

La iglesia de la Santa Veracruz

Fuga y contrafuga de un rito novohispano

La puesta en valor del patrimonio arquitectónico pasa por la examinación profunda de los valores que tiene un inmueble no sólo como hecho aislado. Santa Veracruz tiene la preeminencia de ser, después de la catedral y el Sagrario, la más antigua de la ciudad de México; la revaloración que se viene realizando del Centro Histórico, y particularmente de la Alameda, nos obliga a acompañar este interés de la ciudad, mostrando que estos valores sufren un largo y peligroso proceso de olvido y deterioro, de algo que merece de lejos una mejor suerte. Abordamos el tema del análisis del templo desde tres miradas: la de su particular expresión, que deriva de la liturgia del ocultamiento del Señor de los Siete Velos, que permite comprender cada una de las partes de su programa arquitectónico en el tiempo, 500 años, ahora invisibles desde su permanente exposición en 1963; desde la valoración del diseño por sus proporciones áureas, y desde su importancia histórica y urbana.

Palabras clave: Des-ocultamiento, liturgia, proporciones, revaloración, estética.

Por pérdida de dioses se entiende el doble proceso en virtud del que, por un lado, y desde el momento en que se pone el fundamento del mundo en lo infinito, lo incondicionado, lo absoluto, la imagen del mundo se cristianiza, y, por otro lado, el cristianismo transforma su cristianidad en una visión del mundo (la concepción cristiana del mundo), adaptándose de esta suerte a los tiempos modernos. La pérdida de dioses es el estado de indecisión respecto a dios y a los dioses. Es precisamente el cristianismo el que más parte ha tenido en este acontecimiento. Pero, lejos de excluir la religiosidad la pérdida de dioses es la responsable de que la relación con los dioses se transforme en una vivencia religiosa. Cuando esto ocurre es que los dioses han huído. El vacío resultante se colma por medio del análisis histórico y psicológico del mito.

MARTIN HEIDEGGER¹

Los relatos de la producción literaria y mítica

Santa Veracruz según relatos literarios e históricos mexicanos

En la iglesia de Santa Veracruz nos encontramos con un edificio extraño y misterioso. Se encuentra en el parque de la Alameda, tiene una historia que al parecer vive en la memoria colectiva de la ciudad, forma parte de un conjunto de dispositivos urbanos que operaban en los siglos XVI y XVII, y que disciplinaron en la fe a la población de la ciudad de México; éstas son, a saber: la

* Investigador boliviano, doctor en arquitectura por la UNAM.

¹ Martín Heidegger, "La época de la imagen del mundo", versión castellana de Helena Cortés y Arturo Leyte;

iglesia de San Diego, el quemadero, y las otras que rodeaban el parque de la Alameda: Santa Isabel, San Francisco, Corpus Christi y San Juan de Dios.

Pese a su belleza y a ser la tercera en importancia histórica luego de las dos mayores, es poco visitada, ignorada; se ha escrito muy poco acerca de ella, particularmente sobre su arquitectura; tiene una larga historia que circula en relatos de muchos libros, respecto a su origen, pero podríamos decir que al parecer nunca fue estudiada en detalle, al grado de que Manuel Toussaint, uno de los grandes historiadores, apenas le dedica estas palabras:

Es de las iglesias más antiguas de México; existía en ella una cofradía de los conquistadores; el templo actual data de 1730, su fachada que tiene al sur es una muestra graciosa del churrigueresco ingenuo, ostenta las fechas de 1754-1764, en tanto que la que mira al poniente que parece de 1776, así como las torres —la otra es muy posterior— es de un arte frío en que los estípites parecen trazados a escuadra y compás.²

Evidentemente, en esa frialdad se expresa una tendencia dentro del barroco que tiende a una racionalidad constructiva, un barroco racionalizante, de finales del siglo XVIII, tal vez una insinuación de lo que vendría en el XIX.

Manuel Rivera Cambas,³ en su interesante *México pintoresco artístico y monumental*, le dedica algo más de una página a la historia del edificio y hace algunas descripciones interesantes, nos ilustra *sobre el origen mismo del templo y la ermita que le dio origen*:

La Santa Veracruz es una de las iglesias más antiguas de la capital, pues consta que en 1526 ya había fundado ahí el conquistador Hernán Cortés una ermita para la Archicofradía de la Cruz; la antigua

disponible en www.heideggeriana.com.ar/textos/epoca_de_la_imagen.htm. Publicada en M. Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.

² Manuel Toussaint, *El arte colonial en México*, México, UNAM, 1974, p. 152.

³ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco artístico y monumental*, México, Valle de México, 1967, pp. 419-420.

iglesia fue demolida y se levantó la actual, cuya dedicación tuvo verificativo el 14 de octubre de 1730; se declaró parroquial desde 1568, siendo Arzobispo de México el Sr. D Alonso Montúfar del orden de Predicadores.

Para levantar la iglesia y el hospital de Santa Veracruz, fue concedido por el Ayuntamiento, desde 15 de julio de 1527 á petición del mayordomo y cofrades, dos solares entre el límite de la traza por el Poniente, en la calle de Sta. Isabel, y las primeras casas con huerta en la calzada de Tacuba, junto a tres árboles secos que en ella había, a condición de que quedara una calle entre el hospital y las casas de los indios y que se levantaran los edificios sin perjuicio de los indígenas; éstos solares fueron dados á la cofradía en cambio de otros señalados en la calle de Tacuba, cuyo sitio no pareció conveniente á los cofrades para los fines que se habían propuesto.

Evidentemente, entre los solares de la Santa Veracruz y los del Hospital ha quedado petrificada esa ordenanza, por otro lado es importante saber que ella fuealzada en un área de indígenas.

Habiéndose acordado en agosto del siguiente año, esto es en 1528, que para fortificar esta capital, se dieran solares y se levantaran edificios con casa-muro por delante, y por las espaldas, para que se pudieran salir de aquí hasta la tierra firme, formando una acera de casas de una y otra parte de la calzada, “hasta la alcantarilla que llega a la tierra firme” fue necesario para uniformar este acuerdo la concesión de solares a la cofradía de la Santa Veracruz, determinando lo siguiente “Por cuanto la Iglesia y hospital de la Santa Veracruz tienen señalados dos solares, el uno a la acera de la calzada y el otro más adentro hacia las casas de los indios, y porque los solares y, casas que se labren junto a la dicha calzada han de ir labrados a casa-muro (á continuación unas de otras) para fortificación de ésta ciudad”, por tanto quitaron de la concesión que caía hacia las casas de los indios e hicieron merced de otro que lindaba con el solar que estaba junto a la iglesia del hospital. De este modo quedo unida la ciudad con las huertas de la calzada de Tacuba, por la prolongada calle del puente de Alvarado, for-

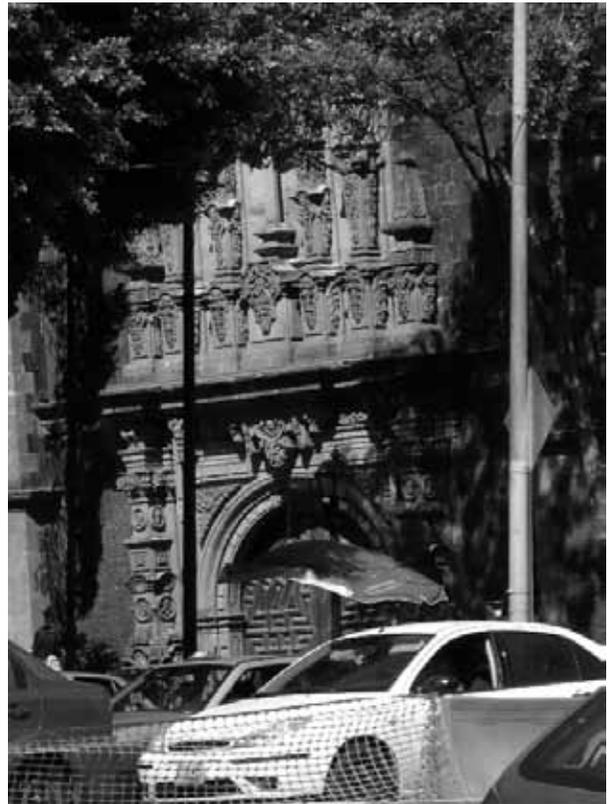


Figura 1. Iglesia de Santa Veracruz, y su integración a la vida cosmopolita de la ciudad de México.

mando una serie continuada de casas sin salida laterales, conforme la disposición del ayuntamiento para que se fabricaran unas casas junto a otras.

Esta disposición tiene un criterio urbano muy interesante, en vista de que existe la necesidad de uniformar las construcciones con lo que denominan casa-muro, unas al lado de las otras como en las ciudades, ya que es parte de la expansión de la urbe del siglo XVI, casas sin salida lateral, que también debió observar la ermita de la Santa Veracruz; es decir, que el sentido de la misma no era como hoy, de occidente a oriente, sino de sur a norte, lo que explica la forma de las capillas laterales, las mismas que, como se verá más adelante, son postuladas como las construcciones originales de la Santa Veracruz.

La Iglesia primitiva fue construida bajo la protección de Hernán Cortés junto a los tres árboles secos

que parecían testigos de las desgracias ocurridas al pueblo mexicano; allí estableció el conquistador la archicofradía de nobles con el título de la Cruz, formando estatutos que fueron aprobados por el Vicario General del reino fray Domingo de Betanzos, en 30 de marzo de 1527, después se concedió a los cofrades el sitio para construir el hospital anexo a la iglesia.

Por bula que expidió en Roma el Papa Gregorio xiii a 13 de enero de 1573, concedió a la archicofradía de la Cruz, que se agregara a la del Cristo de San Marcelo ganando indulgencias los que visitaran a la imagen, una de las obligaciones de los cofrades era asistir a los reos a la capilla, suplicio o destierro, de aquí que siempre estuvieran los cofrades en las ejecuciones de justicia y que el Señor de la Misericordia o de los Siete Velos saliera a encontrar a los reos que eran ajusticiados en la plaza de la Santa Veracruz ó en otros lugares.

Por otro lado, si concedemos seriedad y credibilidad a don Alfonso Toro, en su sugerente *Cántiga de*

las piedras, deberíamos anotar como introducción a este interesante desentrañar de las herméticas funciones religiosas del templo, tomándolas como hipótesis de trabajo, para ver si existe material, sea espacial o de tezontle para confirmar su salvación, y darle los créditos y reconocerlos como pruebas históricas en el sentido moderno de su epistemología:

Aunque la archicofradía fue fundada por Hernán Cortés, tenía en un principio un carácter democrático, ya que entre los cofrades principales figuraba un herrero, Hernán Martín, que mucho trabajó por su prosperidad; pero la circunstancia de que entre sus miembros se contaran muchos conquistadores, hizo que apuntaran en ella las personas más distinguidas y nobles de la ciudad lo que después la hizo tomar el presuntuoso nombre de “Archicofradía de los Caballeros” [...].

A la Archicofradía perteneció el famoso Cristo, que aún se conserva en la Iglesia, vulgarmente conocido con el nombre de Señor de los Siete Velos, por estar cubierto en efecto por siete velos, cada uno de ellos de uno de los colores del iris. Este Cristo se dice que fue regalado a los cofrades por el emperador Carlos V, y la hermandad consiguió una bula de 13 de enero de 1573, por la que el Papa, agregaba la cofradía de la Santa Cruz, a la Archicofradía del Santísimo Cristo de San Marcelo, de Roma, con participación de todas las indulgencias, entre ellas, una de cien días, para aquellos que consiguieran que el Cristo donado por Carlos V, se les descubriese. De ahí que vino la costumbre de tener la imagen cubierta con siete velos, no exhibiéndose públicamente sino el miércoles santo.⁴

Introducidos ya, sobre las narraciones históricas y tradiciones del templo sobre el que alternaremos, remitámonos sobre el edificio que domina parte de la ex calzada de Tlacopan (figura 1).

La planta

La composición de la cruz de la planta sigue la modulación de una superficie regular: el cuadrado;

⁴ Alfonso Toro, *La cántiga de las piedras*, México, Patria, 1961, p. 115.

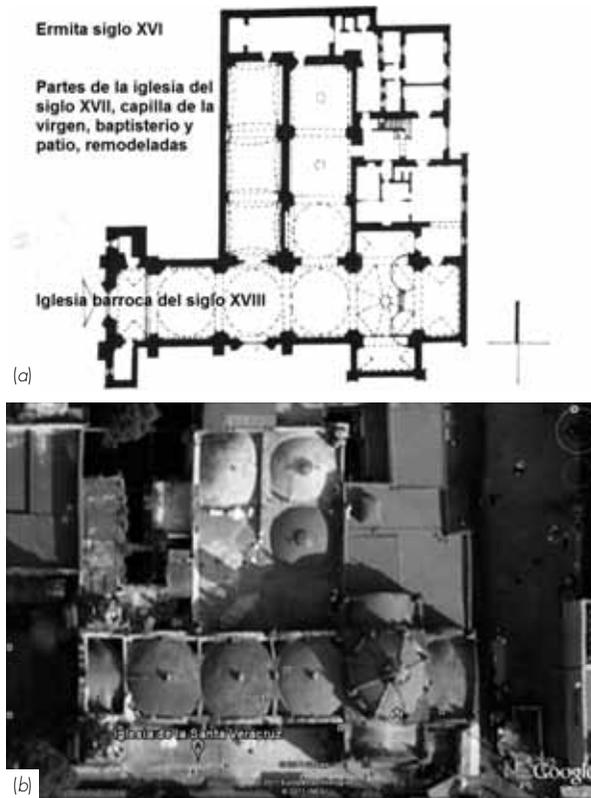


Figura 2. Plano de la ficha de identificación del inmueble del archivo del Conaculta, en el que se pueden ver el conjunto del edificio (a), corroborado por una fotografía digital de Google Earth (b); según parece, son tres etapas: la vieja ermita al fondo, lugar donde herméticamente habitaba el gran Señor de los Siete Velos; segunda etapa la Capilla de la Virgen, y el templo barroco la última.

cuatro en línea componen un rectángulo alargado; sobre ese cuerpo se proyectan los brazos y la cabeza, que son módulos truncos en torno al cuadrado principal, que permite la elevación del cimborrio; sobre el mismo posa la gracia de la cúpula, como cambio de tonalidad o contrapunto nodal. Estos tres aditamentos, pese a estar casi insinuados, modifican volumétricamente la composición del conjunto, ya que se rigen al más absoluto arquetipo del repertorio cristiano: el transepto; pero además constituye el núcleo mismo, tanto del espacio ceremonial como del equilibrio y contención de fuerzas que hacen posible la estabilidad en una suerte de armazón simétrico, que otrora tuviera sus mejores expresiones en las iglesias ortodoxas de la Grecia de Justiniano, como en Santa Sofía (figura 2).

El espacio se eleva a través del tambor octogonal que ilumina abundantemente el interior; la sobriedad del espacio interior está totalmente compensado con la riqueza formal, por lo que no necesita ningún elemento que sea sólo decorativo; no existen ni capillas ni altares laterales ni retablos; sin embargo, la iglesia se profundiza con unas criptas laterales que siguen el modulado cuadrado, pero con una tecnología bastante menos esmerada; son espacios realmente litúrgicos, poco espectaculares, pero muy sugestivos.

La experiencia estética de la nave principal

En la penumbra medieval, casi románica, alumbrada el cimborrio, fuente de luz; las ventanas son proporcionalmente escasas, dos en cada tramo, enfrentadas, todas con hermosos vitrales, permitiendo que la luz principal sea administrada por el lugar sacramental: la cúpula, donde tenemos ocho, produciendo una verdadera concentración de haces.

10 | Los arcos torales transversales y longitudinales se entran en perfecta armonía con sus cuadrangulares bases; los tramos descansan sobre la estructura vertical clasicista. Y una sinfonía de 16 pechinas soporta la cubierta de bóvedas rebajadas ciegas de media naranja, con lo que se cierra. La composición es perfecta, tanto por su estructura portante como por su espacialidad interior; es casi como el simulacro de una armonía ideal, perfecta, ejecutada con la imperfección de la materia, que no logra vaciarse con el milimétrico requerimiento, acusando así al siglo de su fabricación, en la materialización de un ideal y un prototipo.

La escritura de este molde no tiene en sí misma una realidad susceptible de ser el original, sino que su ejecución señala que ésta y todas son sólo copias del ideal barroco de perfección, ideal inalcanzable, como utopía, como *ereignis* griego. Igual que en la música barroca: persecución, contrapunto, folía y anhelo inaccesibles.

Los intradoses de los arcos de medio punto están decorados con casetones clásicos. Es un artefacto de estética refinada para un usuario refinado (figura 3).

El interior es extraño, primero porque no ostenta un retablo, apenas una gran hornacina donde yace el Cristo de los Siete Mantos, que según la leyenda fue un regalo del rey:

[...] un obsequio del papa Paulo III al rey Carlos V, quien a su vez la regaló a la Archicofradía de la Santa Veracruz. Los fieles que asistían continuamente a este templo y lograban ver que le quitaran los siete velos a la imagen, ganaban indulgencias [...].⁵

Pero la vista no encuentra sosiego en esa dirección ni busca extrañada la ausencia de tal, y es que no es un muro retablero lo que puede consumir la experiencia espacial; es más importante el espectáculo de las bóvedas flotantes coronadas por el domo, son los arcos; es la luz, que del cimborrio asciende como divina gracia, lo que permite una sugestión religiosa.

La experiencia estética y la mística se confunden. ¿No es acaso este el objeto del barroco en su principio más recóndito? Pero también se ha dicho: originalmente “el interior de la Iglesia de la Santa Veracruz fue rico y ostentoso; tenía grandes retablos barrocos hechos con base en maderas preciosas y laminado de oro. Empero, a principios del siglo xx fueron destruidos, de manera que de aquella riqueza sólo quedan tenues huellas en la decoración de las bóvedas de plato que cubren la nave, las cuales conservan cenefas doradas de querubines elaborados en bulto”,⁶ querubines o *putti* que se encuen-

⁵ Arquidiócesis Primada de México, www.catedralesiglesias.com/, consultada en marzo de 2011, o la ficha del Conaculta, que dice en el mismo sentido “el interior fue decorado con retablos barrocos, que fueron retirados en la redecoración iniciada en 1920 [...]”; todas estas afirmaciones son rebatidas con la fotografía núm. 1 del INAH, que muestra el cipsés neoclásico original, tomada a principios del siglo xx o finales del xix.

⁶ *Idem*.



Figura 3. El interior de la nave, tal como se encuentra ahora, con la gran hornacina que da cabida al Señor de los Siete Velos, y tal como se veía en 1900, donde se puede ver el gran ciprés neoclásico que fue su forma original.



Figura 4. La luz atrae la visión y se convierte en el objeto de la experiencia; no existen retablos en la nueva nave del Señor de los Siete Velos; el barroco se diluye en la atmósfera, en el Ser que se esconde.

tran en la bóveda central, pero no son señal ni evidencia de que realmente hubieran existido los mencionados retablos. Esta no es de esas iglesias que recogen en sus muros los elementos ornamentales; ésta tiene una estructura pétreo que se pone en evidencia sobre todo en la parte alta del edificio, como si quisiera llamar la atención en las alturas; sus

arcos torales lucen casetones griegos, pero todo controlado en una lógica constructiva, nada que desbordara en abundancia, aunque desde luego eso gustó a los novohispanos del siglo, y ese gusto aún permanece, por ello se redactan apologías a determinadas obras, casi siempre las que se caracterizan por su barroquismo o por su exageración (figura 4).



Figura 5. Sobre el mismo eje se encuentran ordenados el frontispicio lateral del templo (a), la nueva fachada, ahora interior a la vieja construcción que aún pervive y cobija al templo de la virgen (b) y el único retablo de la iglesia, presidido por la imagen de la virgen de Guadalupe (c).

Es como si el proyectista hubiera tenido un esmero especial en la solución del techo para concentrar la atención o descentrar otros ámbitos: los contornos de las cornisas y capiteles de sus gráciles columnatas están engalanadas con bruñidos dorados que le dan un especial toque de dignidad.

La ausencia de un retablo se explica por muchas cosas, entre otras porque no se trataba de una capilla de las órdenes regulares, sino secular; es decir, una capilla de españoles para españoles; la decoración de los retablos como una forma de exagerar, con la finalidad de catequizar; no es el caso, los más espectaculares se encuentran precisamente en los lugares más poblados por una población nativa, es decir, aquella de las órdenes mendicantes.

Mas por otro lado no había motivo de hacer un retablo, ya que —como vamos a ver— el Cristo de los Siete Velos no se encontraba ahí (figura 3c); el muro longitudinal interior que se abre hacia la Capilla de la Virgen resulta ser sujeto de mayor esfuerzo expresivo por parte del proyectista, quien lleva nuestra atención en otra dirección: seguramente buscó compensar la relativa sencillez del

interior o desviar la atención en otro sentido, haciendo un especial trabajo sobre éste, que, siguiendo la dirección de la puerta lateral, abre una arcada enmarcada con un andamiaje pétreo con guardamalletas y un cancel de madera por donde penosamente se filtran los colores de los vitrales del muro contrario, esto conduce a una capilla interior. Ésta sí tiene un retablo dedicado al culto de la virgen de Guadalupe: cuando penetramos a esta cripta sentimos que el templo principal, el del gran barroco, se convierte en una suerte de vestíbulo (figura 5).

La Capilla de la Virgen resulta ser el lugar más importante del conjunto, por lo que aquí se puso el retablo; a diferencia de la frialdad del espacio de la nave principal, este ambiente es cálido; su altura es más acorde a su concepción espacial; es posible que ahí se hubieran realizado actos litúrgicos importantes y que originalmente en su versión anterior —es decir, en la original construcción— se hubiera forjado el culto a la virgen de Guadalupe. Dejemos la cripta como un pendiente, pues volveremos sobre el tópico, y volvamos a la nave.

Volumen, forma y metáfora

La forma alargada del espacio interior resalta la altura del edificio; su proporción recuerda una nave gótica; en verdad sorprende que un volumen urbano tal tenga una planta tan angosta, y la sensación que prevalece en toda la experiencia es la verticalidad (figura 6).

Los objetos tienen una escala de dificultades según su tamaño, es así que un edificio tan grande como la catedral requiere de muchos elementos para definir su forma básica; suelen ser difíciles de leer, pues las partes y el todo tienen también tiempos mayores que dificultan la experiencia o nos conmueven, más que por su forma, por su ejecución, por su tamaño; es lo colosal lo que domina como experiencia estética. Por un lado, los objetos muy pequeños suelen ser verdaderos modelos, aunque las soluciones ingresan como formas demasiado evidentes; en ellos suele ser difícil ensayar varios repertorios, se agotan en el intento, pero existen otros — como este— que tienen la escala exacta para que entre la forma y el espacio exista una relación de estabilidad, tranquilidad y mesura; aquí se han rea-



Figura 6. Imagen actual de la construcción y su impacto urbano; a diferencia de muchas de las que se alzaron en el trazado del centro de la ciudad, ésta se expone a la perspectiva que brinda la Alameda, por lo que su agraciada forma es más fácil de aprehensión; se muestra en su integridad sin necesidad de imaginar las partes.

lizado muchas cosas y se ha conseguido todo lo esperado, por ello no requiere de una ornamentación aparte o sobrepuesta; aquí el espectáculo no es el mobiliario, es la tectónica misma y las proporciones, y eso suele ser algo muy difícil de lograr.

Por otro lado, existiendo tan importantes obras que el ojo del especialista acostumbrado al exceso, a la exuberancia, a la ficción óptica que persigue el barroco como discurso pueril de un sistema religioso puesto en crisis por la Reforma, incide no sólo en la sorpresa de un observador profano, un pueblo sencillo y oprimido, fatigado por el sistema colonial, sino en el esteta insatisfecho y anhelante.

La falta de oros también se expresa en la falta de estudiosos, que atienden las más famosas construcciones del territorio virreinal: Santa Prisca, Tepozotlán, San Francisco Acatepec, Santo Domingo de Puebla. ¿Cuál es el criterio que prima?, ¿no es esta la segunda iglesia después de la catedral y su sagrario?, ¿por qué la indiferencia?, ¿vale acaso más la riqueza que el prestigio?

El espacio que se manifiesta en las arañas que bajan de las cúpulas por medio de largas cadenas hace presente la tridimensionalidad del espacio de una manera muy diferente al ideal buscado en la composición de retablos, cuya sintaxis es casi imposible descifrar; aquí es la lógica propia de la racionalidad que ya empezaba a manifestar con el rigor de las leyes de gravedad, coincide con la necesidad vital que consiste precisamente en una adecuación a los hechos reales y a la ley objetiva de la verdad (figura 7).

El crucero se ha prolongado con medios módulos, con arcos de cañón en profundidad y lunetos hacia los lados; ampliando el espacio en forma de cruz reitera su filiación ortodoxa; esta forma se recorta en el espacio exterior de manera absolutamente fiel, sobre todo en vista de que toda esta parte del transepto colinda con la calle 2 de Abril y domina el espacio urbano de la Alameda.



Figura 7. Comparando esta foto (a) con la antigua tomada en 1926, vemos que el templo ha quedado recortado por su parte baja; la ausencia de la barda es evidente y su restitución urgente. ¡He aquí la imagen fornida de San Cristóbal llevando al niño! (b), metáfora de la misión de Cristóbal Colón que trajo la palabra al Nuevo Mundo.

14 |



Figura 8. Exterior (a) e interior (b) de la cúpula de la iglesia, ambas experiencias estéticas que dejan sin aliento: en la primera nos aproximamos al espíritu predominante en la urbe del barroco y la segunda predispone a lo teológico.

La cúpula

La cúpula es probablemente la más graciosa de la metrópoli, muy parecida a la del sagrario, pero más esbelta; octogonal, desarrollada sobre un óvalo que compensa la diferencia de los vanos que concurren en el crucero, lo que la hace muy versátil y movida; el cimborrio tiene ocho ventanas enmarcadas sobre casetones o nichos separados por pilastras coronadas por pináculos; la linterna tiene una forma alargada y armoniosa, compuesta por ocho columnillas que siguen el repertorio clásico; sobre ellas descansan arquitrabe, friso y cornisa; encima aún podemos observar casi como una obsesión o similaridad los arcos invertidos, y en el eje de cada uno de los pilares un pináculo, un cupulín y una cruz; entre paños alternan ventanillas y casetones (figura 8a).

El interior de la cúpula es el lugar más sugerente de todo el edificio, es la fuente principal de luz; su gracia se encuentra ataviada por unas guirnaldas doradas que terminan en *putti*; también existen guirnaldas sobre las ventanas; todo este andamiaje descansa sobre una cornisa octogonal que lleva las inscripciones litúrgicas: CRUX BENEDICTA, QUAE CHRISTI MORS, DEFEDERE NOS, NOSTRA FUIT VITA; descansando sobre cuatro pechinas que son representación de los cuatro ángeles más importantes del cristianismo (figura 8b).

La representación, el alma del edificio

La gran fachada lateral está también organizada por un frontispicio que se compuso en la parte central de la nave tripartita, repitiendo la simetría. En los extremos se balancean las masas altas de las torres y la cúpula con la masa de su girola absidial, por lo que la composición es perfecta; parece una nave, un gran barco pétreo con los cañones apuntando, troneras de una impresionante máquina medieval; éstas se encuentran perfectamente ubicadas de acuerdo con



Figura 9. Fotografía del INAH, año 1928, en la que se ve el paso hacia la modernidad: los vehículos han sustituido a las viejas carretas, el templo sigue intacto como un testimonio persistente que marca identidad urbana en su resistencia al devenir de los acontecimientos.

la necesidad de la pendiente del nicho de las cúpulas, que no se ven pero se insinúan por los arcos que la coronan, tres arcos como tres movimientos de una euritmia musical, tres notas coronadas con una mayor, como la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, nota mayor que no es sino la cúpula graciosa.

Los paños de las tres partes de la nave se encuentran perfectamente remarcados por entrepaños que son impostas relativamente esbeltas en función de su altura, cuya principal función no es la expulsión del agua de la lluvia de sus virtuales piezas de artillería sino el traslado del peso de las cúpulas a modo de estribos; siguiendo la solución tipológica del románico, no requieren de mayor espesor, ya que interiormente están ensamblados y cruzados en una red de arcos torales que actúan de manera cruzada, sostienen y aligeran la estructura interior con pechinas a ambos lados. Como vemos, existe una correspondencia entre interior y exterior, entre el microcosmos de representación litúrgica y el objeto de observación y veneración estética, una relación estrecha que nos permite entender la totalidad del ser arquitectónico a partir de los entes de su configuración; estos muros colorados de piedra tezontle que se levantan con musical armonía pintan al edificio de un color marrón y rojo índico, casi sangre y casi púrpura (figuras 9 y 10).



Figura 10. Una vieja foto del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (a), y dos actuales (b y c) dan cuenta de la forma del frontis lateral, sus detalles, la imagen de San Blas, obispo de Sebastie, que fue tomado como santo en la construcción de la nueva iglesia.

Muestra el templo su cuerpo alargado a la Alameda, sus costillas o estribos arriostrados por dos cornisas intermedias que unen el empuje de manera monolítica; sobre las cornisas se alzan simétricamente dos ventanas, y en el cuerpo central se levanta escultural el frontispicio, que si bien resulta ser muy diferente al de la fachada anterior, maneja los mismos elementos decorativos de estípites. También se encuentra dividido en dos cuerpos, aunque en este caso arquitrabe, friso y cornisa se encuentran alterados, abiertos en su lógica arquitectónica interior por donde se conectan, convirtiendo al frontispicio en una suerte de representación del mundo; es el tránsito de lo humano a lo divino, el cuerpo inferior por medio de un muy sugerente cartel ovalo pétreo donde se inscribe parte de la historia del edificio, su advocación el año de su construcción, etcétera:

/Se die principie a la Fabrica de efta Iglesia en diez de Mayo de 1759 a expensas de la muy ilustre Archicofradía de Cavalleros [borrado] el señor Andrés Francisco de Quintela en 13 [ilegible] del

año 1764. Siendo Rector el Señor D. Diego García Bravo, se dedicó con la mayor solemnidad a costa de la misma archicofradía a la SSima. Cruz [...] cido patrón señor San BLAS Obispo de Sebastie/

Éste se conecta con la parte superior, una gran hornacina que aloja una estatua, la más importante en la iconografía del exterior del edificio; se trata de san Blas, médico y obispo de Sebastie, Armenia (siglo III); con rostro europeo, usa una mitra, en actitud de dar la bendición; junto a él, arrodillado, se encuentra un joven de rostro más bien indígena, o por lo menos mestizo; el cuadro es sugerente, tanto por la proporción de los personajes como por su gesto y actitud, que revela el papel social que marcaba la religión a finales del siglo XVIII; ya para entonces las voces contestatarias del criollismo contra las reformas borbónicas latían y debían ser explícitamente asumidas.

Este segundo cuerpo del frontispicio se cierra en una variante de cornisa coronada por volutas, a manera de un frontón fragmentado, repitiendo el

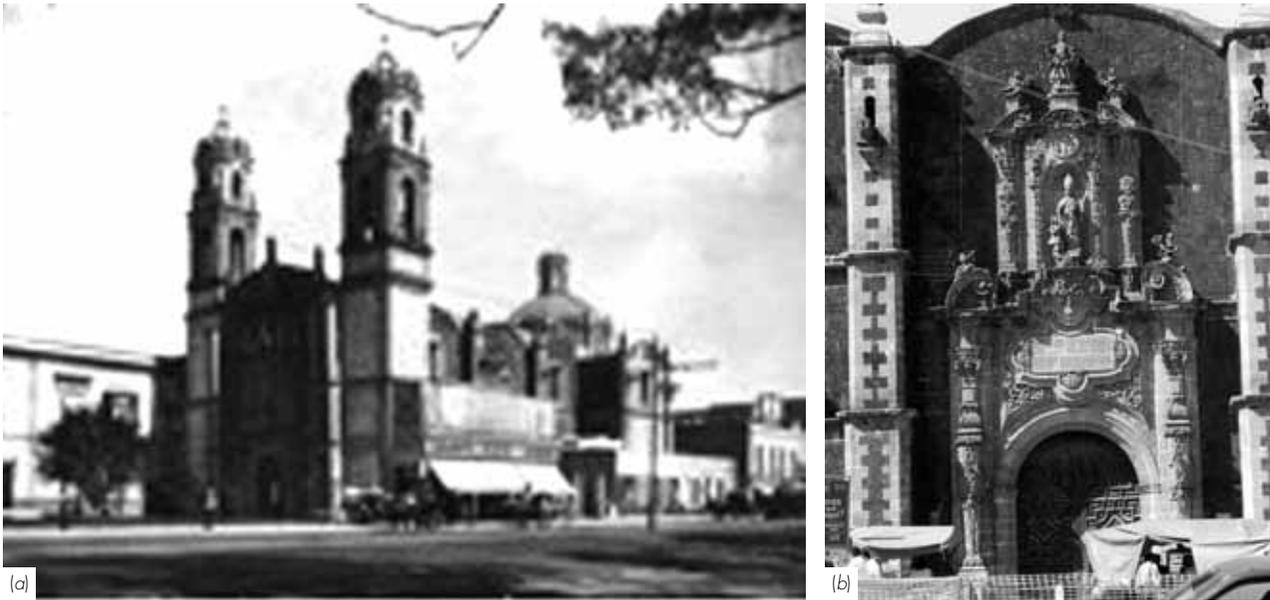


Figura 11. Detalle de la foto del INAH, de 1900 (a), en la que se ve cómo lucía la iglesia a principios de siglo, con muchas construcciones comerciales adosadas a la barda; el transporte era realizado por entonces mediante caballos y carretas; en la segunda (b) podemos ver que el comercio informal sigue imperando como vocación de la zona.

que también exhibe en la parte inferior, pero de mucho menor tamaño: los mayores combinan la espiral con texturas de marinas conchas, como olas rotas por la quilla de una nave; de esta manera se cierra el ámbito de lo terrenal, donde la iglesia —a través del representante del Papa— domina el escenario; es el camino para alcanzar el ser, la gracia divina, la gloria eterna representada como un gran cosmos sobre los cuatro arquivoltas, dos inferiores y dos superiores. Ya por encima existe aún el ámbito de lo divino, seres místicos; estatuas de cuatro querubines, dos superiores y dos inferiores, interpretan una música celestial con instrumentos totalmente desconocidos y un santo —que a decir de González Galván es el arcángel san Miguel, protector de la iglesia militante—⁷ ocupa el lugar superior del conjunto, blandiendo una espada en la diestra (figura 11).

⁷ Manuel González Galván, “Génesis del barroco y su desarrollo formal en México”, en *Historia del Arte Mexicano, México*, t. 6, SEP/Salvat, 1982.

Visto así, resulta que esta es la portada principal, tanto por su ubicación urbana como por la liturgia que se relata; se trata de un verdadero alegato religioso realizado con todo el repertorio del barroco, como un mundo de formas innumbrables que se entrelazan, ocultan y relatan, en movimientos circulares, ocupando el lugar de privilegio de la fachada lateral, y que tiene una presencia totalmente controlada en relación con el conjunto. Sólo que aquí se ponen en acción simultánea todas las partes del edificio: las torres, la cúpula, la masa, los arcos mudos; es aquí donde el edificio se muestra en todo su esplendor; es la visión del largo desarrollo litúrgico de su arquitectura.

Es una nave puesta en la mar o en el lago mexicano; un aparato terrible del que se filtran desde todos sus poros los dogmas del ideal cristiano de dominio, un ideal que no admite discusión: es la verdad echa piedra, el sólido discurso deificado y cosificado con todas sus formas, la cruz y la espada en su pleno valor simbólico, la Vera Cruz, la

cruz en la vera del mar, la iglesia de la Santa Vera Cruz, la segunda en jerarquía luego de la catedral y su sagrario.⁸

Descripción-valoración

Anotaciones generales y obligatorias sobre el edificio

Se ha dicho con frecuencia que el estilo barroco se caracteriza por su propensión a la exuberancia en la decoración, por la confusión de partes, el uso poco racional de sus componentes ornamentales en una sintaxis que tiende a la superposición de elementos que alteran la sujeción propia del orden clásico —que viene a ser su antítesis—.

Sin embargo, dentro del manejo de los elementos que caracterizan lo barroco novohispano también existen formas de composición realizadas con madurez, medida y armonía notables y que podrían considerarse clásicos dentro de lo barroco, utilizando aquí la acepción no como sujeción a una disposición fija de elementos ni a los elementos mismos del mundo clásico grecolatino, sino a la forma moderada, equilibrada y coherente, en el equilibrio y proporción de las partes en relación con el todo, atributos éstos con los que se define al mundo clásico como hecho y no como estilo.

Haciendo una revisión casi aleatoria de los edificios que tienen esa característica, encuentro esta propensión en el colegio de San Idelfonso y en la iglesia de Santa Veracruz, que mantienen repertorios similares en la composición, pese a su funcionalidad y tipología diferentes (figura 12).

La iglesia de Santa Veracruz es un ejemplo de

⁸ Recordemos lo que dice Manuel González Galván en “Trazo, proporción y trazo de la catedral de Michoacán”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 59, 1988, p. 84: “también es común mencionar el ‘barco’ o nave mística como símbolo de perenne avance de la iglesia a través de los tiempos y esta espiritual navegación se sugiere y aprecia mejor contemplando la nave de costado, que así es normal representarlas y no de proa a popa”.



Figura 12. Antigua fotografía, probablemente de 1926, en la que se luce la recién construida barda realizada por el arquitecto Esteva; la demolición de la misma en una época en que el modernismo se imponía fue un error que pone al templo en riesgo; la reconstrucción de la misma parece ser una deuda que debería cobrarse, para reafirmar su condición de patrimonio nacional (foto del INAH).

austera sencillez y de manejo magistral de la composición, constituyendo —en mi criterio— una joya poco celebrada del barroco mexicano; se trata de un templo de relativas proporciones en la que se han ensayado casi todas las innovaciones tecnológicas de su época, combinados con algunos elementos ornamentales para lograr la unidad que convierte a todas las partes en un verdadero sistema, en el que tanto la forma como la técnica se confunden en perfecta armonía con su espiritual misión.

Empecemos por lo que nos brinda el edificio como artefacto arquitectónico, sin entrar todavía a un análisis matemático de sus proporciones. Todos los elementos tienen una lógica rígida, predomina la masa sobre las divisiones, la función sobre la forma, el volumen sobre los elementos decorativos. Los frontispicios son el principal recurso ornamental, sin que se transformen en parte del volumen, al estilo de retablos que lo cubren todo, sino que se encuentran perfectamente delimitados con respecto al volumen; mantiene una independencia cromática, pues no es el rojizo propio de la piedra tezontle de México, que pinta de manera predominante la mayor parte del edificio, sino se dibujan sobre la cantera con el color de un granito gris (piedra chiluca). Hay contraste y armonía: cada mate-

rial cumple a cabalidad su rol, que viene a ser una forma de economía, y la arquitectura —por muy fastuosa que sea— conservará la lógica de su tectónica para lograr la lógica de su estética. Se combinan y contrastan la mampostería austera de piedras tezontle con la iconografía propia de piezas realizadas por encargo, que se unen a hueso, es decir, encasquilladas de manera milimétrica, prescindiendo de todo tipo de aglomerante.

El volumen del edificio está determinado por la rigidez de su forma útil; sin embargo, los elementos más representativos —la cúpula y las torres— configuran o dominan el espacio exterior y no el estricto orden del trazado arquitectónico en el sentido de su función; se genera así un espectáculo urbano donde la rigidez se pierde en favor de una polilinealidad, efecto que se produce sobre todo por la libertad que adquiere el octógono del cimborrio y la esfericidad de la cúpula al dominar el espacio urbano. Pero visto técnicamente el edificio es austero y en él predominan las decisiones funcionales, “la rígida forma y la estereotipada monotonía de sus muros”.⁹

Se trata de un edificio de una sola nave, que impera por su forma alargada de cruz latina, su emplazamiento en relación con la ciudad es el más adecuado y enriquece el contexto, sobre todo porque la forma mayor de la planta viene en paralelo a la vialidad principal, avenida Hidalgo, que recorre la Alameda central y en la época de su construcción fuera la calzada de Tlacopan, y si antes hacía concierto con el acueducto que pasaba por esa vía, hoy participa del que brindan otros notables edificios de la ciudad como el Palacio Postal, el Palacio de Bellas Artes y el Palacio de Minería, los edificios *art deco* ubicados en la calzada del frente, la Torre Latinoamericana y los edificios de la Corte Suprema de Justicia y de la Cancillería, la iglesia de San Juan de

Dios —que viene a ser su *alter ego*— y la iglesia de San Hipólito, formando un conjunto fundamental en la identidad urbana de la ciudad de México.

Ubicación

Esta avenida, hoy conocida como Hidalgo, siempre fue muy importante: ahí se libraron las batallas entre españoles y aztecas, por ahí llegaba el líquido vital con el bullicio del rumor del agua viva, de los arcos del acueducto con que se refrescaba el centro de la ciudad novohispana, ahora de mayores dimensiones porque la función vehicular ha logrado ganar espacio en ensanches que la han afectado; este lado mayor, no sin pérdidas, ha sido capaz de mantener su marcada presencia sobre la mancha urbana; sobre ella ostenta sus masas y sus coronamientos, particularmente la cúpula, las torres y las formas onduladas de su cubierta (figura 13).

La ubicación de la fachada principal —que tipológicamente viene a ser la parte menor del rectángulo—, a manera de atrio, ha sobrevivido un espacio que debió tener una significación especial en la época de su apogeo, entre los siglos XVI y XVIII, uniéndose a un atrio de otra importante edificación que es la de la iglesia de San Juan Bautista, adjunta al hospital “de los desamparados”, formando en su conjunto una plazoleta alargada, de muy particular encanto, que también lleva el nombre de Santa Veracruz: la vegetación de sus añejos árboles y las tres fuentes de piedra crean un espacio y ambiente único en la ciudad; en ese espacio, que ha ido bajando de nivel y subiendo en importancia con los siglos, existe un microclima urbano, casi diríamos que es una cápsula del tiempo que nos traslada inevitablemente; ahí dialogan frente a frente las fachadas y frontis principales, que, pese a las formas y estilos tan diferentes de sus soluciones, nos remiten a épocas de un antiguo esplendor que se resiste a morir (figura 14).

⁹ Manuel González Galván, “Génesis del barroco...”, *op. cit.*



Figura 13. Vista actual del parque de la Veracruz, en medio de la calle que divide el parque en dos partes más o menos iguales; tiene tres fuentes circulares de piedra de estilo barroco, a la izquierda se ve la gran hornacina de la iglesia San Juan Bautista, que viene a ser el complemento simbólico de la que tiene como advocación la Pasión.

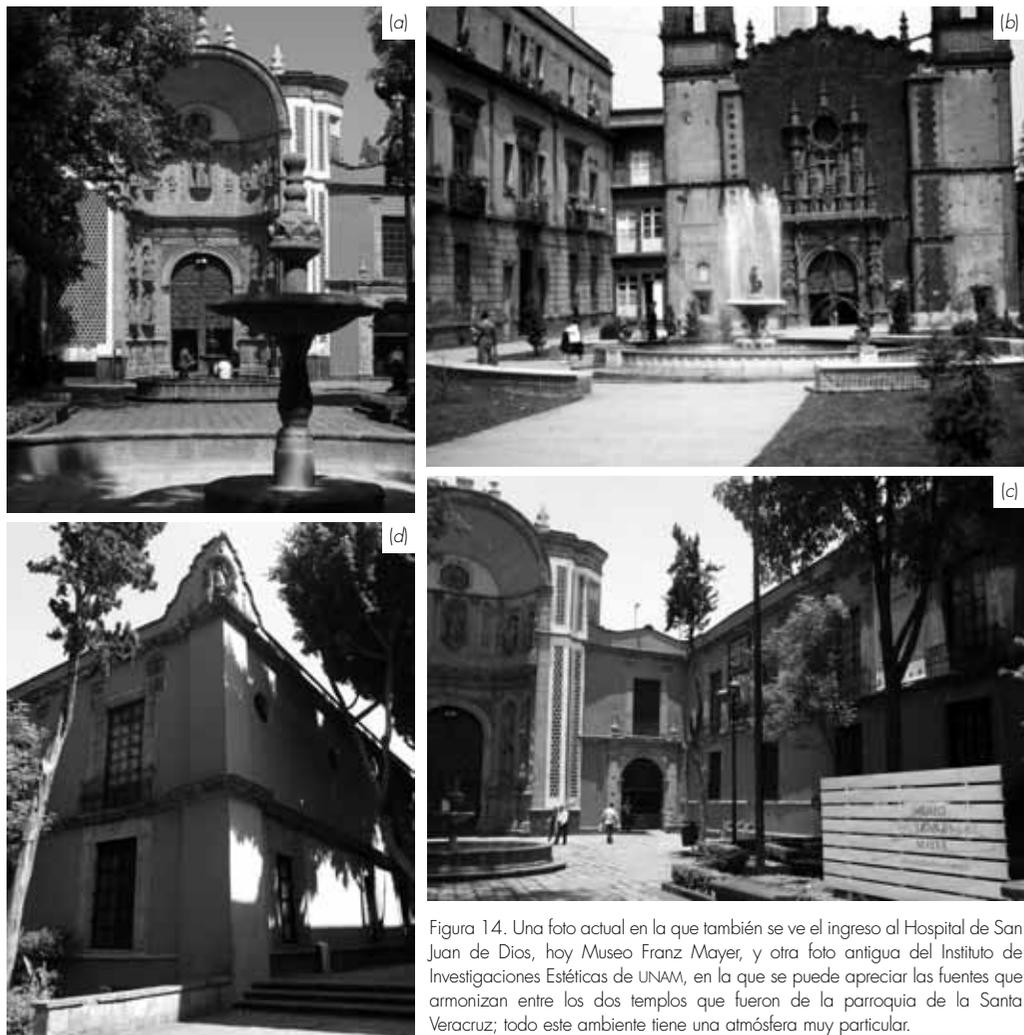


Figura 14. Una foto actual en la que también se ve el ingreso al Hospital de San Juan de Dios, hoy Museo Franz Mayer, y otra foto antigua del Instituto de Investigaciones Estéticas de UNAM, en la que se puede apreciar las fuentes que armonizan entre los dos templos que fueron de la parroquia de la Santa Veracruz; todo este ambiente tiene una atmósfera muy particular.

La fachada principal

Volvamos a la descripción de nuestro ente en busca de su verdad; la fachada viene coronada por dos torres alineadas a la planta rectangular, para cuyo efecto fue necesario levantar unas muy altas y esbeltas, que adosadas al lado menor del rectángulo cierran el espacio interior del atrio-plaza, oscureciendo y protegiendo el ambiente, creando una penumbra de tranquilidad, sosiego y humedad. Lejos y cerca del mundanal ruido...

Las torres o campanarios dispuestos con perfecta simetría crean la condición sobre la cual será compuesto el frontispicio principal.

En la parte superior del imafrente predomina la línea curva zigzagueada, en una especie de serpiente pétreo o arco conopial mixtilíneo sobre el muro de tezontle que constituye la masa; sirve además para coronar en una escultura a un santo que parece ser san Cristóbal, y que a decir de Manuel Rodríguez Galván¹⁰ es san José con el niño en brazos; sin embargo, claramente no se trata del padre putativo de Jesús que poco tendría que ver con el resto de la narración y los imaginarios de este templo, sino que coincide con las características físicas de una imagen fornida; es San Cristóbal, alegóricamente metamorfoseado con la de Colón, que a bordo de otra nave cruzó con la fe a cuestras el Atlántico de este a oeste, igual que esta nave; la forma de cargar al niño en el hombro particularmente derecho es un atributo extendido en la representación de San Cristóbal; según la iconografía de España como Europa, esta imagen solía tener unos personajes colgados del cinto y algunas veces una rueda de molino en el brazo izquierdo. Aquí la primera se ratifica; existe un niño tomando su cinto; la imagen que preside esta nave de Cortés tiene claramente a manera de capitán a San Cristóbal; a sus pies un ángel

¹⁰ *Idem.*



Figura 15. Antigua fotografía tomada de una guía compartida del INAH y Conaculta; muestra el lugar seguramente en el último tercio del siglo XX, sus árboles aún son pequeños y no impiden la visión de frente, hoy imposible.

estilizado dirige el rumbo de la nave que debe llegar a su destino llevando el evangelio; desde luego que Cortés debió sentirse continuador de la obra de Colón; esta moldura, que corona el muro y marca la simetría del conjunto, es un detalle realizado con maestría y precisión: la cabeza del ángel posa seguro sobre un estípite con las alas extendidas: “En el pensamiento medieval cristiano cada sacramento es una experiencia ritual y actual de la vida de Cristo y del hecho de que dio su vida, en la cruz, por su esposa la Iglesia. En vísperas del ‘descubrimiento’ de América, entonces la cruz de Cristo y la imagen especular se asocian íntimamente” (figura 7b).¹¹

Además de los atributos de que gozan las de Europa, que han sido ampliamente celebradas por su advocación a la cruz de Cristo, esta iglesia tiene un atributo que la hace única; además de ser eso, es la Veracruz de Colón y de Cortés, tiene una significación sociopolítica y fue iglesia de españoles “desde el 11 de mayo de 1527, y parece que ya en 1528 la iglesia estaba construida. Ésta tuvo carácter de templo particular hasta 1568, en que no habiendo más parro-

¹¹ Jaime Lara, “El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 69, 1996.



Figura 16. Elevación principal, relación de la composición áurea de la fachada y torres.

quia para administrar los sacramentos a españoles, que la del sagrario de catedral, el arzobispo y el virrey solicitaron a los cofrades de la Santa Veracruz que su iglesia se convirtiera en parroquia¹² (figura 15).

Las torres

El conjunto total de la fachada es muy expresivo; las torres laterales que sirven de marco se elevan como dos cirios al cielo por encima de la altura total del cuerpo, que en conjunto dan la sensación de gran altura; la esbeltez es determinante.

Las torres trascienden la altura del edificio por medio de dos cuerpos sobrepuestos: el inferior, subdividido a su vez por un zócalo inferior y el cuerpo de la torre, propiamente del campanario, que abre arcos de medio punto, en las cuatro direcciones, donde cuelgan las campanas. Un segundo cuerpo octogonal “cortado a mocheta”, coronadas ambas con unos cupulines con cerámicas, probablemente de Talavera, que constituyen el ático mayor del edi-

ficio. El tratamiento de las torres y de sus coronamientos es de gran riqueza ornamental, con pináculos en las esquinas que quedan libres por el paso del cuadrado al octógono; en la textura de este cuerpo predominan las líneas del almohadillado de los sillares y las dovelas, fenestradas también por otros cuatro arcos, la forma cuasioctogonal se remata con una cornisa muy pesada, que sirve de parapeto al cupulín, rebajado por una cornisa que también repite el tema de los arcos del torreón.

A diferencia de algunas que se yerguen en la ciudad de México, en las que el lenguaje de las torres ha sido metamorfoseado como cúpulas, creando un cierto desconcierto, tal como San Miguel o la iglesia de San Diego, la de la Santa Veracruz tiene un lenguaje perfectamente definido para las torres o campanarios; no pueden ser otra cosa, así como la cúpula (figura 16).

/Se Construyeron esta Portada y Torres á expensas de los Señores que Componen la M.Y Archicofradía de Cavalleros en el año de 1776 Siendo Rector el Señor Conde de la Torre de Cossio Cavallera Profeso = en el Orden de Calatraba Coronel del Regimiento Provincial

¹² Alfonso Toro, *op. cit.*, p. 115.

de Ynfanteria de Toluca y Cónsul actual del Real Tribunal del Consulado de este Reyno/.

El frontispicio del parque

El frontispicio está dividido en dos cuerpos por una cornisa que recorre la fachada horizontalmente, y cuya altura está definida por la necesidad estructural del piso del coro. La parte inferior se compone de un arco de medio punto que sirve de ingreso de fondo al templo, flanqueado por dos pilastras, de composición estípite, ejecutadas con muchos elementos y fragmentos, que conservan el eje de manera muy precisa dando la sensación de columnas por la intensidad del volumen que surge cuando percibimos que los estípites están coronados con capiteles corintios, y parecieran brotar de lo profundo de la historia de la forma arquitectónica, como un rudimento fundamental.

Es extraña esta forma que se sugiere en el elemento vertical, pues viéndolos en detalle se encuentran sumamente ataviados, son antropomórficos y tienen medallones esculpidos, guirnaldas, ángeles, virtudes, cabezas humanas, realizados con la gran libertad con que los arquitectos barrocos componían, tomando los elementos heredados del repertorio de los manuales y tratados de arquitectura, pero que no constituían ni norma ni moda, sino simples sugerencias, tomadas con absoluta soltura y libertad.

La entrada del arco de medio punto —dice un informe no firmado del INAH— enmarcado por dos estípites que sostienen un entablamento: el arquitrabe es escalonado, de muy poco peralte. El friso profusamente ornamentado derrama su exuberancia sobre la clave del arco. Las enjutas presentan también ornamento a la manera del plateresco, pero más delicado, más fino de mayor relieve [...].¹³

Todo el trabajo de picapedrero es de altísima calidad, precisión y perfección. El arco de medio punto

¹³ Archivo Geográfico “Jorge Encino” de la CNMH-INAH. Templo de la Santa Veracruz.



Figura 17. Detalles de la riqueza ornamental, que queda perfectamente encuadrada en un orden.

se retrata con toda nitidez sobre la añeja madera del portón, también con un aire clásico, con siluetas del dórico, y cuelga de la cornisa un ataurique que acentúa la simetría; es tal el trabajo que se insinúan piezas varias donde hay una sola; un solo pedernal representa varias; todo el espacio que corresponde al friso, entre el arquitrabe y la cornisa, está claramente marcado con ornamentos florales (figuras 17 y 18).

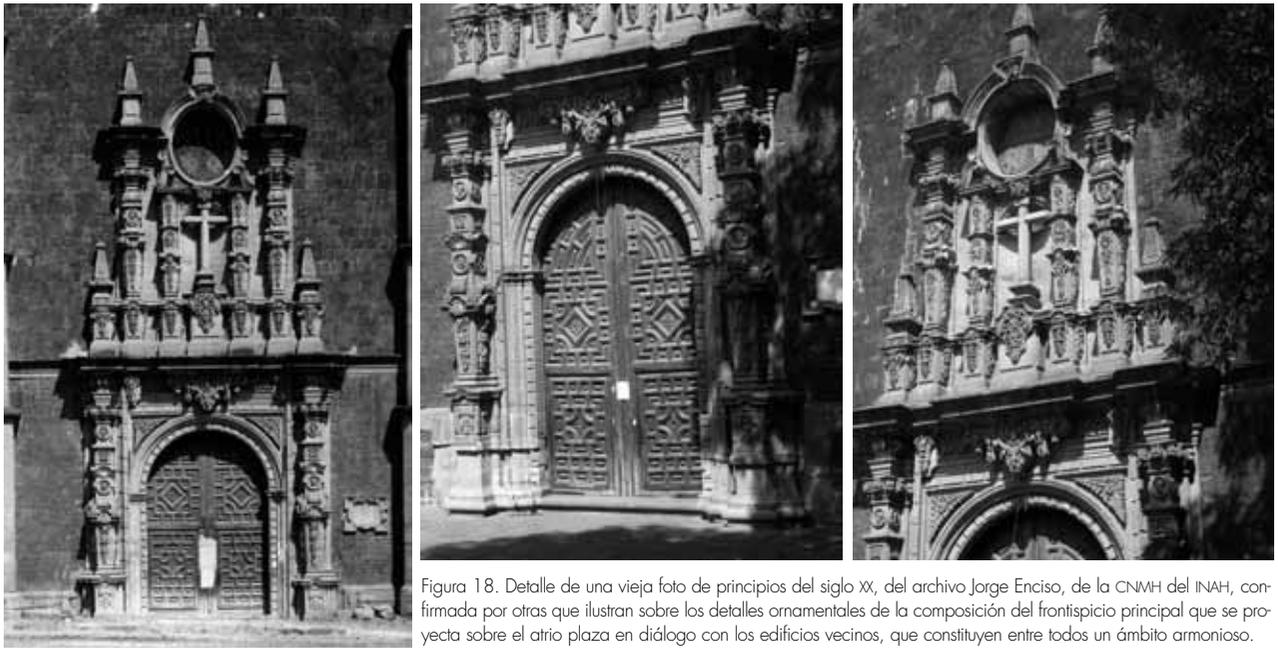


Figura 18. Detalle de una vieja foto de principios del siglo XX, del archivo Jorge Enciso, de la CNMH del INAH, confirmada por otras que ilustran sobre los detalles ornamentales de la composición del frontispicio principal que se proyecta sobre el atrio plaza en diálogo con los edificios vecinos, que constituyen entre todos un ámbito armonioso.



El segundo cuerpo del frontispicio es de una composición solemne; pareciera que la música del coro hubiera trascendido con las notas del órgano,

ascendiendo a manera de un candelabro de siete ejes o basamentos, siete notas y siete días; a no dudar es la parte mejor lograda como repertorio de lo propiamente churrigueresco, es decir, como ensayo de las posibilidades del estípite; la composición se da en pares: 1 con 7, 2 con 6 y 3 con 5, dejando para el centro 4, la cruz de la Veracruz. Este número siete no es casual y tiene que ver con la tradición extendida del Señor de los Siete Velos.

La riqueza del tratamiento del fuste de los estípites es impresionante y no produce la confusión propia de los retablos, que suelen ser insondables y herméticos; tal vez la claridad se produce en la lógica de la composición, ya que toda esta estructura casi musical encuentra su razón en sostener el vacío producido por el óculo.

El elemento central es el soporte de una cruz muy sobria, que se recorta sobre una concha u hornacina ligeramente insinuada en bajorrelieve, los extremos (1 y 7) se coronan con pináculos y sólo las cuatro restantes (3, 5-2, 6) ascienden hacia la graciosa cornisa superior que moldea un arco, una ventana circular con que se culmina la figura

del frontis; dicho óculo es el elemento más sugestivo en la consagración litúrgica petrificada, tanto por su forma como por su ubicación, iluminando el área del coro; la especulación compositiva de las pilastras repite formas antropomorfas, unas detalladas con realismo y figurativas, y otras más bien abstractas, en nuevas variaciones dentro del mismo fundamento estipital con mayores elementos y aplicados indiferentemente sobre sus tres caras, las pilastras 3 y 5 sostienen arquivoltas.

Como podemos ver, el trabajo general del frontispicio está compuesto de elementos arquitectónicos; los íconos religiosos no existen sino insinuados, siendo el único evidente la cruz mustia; se trata de una obra que se rige principalmente al lenguaje arquitectónico; no es un manifiesto religioso, no pretende suplir la liturgia. Toda la iconografía es abstracta; sus principales atributos son la composición simétrica y la proporción maravillosa, elegante y graciosa, y sus sugerencias intangibles.

Explicación de la proporción áurea en la fachada principal del edificio

Hemos analizado la belleza del templo y su fina ejecución en piedra, pero ahora nos empeñamos en descifrar —mediante una observación más detenida de las partes— lo que podemos conocer de sus códigos matemáticos, para lo cual hemos levantado planos o esquemas con medidas más o menos confiables, y consultado con las que resguardan el Conaculta y el INAH. El descubrimiento es muy importante porque explica lo que habíamos percibido de manera intuitiva: ese aire de misterio que se respira, y si bien no fue muy sorprendente, sí muy satisfactorio.

La fachada principal se encuentra en la parte poniente, lo que también tiene una explicación teológica y de complementación urbana, ya que el poniente es el lado de la caída del día y de la vida,

y el templo está dedicado íntegramente a la cruz, que es el ocaso de la vida de Cristo. Bien pudo diseñarse el ingreso por lo que hoy es la calle 2 de Abril; se pensó en complementar el espacio urbano y diseño de los atrios, ya que ambas iglesias (San Juan de Dios y la Veracruz) y el hospital formaban parte de una misma congregación y parroquia; con esta iglesia se lograba la unidad del espacio hoy parque SVC. De este modo el círculo de la vida, sobre todo espiritual, queda representado como un ámbito urbano, San Juan de Dios abre sus puertas al oriente, símbolo del nacimiento a la vida espiritual, y la Veracruz las abre al occidente, la muerte, necesaria para la redención; este espacio —tal como lo hizo, secretamente o por mandato el artífice, arquitecto, urbanista, alarife don Ildelfonso Iniesta Bejarano— merece ya de por sí llevar el nombre de esa plaza virreinal.

Proporción áurea en el desarrollo de frontispicio principal

Compuesta por las dos torres que coronan el conjunto, un frontispicio que, como tal, se encuentra ejecutado en piedra chiluca trabajada a hueso, sin argamasa, un granito gris que contrasta con la oscura piel del tezontle, que desde el fondo domina y hace del templo un lugar enigmático; este frontispicio tiene como ícono principal una cruz que se encuentra en la parte superior; la Veracruz es el centro vertical y horizontal del conjunto. ¿Pero cómo alcanzar la cruz?

La parte inferior del frontispicio donde se ubica la portada de arco de medio punto se compuso sobre la forma de un primer cuadrado-círculo, de cuyo eje nace la composición total de la fachada; a partir de las proporciones áureas de esta primera figura, que enmarca todo el portal desde el piso hasta la cornisa y piso del coro, veremos que el radio (e-d) hace su desarrollo hacia (f), punto final de la

divina proporción, pasando por (h), que compone la reflexión áurea alcanza la cruz, que resulta ser el centro de toda la unidad edilicia; como veremos, tiene el atributo de *autosimilaridad*, ya que el desarrollo de las líneas de proporción áurea coinciden en su desarrollo de manera creciente, ascendente.

La cruz viene a ser el elemento articulador de la composición mayor; no es sólo un tema arquitectónico, sino principalmente litúrgico, pero la liturgia tiene que ingresar a los elementos de la racionalidad matemática y no a la inversa; en ella hay muchos elementos que se fundan en otro tipo de decisiones en un espíritu modernizante, dentro de lo que era aún el barroco novohispano.

Una vez alcanzada la cruz, como acto de participación, ya que la puerta invita a eso, no podemos alcanzar la verdad total del edificio sin ingresar en él: de un primer círculo (a, b, c, d) pasamos a un segundo; es decir de la verdad del templo a la verdad de la iglesia, que es una referencia al cónyuge: iglesia o pueblo de Dios; así pues, la cruz se revela a los ojos a partir del estatuto de las proporciones áureas, tomando la cruz como centro y del punto base, que es el umbral, tenemos el círculo mayor (a1, b1, c1, d1), tomando e1 como eje para alcanzar la proporción; en esta escala alcanzamos la cabeza de Cristóbal, los pináculos del imafronte y los ejes de composición de las torres. Este es el segundo movimiento que nos permite entender la composición de la fachada; continuando el movimiento matemático hacia arriba vamos a definir la altura de las torres, y en su recorrido el punto h1, que define el lugar de la cruz, esta vez de la cúpula, con lo cual vemos que existe una relación de media y extrema proporción entre la nave y las torres.

Todavía tenemos una tercera escala áurea, que se forma entre la última y la primera, una escala intermedia que nos define las características de la fachada, y además de ello el interior de la nave; esta proporción se construye a partir de la mitad

del último círculo, un círculo cuadrado, que une la cruz y el piso, será la base sobre la que se construye A2, B2, C2, D2, su desarrollo entre E2 y D2, alcanzamos G2, F2 que define el límite del imafronte, pero además nos permite ingresar en las proporciones áureas de la nave, que se define por esta relación.

Pasar de la superficie lisa a la totalidad tridimensional del edificio, en esto desde luego existe implícita la revelación cosmogónica del espacio sideral, como la gran cúpula que se reinterpreta en la casa de oración.

Es el tercer círculo que coincide con el umbral del pórtico, todo un sistema de proporciones que pasan del sentido geométrico al abstracto, al litúrgico y que sorprenden en la experiencia estética, que no había sido descifrado y constituye un aporte al estudio de la Santa Veracruz.

La proporción áurea en el frontispicio del sur

El portal sur, que desemboca sobre la avenida Hidalgo, también se encuentra organizado sobre estos mismos principios de composición clásicos, que fueron ampliamente conocidos por los griegos desde los tiempos de Pitágoras (500 a.C.), pero luego fueron retomados por el neoplatonismo durante el Renacimiento; recordemos que:

En 1509 el matemático y teólogo Luca Pacioli publicó su libro *De Divina Proportione* ("La proporción divina"), en el que plantea cinco razones por las que considera apropiado considerar divino al número áureo:

1. La unicidad; Pacioli compara el valor único del número áureo con la unicidad de Dios.
2. El hecho de que esté definido por tres segmentos de recta; Pacioli lo asocia con la Trinidad.
3. La inconmensurabilidad; para Pacioli la inconmensurabilidad del número áureo, y la inconmensurabilidad de Dios son equivalentes.

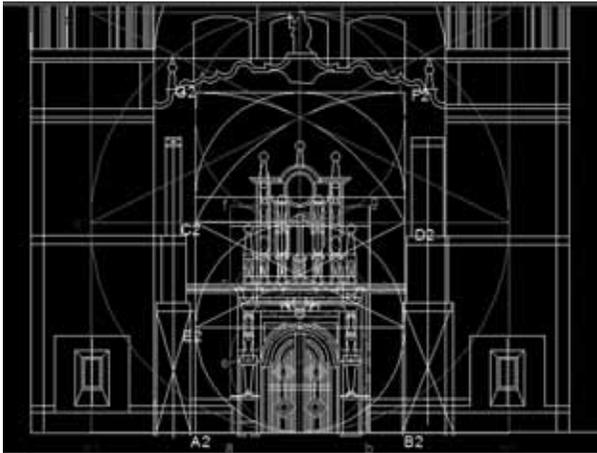


Figura 19. Proporción áurea de la fachada.

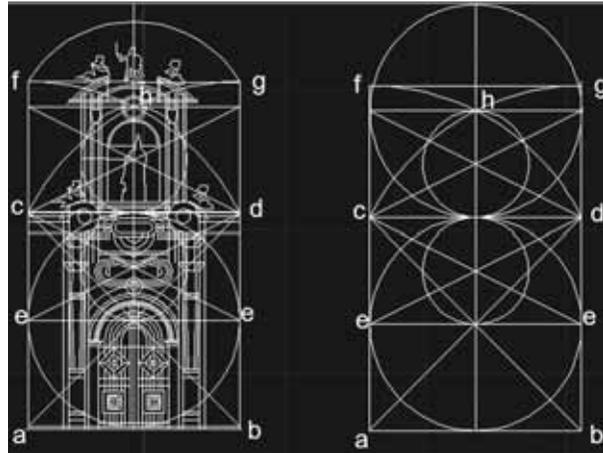


Figura 20. Frontispicio sur, avenida Hidalgo.

4. La autosimilaridad asociada al número áureo; Pacioli la compara con la omnipresencia e invariabilidad de Dios.

5. Según Pacioli, de la misma manera en que Dios dio ser al Universo a través de la quinta esencia, representada por el dodecaedro; el número áureo dio ser al dodecaedro.¹⁴

Es así que todo el portal viene trazado sobre la base de estas proporciones: un cuadrado, que se forma entre el ancho del vano y la altura del primer cuerpo de frontis, será base de la construcción de la proporción; su desarrollo pasa por el medallón de la cruz localizado dentro del círculo pétreo que tiene una corona de espinas, terminando en la altura del frontón abierto de manera inversa: aquí la autosimilaridad es decreciente.

El segundo cuerpo del frontispicio también repite el mismo procedimiento.

Y si trasladamos esas mismas proporciones y el esquema general del pórtico al interior del templo, advertiremos que el ancho máximo de la nave en el crucero mismo también está planeado con ese mismo concepto, es decir, que entre la cruz de la planta y la cruz de la fachada principal existe

una relación de correspondencia. Los arcos torales que sostienen la cubierta del edificio están trazados con la proporción áurea, es decir, que entre el piso y el punto central de la dovela clave de los arcos existe un rectángulo de esas proporciones (1:1.618), el número y sección áurea. Podemos comprobar la correspondencia entre el exterior y el interior del templo.

Este método de análisis ha sido sustentado en México por el profesor Manuel González Galván, quien ha enmendado algunas consideraciones sobre las proporciones y el diseño de la Catedral de Morelia y de muchas otras iglesias,¹⁵ y muchos otros textos que muy limitadamente se viene replicado como método de análisis (figura 20).

La anatomía del mito: del itinerario de lo visible y del ocultamiento

La capilla y los pasos secretos

Si observamos la disposición de los vanos en la composición de las capillas laterales, veremos que, por su función, la Capilla de la Virgen era la más importan-

¹⁴ "Número áureo", en *Wikipedia*, es.wikipedia.org/wiki/N%C3%BAmero_%C3%A1ureo; consultado en agosto de 2011.

¹⁵ Manuel González Galván, "Trazo, proporción y...", *op. cit.*, p. 79.

te; hoy tiene un cancel de madera y un tratamiento de ingreso con un arco de piedra muy ataviado que muestra su importancia: el bautisterio viene paralelo y al fondo existe una capilla profunda y secreta de la que sólo tienen conocimiento los iniciados, los párrocos y sacerdotes que practican en ese recinto.

De acuerdo con la investigación realizada sobre la base de documentos gráficos del INAH —que no exponemos en esta oportunidad—, nos permitimos sostener la hipótesis de que fuera de esta cripta secreta no existía otro lugar para mantener al Cristo bajo sus Siete Velos.

El primero no es de uso público permanente, sino ritual; el cancel cumple su papel de disipar el espacio como un cedazo que filtra la mirada indiscreta; el bautisterio tiene un acceso más libre, no de manera plena pero al menos carece de puerta, y por ambos se puede acceder al templo recóndito, que podríamos definir como la ermita original; ahí, desde el bautisterio existe una puerta para comunicar con este espacio enigmático, era la de uso normal y probablemente existía un culto privado de los religiosos que podían tener acceso por esa puerta. Sería ahí donde el Cristo estaba cubierto por el misterio de los siete velos, y probablemente descubierta para milagros especiales, enfermedades de los cofrades o algún otro tipo de emergencia; si bien esta puerta no es muy amplia, es suficiente para la proporción y el tamaño del lugar; sin embargo, de ello tenemos un pasadizo secreto, que se encuentra en el retablo de la Virgen y conecta la capilla con la cripta secreta ubicada al fondo del conjunto ritual.

¿Cuál era el propósito de esa puerta? Por cierto no se justificaría si no formara parte de un rito, de una práctica, de un gran secreto; este pasadizo tiene forma muy incómoda, es bastante angosta, y lo que viene a ratificar el hecho es su invisibilidad: la observación del retablo pasa desapercibida, sólo una mirada insistente y simultánea de la planta, de las elevaciones y del edificio nos permite conocer y descubrir;

incluso contra la propia voluntad del señor párroco, quien debió admitir ante la evidencia técnica.

Fue por eso que habíamos postulado que este templo siempre estuvo envuelto en un misterio; no era un lugar de culto, era más bien un *no lugar*.

Es posible que tal haya sido siempre la forma de mantener a este Cristo entre lo real y lo ficticio, fuga y contrafuga, ocultamiento y des-ocultamiento, vida y muerte, luz y sombra, en el límite de lo increíble y lo imaginario; se trataba de una estrategia, un marco de incógnita, entendible desde luego como parte de una época que contenía una forma de vida, una mentalidad, imperante, y esta manera de administrar la imagen debió formar parte del programa de necesidades que el arquitecto tuvo que resolver, o el mito que no se quiso demoler y quedó como la esencia misma del lugar; el arquitecto tenía que acondicionar el nuevo templo para que el Señor de los Siete Velos mantuviera su condición de visibilidad e invisibilidad, lo cual en el fondo no es sino parte del programa del barroco, que con juegos ópticos debía demostrar la validez y la verdad de la fe. No es esta una forma magistral de administrar la luz y la sombra. Lo barroco llevado a una evidencia no sólo física, sino matemática.

En este recorrido existe sin duda un programa litúrgico de muy alta importancia. ¿No explica acaso este episodio —no totalmente, pero sí de manera muy significativa— el triunfo del culto mariano en el territorio novohispano? Si es la virgen quien recibe al Cristo sacrificado en el Gólgota por nuestros pecados, y ella quien le da consuelo y lo protege en su capilla, y es ahí donde mora la imagen, aunque invisible, es ella quien verdaderamente permanece y, por tanto, re-presenta a Dios; no sólo vino de su vientre sino que vuelve a su retablo, a su nicho, a su casa. Ahí se desvanece ante los siete velos y deja el mundo material, de los vivos y de las imágenes, para convertirse en recuerdo; es ella la intermedia entre lo mortal y lo divino. Aquí desde luego que

el objeto del barroco se cumple de manera magistral, porque se le ha encargado a la arquitectura una misión litúrgica, que se consume en sus muros, en los pasadizos secretos, en la articulación de sus retablos, en ese entramado de espacio visible e invisible que constituye los verdaderos velos del Señor. Pero también forma parte de la maquinaria medieval, sus articulaciones son la expresión de una tecnología en las que funciona todo a la vez, el oro como el hierro, sus bisagras, la madera, la imagen, el simulacro, un artefacto para la fe.

Iconoclastia

Desde luego aquí hay un desandar de las convicciones de la iglesia novohispana respecto a la querrela que dividió al mundo cristiano en Oriente y Occidente, católicos y ortodoxos en el siglo VIII y IX; desde luego no existe una declaración expresa de negar el culto a las imágenes, no se reivindica expresamente la iconoclastia, en los hechos sí, ya que ésta, en particular tiene una manera muy peculiar de exhibición y ocultamiento. En los hechos se pueden alternar siempre con el mismo propósito: era un suplemento pedagógico; pero más allá de todo era una forma de dar continuidad a la tradición grecorromana frente a la judía que había roto con la iconoclastia de Egipto, dando crédito no a la imagen sino a la palabra, a los mandamientos; fue así como se inició también la gran aventura de la pintura de Occidente, que jugó un papel importante en la representación, y ya en el Renacimiento madura para emanciparse de la tutela religiosa.

He aquí que el objeto se convierte no sólo en una representación, sino que se le niega la presencia física; no se trata de un objeto auxiliar que remita al imaginario de lo real, el cual ya ha sustituido al verdadero y, por tanto, no tiene la condición de representación; es éste el que debe ser representado y vivir en la memoria; su oculta-

miento y aparición constituye en sí mismo el objeto de la verdad y se realiza como testimonio de afirmación de su propio mito una vez al año.

La evidencia de esta manipulación de la imagen está expresada y lo explica la gran arquitectura del edificio dedicado a la santa Veracruz. Ahora sí podemos decir que el edificio permite conocer la esencia de sus secretos íntimos, la pieza que faltaba ver sigue sin verse, pero al menos ya sabemos dónde está, aquella que la grandiosa maquinaria medieval ocultaba, ha caído: se trata del único retablo de maderas preciosas enchapadas en oro que alberga el edificio, el retablo de la Capilla de la Virgen de Guadalupe. Este retablo no sólo cumple con el objetivo de mostrar el rostro de la inmaculada, sino que tiene sus piezas debidamente articuladas para que el Señor de los Siete Velos pueda pasar y hacerse ajeno a los ojos profanos del pueblo.

[...] el occidente greco-latino no se decide ni a concebir una divinidad totalmente incognoscible, incomprendible, imposible de circunscribir y representar, ni a condenar definitivamente la materia. El cristianismo cree en un Dios que fue al mismo tiempo un hombre [...] su dogma fundamental es el de la Encarnación, de modo que el culto a las imágenes, que para sus adversarios era idolatría y acto de magia porque consideraban consustancial la imagen y el ser al que representaba, para sus partidarios subrayaba la naturaleza humana de Cristo, el vínculo profundo entre tiempo y eternidad establecido por Dios sin merma alguna de su unicidad y trascendencia.¹⁶

Arqueología de las naves y del mito en mutación espacio temporal

Reconstrucción o sobreposición de templos

Se ha dicho desde hace tiempo que la iglesia de la Santa Veracruz fue reconstruida en el siglo XVIII, y

¹⁶ "La época de la querrela iconoclasta", www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/834.htm, consultado en agosto de 2011.

que de ello existe testimonio incluso en las fachadas del templo; sin embargo, me permito disentir plenamente en este punto, sobre todo de quienes dicen que la antigua iglesia fue demolida. Mas debemos ser indulgentes, porque probablemente sólo hicieron sobrevivir las ideas generales y las tradiciones inmemoriales que se han reproducido siempre en el mundo de los libros sin necesidad de visitar el templo, e incluso el hecho de conocerlo y visitarlo no es suficiente para descubrir que la vieja iglesia, que recoge las más antiguas tradiciones, aún se encuentra en pie; sólo una mirada inquisitiva y técnica permite afirmarlo, y que la nueva sólo vino a complementar los espacios anteriores. Es probable que parte del edificio antiguo hubiera sido demolido, pero es innegable que las capillas laterales, a saber la de la virgen, el bautisterio y el secreto templo del Señor de los Siete Velos no forman parte de la construcción realizada a expensas de los Caballeros de la Cruz y que pusieron sus improntas en las piedras del barroco dieciochesco, sino que fueron construidas mucho antes. La prueba se encuentra en cada uno de los elementos arquitectónicos que diferencian una de otra: la Capilla de la Virgen y el bautisterio tienen un estilo plateresco, propio de épocas anteriores al siglo XVIII, que es el siglo del florecimiento y triunfo del barroco en la Nueva España. Emilio Villanueva nos ilustra al respecto:

Afirmase que sus formas reúnen más elementos decorativos que lineales; que sus características típicas se acuerdan más al obraje de retablos y custodias que al trazo de grandes y sólidas fábricas. Los que tal dicen sólo atienden al tono fastuoso y gallardo de sus apariencias en esos fantásticos y primorosos templetos de argento repujados por el cincel de los Arphe, de los Becerril y de los Valdelvira; pero deteniendo la mirada en el Palacio de Miranda, hermoso joyel burgalés, en la Universidad Complutense, o en aquellas notables fábricas salmantinas de los siglos xv y xvi que aún se conser-

van, fuerza es afirmar que hay gran lógica en su estética y en sus principios, lógica que se acusa a las veces hasta en los motivos más desvinculados de la estructura. Es pues, un estilo de extraordinaria riqueza, pero también de gran racionalidad.

El estilo plateresco no nace ni muere repentinamente; viene con insinuaciones débiles, insertando la fineza de los elementos del arte renacentista en la arquitectura gótica mudéjar y se pierde diluyendo sus caracteres poco a poco en el neoclásico. Pero no se pierde en realidad: la dinámica que informa sus principios seguirá latiendo en las formas pintorescas de ese otro estilo libre que ha de aparecer más tarde: el barroco.¹⁷

Barroco y plateresco

Sin duda también este templo y su estilo fue una sugerencia importante para el proyectista de la ampliación, que es exactamente lo que se hizo en la segunda mitad del siglo XVIII y se conoce como la nueva iglesia de la Santa Veracruz, y tanto en aquella como en esta primera algo innegable es la racionalidad del monumento, al grado de que incluso han pasado desapercibidos; pero tampoco es difícil identificar las diferencias, porque en realidad son muy evidentes: la primera es de una altura mucho menor, sus arcos son algo mayores que la última, y esto se puede ver en las fotografías, donde resulta evidente que el templo antiguo fue reforzado con una nueva columna que se adosa a la antigua y se ve revocada con estuco (figura 21).

Probablemente la cala de un restaurador no habría sido tan aleccionadora como esta imagen que nos muestra el edificio para explicar la fusión del viejo templo con el nuevo. La diferencia de la luz del vano de los arcos también es evidencia; sin embargo, es necesario decir que, visto el asunto de esta manera, nos permite explicar el conjunto de sugerencias que en los apartados anteriores que-

¹⁷ Emilio Villanueva, *Motivos coloniales*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 2006.



Figura 21. Cuatro fotografías de las criptas profundas, en las que es posible establecer la diferencia del estilo con que fueron concebidas, por lo que parece ser que fueron reconstruidas o readaptadas al nuevo templo que se encuentra arrimado a un viejo culto, como también el templo se adecua a las condiciones pre-existent; templo y culto se corresponden, sólo es necesario verlos en detalle, en todo lo que define el desarrollo posterior es lo que viene de antes, es un desarrollo también de autosimilaridad, pero esta vez en lo ritual y lo constructivo.

daban sin solución: el viejo templo tenía su retablo, el retablo de la virgen, el cual es definitivamente más sencillo que los realizados en el siglo XVIII, en los cuales cobrará extraordinario protagonismo el interior de las basílicas y templos, abundó la decoración y las formas casi incomprensibles

de una meta-liturgia construida para expertos en iconografía. Los retablos del siglo XVI son mucho más sencillos: "Se trata de un arte que prescinde de los elementos accesorios, eliminando cualquier concesión decorativa y otorgando el protagonismo al soporte arquitectónico que sigue los cánones

clásicos de forma casi obsesiva, aunque introduciendo un gigantismo de raíz miguelangelesca”.¹⁸

El retablo

Sin embargo no podríamos afirmar que se trate de un retablo de ese periodo, puesto que —si bien de manera muy sobria— existen estípites en la composición, y de acuerdo con Toussaint y con otros teóricos de la arquitectura mexicana, el estípite fue introducido por Jerónimo de Balbás en el segundo tercio del siglo XVII, a partir de la construcción del Retablo de los Reyes en la Catedral Metropolitana. ¿Podría tratarse de una manifestación de la gestación de este estilo inspirado por José de Churriguera, en el paso del siglo XVI al XVII, o una forma temprana de uso de este elemento de composición? Si fuera así, ¿la imagen de la virgen de Guadalupe puede estar entronizada ya en esa época? Tales sugerencias en el retablo de la virgen de la iglesia de la Santa Veracruz echan por tierra las afirmaciones sobre las fechas establecidas para la construcción de la primera capilla o del retablo en cuestión. Lo cierto es que ese retablo se encuentra muy armónicamente en el marco del edificio plateresco; todo parece estar en su lugar; incluso el abocinado del arco toral del altar se insinúa como marco del altar.

Este arco, y en general la construcción que analizamos aquí, son muy severas aunque algo graciosas; no tiene capitel, apenas se insinúa en la parte abiselada, y esto corresponde con la composición del oro, que también se caracteriza por su sobriedad. Según el arquitecto Jorge J. Jesús Carrillo:

La Capilla de la Santa Cruz luce un retablo barroco en el que sobresalen las imágenes de la Virgen de Guadalupe, San Pedro, San Pablo, San Miguel y San

Gabriel. En este retablo se exhibe una reliquia del *Lignum Crucis* o de la Santa Cruz, donada en 1968 por el Cardenal Primado de México, Miguel Darío Miranda, autenticada en el Vaticano en 1967 [...].¹⁹

San Pedro y san Pablo son los herederos directos del legado histórico de Cristo crucificado; uno recibe las llaves y el otro la misión teológica: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? Erige con sus cartas el cristianismo durante el Imperio Romano, y los ángeles son la expresión de la mitología de la construcción de la iglesia; por tanto, nada está fuera de lugar, todo ha sido debidamente pensado y ejecutado.

Por otro lado, un análisis de los planos de la iglesia muestra indiscutiblemente que los muros, los ejes y las columnas de toda la parte de las criptas observan menor perfección que las del barroco, que son un plan intachablemente definido, basado en cuadrados que sostienen cúpulas circulares, siendo poco menos que perfectos; en cambio, en las criptas podemos observar muchas irregularidades, desencajes sobre todo en las columnatas, y sin embargo fueron la base de la composición, es decir, que el barroco vino a consolidar los espacios existentes, se construyó pensando en habilitar y dar continuidad en espacio y tiempo, pero también de tradición; probablemente el templo de la virgen haya tenido especial importancia, al grado de que se logró evitar su demolición, porque acaso aquí se fundió el triunfo del culto mariano: no olvidemos que esta iglesia es anterior al culto de la Virgen de Guadalupe, que se inicia en los albores del siglo XVII, cuando ya la capilla tenía casi un siglo.

La importancia de la Capilla de la Virgen se expresa en la construcción, primero porque se ha usado su eje para dar cabida a la puerta lateral del templo, la que conecta a la importante calzada de Tlacopan; probablemente esta era la puerta por

¹⁸ es.wikipedia.org/wiki/Retablo#El_retablo_renacentista:_siglos_XV_y_XVI, consultada en agosto de 2011.

¹⁹ *Ritos y retos del Centro histórico*, revista digital, www.ritosy-retos.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=126:iglesia-de-la-santa-veracruz.

donde salía la procesión del miércoles santo, y también la puerta por donde se depositaba al Señor de los Siete Velos, y de donde se esfumaba para convertirse en memoria y en ser más allá del ente, en la verdad oculta de la iglesia; por ello el muro que una fue diseñado como fachada del más importante espacio ritual, porque en realidad el templo era un contenedor del vacío, un accesorio vacío; por ello jamás se pensó en realizar otro retablo que no fuese el ya existente; nada debería hacer sombra, nada podía disputar la jerarquía ganada en varios siglos de existencia de silencio y oscuridad, y que según los registros habría de durar otros más.

De esta manera el rompecabezas queda armado, el problema parece resuelto, por lo menos hasta aquí, como reto a quienes quieran inquirir más aún acerca del edificio, pues como bien señaló Octavio Paz: “la arquitectura es el testigo insobornable de la historia”, sólo que es necesario saber preguntar y tener sensibilidad y paciencia para escuchar.

El patio y sus elementos

Para abundar en pruebas nos trasladamos al patio del edificio, donde además de los templos y criptas se encuentra la casa curial; al lado de las criptas podemos ver partes muy evidentes de la vieja construcción: un patio y un arco que lo cruza, y que desde luego no es sino parte del viejo templo refuncionalizado, dejando el testimonio del tipo de arquitectura plateresca, una columna con un capitel sencillo que sostiene un grueso arco, unos contrafuertes que apuntalan la estructura, dos ventanas que iluminan el bautisterio y una de tipo octogonal en un muro donde se apoyan las gradas; ya que ésta tiene ahora dos plantas, parece haber sido del tipo indicado y su altura es de forma hexagonal y tiene un marco de piedra propio de la dignidad de un templo y no de unas simples gradas, ahora muy pertinente, debió ser la altura normal

de las ventanas de una nave, no sabemos si parte de un crucero o de una nave.

Las ventanas de la vieja nave vistas de afuera y por dentro son muy diferentes a las que se ejecutaron con el barroco en el siglo XVII.

El arco del patio, realizado también con el estilo plateresco, con capiteles muy diferentes a los de la nave principal, forma parte de ese testimonio del tiempo que nos obliga a reactualizar nuestra mirada sobre este ícono del siglo de oro del barroco y de sus no menos ilustres antecesoras (figura 22).

Si analizamos la forma de las capillas laterales, éstas no se explican sino como parte de un programa anterior; es decir, que la forma constitutiva de lo basilical, sobre la que veremos algunos principios, es el crucero; por lo general, cuando existen capillas laterales, éstas se enmarcan en los costados y forman una nave; las capillas así profundas no se explican tipológicamente sino como resultado de una historia particular, única, y en este caso se podrían explicar por la existencia previa de ellas; son de por sí muy profundas, lo que funcionalmente no es conveniente, es un espacio y un costo muy alto, pero si ellas ya existen, no había razón para quitarlas, precisamente por esa misma consideración, máxime si además del valor material conservaban uno de tipo litúrgico; para ello incluso se pudo hacer una inversión en su reparación, y de este modo podríamos pensar que incluso en ellas exista la historia misma del templo: que la capilla secreta del Señor fuera no sé si físicamente, pero tal vez como solar, el lugar de la ermita, que las capillas laterales fuesen el templo restaurado que se erigió como tercera parroquia, y que el gran templo de tesitura barroca fuese aquel que dejó manifiesta su historia y su cronología en el siglo XVIII, toda la historia del señor y de sus recintos ahí a nuestros ojos.

Es posible que se hubieran hecho reparaciones; una prueba de ello son los techos que no son igua-



Figura 22. Arcos de las naves laterales, baptisterio, cripta y patio, todo correspondiente al estilo plateresco.

les; interiormente todos aparecen como bóvedas de pañuelo, pero vistos desde el exterior resulta que las bóvedas del bautisterio son similares a las de media naranja del templo nuevo, por lo menos las dos más profundas; las otras tienen formas poco definidas.

Colofón

Aquí dejamos las partes más sugerentes del análisis del templo; sin embargo, debemos decir que antes de realizar muchas de las afirmaciones presentadas en la tercera parte del trabajo, y que pueden parecer insensatas, son producto de un trabajo más arduo y completo del que no se da cuenta aquí: el seguimiento de la historiografía de los documentos escritos y fotos de los siglos XIX y XX del INAH; esperemos que puedan ser motivo de otras publicaciones, análisis de las fuentes de primera mano, documentos históricos acumulados en el último siglo por el INAH que se encuentra en la carpeta, todo lo que nos permitió llegar a esas conclusiones. Se trata de un análisis comparado de

las fuentes con la arquitectura, y es así que se explica la historia del ciprés que estuvo en el presbiterio, las rejas que no llegaron a cumplir 50 años, fue el texto pétreo que nos enseñó sus secretos, los mismos que se corroboraron por esta información que sirvió de contrapunto, que podrá ser motivo de otro ensayo que permita exponer mucho más sobre la historia y la historiografía de la iglesia fundada por Hernán Cortés, y de la imagen que fue ocultada y mostrada como A-lételia griega durante más de cuatro siglos hasta 1963, que como resultado de las reformas eclesíásticas del Segundo Concilio Vaticano inició su nueva etapa con la construcción de la hornacina, donde ahora se exhibe de manera permanente.

Finalmente, el Cristo de los Siete Velos se despojó y triunfó sobre sus seculares ocultadores, y en 2013 se cumplirá el 50 aniversario de un acontecimiento que debería ser celebrado no sólo por la historia, sino por su propia iglesia y los propios mexicanos, que hoy pueden contemplar esa imagen sin velos ni ataduras.