Guadalajara, como lo había sido por siglo y medio tanto por sus dimensiones como por la relevancia social que llegó a tener para quienes tocaron sus puertas y habitaron su claustro entre 1695 y 1861 y para quienes se empeñaron en sostener su existencia en medio de la más penosa clandestinidad, y había sido testigo de su destrucción y ocaso.

Castro no debía inventar nada. Desde su nacimiento, la iconografía cristiana se vio envuelta en un contexto polémico que, luego de las guerras iconoclastas en el Imperio romano de Oriente, forzaron a la autoridad eclesiástica a vigilar las formas, sus modelos y contenidos,<sup>35</sup> en obediencia a los decretos del Concilio de Trento:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido.<sup>36</sup>

Un artista de tan sólida formación en su oficio y en sus valores religiosos como fue Felipe Castro no cometería el riesgo de ofrecer en la juventud de su vida un producto que no respondiera a las expectativas de sus clientes, pero iba a perder la ocasión de elaborar su proyecto figurativo al margen del impacto que tuvo para él debates ya ardorosos y contrarios al claustro femenino, como el que a la vuelta de pocos años provocará la exclaustación de las Descalzas y de las demás comunidades de vida consagrada en la capital de Jalisco al tiempo de aplicarse las Leyes de Reforma.

Cuando en 1896 un rayo de esperanza iluminó a las pocas y ancianas monjas exclaustadas de Santa Teresa para procurar la reposición de su comunidad, y en el último año del siglo XIX a remozar su templo y agregarle un nuevo discurso iconográfico caracterizado por una forma de culto cristológico sin atributos imperiales, regios y triunfalistas, fue una ocasión excelente para mostrar más bien el itinerario de hu-

**35.** Rafael García Mahiques. *Iconografía e iconología: la historia del arte como historia cultural*, vol. I. Madrid: Encuentro, 2008, p. 38.

**36.** Así lo dispuso la sesión XXV del Concilio de Trento. Cf. *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala*. Barcelona: Imprenta de Sierra y Martí, 1828, p. 356.



mildad planteado a sus seguidores por el mismo Cristo: “Acudid a mí los que andáis cansados y agobiados, y yo os aliviare. Cargad con mi yugo y aprended de mí, que soy tolerante y humilde de corazón, y os sentiréis aliviados. Porque mi yugo es blando y mi carga es ligera”.<sup>37</sup>

Si tales fueron sus expectativas, las monjas no se vieron defraudadas, pues como se ha dicho, seis meses después de la bendición de este altar el personal del monasterio quedó renovado en un solo acto que en 1903 agregó a 17 postulantes, cuyo número en pocos años rebasaría la treintena. Más podríamos añadir a lo expuesto si consideramos que esta nueva generación de religiosas nacerán bajo el menosprecio legal a su forma de vida, lo que les hará conscientes del advenimiento de persecuciones como las que afrontarán sin desmoralizarse entre 1914 y 1942, tiempo durante el cual nuestro monasterio conocería las más azarosas vicisitudes, entre ellas, el exilio en San Francisco California y la creación allá del monasterio de Cristo Rey –que sigue activo–, devoción ésta, por cierto, que en México será la variante del culto al Sagrado Corazón de Jesús.

Hemos expuesto nuestras razones para argüir en qué nos basamos para afirmar que las tres pinturas de tema pasionario del retablo del Sagrado Corazón de Jesús, del pintor Felipe Castro, son un itinerario “de humildad” ubicado justo en la encrucijada de la nueva relación Iglesia-Estado luego de la Revolución de Ayutla en México y lo que venga luego, la Guerra de Reforma, toda vez que dicho proyecto se engastó no ya en los largos y felices años en los que la Iglesia y sus instituciones gozaban del favor de la ley, sino en la etapa siguiente, la de la desvinculación tajante de ésta de todo privilegio legal,<sup>38</sup> considerando, por otro lado, que ni el retablo ni su contenido son ajenos a la atenuación de las Leyes de Reforma promovida por don Porfirio en los años de su mandato.<sup>39</sup>

La hecatombe que fue para el monasterio de Santa Teresa de Guadalajara en particular y para la Iglesia en México en general la brusca ruptura de la armonía jurídica entre el altar y el trono –que si nunca fue cabal sí funcionó durante más de tres siglos– y los reacomodos que impuso a ambas instituciones un nuevo paradigma, fue un proceso complejo a partir de 1857 y dio pie a muchos capítulos que rebasan la temporalidad y el tema propuestos en este capítulo.

**37.** Mt. 11, 28-30.

**38.** Tal es la profesión de fe de todo liberal mexicano que se precie de serlo: Víctor Humberto Benítez Treviño. *Benito Juárez y la trascendencia de las Leyes de Reforma*. Toluca: UAEM, 2006, p. 13.

**39.** En 1891 Alejandro K. Coney, cónsul general de Estados Unidos en Tamaulipas, sintetiza esto último en palabras que no tienen desperdicio: “La única guerra que ha habido en México con la Iglesia fue la que promovió Benito Juárez en 1857. Dio lugar a la intervención francesa, que fue apoyada casi exclusivamente por el partido clerical. Desde entonces la Iglesia nunca ha gozado de mayor libertad que la que ha tenido durante los periodos de la administración del presidente Díaz”. Friedrich Katz *et al.* *Porfirio Díaz frente al descontento popular regional, 1891-1893: antología documental*. México: Universidad Iberoamericana, 1986, p. 92.



El sometimiento de la Iglesia al Estado desde el derecho positivo mexicano –no la separación, como se sigue diciendo de forma simplista– depuró las instituciones eclesiásticas de criterios ajenos a sus fines y llevó a sus miembros en pos de las huellas del que, humillándose a sí mismo por el abajamiento y la vía purgativa, enseñó un método de reconciliación tal y como quiso representarlo en su serie de tres pinturas Felipe Castro, católico fervoroso y testigo ocular de la excomunión de los religiosos, la pérdida de su patrimonio y la expulsión de los obispos en México.

Esos capítulos, meditados a lo largo de su extensa vida, el joven pintor los tuvo presentes al tiempo de ejecutar un trabajo para una comunidad de religiosas que parecía condenada a la extinción, justamente cuando en la espesura de la noche una luz de tolerancia anticipaba una tregua para renovar su personal y sus energías. El mensaje era claro: no ya el reconocimiento público ni los honores del mundo, tampoco el favor de la ley o el respaldo de las instituciones, sino el apego a sus fines aun en contra de la corriente, sin otro pago que la satisfacción del deber cumplido, podía hacer resurgir ese cenobio.

Tres cuadros y dos esculturas enmarcarán los retos de una nueva relación entre una Iglesia que debe seguir asimilando la lección de mantenerse distante de los poderes temporales a cambio de procurar otros que no se miden en el tiempo, y de un monasterio que ha de afrontar con renovado brío su pervivencia, lograda gracias a la reposición de una hornada de monjas que en reiteradas ocasiones volverán a ser echadas de su casa, y su convento transformado en cuartel un tiempo, y después en escuela femenina socialista, y a pesar de ello el monasterio volverá a ser repoblado y en él vivirán las monjas hasta que en 1977 ellas mismas lo abandonen y enajenen.

El antiguo convento de Santa Teresa es en nuestros días un remozado salón de eventos, culturales muchos de ellos, pero estuvo al filo de la demolición. Gonzalo Villa Chávez recuerda que después de esa última fecha, “sobre el claustro interior teresiano cayó un proceso fallido de revocarlo hacia el género mercantil, con la consecuente falacia y un abanico de abominaciones que ahí se dieron puntualmente en un pandemónium increíble”.<sup>40</sup>

En nuestros días, se han resarcido los daños al convento, el templo y sus anexos, que concluyeron con la celebración de un año jubilar por el aniversario CCCC de la Canonización de Santa Teresa, el 12 de marzo de 2022.

---

40. Gonzalo Villa Chávez. *El centro histórico de la ciudad de Guadalajara*. Guadalajara: Impre-Jal, 1988, t. I, pp. 88.





## CLIENTE MEDULAR: EL CABILDO DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA

Eduardo Padilla Casillas<sup>1</sup>

**P**uede asegurarse que Felipe Castro fue quien retomó al clero secular como cliente habitual y, tras de la Guerra de los Tres Años y la caída del Segundo Imperio, su pincel participó intensamente en la estabilización de la Iglesia de Guadalajara emprendida por el arzobispo Pedro Loza y Pardavé; simultáneamente, Castro fue un artista que tuvo también como promotor al mismo Estado, durante la tregua entre ambos grupos durante el último tercio del siglo XIX.

La primera obra con la que Felipe Castro se promovió como un apreciado proveedor de imágenes para el cabildo de la catedral de Guadalajara fue la pintura de *San Juan Nepomuceno* y hasta el momento se desconocen los detalles exactos que rodean a este encargo. Este lienzo es de mediano formato (95 x 72 cm) y está pintado en tonos cálidos, se destaca porque presenta un dibujo ya perfeccionado junto con sus habilidades en el manejo plástico de la pintura. El cuadro se encuentra firmado en la parte inferior derecha con pinceladas en color rojo "F. Castro 1852" y conserva su marco original. Esta imagen se llevó a cabo para el culto privado de los canónigos y se encuentra en la actualidad en el revestidor, pero anteriormente estaba en el pasillo subterráneo que comunica la antesacristía con el salón conocido como la Chocolatera.<sup>2</sup>

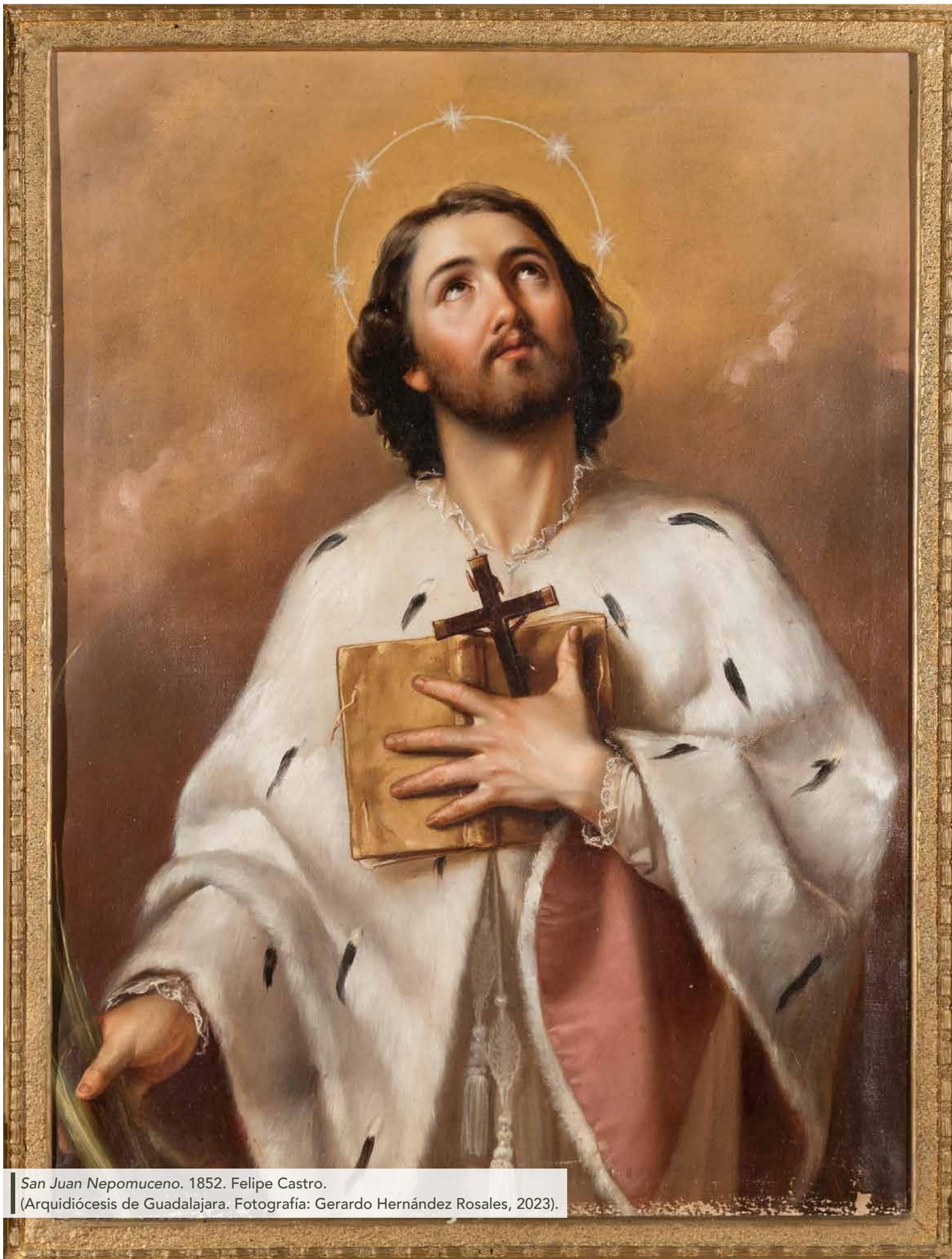
Para esta obra, el pintor situó a San Juan Nepomuceno en un primero y único plano, se encuentra representado por un personaje de maduro rostro varonil y barbado con la mirada en lo alto. Oprime contra su pecho un crucifijo y un libro con su mano izquierda para simbolizar su naturaleza pasajera en los asuntos mundanos y con la otra una palma para simbolizar su martirio. Su elegante atuendo destaca por vestir alba blanca con una capilla de armiño con forro de seda y cordones rematados por borlas. Sobre su cabeza se encuentra una aureola de cinco estrellas refulgentes, aludiendo a que después de que lo arrojaron al río Moldava y muriera ahogado, durante la noche un resplandor emanó del cadáver que estaba flotando en el agua, lo que permitió su rescate. Esta devoción fue de las más extendidas desde el siglo XVIII junto con Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora del Refugio y San José.

---

1. Licenciado en Restauración de Bienes Muebles por la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, docente en la misma institución, maestro en Ciencias de la Arquitectura y maestrante en Historia de México por la Universidad de Guadalajara.

2. Héctor Antonio Martínez González. *La Catedral de Guadalajara*. Guadalajara: Amate, 1992, p. 95.





San Juan Nepomuceno. 1852. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

En 1383 o 1393, Juan Nepomuceno era canónigo en el cabildo de la catedral de San Vito de Praga y fungía como confesor de la reina. Tras haberse negado a revelar las supuestas infidelidades de su consorte en resguardo bajo los secretos de confesión, fue cruelmente torturado por orden del rey de Bohemia Wenceslao. El monarca consumido por los celos lo mandó arrojar al río. En 1719 se exhumaron los restos del santo y se encontró su lengua intacta, por lo que esta reliquia se conservó en la catedral y su culto se intensificó. El apoyo de los jesuitas fue determinante para la canonización de Nepomuceno en 1729, por lo que fue una de las más ostentosas de esa región de Europa. Por ser dignidad del clero secular en la sede de una diócesis y predicar en favor de la institucionalidad de la Iglesia, se declaró como santo patrono de los cabildos de las catedrales, una de las razones por las cuales se encuentra esta pintura en esta catedral. En 1731 los jesuitas lo nombraron su santo tutelar, debido a su fidelidad para salvaguardar el secreto de confesión lo convertía en el protector ideal contra la calumnia y el mal de ojo, y era un ejemplo de discreción y rectitud moral. El provincial de los jesuitas en Nueva España, Juan Antonio de Oviedo (1670-1757), fue el principal responsable de extender esta devoción en el siglo XVIII, ya que vio en el mártir de Praga la figura ideal para contrarrestar los ataques a la Compañía de Jesús provenientes de los jansenistas y regalistas.<sup>3</sup>

El culto a este santo se convirtió en un poderoso estandarte de la Iglesia durante la tensión entre la monarquía hispánica y el papado, y al mismo tiempo los jesuitas cobraron fama por ser una de las órdenes más influyentes y poderosas. En 1767, por orden de Carlos III y con el objetivo de consolidar su poder, fueron expulsados y, tras el suceso, el culto a San Juan Nepomuceno cobró aún más auge, por lo que circularon numerosas imágenes como mecanismo de protesta.<sup>4</sup> Al igual que Nepomuceno, que conoció una terrible suerte a manos de un rey autoritario, los cabildos eclesiásticos de México sostuvieron férreas luchas por la protección de las prerrogativas de la Iglesia frente a los intereses de los regímenes, por lo que se convirtió en un ejemplo de temple, integridad y prudencia a partir de mediados del siglo XIX.

En cuanto a la genealogía de la imagen para esta pintura, para esa época ya circulaban y eran bien conocidas multitud de obras y estampas que Castro pudo conocer y de las cuales echar mano para esta composición, aunque es imposible determinar alguna en particular. Al mismo tiempo es posible que, por su contexto espacial y social, el pintor haya conocido de manera previa la hagiografía del santo.

Esta pintura muestra la formación inicial de Felipe Castro, que se desarrolló en un periodo de predominio conservador marcado por el desastre de la guerra norteamericana y en un ambiente de reflexión lleno de creatividad artística, en el cual los

3. Ilona Katzew (edit.). *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. Munich, Nueva York, Londres: DelMonico Books Prestel-Los Ángeles County Museum of Art-Fomento Cultural Banamex, 2017, p. 472.

4. *Ibid.*, p. 473.



discursos cívicos estaban destinados a educar a la juventud con ejemplos de virtud y las referencias clasicistas entre los artistas era algo común. Los siguientes años fueron sumamente agitados, se entró en la última coyuntura cuando diversas facciones se disputaron el control para imponer el proyecto de nación que cada uno defendía y quiso construir. Sin poder conciliar, culminó con una nueva constitución en 1857, las Leyes de Reforma y la guerra civil, en donde Guadalajara fue el principal escenario a partir de 1858 y hasta 1860. En todas estas pugnas, la Iglesia Católica estuvo inmiscuida y jugó, de una u otra forma, un papel decisivo debido a que estaban en peligro sus prerrogativas y privilegios, y en su última etapa se estaba discutiendo cuál debía ser el comportamiento del clero y se trataba de apuntar a una actualización del país.<sup>5</sup> A lo largo de esta coyuntura, y como consecuencia de los eventos que se vivieron, Felipe Castro cambió varias ocasiones de domicilio.

### Colaboración renovada

Felipe Castro no recibió ningún encargo de la mitra tapatía desde la promulgación de la Constitución de 1857, que coincide con la inestabilidad para la Iglesia y la guerra. La situación cambió cuando en el consistorio celebrado en Roma el 22 de junio de 1868, Pedro Loza y Pardavé (1815-1898) fue preconizado como el segundo arzobispo de la arquidiócesis de Guadalajara, adonde llegó el 10 de febrero de 1869. Loza recibió el Sagrado Palio de manos de José Diez de Sollano y Dávalos, obispo de León en ceremonia solemne en la catedral metropolitana.<sup>6</sup> Fue en esta etapa que comenzó la recuperación de la economía y con ello el arzobispo promovió la conclusión de diversas obras de su antecesor y coincidió con la preocupación de la Iglesia por el avance de nuevos credos evangélicos que estaban levantando inmuebles y que hizo cada vez más remota la idea de que la fe católica fuese la religión exclusiva de México. Al mismo tiempo, el Congreso de la Unión elevó a rango constitucional las Leyes de Reforma.<sup>7</sup> Pronto se vivió de nuevo la agitación que provocó el *Plan de Tuxtepec* y los hechos posteriores. La coyuntura turbulenta dio paso a otra calmada época con la llegada de Porfirio Díaz a la presidencia y a pesar de los altibajos de la economía, comenzó la modernización, la mejora de la infraestructura y los servicios de la ciudad. La Iglesia local entró en una nueva etapa caracterizada por el despliegue de las estrategias conciliatorias y el mejoramiento de las relaciones con los Estados por parte de León XIII, que se conjugó con la política de alianzas del gobierno civil para lograr estabilidad. La situación no desembocó en la derogación de las Leyes de Reforma, pero su aplicación fue laxa y concedió tolerancia a la Iglesia.<sup>8</sup>

5. Brian Connaughton. *La mancuerna discordante: la república católica liberal en México hasta La Reforma*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Gedisa, 2019, p. 15.

6. J. Ignacio Dávila Garibi. *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*. México: CVLTVRA, 1967, t. IV, vol. 2, pp. 1101-1104.

7. Estrellita García Fernández. "Su construcción, transformaciones y contexto". Juan Arturo Camacho Becerra (coord.). *La Catedral de Guadalajara: su historia y significados*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2012, t. II, p. 122.

8. *Ibid.*, pp. 122, 126.



Algún tiempo después del inicio del episcopado de Loza, el cabildo le encargó a Felipe Castro la honrosa tarea de pintar el retrato del arzobispo para colocarlo en la galería de mitrados de la sala capitular de la catedral de Guadalajara, donde hasta la fecha se encuentra. La autorización para la manufactura de este retrato fue concedida por el cabildo el 7 de enero de 1874. La sesión fue presidida por el deán José Luis Verdía con el voto de Gutiérrez Guevara. También asistieron los canónigos Luis Michel con el voto de Pedro Cobieya, Francisco Arias y Cárdenas, Francisco M. Vargas con el voto de Rafael Sabás Camacho, Rafael Z. Vargas con el voto de José Luis Camarena, Jacinto López y Florencio Parga. Trataron varios asuntos y uno de ellos fue autorizar al tesorero que se ordenara la elaboración del retrato del arzobispo e indicaron que debía tener dos mitras para indicar que de manera previa había sido el obispo de Sonora, y también aprobaron que se hiciera la efigie del anterior canónigo Germán Villalvazo,<sup>9</sup> para colgarla en el lugar correspondiente como parte de la galería de canónigos en la antesacristía de la catedral.<sup>10</sup> Concedida la indicación, Felipe Castro comenzó a pintar a partir de enero y es probable que el retrato estuviera listo para finales de ese mismo año, el cual firmó en el ángulo inferior izquierdo "F. Castro. 1874." en color rojo.<sup>11</sup>

En la pintura, de formato vertical (124 x 210 cm), Pedro Loza está representado como un verdadero príncipe de la Iglesia, con cruz pectoral en oro al pecho. Se encuentra de frente, con una mirada profunda y cabello entrecano. Apoya su rodilla izquierda en un taburete tapizado con flecos y cojín en color rojo, frente a un escritorio de madera con tallados neogóticos. Felipe Castro aprovechó el tablero lateral izquierdo para colocar la reseña del arzobispo, con lo que evitó la fórmula tradicional para situar esa información. Con las manos, Loza sostiene y abre un pequeño libro de oraciones y deja ver en su mano derecha su anillo episcopal de oro con una gran gema amatista color violeta facetada. Viste un alba blanca con encajes en los puños y un fino traje talar en seda color azul, sin dobleces suaves ni caída natural porque estaba confeccionado con entretela y forro en rojo con abotonaduras del mismo color. El color de esta vestimenta se debe a la concesión que tuvo por parte de la Santa Sede por haber apoyado por escrito la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción en 1854.

El pintor situó, atrás del arzobispo, una sola mitra con sus ínfulas tendida sobre un cojín colocado encima de una mesa vestida. Se desconocen las razones por las cuales no se colocaron las dos mitras que los canónigos habían solicitado. Por último,

<sup>9</sup>. Retrato firmado por Pablo Valdez ese mismo año.

<sup>10</sup>. Luis del Refugio de Palacio y Basave. *La Catedral de Guadalajara*. Guadalajara: Artes Gráficas, 1948, p. 51.

<sup>11</sup>. Los dos recibos son los dos primeros pagos, no se localizó el finiquito. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), sección Gobierno, serie Cabildo, sub-serie Clavería, caja 10 (1855-1874). Carpeta: 1874, Guadalajara, enero-noviembre 1874, recibos, pagos y cuentas de diferentes asuntos, gastos generales (recibos) de los Sres. Capitulares.





El Ill<sup>mo</sup>. Sr.  
D. PEDRO LOZA,  
segundo Arzobispo de  
Guadalajara, nació en la  
ciudad de Mexico el 18  
de Enero de 1815; fué e-  
lecto Obispo de Sonora el  
18 de Marzo de 1852, y tras-  
ladado á esta Metropoli-  
tana en el Consistorio de  
22 de Junio de 1868.

Pedro Loza y Pardavé. 1874. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

el personaje está situado ante un cortinaje como fondo en color tinto con flecos que recuerda a la pintura de *Prisciliano Sánchez*, como si hubiera sido un elemento de utilería que tuviera en existencia en su taller para usarlo en esta clase de encargos. Por último, en este retrato se puede observar la posibilidad de que Felipe Castro llegara a utilizar imágenes fotográficas y ciertas formas de trabajar que ya eran también habituales para los fotógrafos con sus escenarios para realizar las composiciones. Ese fue un recurso ya usado por otros pintores de la época y pudiera hablar del interés que en un momento dado tuvo por integrar nuevas tecnologías como un apoyo para su actividad.



Pedro Loza y Pardavé. 1874. Felipe Castro (detalle).  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



A poco tiempo de terminar el retrato del arzobispo Pedro Loza, Castro pintó una de las obras más grandes (575 x 700 cm aprox.) de su trayectoria, lleva por título *La Santísima Trinidad* y no se encuentra firmada ni fechada. Para nombrarla, se toma lo dicho por José Trinidad Laris en el siglo XIX, ya que la historiografía que en adelante se ha referido a este lienzo la ha titulado con alguna variante que contiene la palabra Trinidad o como *La Disputa del Sacramento*. Hay que agregar que fue hecha para el muro testero de la sacristía de la catedral de Guadalajara y para sustituir a *La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante* de Cristóbal de Villalpando (1649-1714), por lo que es un lienzo de gran formato de igual tamaño que su predecesora.



Sala capitular de la Catedral Metropolitana de Guadalajara.  
(Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



Esta obra presenta una composición hasta cierto punto sencilla, visualmente muy limpia, luminosa y muestra un dominio perfecto en el dibujo, el manejo del color y explota buenos arquetipos masculinos. Para desarrollar el tema, el pintor situó en la parte inferior una serie de colinas y montañas y sobre ellas un cielo nublado con un ocaso. En la parte central y a la izquierda del espectador se encuentran sentados sobre cúmulos de nubes tres padres de la Iglesia y doctores con sus respectivas aureolas. San Bernardo de Claraval, con tonsura, mira hacia abajo con una actitud contemplativa, viste hábito blanco de manga amplia de la orden del Císter<sup>12</sup> y con su mano izquierda apoya un pequeño libro en su pierna. San Gerónimo de Estridón cardenal, está representado con el capelo cardenalicio y el león domesticado a sus pies,<sup>13</sup> con sus manos toma un libro abierto y agacha la vista con actitud meditativa. Por último, se encuentra san Gregorio Magno, representado como hombre imberbe y como Papa que usa su tiara,<sup>14</sup> viste túnica blanca y deja ver una fina capa pluvial tejida y bordada con hilo de oro. Este personaje mira hacia Jesucristo con una actitud meditativa y toma con ambas manos un libro abierto.

A la derecha están sentados otros tres padres y doctores de la Iglesia con sus respectivas aureolas. Santo Tomás de Aquino porta tonsura y el característico hábito de la orden dominicana,<sup>15</sup> con la mano derecha toma un libro cerrado y dialoga con san Ambrosio de Milán,<sup>16</sup> quien también sostiene en su derecha un pequeño libro y está representado como obispo con alba blanca, capa pluvial azul claro con motivos dorados y mitra. Por último, está san Agustín de Hipona obispo,<sup>17</sup> quien viste una túnica con alba blanca y una capa pluvial roja con motivos ornamentales dorados y usa mitra a juego con la capa. A diferencia de los otros, este personaje no tiene libro, sus manos las extiende hacia arriba y fija la vista hacia Jesucristo con una actitud de sorpresa y contemplación. Desplazado hacia la parte superior, está Jesucristo sentado en un trono de nubes, con actitud de bendecir y dialogar, con aureola dorada en la cabeza y una llamativa túnica roja que solamente le viste la parte inferior del cuerpo. A los lados, le custodian dos ángeles de pie con las alas en tonalidades azules y lilas y visten túnicas ceñidas a la cintura en colores a la manera de *cangiamento*, recurso muy utilizado en la pintura del renacimiento italiano.<sup>18</sup>

12. Louis Réau. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999, t. 2, vol. 3, p. 213.

13. *Ibid.*, t. 2, vol. 4, p. 144.

14. *Ibid.*, t. 2, vol. 4, p. 48.

15. *Ibid.*, t. 2, vol. 5, p. 283. En el año de 1567, el papa Pío V decretó que a este santo se le profesara el mismo culto que a los Padres de la Iglesia.

16. *Ibid.*, t. 2, vol. 3, p. 69.

17. *Ibid.*, t. 2, vol. 3, p. 37.

18. Pablo Amador et al. "Y hablaron de pintores famosos de Italia: estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI" Linda Báez. (ed.). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, núm. 92, 2008, p. 80.



Arriba de Jesucristo está la paloma del Espíritu Santo con su mandorla y resplandor, del cual emana un arcoíris que acoge a Cristo y a los ángeles. En dicho arcoíris, se encuentran serafines. Más arriba, coronando el conjunto, dentro de una nube preside y bendice un barbado Dios Padre, que viste una túnica en tonos tierra y manto ocre. En la mano izquierda sostiene un libro con las letras griegas alfa y omega y, en la derecha, la señal de la bendición. De su cabeza emana una aureola y una ráfaga de luz. Todo el conjunto se encuentra rodeado por una orladura en colores ocres sobre fondo rojo en trampantojo, conformada por un motivo de cinta de lacería con zarcillos, estrellas y rosetas. Dentro de la orladura y en la parte inferior se encuentra un friso que imita mármol con la leyenda en letras ocres imitando relieve *Benedicamus patrem et filium cum sancto spiritu laudemus et superexaltemus eum in saecula*, que significa "Bendigamos al Padre y al Hijo, con el Espíritu Santo, alabémoslo y exaltémoslo eternamente". La obra destaca por sus tres ejes compositivos verticales y otros tres ejes horizontales que agrupan a los tres grupos de personalidades. La distribución de los personajes traza diagonales que al final forman una marcada composición triangular, y al mismo tiempo la obra saca provecho del arco de medio punto del muro. La forma circular se insiste en el formato de la sección superior de la obra y culmina con un círculo completo formado por el conjunto de todos los personajes y el arcoíris que rodean a Jesucristo. Estos juegos de tres, el triángulo y el círculo forman un claro mensaje trinitario que Felipe Castro tuvo muy claro al momento de llevar a cabo el diseño de esta composición.

Hacia el último tercio del siglo XIX, cuando el cabildo metropolitano consideró que la pintura ya no se ajustaba a los nuevos tiempos y juzgó oportuno reemplazar la pintura de Cristóbal de Villalpando por otra más acorde, se reunió el 5 de junio de 1876 en la sala capitular de la Catedral. Asistió el canónigo Francisco Arias y Cárdenas, quien presidió, y lo acompañaron los canónigos Francisco Vargas que contó con los votos del deán José Luis Verdía, José de Jesús Ortiz, Rafael Sabás Camacho, Jacinto López que contaba con los votos de José Luis Camarena y Florencio Parga, Miguel Baz, José Ramón Arzac ejerció el voto de Luis Michel, Guadalupe García y Miguel Colmenero. Se acordó que por la necesidad de comenzar con la compostura de la sacristía, ya se contaba con la autorización y se le había encargado la obra al canónigo Michel, quien ya tenía contratado al pintor para ejecutar el cuadro principal y que, para comenzar los trabajos, era necesario pintar todo el recinto, incluido el muro donde se instalaría dicha obra. Como consecuencia se debía desocupar por completo el espacio y se habilitaría el salón de la Chocolatera para que sirviera en lo indispensable como sacristía.<sup>19</sup> Además, el cabildo solicitó a Felipe Castro que en el nuevo lienzo estuvieran representados los doctores de la Iglesia y para personificarlos "dispuso [...]

<sup>19</sup>. Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (ACMAG), sección gobierno, serie actas capitulares, año 1865-1901, 4 expedientes, caja 6. Libro XXIII, 1865-1876, sesión del 5 de junio de 1876, p. 194-194v.



de modelos reales tales como el *perrero* de la Catedral, que sirvió de modelo de san Agustín; don Pantaleón Pacheco, que prestó el modelo de san Ambrosio y dos jóvenes sacristanes que la hicieron de santo Tomás y de san Bernardo [...]”<sup>20</sup>



*La Santísima Trinidad.* 1876. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

**20.** José Trinidad Laris. “Datos nada o poco conocidos relacionados con la Catedral de Guadalajara”. Tomás de Híjar Ornelas (ed.) *Boletín eclesiástico, órgano oficial de la arquidiócesis de Guadalajara*. Guadalajara: Arquidiócesis de Guadalajara, año VII, vol. 4, 2013, p. 39.



Felipe Castro emitió el respectivo recibo de honorarios el 1º de junio de 1876. En él señaló que recibía de la Clavería de la catedral cien pesos a cuenta del costo de un cuadro que haría para la sacristía.<sup>21</sup> Cabe aclarar que, hasta el momento, no se ha localizado ningún otro recibo, por lo mismo no se sabe cuánto fue el costo total de la obra,<sup>22</sup> ni cuánto tiempo tardó en hacerla. Por otro lado, es probable que la pintura estuviera terminada a finales de ese mismo año o a lo largo del año siguiente. Concluida la obra de Felipe Castro y ultimados los detalles en las paredes de la sacristía, fue instalada en el muro en donde antes estaba la pintura novohispana y se aprovechó para la nueva el mismo marco barroco del siglo XVIII. La obra antigua no fue desechada y se le confinó al muro testero de la sala capitular y este movimiento se reflejó en los inventarios de la catedral, como el de 1892.<sup>23</sup> Lo anterior, es indicio de que Felipe Castro y un grupo de ayudantes fueron quienes se encargaron de hacer todos los trabajos, tanto de retirar la obra como de su reubicación, y se concluye que tuvieron que llevar a cabo una intervención, aunque mínima, a *La Iglesia Militante* y *la Iglesia Triunfante*, lo cual se revisará más adelante. Así pues, una vez que la pintura de la *Santísima Trinidad* estuvo a la vista del público, los tapatíos del siglo XIX comenzaron a nombrarla de una manera muy distinta “debido a la interpretación popular que se dio por la presencia de Cristo entre los seis doctores de la iglesia, [...] Como frente a ellos aparece la figura de Cristo descubierto en la parte superior del torso, el pueblo tapatío, tan festivo, ha dado y tomado en que los doctores de la Iglesia mencionados preguntan: ¿Dónde está la camisa? [...]”<sup>24</sup> y así, mucha gente conoció el cuadro con ese nombre.

Para esta pintura, Felipe Castro tuvo como inspiración la obra mural clásica *La Disputa del Sacramento* que fue realizada para la *Sala de la signatura* en el Vaticano por Rafael Sanzio de Urbino (1483-1520). En cuanto a la temática, de manera general esta obra renacentista contiene representadas a las Iglesias triunfante y militante y gira alrededor de la Santísima Trinidad. Felipe Castro para hacer el lienzo tapatío mantuvo la sección superior de la Iglesia Triunfante, con la diferencia de que eliminó a dos personajes, algunos ángeles, a la virgen María y a san Juan Bautista, entre otras. Al mismo tiempo, acentuó visualmente la presencia de la Santísima Trinidad por medio de un

**21.** AHAG, sección Gobierno, serie Cabildo, sub-serie Clavería, caja 11 (1875-1884). Carpeta: Cuentas, recibos y pagarés de clavería, 1876.

**22.** Ixca Farías cuando realizó un inventario de obras pertenecientes a la catedral en 1917 indicó que el costo total pagado a Felipe Castro fue de \$6.000 Archivo del Museo Regional de Guadalajara, ramo Pintura, exp. 1917-04, mayo 5 de 1917, 1. Lista de obras de arte que hay en la Catedral de Guadalajara.

**23.** AHAG, sección Gobierno, serie Parroquias/Catedral, caja 8 (1870-1895), expediente 15, gastos de remozamiento, año 1892. Carpeta: Inventario hecho en el mes de octubre de 1892 por el actual tesorero de esta Sta. Iglesia Catedral Chantre D. Guadalupe García, nombrada por el V. Cabildo el 17 de junio del mismo año y con presencia de los sacristanes y del empleado de cada oficina a cuyo encargo están todas las cosas existentes en el interior de la Catedral, s/p. [sic]

**24.** Laris, *op. cit.*, p. 39.





La Santísima Trinidad. 1876. Felipe Castro (detalle).  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

Cristo con una llamativa túnica roja, la cual causó cierto revuelo. Con lo dicho hasta aquí, se puede confirmar que el cabildo tapatío tuvo influencia en la selección del modelo a representar y quiso mantener en gran medida el discurso de la pintura antigua, pero con la intención de presentarlo con una estética nueva, moderna y actualizada.

Por otro lado, es necesario recalcar la importancia de la figura que tiene Jesucristo en la composición, dado que para la segunda mitad del siglo XIX no solamente hubo la necesidad de pinturas visualmente más limpias, ordenadas y luminosas como reflejo de un muy marcado cambio de gusto artístico y estético, sino que también hubo un importante cambio religioso que exigió la presencia de ciertas figuras que se juzgaron más importantes y necesarias con respecto a otras. Por consiguiente, fue inevitable el cambio de las figuras que representan a la Iglesia y la sabiduría, por las figuras de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo. Se debe agregar que estos cambios se produjeron a causa de ciertas políticas del pontificado de Pío IX (Juan Mastai Ferreti 1793-1878),<sup>25</sup> tales como la difusión de obras espirituales centradas en la vida de Cristo, con el objetivo de concentrar la espiritualidad en esa figura, que trajo como

25. Boson Giustino. *Enciclopedia del católico. Diccionario L-Z*. Barcelona: Seix Barral, 1951, t. 3, p. 737.



consecuencia el redescubrimiento de la representación de Jesucristo alrededor del mundo, que hasta ese momento se había diluido con la majestad abstracta de Dios y que había adquirido más importancia que Cristo. De esta manera se volvió a proporcionar a la piedad católica una orientación cristocéntrica, con ayuda del desarrollo de la devoción eucarística y el culto al Sagrado Corazón.<sup>26</sup>

### Canónigos como benefactores

Años después, en 1881, Felipe Castro elaboró otra pintura para el coro de la Catedral. Se trata del lienzo de formato horizontal apaisado (92 x 197.5 cm) con su marco original de *San Juan Nepomuceno sobre las Aguas*,<sup>27</sup> que no se encuentra fechado ni firmado, pero tradicionalmente tanto en la Catedral como diversos autores lo han atribuido al pintor que nos ocupa. La escena en formato horizontal está desarrollada en un ambiente nocturno y en las tranquilas aguas del río Moldava, donde flota inerte el cuerpo con vestimenta clerical, con las manos atadas y los ojos entrecerrados. Sobre el protomártir, una aureola con cinco estrellas que brillan tan intenso que su luz se refleja en las ondulaciones del agua y como fondo, la orilla del cauce y los arcos del Puente de Carlos al finalizar el ocaso. Este apacible cuadro sin rastros de dolor, muestra el instante más representativo de san Juan Nepomuceno y presta más cuidado a la expresión que a la fidelidad de lo que realmente sucedió, como si el santo fuera el actor de su propia tragedia.



*San Juan Nepomuceno sobre las aguas*. 1881. Felipe Castro (atribuido).  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

<sup>26</sup>. Agustín Fliche y Víctor Martín. *Pío IX y su época, historia de la Iglesia, de los orígenes a nuestros días*. José María Javierre y Roger Aubert (ed.). Valencia: EDICEP, 1974, vol. XXIV, p. 518.

<sup>27</sup>. También nombrado como *San Juan Nepomuceno yacente* o *San Juan Nepomuceno flotando sobre las aguas del río*.



En cuanto a la genealogía de la obra, es difícil declarar alguna imagen en particular como fuente de inspiración para realizarla. La escena del martirio y del cuerpo en el río son estampas que se reprodujeron de manera muy vasta en la Europa del siglo XVIII, inclusive la placa de bronce de esa época que señala el lugar donde el cadáver fue rescatado en el Puente de Carlos, es muy similar a esta obra. Además, se produjeron una gran cantidad de lienzos con la representación del santo con las escenas de la vida y martirio y en las que aparece milagrosamente en las aguas del río, de manera muy similar a la pintura de la catedral de Guadalajara, por lo que el pintor debió de estar familiarizado con varias de ellas. Una de estas obras hagiográficas que nutrieron la representación pictórica es la vida de san Juan Nepomuceno con láminas grabadas de 1725 de Johann Andreas Pfeffel el viejo (1674-1748), muy inmediata a su canonización y para la obra del jesuita Juan Balbino y que tuvo cuatro ediciones.<sup>28</sup>

Con todo y lo anterior, a pesar de que este cuadro reproduce una escena un tanto común, tiene un préstamo muy específico y claramente formidable, ya que es la masculinización de la obra *La joven Mártir* del pintor francés romántico Hippolyte (Paul) Delaroche (1757-1859) y la reproduce en todos los detalles, a excepción de dos. El primero de ellos es delante del ocaso, se advierte una silueta humana que descubre a la rubia doncella flotando en el río y que el pintor la sustituyó por el puente de Praga y la segunda, colocó las estrellas en la aureola. A pesar de que la imagen proviene de un pintor francés historicista, la adaptación es sumamente creativa e intelectual, por lo que es seguro que esta obra sea de Felipe Castro, puesto que tenía el talento y conoció la obra de este pintor de entre siglos por su maestro Pelegrín Clavé.

Acerca de esta pintura, se sabe que el cabildo se reunió el 24 de mayo de 1881 y estuvieron presentes el secretario Ramón López, junto con las dignidades Rafael Sabás Camacho, Florencio Parga, Miguel Bas, Miguel Colmenero y Jacinto Reinoso, quienes trataron diversos temas. Uno de ellos fue la comunicación de Jacinto López y Romo (1831-1900), en la que notificaba la donación de un cuadro de pintura a la catedral que representaba a san Juan Nepomuceno y que tenía las mismas dimensiones de otro que había obsequiado Francisco Arias y Cárdenas. Además, manifestó el deseo de que se colgara en el coro bajo uno de los órganos y enfrente del que regaló Arias. Los asistentes agradecieron el presente y accedieron a los deseos para su colocación.<sup>29</sup> Posteriormente, Jacinto López y Romo fue nombrado primer arzobispo de Monterrey. Su deseo de ubicarlos arriba de los siales no se cumplió de manera inmediata, por motivo de la adquisición de un nuevo órgano tubular que se colocó en una tribuna en la entrada principal de la catedral, se desmantelaron y descartaron los antiguos órganos del coro que se encontraban en las plateas a media altura de forma convexa que existieron arriba de los siales de la sillería del coro. Para los

<sup>28</sup>. Katzew, *op. cit.*, p. 472.

<sup>29</sup>. ACMAG, sección Gobierno, serie Actas capitulares, año 1865-1901, 4 expedientes, caja 6. Libro XXIV, 1876-1878, sesión del 9 de mayo de 1881, p. 35.



muros vacíos se colocaron de manera provisional estas pinturas que observó fray Luis del Refugio de Palacio y Basave.<sup>30</sup> Pronto se vieron cumplidos sus deseos de ponerlos arriba de la sillería, ya que se colocaron en los muros otras dos pinturas cuando se remodelaron los andadores para dejarlos sin su previa forma circular, como se verá más adelante.



Sitiales del coro de la Catedral Metropolitana de Guadalajara.  
(Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

**30.** Luis del Refugio de Palacio, elaboró su descripción de la Catedral en 1894, por lo que ese año pudo observar esas pinturas sobre los andenes.



## Versatilidad del pintor

Por este tiempo y hasta la actualidad, en la entrada de la capilla del Señor de las Aguas se encuentra una pintura antigua del *Ánima Sola*, debido a que en el periodo colonial el interior de la Catedral era lugar de inhumaciones y se demandaba auxilio para que las almas necesitadas abandonaran el purgatorio. Por lo anterior, el arzobispo Loza y Pardavé para ayudar a la devoción pública, mandó colocar arriba del viejo lienzo una pintura de *Nuestra Señora del Carmen*. Este cuadro de (175 x 110 cm) se le ha atribuido tanto a Miguel Cabrera<sup>31</sup> como a José Antonio Castro,<sup>32</sup> sin embargo, diversos indicios como los códigos formales y el manejo plástico de la obra revelan que en realidad se trata de un lienzo de la mano de Felipe Castro. Por el momento, el enmarcado original y el vidrio no permiten apreciar si la obra esta firmada y fechada.

Para esta pintura, la solución formal recuerda los patrocinios que tanto se ven en la pintura colonial, que seguramente influyó en las atribuciones anteriores. La coronada Virgen María envuelta en un resplandor con estrellas, viste el atuendo de la orden carmelita y se encuentra sentada sobre un cúmulo de nubes. Con la mano izquierda sostiene al Niño Jesús y con la derecha muestra el escapulario. Su manto blanco orlado con bordados en hilo de oro de zarcillos de acanto y su forro azul, es extendido por dos ángeles y por debajo pueden verse las ánimas del purgatorio. Hay que agregar que las decoraciones del borde del manto son casi iguales a la obra que años después Felipe Castro ejecutó con el mismo tema para la parroquia de Atotonilco el Alto, Jalisco. Por su parte, los ángeles y en general todos los rostros son casi iguales a otros de corte clasicista de buenos tipos fisonómicos que se pueden ver en otras obras del mismo pintor. Asimismo, tanto el dibujo de las figuras y como el tratamiento de paños, es muy cuidadoso. Por último, el manejo de las pinceladas y el colorido es similar al que hacía Felipe Castro.

En cuanto al origen de la composición, la obra de la catedral es una reproducción al mismo tamaño de la obra *Nuestra Señora del Carmen* de José Antonio Castro<sup>33</sup> la cual, con otras cuatro pinturas con temas alusivos a la orden carmelita, decoraban la iglesia del mismo nombre en Guadalajara, en tiempos del padre Nájera. Sin entrar en pormenores, el conjunto conventual fue destruido después de la guerra civil, pero las obras fueron recuperadas y siguen adornando el actual santuario, que es una reconstrucción posterior de lo quedó de la antigua iglesia.

**31.** José Cornejo Franco. *Reseña de la Catedral de Guadalajara*. Guadalajara: Imprenta Vera, 1960, p. 93.

**32.** Martínez, *op. cit.*, p. 93.

**33.** Luis Enrique Orozco Contreras. *Iconografía Mariana de la Provincia Eclesiástica de Guadalajara*. Guadalajara: Arzobispado de Guadalajara. 1982, t. II, p. 35.





Nuestra Señora del Carmen. ca.1877. Felipe Castro (atribuido).  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

La pintura en cuestión es exactamente igual a su antecesora, con la diferencia de que los ángeles academicistas sustituyen a santa Teresa de Ávila y a san José. También suprimió las almas que en la parte inferior se encuentran a los extremos y con ello otorgó más espacio al resto de los personajes y, por último, una diferencia fundamental es el perfeccionamiento que hizo Felipe Castro en el dibujo anatómico de manos, pies y rostros con respecto a la obra de su padre, que aún conserva ciertas características de la pintura hispana. Todo lo anterior hace de esta obra una clave para comprender la reutilización de los bocetos y, en general, publicaciones y estampas que formaban parte de su taller y que muchos los heredó y llegó a reutilizar.



*Nuestra Señora del Carmen*. ca.1840. José Antonio Castro Moctezuma.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



La siguiente contribución que llevó a cabo Felipe Castro fueron los diseños para las estatuas de las virtudes de la *Justicia*, la *Fortaleza*, la *Prudencia* y la *Templanza*. En el año de 1883, aún hacían falta completar el juego de esculturas que imitaban mármol de las virtudes del interior de la catedral, dado que sólo existían las más visibles hechas en 1833 por Victoriano Acuña.<sup>34</sup> El cabildo le encomendó a Francisco Arias y Cárdenas terminar dicho proyecto, quien por aquel tiempo era un prominente canónigo al cual se le confiaron las decisiones materiales y estéticas del edificio. El antecedente material de estas esculturas fue la pintura de formato ovalado de *La Justicia* que hizo Felipe Castro para presidir al Tribunal Eclesiástico de la diócesis de Guadalajara.<sup>35</sup>

## LA VIRTUD DE LA JUSTICIA

El óleo sobre lienzo que aquí se trata lleva por título *La virtud de la Justicia*, es de formato oval (113 x 87 cm) y en su lado inferior derecho está firmado "F. Castro", con pincelada roja. Su marco es el original, de los franceses dorados con molduras de flores en pasta que se acostumbraban por aquellos años y cubre parcialmente la firma. Por el reverso tiene una leyenda en tinta que señala su origen "Año de 1857 a expensas del Provisor D. Ign.o M. Guerra, y p.a el local del provisorato".

En esta alegoría simbólica, la virtud cardinal de la Justicia se encuentra representada por una doncella de mirada serena con elegante túnica roja y manto azul en medio de una atmósfera celestial, donde el viento mueve su mantilla blanca de encaje. Con su mano izquierda señala una balanza, la que está sostenida por un inquieto ángel de ojos vendados quien también porta una daga. El conjunto de personajes y elementos están iluminados por el sol de la justicia y de la verdad. La virtud de la Justicia es la divina disposición con que se castigan las culpas, se inclina a dar a cada quien lo que le pertenece y por la cual se arreglan todas las cosas en número, peso y medida. Al mismo tiempo, es el verdadero fundamento del derecho y expresa la igualdad de las personas delante de la ley moral. Desde tiempos antiguos se le representa con espada y balanza. La balanza indica la objetividad y la espada alude a la fuerza material para imponer sus decisiones. En tiempos grecolatinos, Platón la consideró como al resultante de todas las virtudes y la suponía hija de Zeus y Themis.

**34.** AHAG, sección Gobierno, serie Cabildo, sub-serie Fábrica material y espiritual Catedral, caja 4 (1832-1850) Gastos de obras. Carpeta: sección Gobierno, serie Cabildo, años de 1832-1834, Memorias semanales de la obra de la Catedral de Guadalajara desde la no. 280 hasta la 327. Memoria 322, 15 de mayo de 1833, ff. 1-1v.

**35.** Martínez, *op. cit.*, p. 121.



Esta pintura nos recuerda la obra barroca *La virgen de la Justicia* de Bernardo Strozzi (1581-1644), así como el cuadro romántico *La dama napolitana* de Juan Cordero (1824-1884) y otros retratos de la misma época. Felipe Castro logró una composición sencilla y triangular; la cual se encuentra bien solucionada con la distribución de los elementos de manera equilibrada. Mantiene un fino dibujo y la plasmó con colores cálidos, logrados por medio de una pincelada ágil y asertiva de poder cubriente. Es indiscutible que este cuadro está relacionado con las complicadas circunstancias que se vivían en México en donde los bandos luchaban entre sí para defender sus derechos y con la promulgación de la Constitución de 1857. Esta versión de la virtud es un reflejo de lo que Mateo Guerra consideró como Justicia desde la Iglesia.

En cuanto al origen de la pintura de Felipe Castro, ésta fue un encargo del canónigo Ignacio Mateo Guerra y Alva que, como juez provisor, la donó a las oficinas del tribunal eclesiástico. El juez provisor era el ministro oficial que atendía las acciones legales en el obispado y recibía dicho título. Del mismo modo, trataba los asuntos judiciales, tanto civiles como eclesiásticos, conocía las solicitudes de nulidad y disolución matrimonial y su competencia se extendía a los legados testamentarios y las obras pías.

Ignacio Mateo Guerra (1804-1871) ingresó en 1846 al Cabildo Eclesiástico de Guadalajara como medio racionero; en 1848 fue nombrado canónigo penitenciario y en 1853 juez provisor y vicario general del obispado. En 1859 ascendió como canónigo maestrescuelas y en varias ocasiones, entre 1855 y 1860, fue gobernador de la Mitra. Fue un clérigo opuesto a los regímenes liberales y tuvo serios conflictos con sus dirigentes, que lo llevaron al exilio. En 1863 fue preconizado primer obispo de Zacatecas por Pío IX, y al año siguiente el obispo Pedro Espinosa le confirió la ordenación episcopal en la Ciudad de México. Ese mismo año tomó posesión de su diócesis y se dedicó a la organización de la curia eclesiástica, del nuevo cabildo y la fundación del seminario de Zacatecas.

*Eduardo Padilla Casillas*

De estas estas esculturas se sabe que el 23 de octubre de 1883 hubo reunión de canónigos a la que asistieron Ramón López, Francisco Arias y Cárdenas, Rafael Camacho, Jacinto López, Guadalupe García, Miguel Colmenero, Pedro Rodríguez y Atenógenes Silva, en la que autorizaron a Arias y Cárdenas para que dispusiera de lo necesario en la elaboración de cuatro estatuas de las virtudes que se debían colocar en el interior de catedral, una de cada lado de las dos puertas del frente correspondiendo a las naves laterales.<sup>36</sup> Dichas esculturas fueron diseñadas por Felipe Castro, quien dibujó los cuatro modelos y cobró dos pesos por cada uno. A partir de este

<sup>36</sup>. ACMAG, sección Gobierno, serie Actas capitulares, año 1865-1901, 4 expedientes, caja 6. Libro XXIV, 1876-1878, sesión del 26 de junio de 1876, pp. 44v-45; libro XXV, 1878-1889, sesión del 30 de octubre de 1883, p. 78; libro XXV, 1878-1889, sesión del 30 de mayo de 1885, p. 124.





*La virtud de la Justicia.* 1857. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



La virtud de la Justicia (detalles). 1857. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

momento, se llevó a cabo un extendido proceso colmado de esfuerzo para poder adquirir esos bienes. Arias y Cárdenas cuando ya contó con los diseños encargó en Guadalajara fotografías de los modelos por tres pesos y las remitió a Vicente Álvarez Tostado, que fue el representante para encargar en dicha ciudad las estatuas. El comisionado para su manufactura, fue el escultor Abraham Fuentes, celayense<sup>37</sup> radicado en Querétaro.<sup>38</sup>

Las cuatro efigies tuvieron un costo de 612.08 pesos, incluidos los gastos que hizo el artífice por su embalaje. Para liquidar la transacción, el claverero le entregó el importe a Vicente Álvarez Tostado. El costo total del proyecto fue de 689.83 pesos, incluidos diversos gastos como el servicio postal, el flete a Guadalajara, derechos aduanales en Lagos de Moreno y el porcentaje respectivo por la colocación del dinero en Querétaro, entre otros. La cuenta pormenorizada fue elaborada el 23 de mayo de 1885 por Arias y Cárdenas.<sup>39</sup> El interesante apoyo entre pintor, un escultor y el empleo de los recursos tecnológicos disponibles, hace que estas estatuas sean relevantes. Por otro lado, lució sus conocimientos en las representaciones iconográficas, con espléndidos detalles, como el tocado de piel de león que porta en su cabeza la efigie de la *Fortaleza*, proveniente de publicaciones que debió de contar en su biblioteca.

En 1885, Felipe Castro llevó a cabo otra colaboración y que fue el retrato del canónigo Rafael Sabás Camacho y que perteneció al Colegio de Infantes.<sup>40</sup> La pintura es pequeña, de formato vertical apaisado (84 x 69 cm), muy acertado en su dibujo, con buen colorido y sencilla pero buena y creativa composición. Se trata de la simulación de una pintura que reproduce dentro de la misma a otra pintura que tiene un retrato (metapintura) y está firmada en la parte inferior izquierda con pincelada roja "F. Castro. Guad.<sup>a</sup> 1885." Para esta naturaleza muerta, Felipe Castro representó sobre una superficie el acomodo de diferentes objetos, como unos libros que hacen alusión a la formación intelectual de Camacho y sobre ellos colocó la mitra con sus ínfulas, el báculo episcopal de plata dorada y al centro una pequeña pintura en formato ovalado que retrata al que nos ocupa y que hace sombra sobre la pared. Como detalle, se le observan los sobrantes desacomodados del lienzo alrededor del bastidor y se pueden ver los clavos doblados utilizados para el montaje, algo confiadamente encantador.

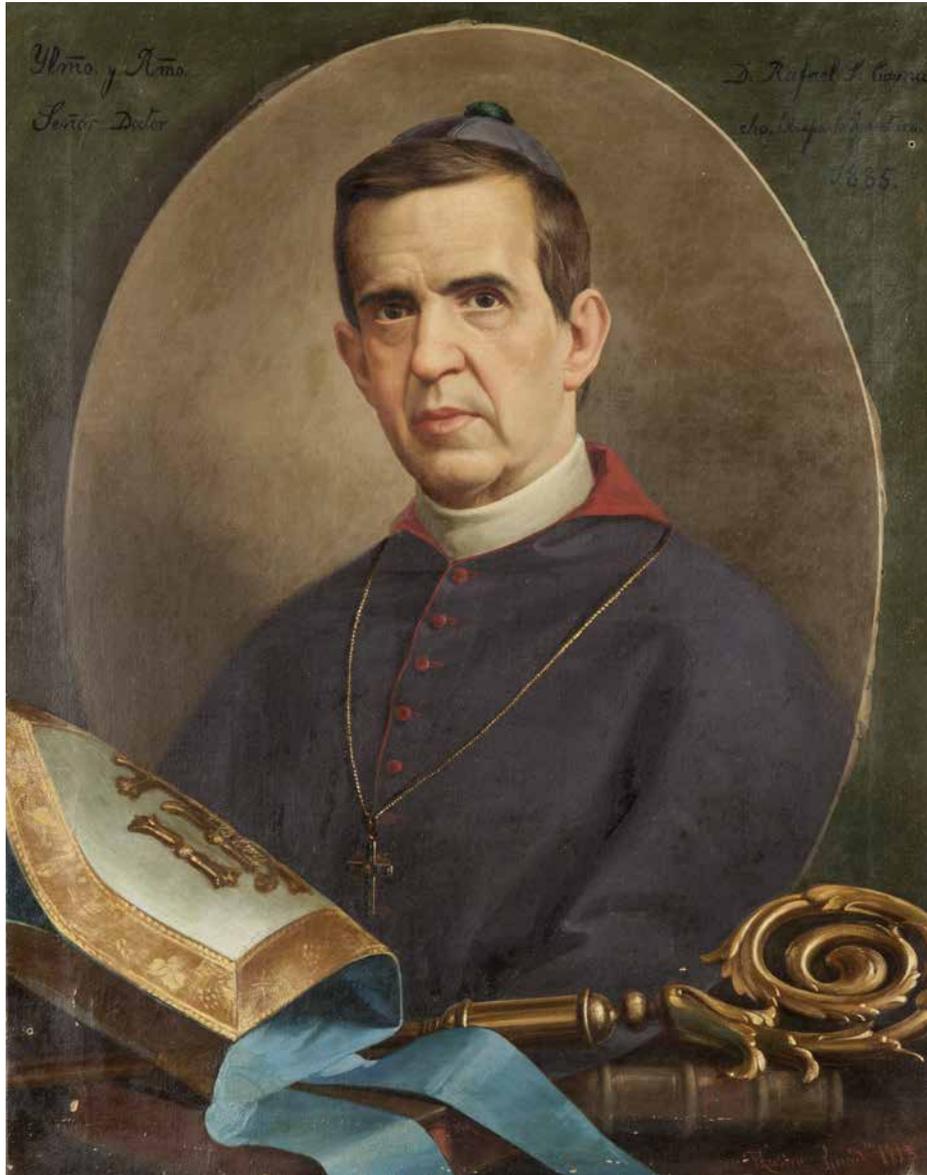
**37.** Etiqueta de la escultura de *Nuestra Señora de los Dolores* perteneciente a la capilla de la Hacienda La Llave, en Valle de Guadalupe, Jalisco.

**38.** Manufacturó también esculturas para la parroquia de Atotonilco el Alto, Jal. Orozco, *op. cit.*, t. VI, p. 182.

**39.** ACMAG. sección Gobierno, documentación no catalogada, hojas sueltas. Cuentas de fábrica, 1885, archivo de Clavería, recibos del mes de mayo, 1885, recibos 40 y 41.

**40.** Martínez, *op. cit.*, p. 123.





Rafael Sabás Camacho. 1885. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

El canónigo aparece de frente, de semblante serio y mirada apacible. Por ser busto, sólo se observa la capilla color púrpura, con forro y abotonadura en rojo, y porta una cruz pectoral con resplandores en oro con esmeraldas en corte rectangular, algo que le confiere una enorme dignidad al rango que mantuvo. Felipe Castro resolvió en color verde la pared donde recarga la pintura simulada, en la cual se lee, en pinceladas negras, "Ylmo. y Rmo. Señor Doctor D. Rafael S. Camacho. Obispo de Querétaro. 1885." El manejo plástico es de una pincelada cubriente, suelta y asertiva en los elementos importantes de la obra con delicadas pinceladas para los detalles y en los fondos se observa una pincelada más rápida y de pintura menos espesa que deja entrever el fondo claro preparativo. Esta pintura se vincula en formato y técnica al retrato de Ignacio Comonfort del Museo Regional de Guadalajara-INAH.



## SAN JUAN DE DIOS Y SAN CAMILO DE LELIS ¿FELIPE CASTRO?

En la sacristía de la catedral de Guadalajara se localizan las pinturas de *San Juan de Dios* y *San Camilo de Lelis*. Son de la misma medida (113 x 87 cm), presentan el mismo formato ovalado y conservan sus marcos originales dorados de moldura sencilla con remates tallados. No están firmados ni fechados. Desde hace tiempo que estos cuadros se han atribuido al pintor José Antonio Castro y elaboradas como parte de la obra que desarrolló mientras residió en esta ciudad entre 1834 y su muerte en 1852. San Juan de Dios está representado como un hombre barbado entrecano de buen tipo fisonómico con aureola, que viste sayal con capucha y sostiene con sus brazos a un niño muy enfermo. San Camilo está personificado por un joven varonil delgado con aureola, de delicada barba, con ambas manos sostiene una pequeña cruz y mira con arrobamiento e introspección un crucifijo. De igual manera que en el retrato del arzobispo Loza, aparece un bonete que se encuentra inclinado sobre un libro. Cabe precisar que, dentro de su sencilla composición, en esta pintura es protagónica la oreja derecha del santo. Ambos lienzos tienen un esmerado dibujo en rostros y manos, tiene además un buen tratamiento de paños y la paleta cromática es sencilla en tonos fríos y fondo gris verdoso.

Sin entrar en detalles de las vidas de ambos santos, san Camilo (1550-1614) fue fundador de la congregación de los Clérigos Regulares Ministros de los Enfermos Agonizantes, conocida como los Camilianos, y la obra de san Juan de Dios (1495-1550) se extendió por medio de la orden hospitalaria que lleva su nombre.

Si se revisan con cautela estas pinturas, pueden advertirse ciertas peculiaridades que permiten conocer mejor su origen. Por su parte, *San Juan de Dios* es una copia de una estampa que circuló entonces y que reproduce la escultura que se ubica en el hospital de San Juan de Dios de Barcelona, fundado en 1867 por Benito Menni, sacerdote de la misma orden. Dicha estatua fue manufacturada en 1883 por el barcelonés Agapito Vallmitjana Barbany (1833-1905), artista contemporáneo de Felipe Castro. Egresó de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge en la misma ciudad y entre otras obras destacadas llevó a cabo el retrato de Pablo Milá Fontanals. Para *San Camilo de Lelis*, más allá de la especificidad del personaje que se debe a la sotana negra con la cruz roja en su costado derecho, el autor reprodujo una tipología clásica muy atemporal con un santo en momentos de elevación mística. Debido a lo anterior, esta pintura se encuentra muy alejada de las formas iconográficas habituales de santidad que presentan a san Camilo como un hombre barbado de mayor de edad, a veces en éxtasis, reconfortado por un ángel o con la visión del crucifijo, en donde Cristo lo reconforta y le extiende sus brazos. Por lo anterior, podemos estar ante la presencia de una expresión más creativa, en donde el artista trató de hacer un contrapunto con respecto a su pintura hermana.

Estas pinturas presentan a los precursores de la atención y el cuidado sanitario de los enfermos, como obra de caridad y misericordia cristiana fruto de la predicación de



Cristo, que es un modelo de santidad que no está basado en los milagros, sino en el cuidado al otro, a pesar del contagio en época de peste o la gravedad del doliente. Al mismo tiempo, estos santos son representantes de la virtud cristiana, porque vieron a Jesús en el enfermo y fueron llamados a seguir su ejemplo. Sin entrar en detalles, estas congregaciones hospitalarias han estado presentes con hospitales en Guadalajara.

Para explicar la existencia de estas obras, hay que destacar que en 1886 León XIII declaró que tanto San Juan de Dios como San Camilo de Lelis, fueran patronos universales de los enfermos, los sanatorios y el personal hospitalario del mundo. Debido a lo anterior, no es casualidad que los dos cuadros se encuentren vinculados en todos sus aspectos y probablemente hayan sido manufacturados después de ese año a manera de conmemoración. También hay que precisar que lo más probable es que estas imágenes no hayan pertenecido originalmente a la catedral, sino que más bien fueron hechas y donadas por algún canónigo para alguna oficina del antiguo Palacio Episcopal de Guadalajara, como es el caso de *La Justicia*. Estas obras, junto con otras que también se conservan en la sacristía, fueron trasladadas a la catedral cuando dicho inmueble fue expropiado a la Iglesia en 1915.

En cuanto a su autoría, por su temporalidad, sus características plásticas, su esmerado dibujo y por la preferencia que mostró el cabildo eclesiástico en tiempos del arzobispo Loza por el pincel de Felipe Castro, es probable que estemos ante dos obras más de dicho artista. Estas dos pinturas fueron hechas a partir de un cuadro preexistente que también se encuentra en la catedral y que se trata de la representación de *San Antonio de Padua*. Esta obra es mucho más antigua y tiene un formato ovalado, lo que da indicios que la intención inicial fue hacer un juego de lienzos con las representaciones de santos relativos a la salud, ya que fue san Antonio el que realizó el milagro de injertar el pie a un joven que se mutiló luego de que escuchó su predicación. También el comitente solicitó que las nuevas pinturas copiaran su tamaño, su formato y a las tres se les colocó un marco igual. Por su reverso, el enmarcado de estas obras fue sellado con lienzos pintados con diversas leyendas enfocadas a la reflexión espiritual, el sacrificio y el padecimiento físico.

A *San Antonio de Padua* se le rotuló "El templo es la casa de Dios que habita entre los hombres, así como el cielo es la casa de Dios que habita entre los ángeles", que proviene de la obra del jesuita Cornelio a Lapide (1567-1637). En el cuadro de *San Juan de Dios* se puede leer: "¿Es creíble que Dios habite con los hombres sobre la tierra? Si el cielo y los cielos de los cielos no te abarcan, cuánto menos esta casa que edificué", leyenda proveniente del libro bíblico *II Paralipómenos* (2 Crónicas) 6:18. Para terminar, la pintura de *San Camilo de Lelis* tiene la leyenda de "¡Cuan terrible es este lugar! Verdaderamente no hay aquí otra cosa que la casa de Dios y la puerta al cielo", del Génesis 23:17.

*Eduardo Padilla Casillas*





*San Camilo de Lelis.* ca.1887. Felipe Castro (atribuido).  
(Arquidiócesis de Guadalajara.  
Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



San Juan de Dios. ca.1887. Felipe Castro (atribuido).  
(Arquidiócesis de Guadalajara.  
Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

Ahora bien, como se sabe, la grave crisis que atravesó la Iglesia al inicio de la segunda mitad del siglo XIX que desembocó en una violenta guerra civil, impidió la regularización de la vida pastoral en México. El obispo de Puebla, don Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, exiliado en Roma, fue el primero en exponer al papa Pío IX la necesidad del desmembramiento de las enormes extensiones territoriales de algunas diócesis para establecer nuevas. La iniciativa fue secundada entre 1861 y 62 por casi todos los obispos, que eventualmente también fueron exiliados, de modo que el 26 de enero de 1863, el Papa elevó a rango de metropolitano el obispado de Guadalajara y ese mismo año creó siete nuevos obispados, entre ellos, Tulancingo y Querétaro, que fueron separados de la arquidiócesis de México.<sup>41</sup>

El 27 de marzo de 1885, Rafael Sabás Camacho García fue promovido al episcopado por León XIII (Gioacchino Vincenzo Pecci 1810-1903) y consagrado en la catedral de Morelia por don José Ignacio Árciga (1830-1900). Nació en Etzatlán, Jalisco, el 5 de diciembre de 1826. Tuvo un brillante carrera formativa, fue miembro de varias agrupaciones científicas y literarias y obtuvo diversidad de nombramientos de índole sagrada. Además, desempeñó diversos cargos como gobernador de la Mitra, prebendado, canónigo penitenciario y maestrescuela en el cabildo eclesiástico en la Catedral Metropolitana de Guadalajara. Murió en su ciudad episcopal el 11 de mayo de 1908.<sup>42</sup> Por último, esta pintura es un buen ejemplo del género de la naturaleza muerta, que también cultivó a lo largo de su trayectoria.

### Complementos para la profunda renovación

Los siguientes encargos de Felipe Castro para la Catedral fueron en la última etapa del episcopado del arzobispo Pedro Loza y su política reconstructiva, debido a que se llevó a cabo una intervención general a la Catedral. Esta reconfiguración formal tuvo como objetivo unificar la decoración del interior, debido al contraste que dejaron los nuevos terminados cuando se construyó la capilla de la Purísima Concepción, la nueva cúpula del coro de la catedral<sup>43</sup> y la tribuna del nuevo órgano.<sup>44</sup> Este nuevo

**41.** Tomás de Híjar Ornelas. "La provincia eclesiástica de Guadalajara: 150 años de camino". Tomás de Híjar Ornelas. (ed.) *Boletín eclesiástico, órgano oficial de la arquidiócesis de Guadalajara*. Guadalajara: Arquidiócesis de Guadalajara, año VIII, vol. 1, 2014, pp. 19-20.

**42.** José Ignacio Dávila Garibi. "Serie cronológico-biográfica de los ilustrísimos mitrados mexicanos consagrados durante un siglo, de marzo 6 de 1831 a marzo 6 de 1931". Tomás de Híjar Ornelas. (ed.) *Boletín eclesiástico, órgano oficial de la arquidiócesis de Guadalajara*. Guadalajara: Arquidiócesis de Guadalajara, año VIII, vol. 1, 2014, p. 30.

**43.** Es en este periodo cuando el cabildo compró dos órganos tubulares para la catedral a la fábrica francesa Merklin-Schütze & Cie.

**44.** La fábrica material de la capilla de la Purísima Concepción se llevó a cabo entre el 13 de diciembre de 1873 y el 2 de diciembre de 1876 por Teodoro Rentería. La edificación de la nueva cúpula coral de la catedral comenzó el 1 de octubre de 1888 por Domingo Torres García y sus terminados finalizaron el 2 de enero de 1892, y la tribuna del órgano se construyó a lo largo del año de 1891 e incluyendo su dorado se concluyó el 6 de agosto de 1892. Eduardo Padilla Casillas. "Liturgia, Orden y Decoro en la Catedral de Guadalajara: 1806-1900". Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2017 [Tesis de Maestría en Ciencias de la Arquitectura], pp. 378, 385, 448, 462, 465 y 504-505.



proyecto comenzó el 4 de enero de 1892 y contó con la supervisión del presbítero y sacristán mayor de la catedral José María Plasencia con la colaboración de Ignacio Beltrán y Rafael Espinosa como sobrestantes para supervisar a los oficiales y albañiles.<sup>45</sup> El edificio con sus anexos fue concluido el 3 de octubre de 1896,<sup>46</sup> y José María Plasencia escribió un detallado resumen de los recursos empleados cada año, desde 1892 hasta julio de 1896, con un desembolso total de 50,881.94 pesos.<sup>47</sup> Al mismo tiempo, en la catedral de Guadalajara ya funcionaba un taller de imágenes que fundaron el canónigo Arias y Cárdenas y Plasencia en donde trabajaron los escultores Dámaso Ibarra y Brígido Ibarra. El arzobispo alcanzó a ver concluidas dichas mejoras materiales junto con un sinnúmero de obras que se edificaron para atender a los más de cien mil habitantes que ya poseía Guadalajara.<sup>48</sup>

Una vez que se remodelaron las plateas que sirven de dosel a los sitiales del coro, probablemente vieron la necesidad de colocar en los muros laterales superiores algunos lienzos más grandes, puesto que resultaban pequeños los que allí estaban. Las obras definitivas son *La Resurrección* y *La Adoración de los Reyes* (210 x 263.5 cm) que Felipe Castro elaboró entre 1894 y hasta 1896. Estas obras fueron un regalo para la Catedral por parte del canónigo arcediano Florencio Parga, ya que el 19 de mayo de 1896, se reunió el cabildo en la sala capitular para atender diferentes asuntos, de este modo, el presidente del cabildo se dirigió a todos para expresar que se debía dar un voto de gracias por la donación que hizo de unas magníficas pinturas que habían sido ya colocadas en el coro.<sup>49</sup>

En el lado derecho del coro se encuentra *La Adoración de los Reyes* y está firmada "F. Castro México copió 1896" en la esquina inferior derecha, en pinceladas color negro, imitando una inscripción tallada en la loza de piedra donde se encuentra sentada la Virgen María. Enfrente, se localiza *La Resurrección*, que está firmada en la parte inferior central en color café "F. Castro copió 1895", con el mismo tratamiento que la anterior, porque está como una inscripción en la loza caída del sepulcro de Jesucristo.

**45.** AHAG, sección Gobierno, serie Parroquias/Catedral, caja 8 (1870-1895). Carpeta: gastos de remozamiento, 1892. Legajo 1: Comprobantes de gastos hechos por la instalación del órgano mayor de la catedral de Guadalajara. Legajo 2-4. Comprobante de gastos hechos para el remozamiento de la catedral como estuco, dorado, pintura, cúpula, tribuna. Una relación de gastos de albañilería. Primer legajo, primera memoria de la semana del 4 al 9 de enero de 1892.

**46.** *Ibid.*, caja 9 (1895-1908). Carpeta: gastos de remozamiento, 1895-1896, PS. 56. Memorias de los gastos en el remozamiento de la catedral, gastos en trabajos de bóvedas y albañilería para los años 1895-1896. Legajo 24, resumen de las memorias 1 a 22, 1896.

**47.** *Ibid.*, caja 8 (1870-1895). Carpeta: gastos de remozamiento, 1892. Legajo 1: comprobantes de gastos hechos por la instalación del órgano mayor de la catedral de Guadalajara. Legajo 2-4. Comprobante de gastos hechos para el remozamiento de la catedral como estuco, dorado, pintura, cúpula, tribuna. Una relación de gastos de albañilería, f. 1.

**48.** Tomás de Híjar Ornelas. "Pedro Loza, Constructor." Juan Arturo Camacho Becerra (ed.). *Morada de Virtudes: historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010, pp. 161-162.

**49.** ACMAG, sección Gobierno, serie Actas capitulares, año 1865-1901, 4 expedientes, caja 6. Libro XXVI, 1889-1901, sesión del 19 de mayo de 1896, p. 114v.

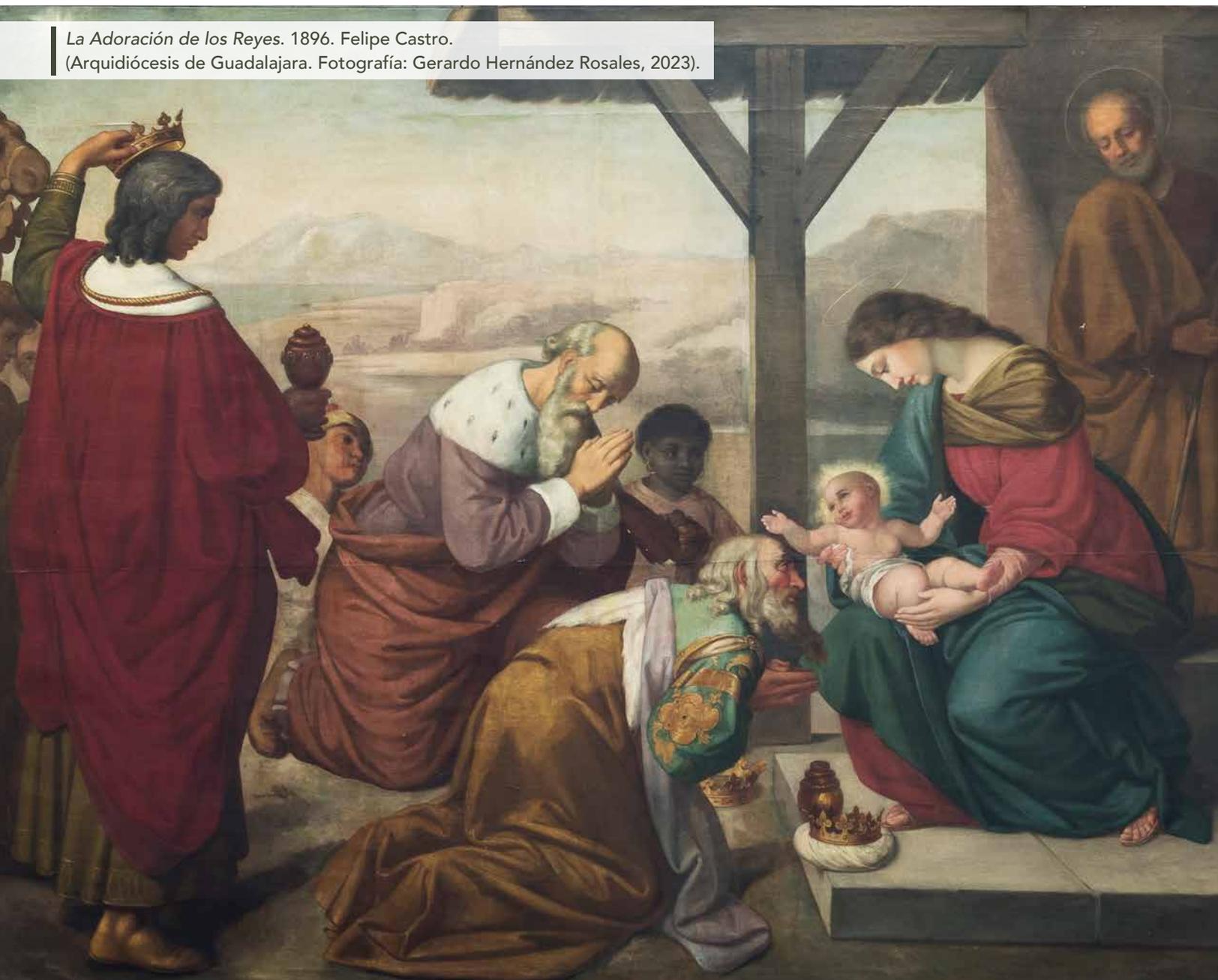


Las pinturas son gemelas en su formato apaisado y conservan su marco dorado original. Para ambas pinturas, Castro utilizó grabados que se distribuyeron por aquella época de obras Johann Fredrich Overbeck (1789-1869).

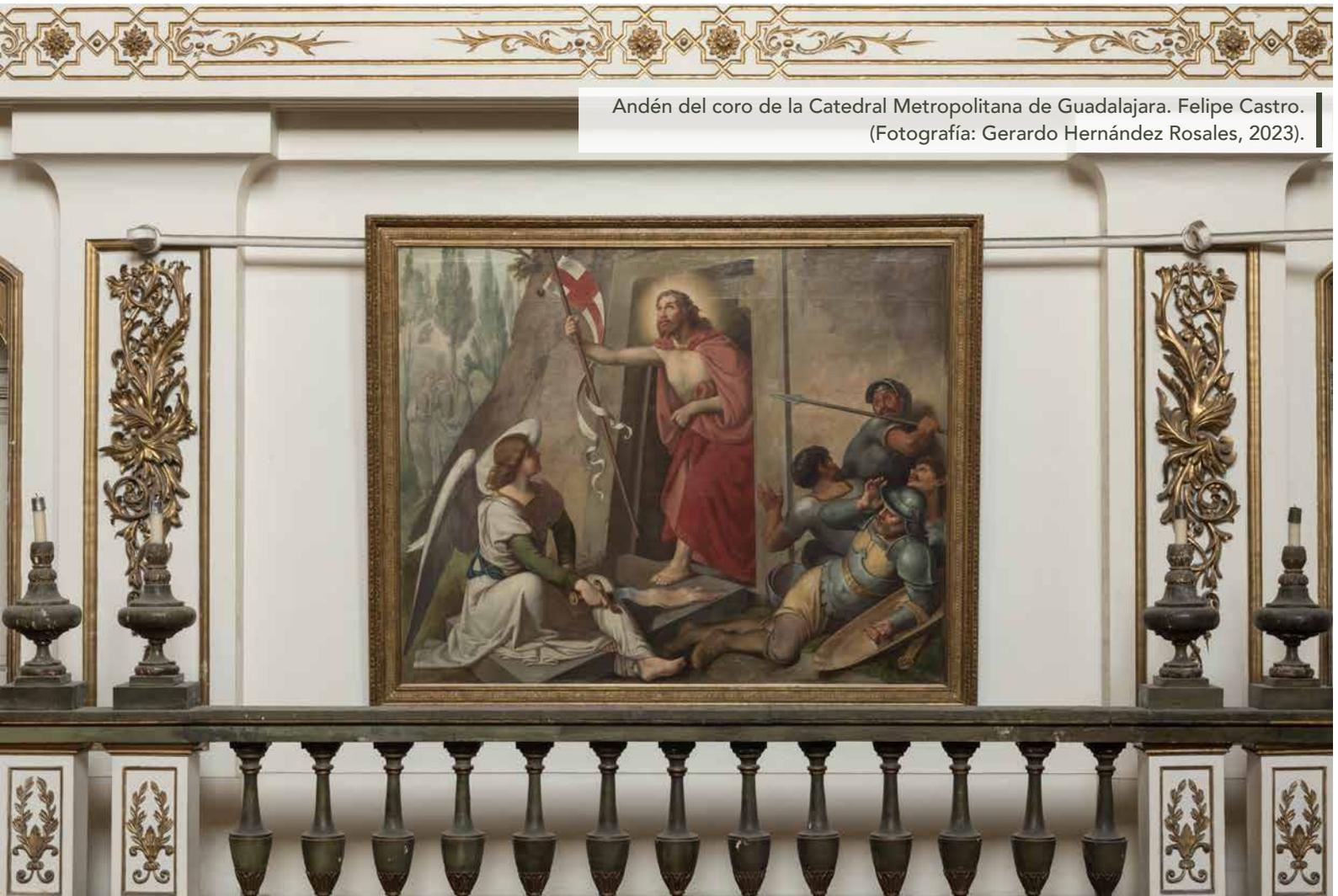
Para la versión de *La Adoración de los Reyes*, Overbeck dispuso de una composición muy austera con solamente seis personajes principales de los nueve que aparecen en la escena, distribuidos dentro de un eje horizontal con el nacimiento como punto focal, idónea para ser vista desde una gran distancia y conservar definición. La Virgen María muestra al Niño Jesús a Melchor y Gaspar, quienes se inclinan con reverencia. A la izquierda, Baltazar se quita la corona y a la derecha se observa a San José. Un austero paisaje sirve de fondo. Overbeck no representó ningún detalle extraño, e incluso su purismo le hizo omitir la tez negra de Baltazar. Estas características las reprodujo Felipe Castro para su versión de la Catedral. Este tema solamente se menciona en el evangelio canónico de san Mateo (2:1-12).

*La Adoración de los Reyes*. 1896. Felipe Castro.

(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



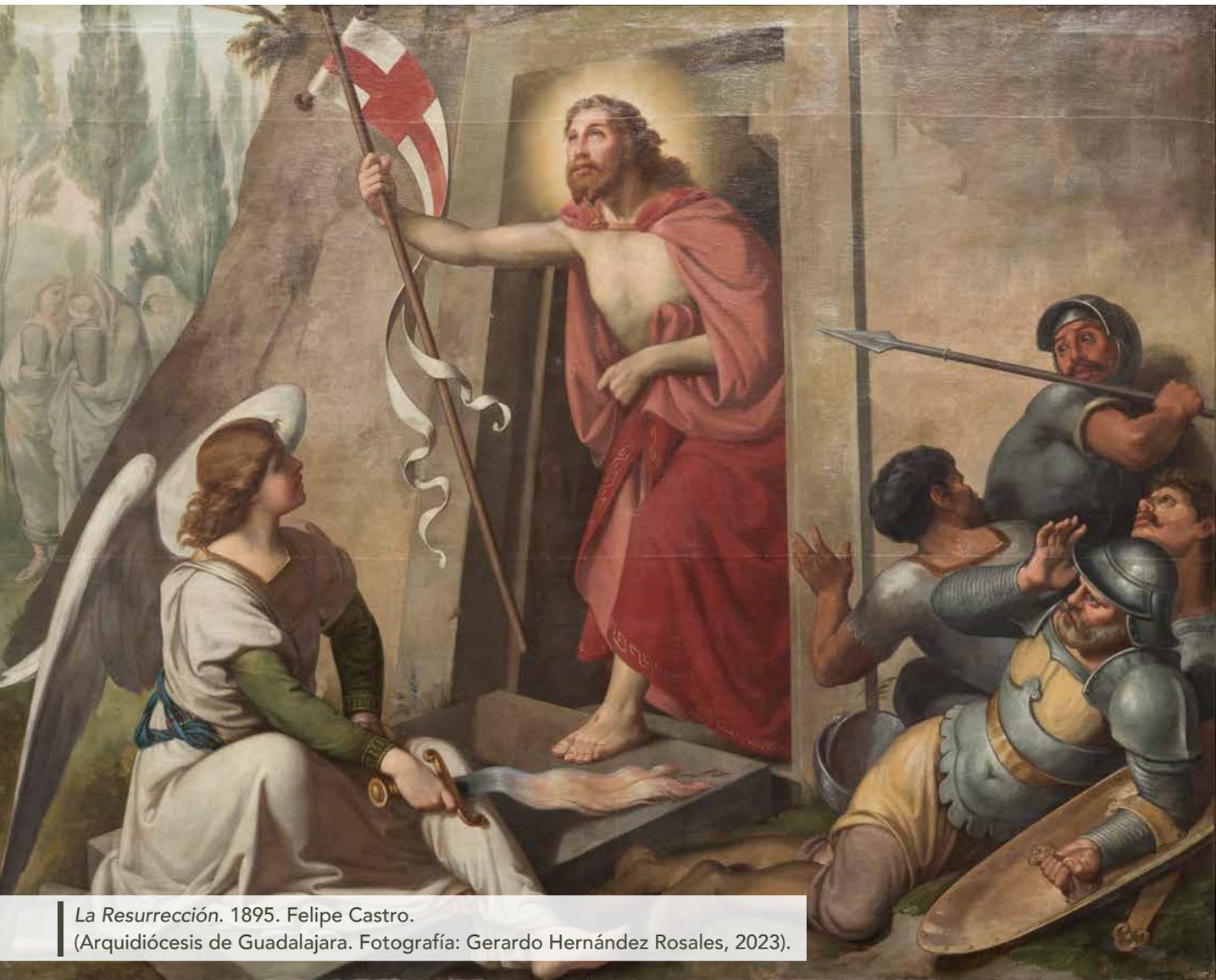
Andén del coro de la Catedral Metropolitana de Guadalajara. Felipe Castro.  
(Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



Por su parte, en *La Resurrección* la composición es sencilla y de pocos personajes, al igual que en la anterior, distribuidos de manera equilibrada dentro de un esquema ligeramente triangular. Jesucristo sale triunfante de la tumba solamente vestido con una capa roja, que recuerda a la pintura de la sacristía que años atrás había pintado y con un estandarte con una cruz, que representa el símbolo de su victoria sobre la muerte.<sup>50</sup> Una fuerza sobrenatural derrumbó la piedra del ingreso al sepulcro y un ángel apacible con espada flamígera, observa y se encuentra sentado sobre la misma. A un lado de la tumba, los guardias se manifiestan perturbados. El relato que utilizó Overbeck para su versión es el Evangelio canónico de san Mateo (28:2-5).

50. Réau, *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 567.





La Resurrección. 1895. Felipe Castro.  
(Arquidiócesis de Guadalajara. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

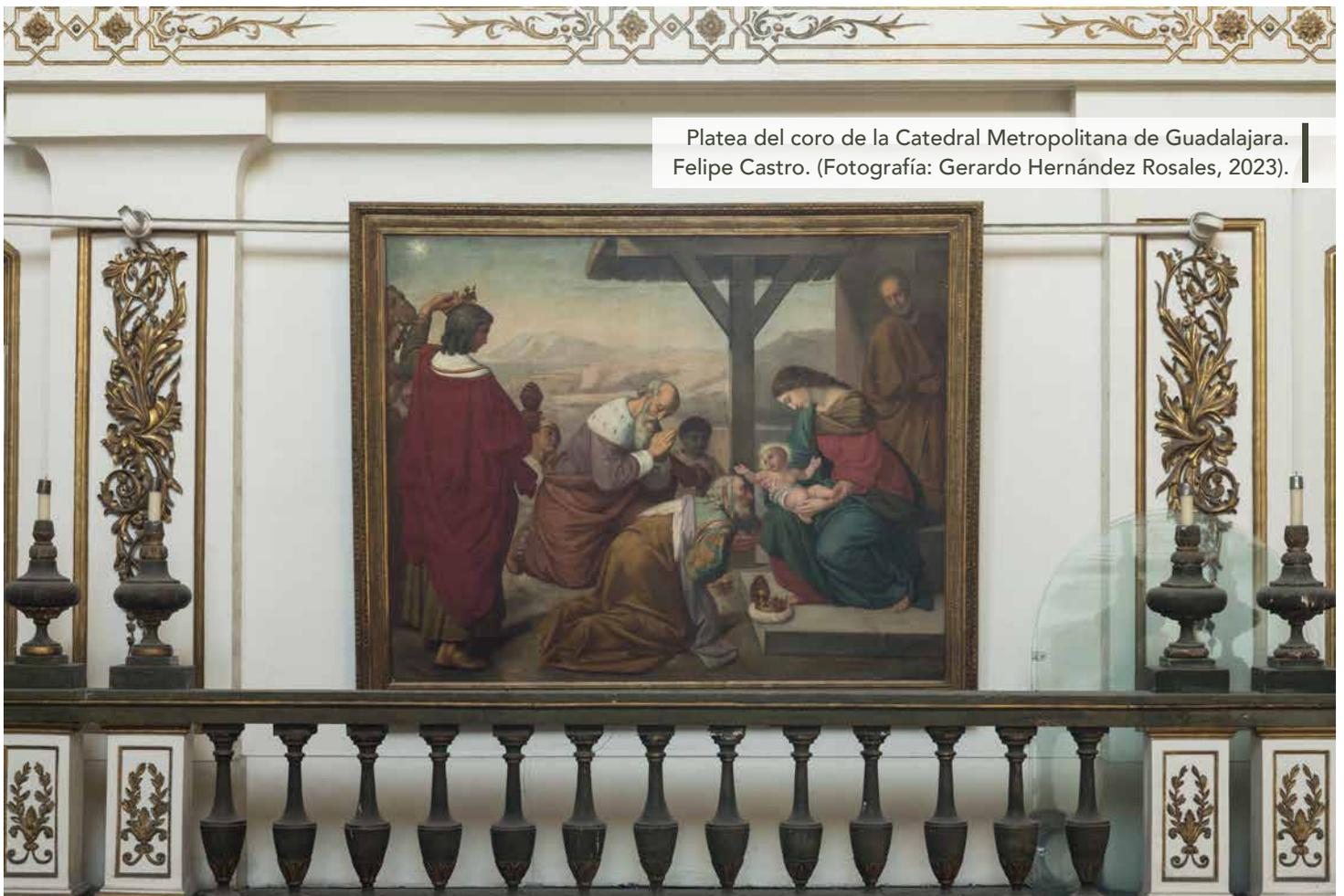
En la misma coyuntura, Castro llevó a cabo la reubicación del lienzo en medio punto, titulado *La expulsión de los mercaderes del templo*, que pintó José María de Uriarte en 1832 y que estaba colocado en el luneto central superior de la nave principal de la iglesia, en donde actualmente está el órgano de tribuna sobre la puerta mayor.<sup>51</sup> Este lienzo lo reinstaló a la parte superior de la entrada de la capilla de la Purísima, donde se conserva a la fecha. Para este movimiento Castro emuló lo que años antes hizo Clavé en el templo de La Profesa, pues se auxilió de sus más allegados discípulos. Desplazar la pintura de lugar e intervenirla no debió de ser sencillo, necesitó de cierta infraestructura, materiales apropiados y auxiliares que ayudaron con la manipulación de un lienzo muy grande que se encontraba pintado. Sin saber quiénes fueron, algunos alumnos que trabajaron en diversos campos de las artes y que compartieron

<sup>51</sup> Juan B. Iguiniz. *Guadalajara a través de los tiempos: relatos y descripciones de viajeros y escritores desde el siglo XVI hasta nuestros días 1873-1948*. Guadalajara: Banco Refaccionario de Jalisco, 1950, t. II, p. 259.



el aula con Felipe Castro en el Liceo, conformaron un grupo de amigos entrañables: José Othón de Aguinaga, Gilberto Lomelín, Jesús Mendoza López, Mariano Nieto, Jesús Reyes y José Vizcarra.<sup>52</sup> Como ya se mencionó con anterioridad, esta no fue la única ocasión en la que Felipe Castro se dedicó a la restauración de lienzos antiguos, debido a que en 1868 supervisó junto con Pablo Valdez trabajos a las obras pertenecientes a la galería de cuadros del Liceo.<sup>53</sup>

El recorrido de las obras que aquí se reúnen demuestra el talento del artista, capacitado en la representación de figuras y formas artísticas, diestro en el dibujo, el colorido y en los efectos lumínicos. Dentro de la corriente academicista, se desarrolló entre los cánones renacentistas, románticos y realistas en diversos géneros pictóricos. No es casualidad que la Catedral de Guadalajara atesore una serie de obras distintivas que demuestran el reconocimiento que sus coetáneos le demostraron en vida.



Platea del coro de la Catedral Metropolitana de Guadalajara.  
Felipe Castro. (Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

**52.** María Bertha Lomelín Gómez-Gallardo (1915-2015), hija de Gilberto Lomelín, alumno de Felipe Castro. Entrevista realizada por Eduardo Padilla Casillas. Guadalajara, 14 de agosto de 2008.

**53.** Adriana Cruz Lara-Silva. "De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara: atribución, valoración y restauración de una serie pictórica franciscana". México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014 [Tesis de Doctorado en Historia del Arte], pp. 248-252.





## ATOTONILCO EL ALTO: UN CONJUNTO DE OBRAS DESCONOCIDAS

Ricardo Cruzaley Herrera<sup>1</sup>

**F**elipe Castro es relevante y particular para Guadalajara. Hijo de un maestro pintor, se desarrolló en un ambiente donde el grafito, los lienzos, el aroma de resinas y los colores –muchos de ellos preparados en el taller paterno y en cuyo proceso de elaboración seguramente él mismo participó– le fueron aportando familiaridad, conocimiento y dominio sobre los materiales, como lo demuestra la temprana obra *Nacional Casa de Moneda de Guadalajara*, comentada en otro capítulo.

Cuando se habla de la vida de Felipe Castro, se retoma el dato de haber acudido a estudiar en la Academia de San Carlos en algún momento después de 1845, y de haber participado en proyectos pictóricos importantes. Pero cuando se habla de sus obras, prácticamente se señala lo conocido sólo en dos ciudades: Guadalajara y la ciudad de México, en donde las conservan coleccionistas particulares e instituciones oficiales y religiosas.

Lo anterior, no significa que los únicos trabajos de Felipe Castro sean los conocidos hasta el momento. Se han podido localizar otros en Atotonilco el Alto, Jalisco, en particular, en su templo parroquial dedicado a San Miguel Arcángel. Se trata de un conjunto de seis obras que le fueron encargadas, pinturas de caballete y óleos sobre lienzo adheridos al muro, hasta ahora desconocidas para los estudiosos del arte; las realizó y colocó formando parte de un proyecto integral de renovación y decoración del templo en la transición del siglo XIX al XX. Son la llave que nos permite abrir la puerta, para revalorar su trabajo, lo versátil de sus soluciones, su capacidad en la delicada ejecución, así como la creatividad de sus composiciones; aunque se confirma nuevamente lo dicho sobre el recurso de reutilizar a su conveniencia, los bocetos y trazos que formaban parte de su bagaje personal y de su taller.

Por sus características, estas obras localizadas en Atotonilco el Alto no solamente involucran a Felipe Castro sino a todo un momento de la Historia de la Academia de San Carlos y del arte del siglo XIX en el país. Las seis pinturas del conjunto se dividen en dos grupos. El primero consta de cuatro grandes obras pintadas al óleo sobre tela y adheridas al muro en las pechinas de la cúpula del templo de San Miguel Arcángel y, el segundo, por dos pinturas rectangulares de caballete al óleo con dos temas distintos: la Santísima Trinidad y la Virgen del Carmen (175 x 110 cm).

---

1. Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Nacional Autónoma de México y docente en la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.



La representación de la Virgen del Carmen tiene formato vertical y conserva el marco original en madera dorada; en el lado superior presenta una marialuisa de medio punto, esquema que, por varios ejemplos en otras de sus obras, fue muy gustado por el pintor al parecer hacia finales del siglo XIX. La pintura de la Virgen muestra el momento en que unos ángeles rescatan del purgatorio algunas almas que, por haber portado en vida el escapulario del Carmen, suplican la intercesión de la Virgen para ser liberadas de esa prueba. En esta ocasión, Felipe Castro no utiliza el boceto de la Virgen del Carmen y las almas del purgatorio –descrito en otro apartado del presente volumen– sino que realiza una composición que representa a la Virgen en la mitad superior del lienzo, sentada sobre un trono de nubes, asumiendo el protagonismo de la escena y con el niño apoyado en sus piernas. No lleva el manto extendido y sostenido por ángeles, sino que éste le envuelve el cuerpo, lo que permite que los espacios laterales sean ocupados por un ángel que desciende y sujeta a un individuo por los codos para elevarlo y sacarlo del purgatorio; mientras, del lado contrario, otro ángel asciende llevando del brazo y presentando ante la Virgen a una adolescente, y ambos imploran su intercesión.

En esta ocasión, la paleta utilizada por Felipe Castro se compone de sombras tostadas, grises y algunos tonos fríos, azules, que equilibran la policromía. La mayor parte de los personajes se concentran hacia el lado izquierdo de la obra, en dirección ascendente por la dirección de su mirada. La escena se compensa, principalmente, por el ángel que lleva de este lado todo el peso de una de las almas rescatadas, que está en contraposición de las alas del ángel de la derecha, que desciende.

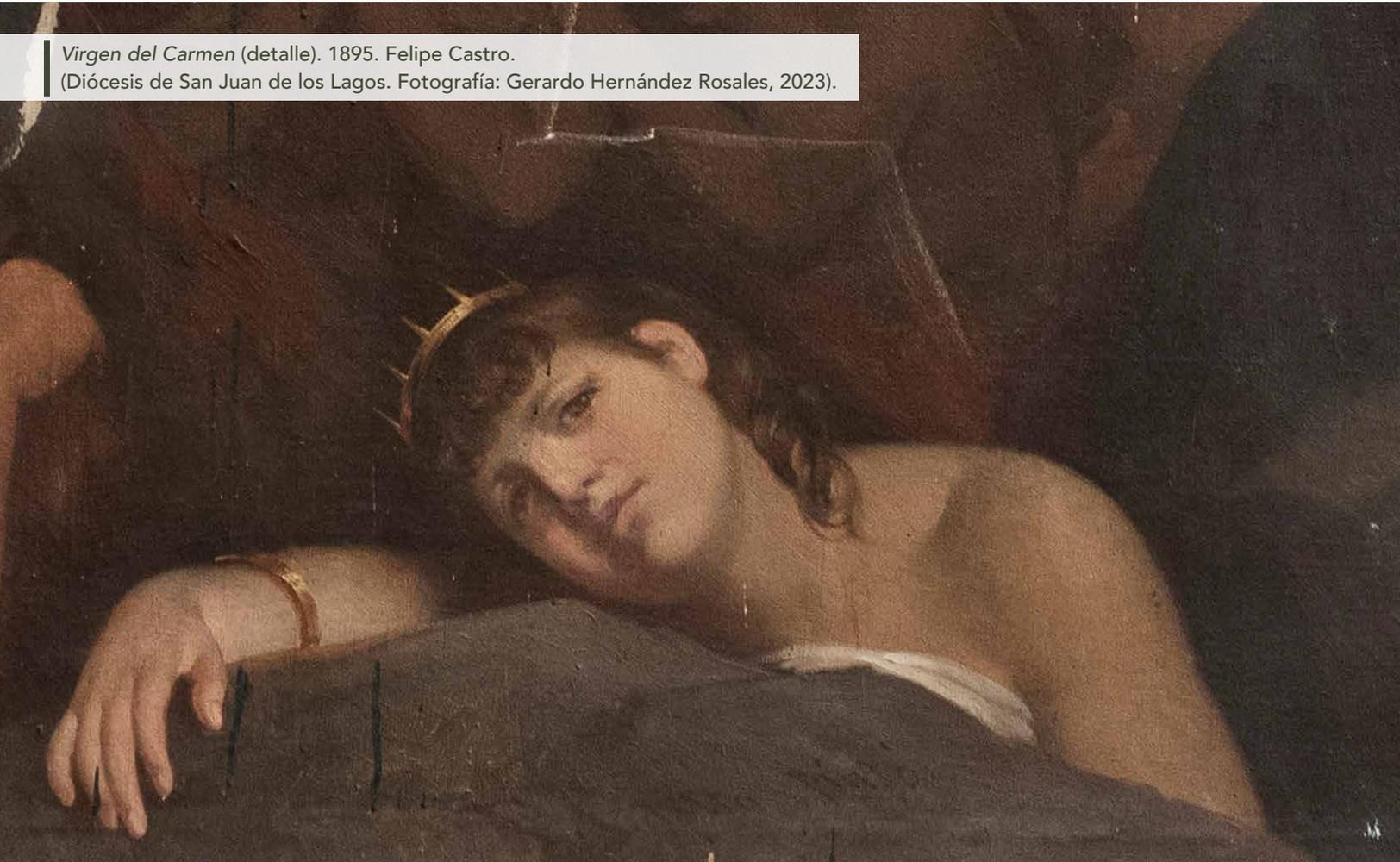
La mitad inferior del lienzo corresponde al purgatorio, en donde las llamas son muy discretas y, más bien, son grandes rocas las que conforman el paisaje de la escena entre las que se encuentran las ánimas de los dolientes representados. Bajo la Virgen, en la parte inferior del cuadro, llama la atención la joven que apoya la cabeza sobre su brazo extendido relajadamente sobre una peña y mira al espectador con una actitud un tanto despreocupada; su cabeza está rodeada por una delgada y discreta corona de oro, y en su antebrazo luce un brazalete igualmente de oro; con dirección zigzagueante, una centella surgida de la nube donde asienta sus pies la Virgen termina a la altura de la joven que, con su actitud indiferente, contrasta con los otros personajes, quejosos y suplicantes ante la presencia divina que componen la escena.





Virgen del Carmen. 1895. Felipe Castro.  
(Diócesis de San Juan de los Lagos. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

Virgen del Carmen (detalle). 1895. Felipe Castro.  
(Diócesis de San Juan de los Lagos. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

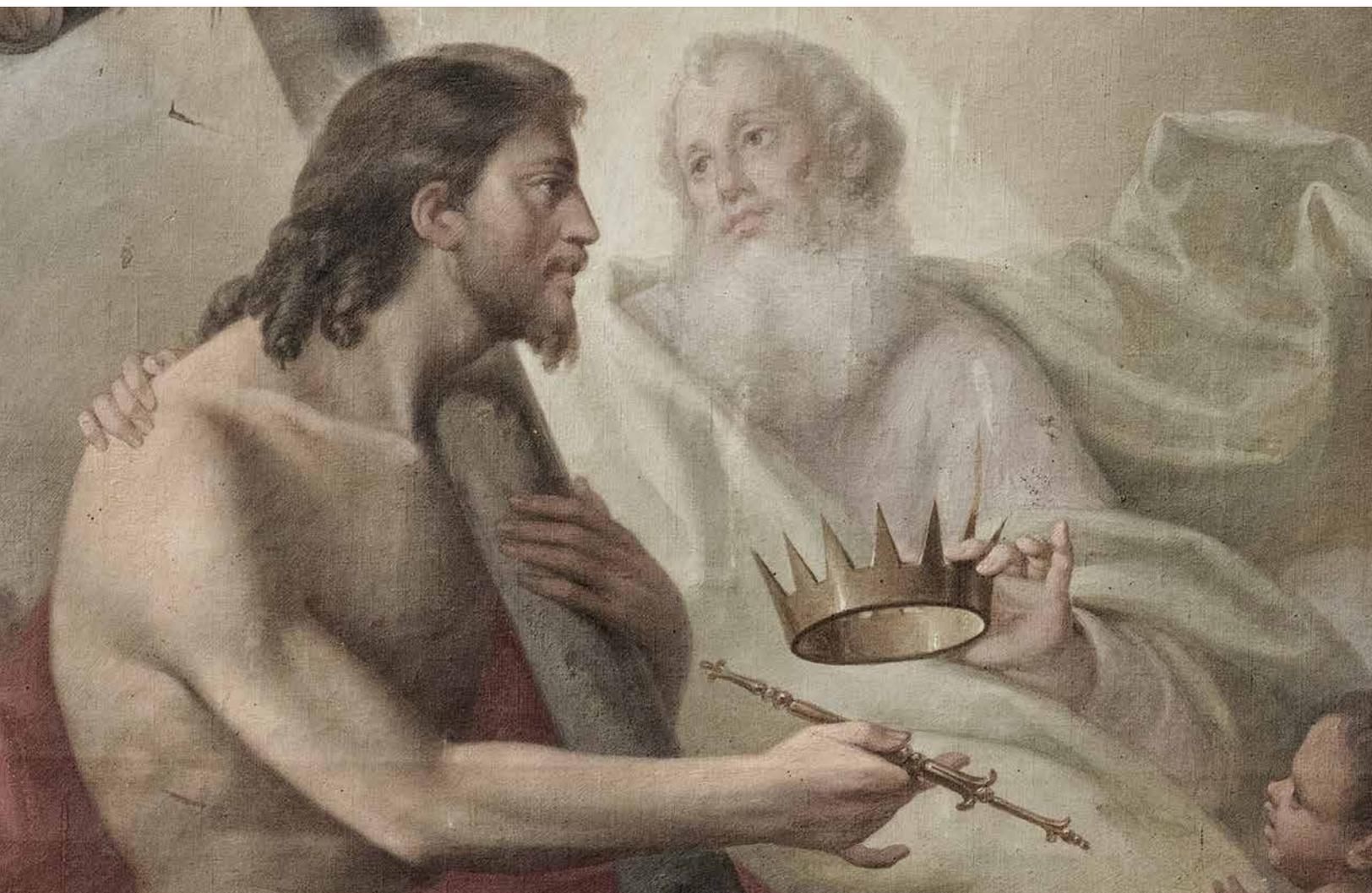


Amerita señalar que un lienzo cubre su desnudez de manera muy sutil y casi imperceptible, lo cual es poco común en las representaciones de pinturas sobre el tema del purgatorio en donde, generalmente, se presenta a los penitentes desnudos y cubriéndose solo mediante otros recursos como las llamas, el cabello o los cuerpos de otros como ellos. Por ser una mujer la representada, muestra también el pudor cuando de imágenes femeninas se trataba. La obra está firmada en la peña donde se apoya el personaje descrito, y dice así: "F. Castro pintó 1895", con lo cual vemos lo original de su composición.





La otra pintura del grupo está sobre el acceso a la sacristía a un lado del altar en el presbiterio de la iglesia. Representa a una Santísima Trinidad, en una obra de formato rectangular y vertical similar a la anterior, cuyo marco original es también de madera dorada con molduras lisas, pero distinto a su contraparte arriba mencionada. Los personajes están sentados sobre un trono de nubes: en primer plano, Jesucristo, y en un plano posterior, Dios Padre –como si los estuviéramos viendo en tres cuartos de perfil, no de frente–; sobre ellos, el Espíritu Santo planea en forma de paloma. Jesús está representado en actitud de voltear a ver al Padre, con el aspecto de un hombre joven y robusto que sostiene con la mano izquierda una cruz de brazos circulares que apoya en su hombro y, en la derecha, tiene un cetro; lleva medio torso desnudo y el resto cubierto por un gran manto magenta que le cruza el pecho. Por su parte, Dios



*Divina Providencia* (detalle). 1893. Felipe Castro.  
(Diócesis de San Juan de los Lagos. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



Padre simbolizado por un hombre mayor de abundante cabellera y barba blanca, vestido con una túnica violeta y una capa blanca que revuela en su entorno, le dirige a su Hijo una mirada de afecto, mientras sostiene en su mano izquierda una corona y, como una particularidad que acentúa el sentido de su mirada, pasa su brazo derecho por la espalda y coloca su mano sobre el hombro de Jesús. Lo baña suavemente la luz que irradia el Espíritu Santo. Varios querubines revolotean en su entorno y, en la parte inferior, unos pequeños angelitos sostiene una cartela ovalada con la leyenda *Deo Trino et uni. Potentt, Sapienti, Bonoque*,<sup>2</sup> mientras un par más extiende una filacteria en la que se lee: *Ter Optimo Maximo*.<sup>3</sup> La obra está firmada en el ángulo inferior derecho, señalando: "F. Castro copió 1893".

Resulta relevante la manera en que firma, pues hace alusión a que la escena está inspirada en otra obra. Sin ser exactamente igual, hay un grabado de Klauber donde se representa a la Santísima Trinidad, mostrando de manera singular a los personajes: no mediante una vista frontal, que es lo más usual y –a pesar de no tener las mismas condiciones visuales de jerarquía– dándole preponderancia a Jesús que está en primer plano. Pero el hecho de que Dios Padre pase el brazo sobre la espalda de Jesús y la apoye en su hombro, los coloca en igualdad de condición con el Espíritu Santo sobre ellos. En la pintura, ambos sostienen los símbolos de su dignidad: el cetro aludiendo a la sabiduría y la corona al poder; la bondad está señalada por la actitud de los personajes.

Dependiendo de sus requerimientos o del de sus clientes, Felipe Castro no tiene ningún inconveniente en echar mano en repetidas ocasiones de los bocetos y diseños de obras que hizo con anterioridad. Este es un caso más, pues se conoce una pintura de similar formato y con el mismo tema en el convento franciscano de Zapopan, sólo que en ésta aumenta el número de ángeles, la paleta de colores es distinta y el sentido del conjunto visual es más fresco y alegre. El tratamiento de los mantos y la ejecución de los personajes nos habla de dos manos diferentes; bien podríamos estar ante una obra de su padre José Antonio Castro con la que guarda relación en su elaboración, pintada seguramente mucho tiempo antes, pues falleció hacia 1852, siendo una muestra más para sustentar el planteamiento de que Felipe Castro heredó o conservó el acervo de estampas y bocetos de su progenitor.

Se sabe que en Atotonilco la Divina Providencia estaba muy enraizada en la mentalidad de sus habitantes, lo que pudo haber propiciado que se colocara en el presbiterio un lienzo dedicado a su devoción. Y estas dos pinturas, fechadas entre 1893 y 1895, fueron adquiridas como parte de los trabajos de remodelación y mejoramiento del presbiterio, antes que el otro grupo al que nos referiremos enseguida.

<sup>2</sup>. Dios trino y uno, Poderoso, Sabio, Bueno.

<sup>3</sup>. Tres veces el mejor.





*Divina Providencia.* José Antonio Castro Moctezuma (atribuido). (Provincia de los SS. Francisco y Santiago de México. Fotografía: Ricardo Cruzaley Herrera, 2023).

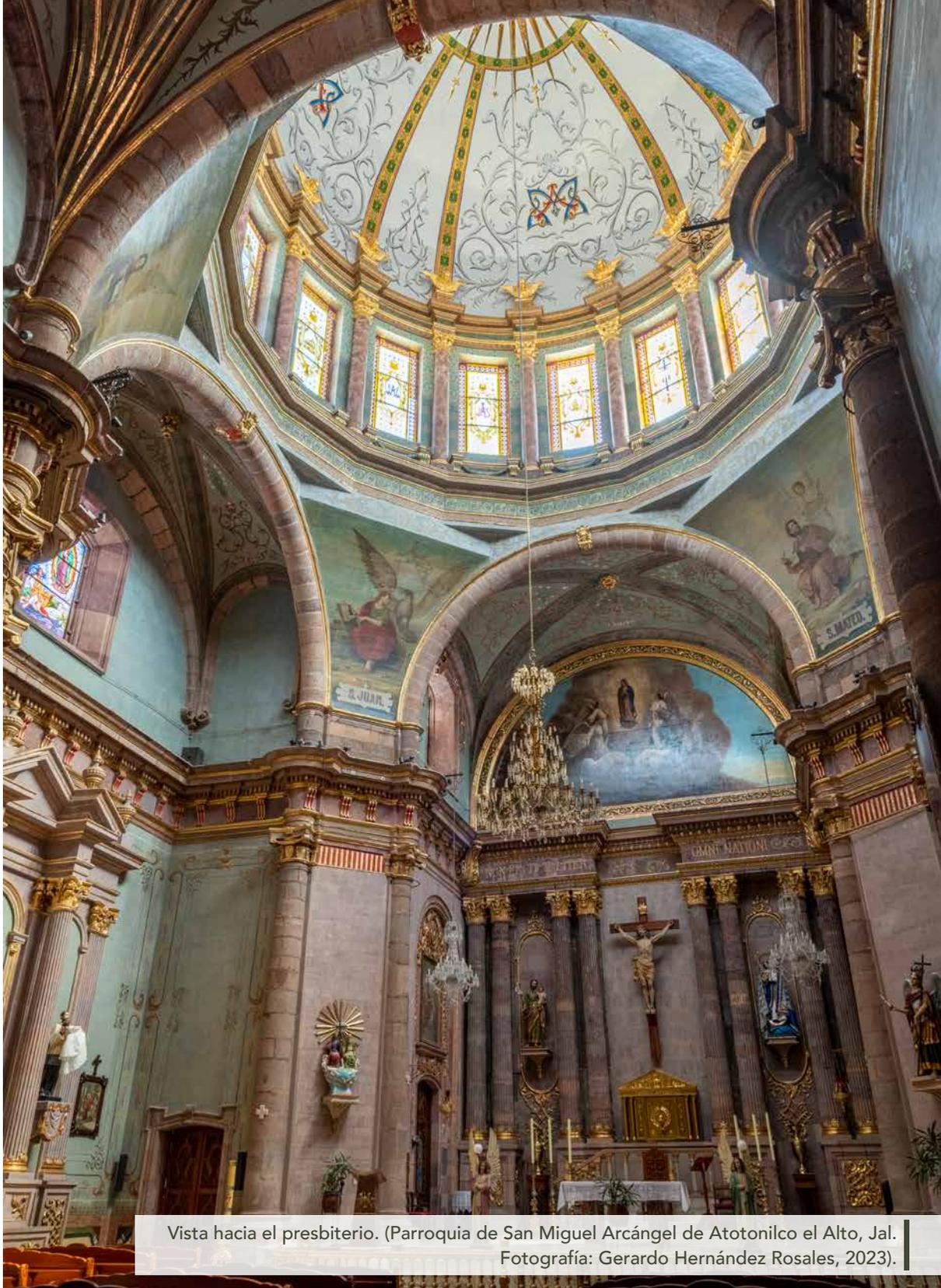
El otro conjunto de obras de nuestro autor lo conforman las grandes pinturas al óleo sobre lienzo sujetas al muro, pintadas en las pechinas del templo parroquial. Conocemos el antecedente de una solicitud de licencia para reedificar la cúpula del templo parroquial, que el señor cura, Celso Sánchez Aldana (1889-1903),<sup>4</sup> presentó al arzobispo Pedro Loza, el 31 de julio de 1896. El documento refiere que la cúpula está amenazando ruina, motivo suficiente para derribarla y por lo que acuerdan que le enviará, para su aprobación,<sup>5</sup> el diseño que se planea construir. Poco tiempo después, en su reporte cuatrimestral correspondiente a los meses de enero a abril de 1905, el párroco Arcadio Medrano (1903-1905) refiere que en ese periodo se están colocando en las pechinas, las pinturas de los *Cuatro Evangelistas* del pintor Felipe Castro que ha regalado el cura Celso Sánchez Aldana.<sup>6</sup>

4. Luis Orozco Vázquez. "Alto Jubiloso 400 aniversario parroquial festeja Atotonilco el Alto, por su parroquia de San Miguel arcángel, erguida el 3 de enero de 1618 cumpliéndolos venturosamente este año del Señor: 2018". Horacio Camarena Aldrete (coord.). *Crónica de los 400 años de la Parroquia de San Miguel arcángel en Atotonilco el Alto, Jalisco*. México, 2018, p. 102-103.

5. Archivo Parroquial de San Miguel de Atotonilco el Alto (AP SMA), libro de gobierno núm. 4, f. 200v.

6. *Ibidem.*, p. 270v.





Vista hacia el presbiterio. (Parroquia de San Miguel Arcángel de Atotonilco el Alto, Jal. |  
Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

Aquí es importante plantear que para ese tiempo Felipe Castro tendría 74 años, con lo que estaríamos seguramente ante su última obra de grandes dimensiones. Para ella, debió de auxiliarse de un equipo de ayudantes que le permitiera la instalación de los lienzos sobre el muro y el traspaso de los trazos de referencia, y así él, de manera hábil y expedita, enfocarse en la pintura en sí.



Es posible inferirlo, por comparación con otras obras de Castro, ya que su particular modo de pintar sería obligadamente distinto al de un ayudante que hubiera hecho el trabajo,<sup>7</sup> como se ha intentado proponer por una firma localizada en las obras, pero que más bien corresponde a una intervención posterior que sufrieron las pechinas, pues se aprecian varias zonas de repinte. La paleta cromática utilizada, la solución de los volúmenes, el tratamiento de los distintos elementos representados como los paños y sus pliegues, el color aplicado en delgadas capas con seguridad y soltura en el trazo, en fin, la pintura y sus procedimientos nos hablan de la mano experimentada de un maestro trabajando este tipo de obras. Recordemos las grandes pinturas del templo de Capuchinas pintadas por el maestro más de cincuenta años antes.

El argumento más destacado, y justamente con el que se invita a conocer el templo parroquial de Atotonilco el Alto, es la solicitud para levantar la cúpula mencionada. Un diseño concebido por el ingeniero italiano Adamo Boari, que tuvo en Jalisco diversos momentos durante los cuales se le invitó a participar en varios proyectos: uno, cuando se le pidió una propuesta para la nueva cúpula del Sagrario Metropolitano de Guadalajara, en 1900,<sup>8</sup> que debió competir en un concurso con los ingenieros Antonio Arróniz y Ernesto Fuchs, siendo seleccionada la de Arróniz. El ingeniero Boari también presentó un planteamiento para la construcción del Templo Expiatorio de Guadalajara, que inicio su edificación en 1897.

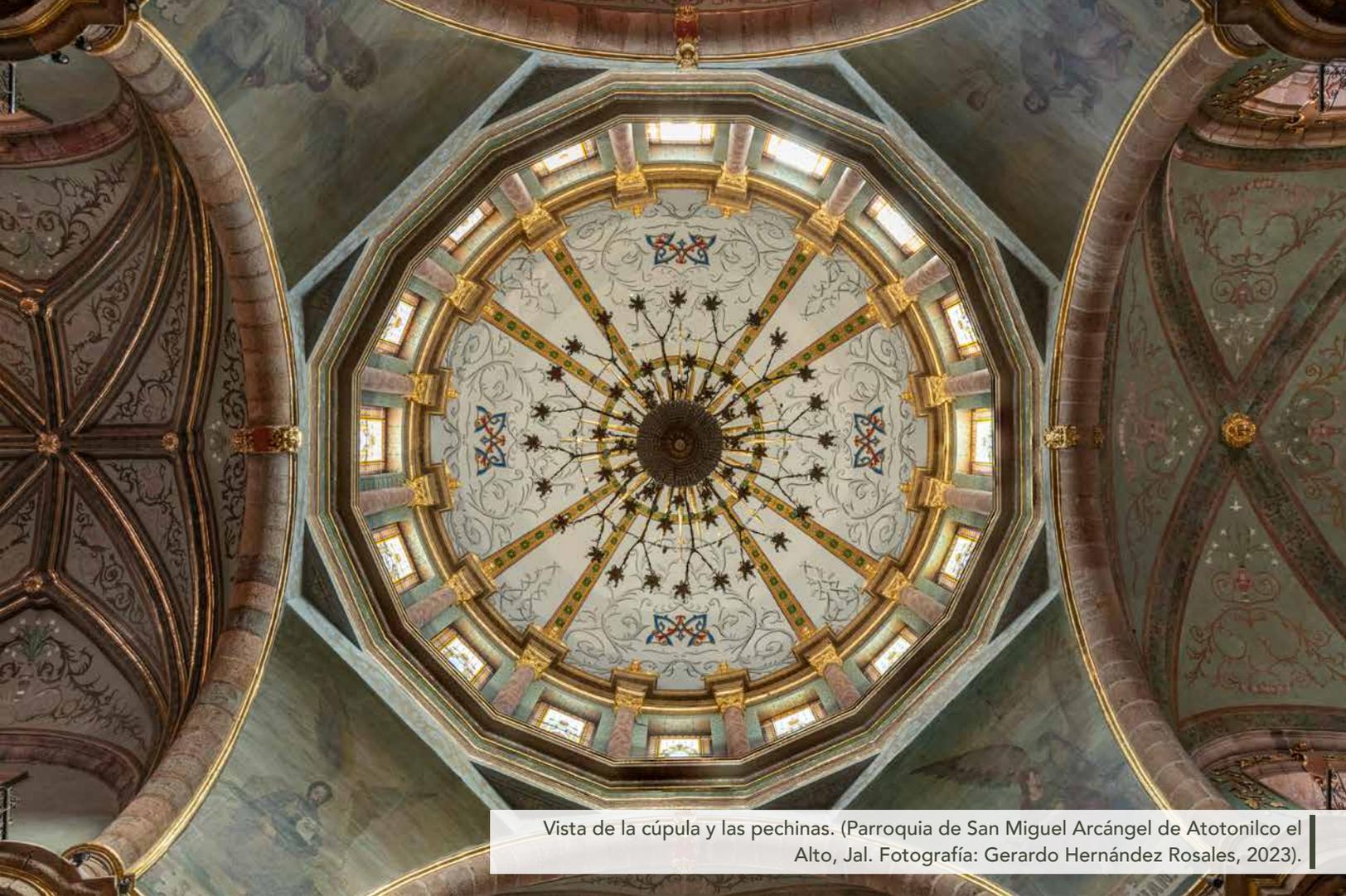
Independientemente de la importancia del autor y de su proyecto arquitectónico, se le ha brindado poca difusión al conjunto pictórico y a sus autores. Para sorpresa nuestra, luego de identificar a Felipe Castro en las pinturas del presbiterio, la búsqueda nos llevó a localizar información de las pinturas de las pechinas en un volumen publicado con motivo de los 400 años de haberse elevado a parroquia el templo de Atotonilco el Alto (2019) y en el libro de gobierno de la parroquia donde se menciona el regalo del párroco. Las pinturas del presbiterio formaron parte de un trabajo de renovación del presbiterio. La de medio punto del ábside es de José Vizcarra; por su fecha, las del presbiterio son anteriores a las pechinas y seguramente también mandadas colocar ahí por el párroco Celso Sánchez Aldana, quien debió de haber conocido personalmente a Felipe Castro y apreciaba su obra.

Cuando nos referimos a las cuatro pechinas, vemos que se trata de óleos sobre lienzo adherido al muro, lo que significa que no tienen bastidores de madera. Las obras son de gran formato y, uno en cada una, muestran a los cuatro evangelistas como hombres corpulentos de diversas edades, desde el joven Juan, hasta un maduro Marcos de amplia y larga barba blanca cuya apariencia es serena y fuerte.

<sup>7</sup>. Se localiza en la parte inferior de la pintura del evangelista San Marcos, una firma de Eduardo Aguilar, a quien se ha atribuido la ejecución de las obras.

<sup>8</sup>. Ricardo Cruzaley Herrera y Eduardo Padilla Casillas. "El discurso iconográfico de principios del siglo XX". *El Sagrario Metropolitano. primera parroquia de Guadalajara*. Guadalajara: Arzobispado de Guadalajara-El Sagrario Metropolitano de Guadalajara-Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco-Seminario de Cultura Mexicana, 2021, pp. 277-279.





Vista de la cúpula y las pechinas. (Parroquia de San Miguel Arcángel de Atotonilco el Alto, Jal. Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).

Todos visten holgadas túnicas y los envuelven mantos de amplios pliegues; están presentados de vista frontal o girando el torso a tres cuartos, como es el caso del *Evangelista Mateo*; voltean hacia distintos lados dirigiendo su mirada en variados ángulos; sus brazos, colocados en diferentes posiciones, sostienen con una mano soportes rígidos a manera de tablonces en donde colocan sus folios cuyos extremos se enrollan y sobre los cuales escriben sus textos y con la otra mano sujetan una plumilla, a excepción de *San Juan*.

Los personajes están colocados en el tercio inferior de un formato de pirámide truncada invertida, con su base de 2 metros y el lado superior de 5.60 metros, ambos rectos y los lados curvos de aproximadamente 4.20 metros haciendo eco de los arcos torales; todos están sentados sobre lomas del terreno a campo abierto y a sus espaldas se encuentra la figura del tetramorfo que los representa, cuyo trazo muestra a un ser de corpulenta presencia que aporta significado e identidad a cada uno de ellos; tienen de fondo un amplio cielo con grandes y diáfanos conjuntos nubosos donde explayan sus enormes alas, dando la apariencia de un espacio etéreo, más cercano a lo espiritual, distinto a aquel en donde se ubican sentados.



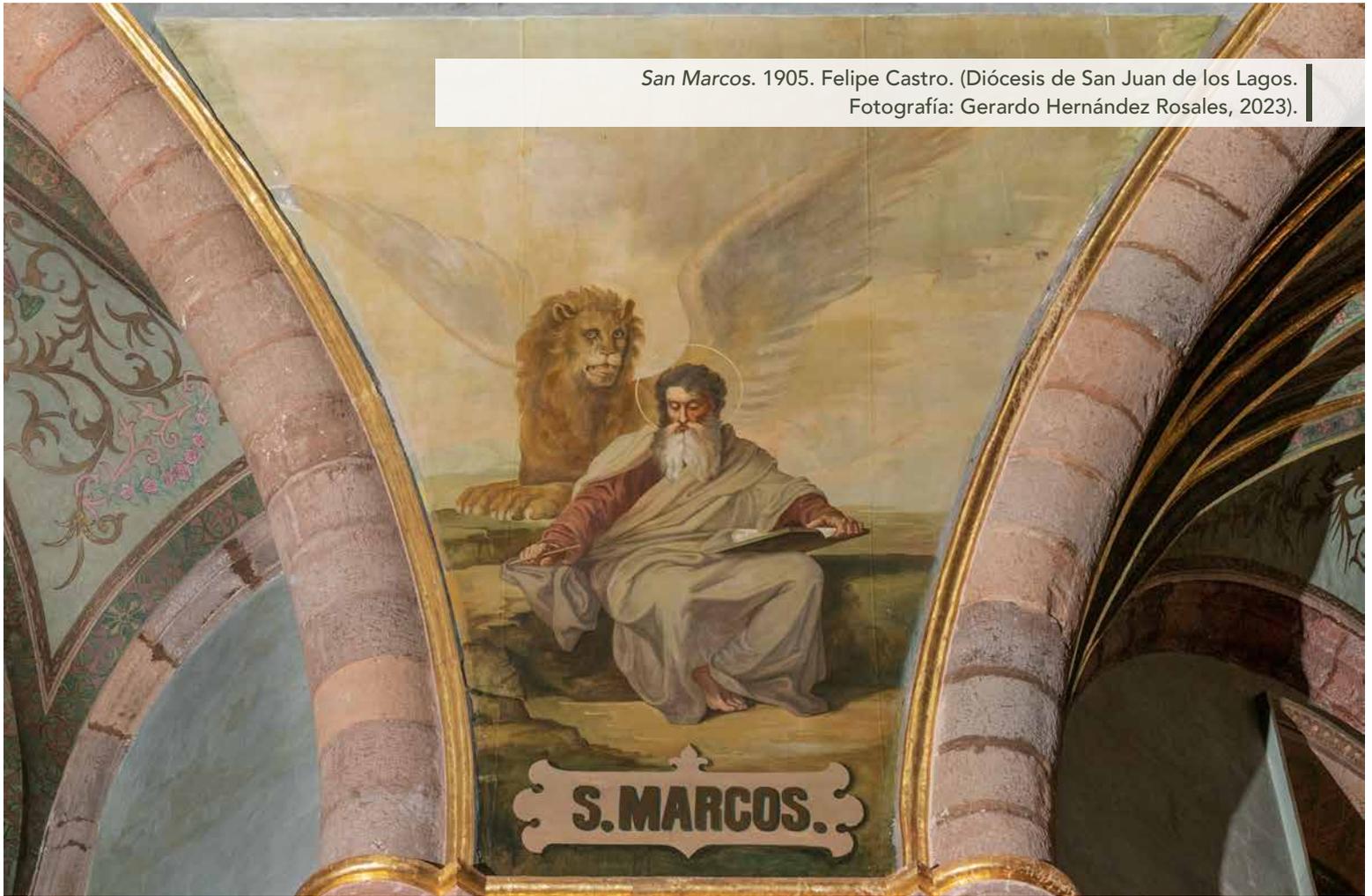
San Lucas. 1905. Felipe Castro. (Diócesis de San Juan de los Lagos.  
Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



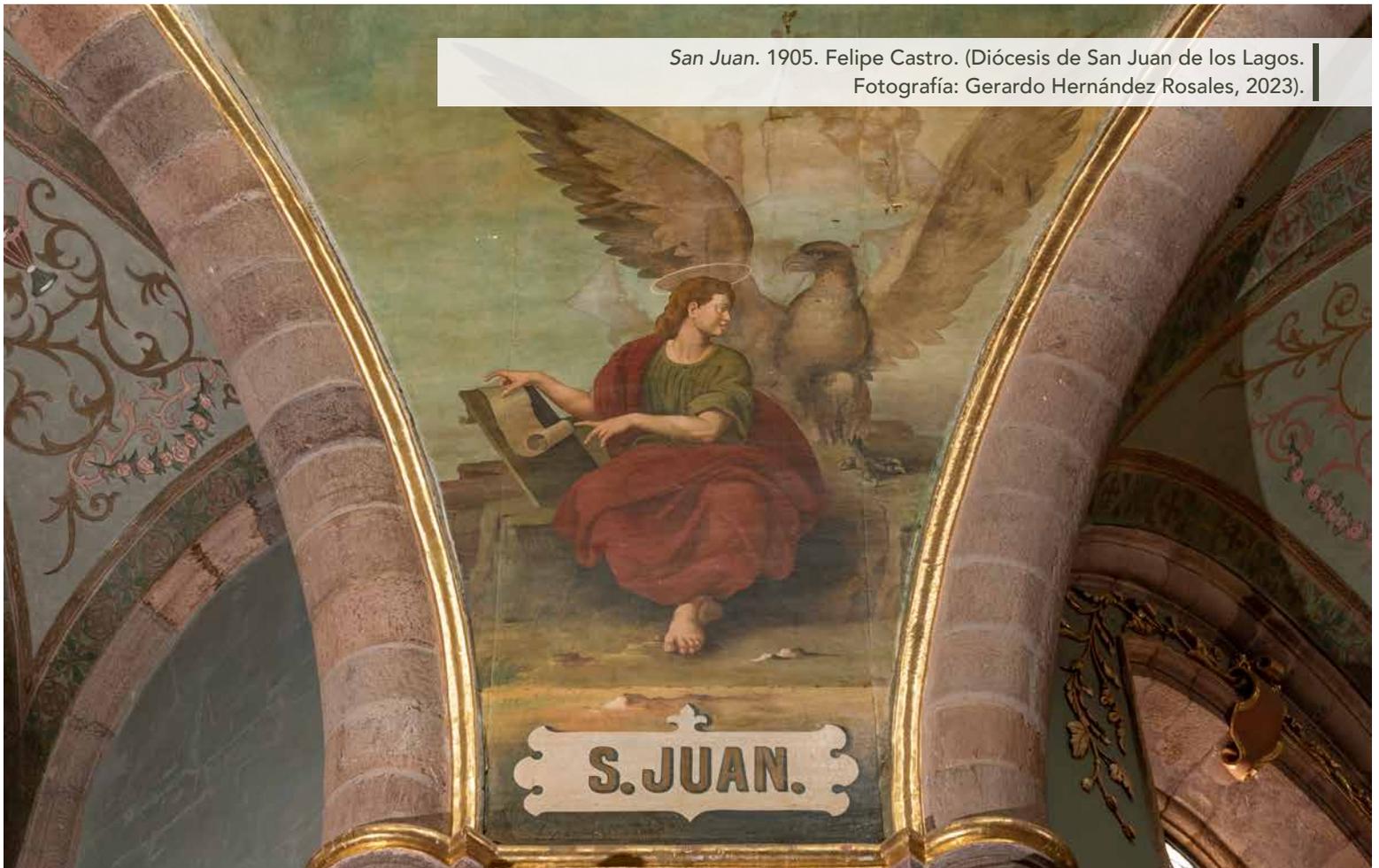
San Mateo. 1905. Felipe Castro. (Diócesis de San Juan de los Lagos.  
Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



*San Marcos.* 1905. Felipe Castro. (Diócesis de San Juan de los Lagos.  
Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



*San Juan.* 1905. Felipe Castro. (Diócesis de San Juan de los Lagos.  
Fotografía: Gerardo Hernández Rosales, 2023).



Hacia el extremo inferior de cada escena hay una cartela de perfil romántico en la que está escrito el nombre que los identifica. El planteamiento y la estructura de cada pechina remite a ejemplos similares en el Renacimiento, como es el caso de la bóveda de la Capilla Sixtina pintada por Miguel Ángel en donde cautiva lo contundente y sólido de sus sibilas y profetas, pero son la serenidad y la solemnidad el carácter que les infunde a sus pinturas lo que invita a reflexionar y dejar en claro la admiración que sentía por Rafael, cuyas obras también inunda las estancias vaticanas.

A Felipe Castro no le era desconocida la oportunidad de enfrentarse a retos como los ofrecidos por las pechinas de Atotonilco y, más bien, fue una nueva ocasión que sirvió para demostrar su capacidad. Recordemos su primer trabajo de grandes dimensiones, en tela aplicada al muro y pintada al óleo del templo de Capuchinas y sus varios ejemplos de trabajos en pechinas, como los ejecutados para el templo del convento de monjas dominicas de Jesús María de Guadalajara, en donde representa a los profetas de Israel: *Isaías*, *Jeremías*, *Ezequiel*, y *Daniel*, cada uno acompañado por un ángel que parecen inspirar sus profecías, y donde el tratamiento y aspecto de los personajes nos remite nuevamente a las influencias de los maestros italianos.



Ezequiel. 1868. Felipe Castro. (Templo Jesús María, Guadalajara, Jal.  
Fotografía: Ricardo Cruzaley Herrera, 2012)





Daniel. 1868. Felipe Castro. (Templo Jesús María, Guadalajara, Jal.  
Fotografía: Ricardo Cruzaley Herrera, 2012)

Se trata de retos con distinto grado de dificultad, como en el templo del Carmen de Guadalajara, en donde, a partir de una serie de grabados,<sup>9</sup> representa a varias mujeres del Antiguo Testamento como *Ruth*, *María la hermana de Aarón*, *Judith* y *Esther*.<sup>10</sup>

También trabajó en las alturas en la cúpula del templo de La Profesa cuando fue invitado por su maestro Pelegrín Clavé; y en estas, de Atotonilco el Alto, en donde vemos que para Felipe Castro la edad madura no fue un impedimento proceder sin mayor problema, apoyado por algunos asistentes o, tal vez, por algunos ex alumnos

<sup>9</sup>. Los originales pertenecen a Pierre Gustave Staal; se localizan en el libro *Las Mujeres de la Biblia*, editado en 1871 y son reproducidos de manera fidedigna.

<sup>10</sup>. Son copias de grabados que circulaban en la época, tienen la pincelada suelta pero controlada y el dibujo bien resuelto. Luis Enrique Orozco le atribuye a Eduardo Villaseñor estas obras, aunque tal vez se deba tratar de un error y se debió de referir a Carlos Villaseñor, pintor que también trabajó en Guadalajara. El tratamiento plástico de estas obras es muy diferente a como Villaseñor lo hacía y más cercano a como trabajaba Felipe Castro. Además, quien pintó el interior de la cúpula en 1880 fue Pablo Valdez, quien trabajó con Felipe Castro en el proyecto de la cúpula del templo de La Profesa, por lo que es más probable que volvieran a trabajar juntos en esta decoración. Quien atribuye a Felipe Castro la autoría de las pechinas del templo de El Carmen, es Arturo Camacho, aunque no hizo mención de los grabados en los que se inspiraron. Arturo Camacho Becerra. *Álbum del tiempo perdido: pintura jalisciense del siglo XIX*. Zapopan: El Colegio de Jalisco-Fonca, 1997, pp. 126-127; Luis Enrique Orozco Contreras. *Iconografía mariana de la Arquidiócesis de Guadalajara*. Guadalajara: Arzobispado de Guadalajara, 1977, t. II, p. 31.



durante su tiempo de maestro. Fijar los grandes lienzos, aunque fueran de formatos regulares como las telas de Capuchinas, o con la dificultad añadida que ser una superficie curva semicircular y un trabajo en las alturas, pudo resolverlo porque estaba familiarizado con los procesos requeridos.



Interior del templo de La Profesa. 1910. Anónimo.  
(Reproducción autorizada por el INAH).



La historia de los objetos y de las obras de arte se modifica y enriquece, como todo con el paso del tiempo y los hechos que ocurren. Por ello, para comprender mejor la trascendencia actual del trabajo de Felipe Castro en Atotonilco el Alto, es necesario remontarnos a 1858, cuando un temblor dañó la cúpula del templo de La Profesa de la ciudad de México y la conjunción de varias circunstancias y personajes –entre los que estuvieron José Cuoto como Presidente de la Academia de San Carlos y el Pbro. Felipe Villarello, en ese tiempo encargado del templo y de la congregación del Oratorio de San Felipe Neri bajo la que estaba la administración del recinto– dieron como resultado el acuerdo en donde la Academia pudo apoyar en la renovación de la cúpula y la decoración del interior del templo y, poniendo manos a la obra, le correspondió diseñar y dirigir el proyecto a Pelegrín Clavé, por ese tiempo director de la cátedra de Pintura.

El proyecto original consistió en decorar la cúpula, las pechinas y el ábside, para valorar más adelante, según los resultados y los recursos, si se continuaba con la decoración de todo el edificio. Un proyecto por demás interesante, pues una vez elegido el tema, se puntualizó sobre el particular, y Clavé consideró desde un principio que sería una oportunidad de oro para enfrentar a sus alumnos ante un reto de esa magnitud, para lo que escogió entonces a un grupo de sus mejores alumnos y un par de ex alumnos que consideró idóneos para pasar de los bocetos al muro y ejecutar posteriormente las pinturas. Debe reconocerse el carisma y disposición del maestro hacia sus alumnos, a quienes consideró capaces de afrontar un proyecto así y no aprovechar él mismo un proyecto para ser el protagonista, pues el recinto era en ese momento uno de los templos preferidos de la mejor sociedad de la ciudad, con lo que el reconocimiento personal y su proyección le hubieran augurado un futuro promisorio. Para ello invitó a sus alumnos Felipe Castro, Petronilo Monroy, Ramón Sagredo, Joaquín Ramírez y Pablo Valdez<sup>11</sup>.

El cambio de facciones en el poder, hacia 1860, y la Intervención francesa alargaron la continuidad del proyecto, llegando incluso a poner en duda su conclusión. Para el tema que nos ocupa, se sabe que la pintura de la cúpula de La Profesa se terminó en una segunda etapa (1866-1867), según el contrato que se había firmado entre Pelegrín Clavé y Alejandro Arango, albacea de los bienes de Manuel Escandón, con los cuales se cubrió el resto de los trabajos seis meses después del 23 de julio de 1866.<sup>12</sup> Aunque en un primer momento Clavé planteó que el proyecto integral incluyera la cúpula, las pechinas, el ábside y posiblemente el interior del templo, parece que en el contrato final mencionado se redujo a la cúpula, las ventanas y el tambor, dejando de lado las pechinas y el resto.

<sup>11</sup>. Para llevar a cabo la decoración de la cúpula de La Profesa, Pelegrín Clavé se basó en la decoración de escenas independientes con el tema de la Salvación, hecha por Pietro Benvenuti (1769-1844) en 1836 en la capilla de los Príncipes Médici de la Basílica de San Lorenzo en Florencia. Es probable que Clavé la haya conocido en persona y su propuesta para La Profesa estuvo acorde con las obras decorativas que se podían ver en Europa.

<sup>12</sup>. Salvador Moreno. *El pintor Pelegrín Clavé*. México: UNAM-IIE, 1966, p. 114.



Es por ello que a partir de saber que Felipe Castro es el autor de las pechinas de Atotonilco el Alto realizadas casi cuarenta años después, revisando y comparando las pinturas con las fotografías tomadas por Guillermo Kahlo de la cúpula de la Profesa, encontramos que prácticamente tres de los evangelistas son similares en los dos proyectos. Solo San Juan presenta variaciones, y sabiendo que Felipe Castro no tenía inconveniente en repetir y reutilizar diseños o nuevos planteamientos haciendo modificaciones en la composición y en la disposición de los personajes para tornarlos distintos, llegamos a la conclusión que permite proponer a Felipe Castro como el autor de las desaparecidas pinturas de las pechinas del templo de La Profesa.

Felipe Castro trabajó como ayudante en la cúpula de La Profesa pintando en los dos gajos que representaron los sacramentos de la *Confirmación* y del *Matrimonio*, pero como maestro fue autor de las pechinas del referido templo, así como de las de Atotonilco el Alto, para las cuales reutilizó los mismos bocetos con sus personajes, su iconografía y el ambiente en el cual los quiso representar. Nueve años estuvieron en sus sitios las dos versiones del diseño de los evangelistas antes de que fueran destruidas las de México por el incendio del templo en 1914.

## EL BROCHE DE ORO PARA ATOTONILCO

La parroquia de Atotonilco el Alto en Jalisco tuvo una profunda transformación general –en la última parte del episcopado del arzobispo Pedro Loza Pardavé, en la de su sucesor Jacinto López Romo y durante los primeros años de José de Jesús Ortiz Rodríguez– mediante una serie de mejoras materiales que le proporcionaron su actual configuración, las cuales fueron iniciativa del párroco Celso Sánchez y los detalles finales fueron concluidos por Arcadio Medrano. Hay que agregar que, el ambiente tranquilo generalizado que se vivió en esta etapa de la dictadura de Porfirio Díaz, permitió que esta y otras obras materiales se hicieran en beneficio de los recintos religiosos de la arquidiócesis de Guadalajara con el objetivo de tener una mejor imagen y fomentar la piedad.

Tras diversos preparativos, la obra se inició el 1 de enero de 1894 con la construcción de un nuevo altar mayor, bajo la supervisión y con el diseño del ingeniero Manuel Pérez Gómez. Para esta obra, se utilizó piedra de una cantera en San José de Gracia y el diseño fue enmarcado y colgado en una de las oficinas de la parroquia. La construcción del altar mayor se prolongó hasta el mes de marzo de 1896. De manera más o menos paralela, en julio de 1895 se adquirió para el altar la escultura de *San Miguel* y en agosto de ese mismo año comenzó la rehechura de los terminados arquitectónicos de la antesacristía, que incluyó la colocación de un cielorraso por un decorador de apellido Mariscal; los trabajos concluyeron en abril de 1896. Ese mismo mes, se inició la construcción de altares de los cruceros y, a lo largo del mismo año, se hicieron trabajos



para estabilizar la antigua cúpula y evitar su desplome; además se extrajo y acarreo piedra de la cantera para la construcción de una nueva cúpula; se realizaron trabajos de dorado en molduras y se pintó el interior del edificio. En diciembre de ese año, el ingeniero Domingo Torres García visitó la obra.

En 1897, se llevaron a cabo los trabajos preliminares para la construcción de la nueva estructura, como la extracción, corte, acarreo, fletes y apilamiento de tezontle y piedra para la bóveda y se colocaron más andamios para la construcción. También, continuó el dorado de las molduras del interior. En enero de 1898, aún se continuaba en las labores de los altares laterales y, en el mes de febrero, Felipe Castro acompañó a los ingenieros a la parroquia, posiblemente para tomar notas para elaborar sus propuestas. Ese mismo año se repararon las bóvedas, se colocaron pararrayos y se terminó la portada de la sacristía. En 1899 continuaron los trabajos de dorado y después de ciertas deliberaciones, se le encargó la construcción de la nueva cúpula al ingeniero Adamo Boari Bellonzi (1863-1928). En el mes de febrero comenzó la construcción de este nuevo elemento, los diseños en acuarela de los altares se enmarcaron y colocaron en las oficinas de la parroquia. El 9 de abril, el arquitecto Boari recibió del curato 30 pesos de viáticos para viajar a Atotonilco, acompañado de Ángel Corsi, que desde ese momento fungió como supervisor de la obra; también, se le liquidaron 320 pesos por los planos de la nueva cúpula. La fábrica material de la cúpula se concluyó en el mes de junio del año de 1900 y algunos detalles se afinaron a lo largo del siguiente año.

En enero de 1900, comenzaron los terminados del altar mayor y a finales de mayo, se retiró el escombro generado por la construcción de la cúpula. En junio, comenzó el remozamiento generalizado del exterior de la parroquia. El resto del año, se reparó la madera del piso y se continuó con el estucado del altar mayor. El cambio de siglo fue prometedor, pues la estabilidad política aseguraba la continuidad en los trabajos. En julio de 1901 se terminó de pintar el exterior de la parroquia. Para este mismo mes, ya se estaba dorando el altar mayor y se comenzó a remozar el atrio del templo, se arreglaron las baldosas del suelo y se le colocó un barandal, trabajos que fueron terminados en el mes de octubre.

El dorado del altar concluyó en marzo de 1902, lo que dio pie a que se iniciaran los terminados en el intradós de la cúpula que, con excepción de la pintura mural decorativa, finalizaron en junio del mismo año. A partir de julio de 1902, comenzó la renovación de la sacristía, incluyendo dorado, pintura mural decorativa y toda clase de detalles; los trabajos concluyeron a finales de septiembre. En agosto, se reformó la capilla de San Pascual, que incluyó albañilería, nueva decoración, nuevo entarimado de madera, vidrios para la ventana y nuevo vidrio al nicho principal del altar. Entre octubre y diciembre, se terminó el estucado y el dorado de los altares laterales.

Desde el 25 de agosto de 1902 y hasta el 14 de abril de 1903, se llevó a cabo la decoración mural y el dorado del interior de la cúpula, y el 28 de febrero se instalaron



los 600 vidrios franceses de las ventanas de la cúpula. A partir de enero de 1903 y hasta el mes de agosto, se realizó toda la pintura mural decorativa del interior del templo parroquial, que incluyó el altar mayor. Todos los diseños de la pintura decorativa, tanto de la iglesia como de la cúpula, fueron hechos por el joven pintor José Vizcarra (1868-1956), quién también supervisó su ejecución. El responsable de la ejecución del cuadro del luneto superior del altar mayor, fue el pintor Antonio Becerra Díaz, originario de la Ciudad de México. En general, a lo largo de estos años, también se colocaron rejas con vidrios en las ventanas, nuevos arbotantes y se hicieron trabajos de carpintería en el inmueble. Por su parte, José Vizcarra pintó el cuadro que adorna la sacristía.

Para septiembre de 1903 se afinaron detalles y la obra quedó completamente concluida con broche de oro, cuando en 1905 Felipe Castro Diez ejecutó los cuatro evangelistas en las pechinas de la cúpula. Las obras, tuvieron por costo total 36,071 pesos y que hasta agosto 31 de 1903 contó con el apoyo económico de los vecinos.

Datos obtenidos en el Archivo Notarial de la Parroquia de San Miguel de Atotonilco el Alto. Libro de cuentas de la fábrica material, parroquia de Atotonilco el Alto.  
Material no clasificado.

*Eduardo Padilla Casillas*

Al conocer al autor de las pechinas de La Profesa, se entiende cómo el plan original terminó por modificarse nuevamente, aunque no se han localizado hasta ahora los documentos que nos hablen sobre ello. Una vez terminado el contrato con Pelegrín Clavé,<sup>13</sup> es posible que, antes de retirar los andamios, los oratorianos y Felipe Castro firmaran otro contrato para pintar las pechinas y así completar la totalidad del conjunto central, uno de los más importantes del recinto.

Por lo pronto, sabemos que las obras identificadas ahora en Atotonilco el Alto son de su autoría y, con ello, el conocimiento de la demanda de sus obras para diferentes sitios además de la ciudad de México y Guadalajara, nos permite ampliar los horizontes en la búsqueda por conocer más sobre la trayectoria de nuestro pintor.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 51. A principios de 1868, ya concluidas las pinturas de la cúpula, Pelegrín Clavé volvió a España, a su natal Barcelona, acompañado de su esposa e hijos, donde siguió trabajando hasta su muerte.



# CATÁLOGO DE OBRA

<p>1</p>		<p><i>Nuestra Señora de los Dolores. ca.1840.</i>                  José Antonio Castro.                  Óleo sobre tela.                  80.5 x 107 cm.                  Colección particular.</p>	<p><b>Pag. 35</b></p>
<p>2</p>		<p><i>Nuestra Señora del Refugio. 1842.</i>                  José Antonio Castro.                  Óleo sobre tela.                  90 x 60 cm.                  Arquidiócesis de Guadalajara.                  Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 36</b></p>
<p>3</p>		<p><i>La Crucifixión. ca.1850.</i>                  Amado Castro.                  Óleo sobre tela.                  90 x 160 cm.                  Arquidiócesis de Guadalajara.                  Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 39</b></p>
<p>4</p>		<p><i>Nuestra Señora del Refugio. ca.1870.</i>                  Amado Castro.                  Óleo sobre tela.                  97 x 134 cm.                  Diócesis de Tepic.                  Parroquia de Santiago Ixcuintla, Nay.</p>	<p><b>Pag. 40</b></p>



<p>5</p>		<p><i>Nacional Casa de Moneda de Guadalajara.</i> 1845. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 126.5 x 94 cm. Colección particular.</p>	<p><b>Pag. 71</b></p>
<p>6</p>		<p>Retrato de Prisciliano Sánchez. 1861. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 234 x 158 cm. Palacio de Gobierno de Jalisco.</p>	<p><b>Pag. 82</b></p>
<p>7</p>		<p>Retrato de Santos Degollado. 1863. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 234 x 158 cm. Palacio de Gobierno de Jalisco.</p>	<p><b>Pag. 85</b></p>
<p>8</p>		<p>Retrato de Antonio Escobedo. 1878. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 234 x 158 cm. Palacio de Gobierno de Jalisco.</p>	<p><b>Pag. 89</b></p>

<p>9</p>		<p>Retrato de Joaquín Angulo. 1878. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 234 x 158 cm. Palacio de Gobierno de Jalisco.</p>	<p><b>Pag. 91</b></p>
<p>10</p>		<p>Retrato de Miguel Hidalgo. 1868. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 234 x 158 cm. Palacio de Gobierno de Jalisco.</p>	<p><b>Pag. 94</b></p>
<p>11</p>		<p>Retrato de Miguel Hidalgo. 1889. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 234 x 158 cm. Palacio de Gobierno de Jalisco.</p>	<p><b>Pag. 96</b></p>
<p>12</p>		<p>Retrato de Benito Juárez. 1878. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 234 x 158 cm. Palacio de Gobierno de Jalisco.</p>	<p><b>Pag. 99</b></p>



<p>13</p>		<p><i>Pablo y Virginia.</i> ca.1870. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 73 x 104.5 cm. Colección particular.</p>	<p><b>Pag. 105</b></p>
<p>14</p>		<p>Retrato de Ignacio Comonfort. ca.1870. Felipe Castro (atribuido). Óleo sobre tela. 60.5 x 76 cm. Museo Regional de Guadalajara-INAH.</p>	<p><b>Pag. 116</b></p>
<p>15</p>		<p><i>La oración en el huerto.</i> 1850. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 800 x 425 cm Arquidiócesis de Guadalajara. Templo de la Purísima Concepción y San Ignacio de Loyola de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 131</b></p>
<p>16</p>		<p><i>Calvario.</i> 1850. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 800 x 425 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Templo de la Purísima Concepción y San Ignacio de Loyola de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 134</b></p>



<p>17</p>		<p><i>Resurrección de Cristo.</i> 1850. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 800 x 632 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Templo de la Purísima Concepción y San Ignacio de Loyola de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 136</b></p>
<p>18</p>		<p><i>La entrada triunfal de Jesús a Jerusalén.</i> 1855. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 75 x 185 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Templo de Santa Teresa de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 148</b></p>
<p>19</p>		<p><i>El lavatorio.</i> 1855. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 190 x 95 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Templo de Santa Teresa de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 150</b></p>
<p>20</p>		<p><i>La oración en el huerto.</i> 1854. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 75 x 185 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Templo de Santa Teresa de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 154</b></p>



<p>21</p>		<p><i>San Juan Nepomuceno.</i> 1852. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 95 x 72 cm Arquidiócesis de Guadalajara. Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 162</b></p>
<p>22</p>		<p><i>Pedro Loza y Pardavé.</i> 1874. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 124 x 210 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 166</b></p>
<p>23</p>		<p><i>La Santísima Trinidad.</i> 1876. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 575 x 700 cm aprox. Arquidiócesis de Guadalajara. Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 171</b></p>
<p>24</p>		<p><i>San Juan Nepomuceno sobre las aguas.</i> 1881. Felipe Castro (atribuido). Óleo sobre tela. 92 x 197,5 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 174</b></p>



<p>25</p>		<p><i>Nuestra Señora del Carmen.</i> ca.1877. Felipe Castro (atribuido). Óleo sobre tela. 120 x 180 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 178</b></p>
<p>26</p>		<p><i>Nuestra Señora del Carmen.</i> ca.1840. José Antonio Castro (atribuido). Óleo sobre tela. 280 x 192 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Templo de Nuestra Señora del Carmen de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 179</b></p>
<p>27</p>		<p><i>La virtud de la Justicia.</i> 1857. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 113 x 87 cm. Arquidiócesis de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 182</b></p>
<p>28</p>		<p><i>Rafael Sabás Camacho.</i> 1885. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 84 x 69 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 185</b></p>



<p>29</p>		<p><i>San Camilo de Lelis.</i> ca.1887. Felipe Castro (atribuido). Óleo sobre tela. 113 x 87 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 188</b></p>
<p>30</p>		<p><i>San Juan de Dios.</i> ca.1887. Felipe Castro (atribuido). Óleo sobre tela. 113 x 87 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 189</b></p>
<p>31</p>		<p><i>La Adoración de los Reyes.</i> 1896. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 210 x 263.5 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 192</b></p>
<p>32</p>		<p><i>La Resurrección.</i> 1895. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 210 x 263.5 cm. Arquidiócesis de Guadalajara. Catedral Metropolitana de Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 194</b></p>



<p>33</p>		<p>Nuestra Señora del Carmen. 1895. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 140 x 230 cm. Diócesis de San Juan de los Lagos. Parroquia de San</p>	<p><b>Pag. 199</b></p>
<p>34</p>		<p><i>Divina Providencia.</i> 1893. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 140 x 220 cm. Diócesis de San Juan de los Lagos. Parroquia de San Miguel, Atotonilco el Alto, Jal.</p>	<p><b>Pag. 201</b></p>
<p>35</p>		<p><i>Divina Providencia.</i> 1845. José Antonio Castro. Óleo sobre tela. 140 x 220 cm. Provincia de los SS. Francisco y Santiago de México. Basílica de Nuestra Señora de Zapopan.</p>	<p><b>Pag. 204</b></p>
<p>36</p>		<p><i>San Lucas.</i> 1905. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 560 x 420 cm aprox. Diócesis de San Juan de los Lagos. Parroquia de San Miguel, Atotonilco el Alto, Jal.</p>	<p><b>Pag. 208</b></p>



<p>37</p>		<p><i>San Mateo.</i> 1905. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 560 x 420 cm aprox. Diócesis de San Juan de los Lagos. Parroquia de San Miguel, Atotonilco el Alto, Jal.</p>	<p><b>Pag. 208</b></p>
<p>38</p>		<p><i>San Marcos.</i> 1905. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 560 x 420 cm aprox. Diócesis de San Juan de los Lagos. Parroquia de San Miguel, Atotonilco el Alto, Jal.</p>	<p><b>Pag. 209</b></p>
<p>39</p>		<p><i>San Juan.</i> 1905. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 560 x 420 cm aprox. Diócesis de San Juan de los Lagos. Parroquia de San Miguel, Atotonilco el Alto, Jal.</p>	<p><b>Pag. 209</b></p>
<p>40</p>		<p><i>Ezequiel.</i> 1868. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 280 x 260 cm aprox. Arquidiócesis de Guadalajara. Templo Jesús María, Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 210</b></p>
<p>41</p>		<p><i>Daniel.</i> 1868. Felipe Castro. Óleo sobre tela. 280 x 260 cm aprox. Arquidiócesis de Guadalajara. Templo Jesús María, Guadalajara.</p>	<p><b>Pag. 211</b></p>



## FUENTES CONSULTADAS

### Archivos

Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (ACMAG)  
Archivo de Carlos Villaseñor (Acervo documental de la familia del pintor)  
Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG)  
Archivo Histórico de Jalisco (AHJ)  
Archivo Histórico del Museo Numismático Nacional. (AHMNN)  
Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de Guadalajara (AHSMDG)  
Archivo del Museo Regional de Guadalajara (AMRG)  
Archivo Parroquial de San Miguel Arcángel, Atotonilco el Alto. (AP SMA)  
Archivo de la Sociedad Genealógica de Utah-Family Search Internacional [en línea]

### Bibliografía

Acevedo, Esther, Jaime Cuadriello y Fausto Ramírez. "Preámbulo". Jaime Soler Frost (ed.). *Los pinceles de la Historia: de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México: Museo Nacional de Arte-Banamex-UNAM-IIE-Conaculta-INBAL, 2001, 23-31.

Acevedo, Esther, Rosa Casanova, Estela Equiarte y Eloísa Uribe. "Modos de decir: la pintura y los conservadores". *Historias*. México: INAH, 1984, núm. 6, abril-julio, pp. 71-84.

Aguirre Lora, María Esther. "Pedagogías en movimiento: viajes en tres tiempos". Mario Rueda Beltrán (ed.). *Perfiles educativos*. México: IISUE-UNAM, 2010, vol. 32, núm. 129, pp. 145-162.

Alemán, Francisco G. "Breves apuntes sobre la historia de la fundación del Convento de Capuchinas de Guadalajara". *Boletín Eclesiástico y Científico del Arzobispado de Guadalajara*. Guadalajara: Arquidiócesis de Guadalajara, 1908, t. V.

Amador, Pablo et al. "Y hablaron de pintores famosos de Italia: estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI". Linda Báez (ed.). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, 2008, núm. 92, pp. 49-83.

Báez Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*. México: UNAM-IIE, 1972.

———. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: UNAM-IIE, 2003.

———. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México: UNAM-ENAP, 2009.

———. "La enseñanza de las bellas artes en México en el siglo XIX". Aurelio de los Reyes (coord.). *La enseñanza del arte*. México: UNAM-IIE, 2010, pp. 39-58.



Bárcena, Mariano. *La 2ª Exposición de "Las Clases Productoras" y Descripción de la ciudad de Guadalajara*. Guadalajara: Tipografía de Sinforoso Banda, 1880.

Belgodere, Francisco. *Teatro Degollado: su circunstancia histórica y social*. Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara, 2000.

Benítez Treviño, Víctor Humberto. *Benito Juárez y la trascendencia de las Leyes de Reforma*. Toluca: UAEM, 2006.

Berdin, Salvador Antonio. *Ejercicio para acompañar a Jesu-Cristo nuestro señor con la cruz a cuestas. Dispuesto a petición de una señora religiosa capuchina del convento de Señor San Joseph de la Villa de Lagos por el Bachiller Don Salvador Antonio Berdin, presbítero de la Congregación de San Felipe Neri de Guadalaxara en la Nueva Galicia*. México: por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1776.

Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri. *Pablo y Virginia*. Valencia: Ildefonso Mompié, 1827.

Boson Giustino. *Enciclopedia del católico. Diccionario L-Z*. Barcelona: Seix Barral, 1951, t. 3.

Brenes Tencio, Guillermo. "Miguel Hidalgo a la luz del arte: iconografía del héroe nacional-Padre de la Patria mexicana (siglos XIX y XX)". *Kañina, Revista de Artes y Letras*. San José: Universidad de Costa Rica, 2010, vol. XXXIV, núm. 2, pp. 53-71.

Broussard, Ray F. "El regreso de Comonfort del exilio". *Historia Mexicana*, México, 1967, vol. 16, núm. 4, pp. 516-530.

———. "Mocedades de Comonfort". *Historia Mexicana*, México, 1964, vol. 13, núm. 3, pp. 379-393.

Cabrales Barajas, Luis Felipe. "Carlos Nebel en Guadalajara: Penitenciaría Escobedo y Jardín Botánico". *Geocalli. Cuadernos de Geografía*, año 17, núm. 34, julio-diciembre, 2016.

Camacho, Juan Nepomuceno. *Sermón predicado por el Sr. Magistral de esta Santa Iglesia Catedral Dr. D. Juan Nepomuceno Camacho, en la Iglesia de Capuchinas de esta ciudad, con motivo de la profesión religiosa de su sobrina Sor María Concepción Josefa en el siglo Doña Apolonia Camacho, el 10 de diciembre de 1845*. Guadalajara: Imprenta de M. Brambila, 1845.

Camacho Becerra, Juan Arturo. *Álbum del tiempo perdido: pintura jalisciense del siglo XIX*. Zapopan: El Colegio de Jalisco-Fonca, 1997.

——— (comp.). *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1998.



——— “Documentos de la Academia de Bellas Artes de Guadalajara”. *Memoria del Museo Nacional de Arte*, 2000, núm. 8, pp. 25-39.

——— “La pintura en tiempos de guerra en la bóveda del Teatro Degollado”. Arturo Camacho Becerra y Estrellita García Fernández (coord.). *Degollado, Teatro*. México: Landucci-Gobierno del Estado de Jalisco, 2005.

——— *Octaviano de la Mora, fotógrafo*. Zapopan: Amate, 2008.

——— *Los papeles del artista*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010.

——— *Las tareas del artista: enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2015.

——— “La representación del patricio en la pintura regional”. Juan Arturo Camacho Becerra (comp.). *Itinerario del arte en Jalisco: lecturas para su historia*. Guadalajara: Amate, 2016, pp. 173-201.

Charbonneau-Lassay, Louis. *Estudios sobre simbología cristiana: iconografía y simbolismo del Corazón de Jesús*. Palma de Mallorca: Tradición Unánime, 1983.

Checa Artasu, Martín. *La arquitectura neogótica en Jalisco, un patrimonio cultural a descubrir*. Guadalajara: Arquitónica, 2021.

Concilio de Trento. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala*. Barcelona: Imprenta de Sierra y Martí, 1828.

Connaughton, Brian. “El enemigo íntimo: católicos y liberalismo en el México independiente, 1821-1860”. Brian Connaughton (ed.) *Entre la voz de Dios y el llamado a la patria: religión, identidad y ciudadanía en México, siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 227-246.

——— *La mancuerna discordante: la república católica liberal en México hasta la Reforma*. México: Universidad Autónoma Metropolitana- Gedisa, 2019.

Cornejo Franco, José. *Reseña de la Catedral de Guadalajara*. Guadalajara: Imprenta Vera, 1960.

Cruz-Lara Silva, Adriana. “De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara: atribución, valoración y restauración de una serie pictórica franciscana”. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014 [Tesis de Doctorado en Historia del Arte].

Cruzaley Herrera, Ricardo y Eduardo Padilla Casillas. “El discurso iconográfico de principios del siglo XX”. Eduardo Padilla Casillas (coord.). *El Sagrario Metropolitano, primera parroquia de Guadalajara*. Guadalajara: Arzobispado de Guadalajara-Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco-Seminario de Cultura Mexicana, Corresponsalía Guadalajara, 2021, pp. 277-279.



Cuadriello, Jaime. *Arte regional del siglo XIX*. Madrid: La Muralla, 1982.

——— "Del escudo de armas al estandarte armado". Jaime Soler Frost (ed.): *Los pinceles de la Historia, de la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*. México: Museo Nacional de Arte-Banamex-UNAM-IIE-Conaculta-INBAL, 2001, 32-49.

——— "Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, por Manuel Vilar". Fausto Ramírez et al. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: escultura, siglo XIX*. México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 2001, t. I, pp. 205-213.

Dávila Garibi, J. Ignacio. *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*. México: CVLTVRA, 1967, t. III, 2 vols.; 1967, t. IV, 2 vols.

——— "Serie cronológico-biográfica de los ilustrísimos mitrados mexicanos consagrados durante un siglo, de marzo 6 de 1831 a marzo 6 de 1931". Tomás de Híjar Ornelas. (ed.) *Boletín eclesiástico, órgano oficial de la arquidiócesis de Guadalajara*. Guadalajara: Arquidiócesis de Guadalajara, 2014, año VIII, vol. 1, pp. 28-44.

Díaz Patiño, Gabriela "Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús". *Plura, revista de estudos de religião*. André Dione Fonseca (ed.). Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2010, vol. 1, núm. 1, pp. 87-108.

——— *Católicos, liberales y protestantes: el debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848-1908)*. México: El Colegio de México, 2016.

*Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. T. II. La confrontación de la Universidad y el Instituto, 1821-1861* [En línea]

Febrero, Josef. *Febrero adicionado o librería de escribanos*. Madrid: Imprenta de Collado, 1817.

Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México: el arte del siglo XIX*. México: UNAM, 1993, t. I.

Fliche, Agustín y Víctor Martín. "Pío IX y su época". José María Javierre y Roger Aubert (ed.). *Historia de la Iglesia, de los orígenes a nuestros días*. Valencia: EDICEP, 1974, vol. XXIV.

Gamiño Estrada, Claudia e Isabel Juárez Becerra. "Fundaciones conventuales femeninas en la capital de la Nueva Galicia: esbozo histórico (ss. XVI-XVIII)". *Letras Históricas*, 2020, núm. 22, pp. 45-83.

García Corzo, Rebeca Vanesa. *La construcción de las ciencias biológicas en Guadalajara (1840-1925): aproximación al proceso de institucionalización de la biología local*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009.



García Fernández, Estrellita. "Secuencia constructiva y transformaciones". Arturo Camacho Becerra y Estrellita García Fernández (coord.). *Degollado, Teatro*. México: Landucci-Gobierno del Estado de Jalisco, 2005.

———. "Su construcción, transformaciones y contexto". Juan Arturo Camacho Becerra (coord.). *La Catedral de Guadalajara: su historia y significados*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2012, t. II.

García Mahiques, Rafael. *Iconografía e iconología: la historia del arte como historia cultural*. Madrid: Encuentro, 2008.

García Rodríguez, Óscar Antonio, Eduardo Padilla Casillas y Norma Andrea Sánchez González. *Informe de la restauración de la pintura la Virgen del Refugio procedente del templo parroquial de Santiago Ixcuintla, Nayarit*. Guadalajara, 2014 [Informe de proyecto].

Gibbon, Eduardo A. *Guadalajara: la Florencia mexicana*. Guadalajara: Imprenta del "Diario de Jalisco", 1893.

González, Cristina María. "Retratos y símbolos del siglo XIX". Felipe Olguín et al. *Los objetos de la memoria: colección del Museo de Historia Mexicana*. Monterrey: Museo de Historia Mexicana, 2009, pp. 130-206.

González Matute, Laura. "Félix Bernardelli: un artista de lo moderno en Guadalajara". Laura González Matute y Luis Martín Lozano (ed.). *Félix Bernardelli y su taller* (Libro-catálogo de la exposición). Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas-INBA, 1996, pp. 13-52.

Híjar Ornelas, Tomás de. "Pedro Loza, constructor". Juan Arturo Camacho Becerra (ed.). *Morada de Virtudes: historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010, pp. 147-166.

———. "La provincia eclesiástica de Guadalajara: 150 años de camino". Tomás de Híjar Ornelas. (ed.). *Boletín eclesiástico, órgano oficial de la arquidiócesis de Guadalajara*. Guadalajara: Arquidiócesis de Guadalajara, 2014, año VIII, vol. 1, pp. 17-27.

Iguíniz, Juan B. *Guadalajara a través de los tiempos: relatos y descripciones de viajeros y escritores desde el siglo XVI hasta nuestros días, 1873-1948*. Guadalajara: Banco Refaccionario de Jalisco, 1950, t. II.

Katz, Friedrich et al. *Porfirio Díaz frente al descontento popular regional, 1891-1893: antología documental*. México: Universidad Iberoamericana, 1986.

Katzew, Ilona (ed.). *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. Múnich, Nueva York, Londres: DelMonico Books Prestel-Los Angeles County Museum of Art-Fomento Cultural Banamex, 2017.



Laris, José Trinidad. "Datos nada o poco conocidos relacionados con la Catedral de Guadalajara". Tomás de Híjar Ornelas (ed.) *Boletín eclesiástico, órgano oficial de la arquidiócesis de Guadalajara*. Guadalajara: Arquidiócesis de Guadalajara, 2013, año VII, vol. 4.

Lavrin, Asunción. *Las esposas de Cristo: la vida conventual en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

López Hernández, Mariana. "Libros y objetos obscenos en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII". *Bibliographica*, 2021, vol. 4, núm. 1, pp. 33-68.

Lorente, Jesús Pedro. *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

Lozano, Luis Martín. "Renovación estética en la Academia de San Carlos: el purismo en la pintura de mediados de siglo". Dolores Béistegui et al. *Arte de las Academias. Francia y México, siglos XVII-XIX*. México: Museo Nacional de San Carlos, 1999, pp. 59-76.

Martínez González, Héctor Antonio. *La Catedral de Guadalajara*. Guadalajara, Amate, 1992.

Mata Torres, Ramón. *Los que construyeron el Cabañas*. Guadalajara: Edición del autor, 1996.

Meléndez Vizcarra, Lorena. *Convento e iglesia de Santa Teresa de Jesús en Guadalajara, Jalisco, 1695-1976: una historia de vicisitudes*. Guadalajara: Departamento de Estudios Históricos de la Arquidiócesis de Guadalajara, 2021.

Meza Orozco, Alejandro. "Copias, atribuciones y *ricordi* en la pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara". Mirta Insaurralde y César Manrique (coord.). *Los caminos de la memoria*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2021, pp. 181-197.

Mora, José María Luis. *Crédito público*. México: UNAM-Miguel Ángel Porrúa, 1986.

Moreno, Salvador. *El pintor Pelegrín Clavé*. México: UNAM-IIE, 1966.

Moreno Chávez, José Alberto. *Devociones políticas: cultura católica y politización en la Arquidiócesis de México. 1880-1920*. México: El Colegio de México, 2013.

Mota Padilla, Matías Ángel de la. *Historia de la conquista de la provincia de la Nueva Galicia en 1742*. Guadalajara: Tip. de Gobierno a cargo de J. Santos Orosco, 1855.

Muriá, José María y Angélica Peregrina. *Historia general de Jalisco, de finales del siglo XVIII a mediados del siglo XIX*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco-Gobierno del Estado de Jalisco-Miguel Ángel Porrúa, 2015, vol. III.



Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM-IIH, 2000.

Orozco Contreras, Luis Enrique. *Iconografía mariana de la Arquidiócesis de Guadalajara*. Guadalajara: Arzobispado de Guadalajara, 1977, t. II.

Orozco Vásquez, Luis. "Alto Jubiloso 400 aniversario parroquial festeja Atotonilco el Alto, por su Parroquia de San Miguel Arcángel erigida el 3 de enero de 1618 cumpliéndolos venturosamente este año del Señor: 2018". Horacio Camarena Aldrete (ed.). *Crónica de los 400 años de la Parroquia de San Miguel Arcángel en Atotonilco el Alto, Jalisco*. Guadalajara, 2018.

Páez Brotchie, Luis et al. *El Teatro Degollado*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1964.

Palacio y Basave, Luis del Refugio de. *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Zapopan y con su colegio y santuario*. Guadalajara: Arzobispado de Guadalajara, 1942.

——— *La Catedral de Guadalajara*. Guadalajara: Editorial Artes Gráficas, 1948.

Palacios Bravo, Bertha Alicia. *Las Clases Productoras*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Cámara de Comercio de Guadalajara, 1983.

Pani, Erika. "Entre la espada y la pared: el partido conservador (1848-1853)". Alfredo Ávila y Alicia Salmerón (coord.). *Partidos, facciones y otras calamidades. Debates y propuestas acerca de los partidos políticos en México, siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2012, pp. 76-105.

Pérez Lete, Manuel (comp.). *Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo y ejecutivo del Estado de Jalisco*. Guadalajara: Congreso del Estado de Jalisco, 1981, t. VI.

Pérez Salas, María Esther. "La enseñanza de la pintura en tiempos difíciles para la academia: 1821-1847." Aurelio de los Reyes (coord.). *La enseñanza del arte*. México: UNAM-IIIE, 2010.

Pérez Verdía, Luis. *Biografía del Exmo. Sr. Don Prisciliano Sánchez, primer gobernador constitucional del Estado de Jalisco*. Guadalajara: Tipográfica de Banda, 1881.

——— *Historia Particular del Estado de Jalisco, desde los tiempos en que hay noticia, hasta nuestros días*, t. II, 2ª ed. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1952.

Portilla, Anselmo de la. *Historia de la Revolución de México contra la dictadura del general Santa Anna. 1853-1855*. México: INEHRM, 1987.



Ramírez, Fausto. "El Simbolismo en México". Fausto Ramírez e Ignacio Henares Cuéllar (coord.). *El espejo simbolista, Europa y México 1870-1920* (Libro-catálogo de la exposición). México: Munal-Conaculta-IIE, 2004.

——— "La cautividad de los hebreos en Babilonia: pintura bíblica y nacionalismo conservador en la Academia mexicana a mediados del siglo XIX". Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (coord.). *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. México: UNAM-IIE, 1994, t. II, pp. 279-295.

——— "La restauración fallida: la pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX". Antonio Rubial y María Teresa Suárez Molina (eds.). *Los pinceles de la Historia: de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México: INBAL, 2000, pp. 204-230.

——— "El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)". Claudia Barragán Arellano y María Estela Duarte (coord.). *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*. México: Museo Nacional de Arte, 2003.

——— *Pelegrín Clavé. Origen y sentido (1811-1880)*. Toluca de Lerdo: INBAL-Museo Nacional de San Carlos-Museo Arocena, 2020.

Ramírez Flores, José. *El Real Consulado de Guadalajara, notas históricas*. Guadalajara: Banco Refaccionario de Jalisco, 1952.

Ramos, Manuel. "Estudio introductorio a la obra de José Gómez de la Parra". José Gómez de la Parra. *Fundación y primer siglo: crónica del primer convento de carmelitas...* México: Universidad Iberoamericana, 1992.

Ramos Medina, Manuel. *Historia de un huerto: historia de la colonia Huerta del Carmen, San Ángel, D. F.* México: Centro de Estudios de Historia de México, 1992.

Razo Oliva, Juan Diego. *De cuando San Carlos ganó la lotería y hasta casa compró e informe sobre ciegos*. México: UNAM-ENAP, 2008.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999, t. 2, vol. 3.

Reyes y Zavala, Ventura. *Las bellas artes en Jalisco*. Guadalajara: Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, 1989.

Ripa, Cesare. *Iconología II*. Madrid: Akal, 2007.

Robin, Alena. "Vía Crucis y series pasionarias en los virreinos latinoamericanos". *Goya, revista de la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2012, núm. 339.



Rodríguez Moya, Inmaculada. *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003.

——— "El retrato mexicano regional a mediados del siglo XIX". Jesús Raúl Navarro García (coord.). *Insurgencia y republicanismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

Romo, Joaquín. *Guadalajara, apuntes históricos, biográficos, estadísticos y descriptivos de la capital del Estado de Jalisco*. Guadalajara: Banco Industrial de Jalisco, 1964.

Rosas Salas, Sergio. "Un claustro cerrado en el México liberal: el establecimiento del convento de capuchinas de Zamora, 1886-1914". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 2018, núm. 68, pp. 137-168.

Ruiz Razura, Adriana. "José Gutiérrez, el arquitecto malagueño del neoclásico en Guadalajara", México (1766-1835)". *CES.XVIII*, 2008, núm. 18, pp. 181-210.

Sánchez Anaya, Martha Gabriela. *Las vicisitudes monetarias de los tapatíos: la Ceca de Guadalajara 1811-1895*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco-Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco, 2003.

Schokel, Luis Alonso. *Biblia del Peregrino*. Buenos Aires: Verbo Divino, 1996.

Serrano Ortega, José Antonio y Josefina Zoraida Vázquez. "El nuevo orden, 1821-1848". Erik Velásquez García et al. (ed.). *Nueva historia general de México*. México: El Colegio de México, 2010, pp. 397-442.

Sociedad de paisajistas "Gerardo Suárez". *Reglamento de exposiciones*. Guadalajara, 1892.

Toral, Esperanza. *Entre Santa Anna y Juárez: Ignacio Comonfort*. Puebla: Editorial Las Ánimas, 2012.

Torre Curiel, José Refugio de la y Laura Fuentes Jaime. "Fundaciones y prácticas religiosas (siglos XVII y XVIII)". Thomas Calvo y Aristarco Regalado Pinedo (coord.). *Historia del reino de la Nueva Galicia*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016, pp. 517-536.

Valadés, José C. *Luces, política y cultura universal: biografías de Alamán, Gutiérrez de Estrada, Comonfort, Ocampo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Villa, Agustín F. *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura por Agustín F. Villa*. Guadalajara: UNED, 1990.

Villa Chávez, Gonzalo. *El Centro Histórico de la ciudad de Guadalajara*. Guadalajara: Impre-Jal, 1988, t. I.



Villa Gordo, José. *Guía y álbum de Guadalajara para los viajeros*. Guadalajara: Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 1980.

Villaseñor, Pablo Jesús. "Biografía D. José Castro". Celia del Palacio (ed.). *El ensayo literario: revistas literarias jaliscienses*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, núm. 1, 1994.

Villaseñor Bordes, Rubén. *Atisbos del pasado*. Guadalajara: Banco Industrial de Jalisco, 1975.

Zárate Toscano, Verónica. "Tradición y modernidad: la Orden Imperial de Guadalupe: su organización y sus rituales". *Historia Mexicana*, México, 1995, vol. 45, núm. 2, pp. 191-220.

## HEMEROGRAFÍA

### Las Clases Productoras

"La primera exposición municipal". *Las Clases Productoras*, 17 de febrero de 1878, Guadalajara, núm. 16.

"Primera Exposición de Las Clases Productoras, invitación". *Las Clases Productoras*, Guadalajara, 6 de octubre de 1878, núm. 49.

### El Correo de Jalisco

*El Correo de Jalisco*. Guadalajara, 28 de abril de 1895.

### Diario de Jalisco

"Instalación". *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 30 de abril de 1892.

### El Informador

Hemeroteca de *El Informador* [en línea]

### Juan Panadero

"Los premios de la exposición". *Juan Panadero*, Guadalajara, 21 de marzo de 1878, núm. 585.

"La exposición industrial de Las Clases Productoras". *Juan Panadero*, Guadalajara, 5 de diciembre de 1878, núm. 659.

"Museo industrial. Descripción del establecimiento. Excitativa a los productores". *Juan Panadero*, Guadalajara, 7 de septiembre de 1890, número 2200.

### Le Monde Illustré

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Francia [en línea]

### El País

*El País*. Guadalajara, 17 de septiembre de 1863, IV, núm. 661.

*El País*. Guadalajara, 18 de diciembre de 1869, t. IX, núm. 454.



## AGRADECIMIENTOS

La Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO) agradece su generosidad a las siguientes personas e instituciones:

FERNANDO VÁZQUEZ IBARRA  
JULIO SIERRA GARCÍA DE QUEVEDO  
JOSÉ MANUEL ANCENO RIVAS  
JUANA CONCHAS VARGAS  
BEATRIZ DOMÍNGUEZ PLAZA  
DANIEL HERNÁNDEZ ROSALES  
EDUARDO GÓMEZ BECERRA  
MIGUEL ENRÍQUEZ GONZÁLEZ  
JUAN MARTÍN GONZÁLEZ DÁVALOS  
DAMIÁN MACÍAS CHÁVEZ  
YOLANDA MONTES DE LA TORRE  
LUCERO RAMÍREZ VALENCIA  
JESÚS RUBIO GONZÁLEZ  
VALENTÍN RUIZ DURÁN  
LUIS HELIODORO SALCEDO MORALES  
MARIANA SILVA BAÑUELOS

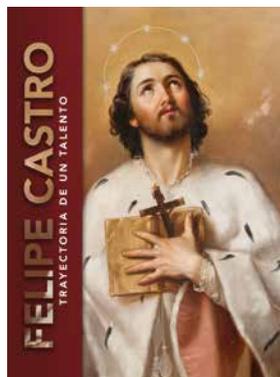
ARQUIDIÓCESIS DE GUADALAJARA  
DIÓCESIS DE SAN JUAN DE LOS LAGOS  
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA  
GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO





F. Castro.





## FELIPE CASTRO

TRAYECTORIA DE UN TALENTO

Se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2023  
en los talleres de Impre-Jal, impresores de Guadalajara,  
Jalisco, México, en Nicolás Romero 518

como parte de las celebraciones enmarcadas bajo el lema  
“SOMOS JALISCO, 200 AÑOS LIBRES Y SOBERANOS”.



