

El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalga (1810-1872)

Relacionado con el año de entrega de este artículo (2008) a la Coordinación Editorial del *Boletín de Monumentos Históricos*, deseo destacar uno de los trabajos de Manuel Gustavo Antonio Revilla (1863-1925), quien hace exactamente un siglo (en 1908) dio a conocer en *Obras. "Biografías" (artistas)* aspectos de invaluable valor histórico-artístico, entre ellos la primera biografía del arquitecto Lorenzo Hidalga con aportaciones de un informante confiable y directo: Ignacio Hidalga, uno de los hijos de Lorenzo.¹

| 85

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH.

¹ Cada uno de los capítulos biográficos de Revilla es encabezado por el nombre del artista, y el que corresponde al arquitecto se llama "Lorenzo Hidalga"; sin embargo, el mismo autor lo alterna en su texto con la denominación "Lorenzo de la Hidalga" y en el campo de la historiografía arraigó esta última; por ello quiero aclarar que —atendiendo a que la ortografía de los apellidos carecen de reglas— me apego a la forma que reiteradamente encontré en fuentes primarias: "Lorenzo Hidalga". La biografía del arquitecto fue escrita en febrero de 1901 e ilustrada con una fotografía al inicio del capítulo; véase Manuel G. Revilla, *Obras "Biografías" (artistas)*, t. I, México, Biblioteca de Autores Mexicanos, núm. 60, 1908, pp. 24-45. Se puede ver la firma de Hidalga en las páginas facsimilares reproducidas en Glorinela González Franco *et al.*, *Catálogo de artistas y artesanos de México*, México, INAH (Fuentes), 1986, p. 51. Para el arquitecto Hidalga véase Justino Fernández, "El ciprés de la Catedral Metropolitana", en *Historia Mexicana*, vol. VI, núm. 1, julio-septiembre de 1956, pp. 90-98; Elisa García Barragán, "Lorenzo de la Hidalga: un precursor del funcionalismo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 48, 1978, pp. 71-79. Una variación sobre el tema del nombre del arquitecto es Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, t. II, México, Grupo Financiero Bancomer, 1996, p. 174, quien lo registra como Lorenzo de la Hidalga pero al interior del texto lo llama: Juan Lorenzo de la Hidalga y Musitu, además de ofrecer una síntesis biográfica del arquitecto. Sobre el triunfo del proyecto de Hidalga en el concurso para levantar un monumento conmemorativo a la Independencia en la Plaza Mayor en 1843, es necesario volver a las fuentes porque existen varias versiones al respecto; véase Esther Acevedo, "Las imágenes de la historia (1863-1867). Memoria y destrucción", en *Memoria Museo Nacional de Arte*, núm. 3, 1991, pp. 27-42; Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, y Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1801-1843)*, México, IIE-UNAM, 1972, p. 270; también el número 2 del apéndice documental anexo a este trabajo, y que procede del AGN, Gobernación, vol. 258, exp. 7 fs. 1-2. Katzman y otros autores presentan al arquitecto como Lorenzo Hidalga Musitu, véase Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Trillas, 1993, pp. 361-362; María Eugenia Aragón Rangel, "Una obra y dos actores", en *El Teatro Nacional de la ciudad de México*,

Corría el año de 1813 cuando un italiano que —sin conocimiento directo— consideraba hermosa la ciudad de México, preguntaba: ¿y cómo es su catedral? Su interlocutor de origen francés, copartícipe del “buen gusto” de la época, afirmaba:

Su arquitectura no es delicada [...] le sobra bastante cargazón. [...] En el crucero tiene un pino que parece pinar [...] un tabernáculo de plata de hechura tosca, [...] que incluye dentro otro de oro en el que lo más primoroso es el metal. Detrás de esta *pirámide* o llámese *ciprés*,² está en el testero

1841/1901, México, Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli-INBA, 1995, pp. 68-92; este segundo apellido del arquitecto cambia a Musito en “Expediente sobre subrogar D. José Ignacio Oropeza, en lugar de D. Lorenzo Hidalgo y Musito, a tener en depósito irregular 8,000 pesos, en una casa de la Calle de Revillagigedo”, Archivo General de la Nación (AGN), Bienes Nacionales, 1844, vol. 583, exp. 20. En lo personal me inclino por utilizar el nombre oficial, que es también el de uso común en los documentos manuscritos del AGN y del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), que coinciden en nombrarlo Lorenzo Hidalgo; su apellido es el mismo de otros dos personajes que piden Cartas de Seguridad en la misma fecha que Lorenzo, el 11 de enero de 1748, y seguramente son sus parientes Pedro y Vicente Hidalgo, ya que los tres son originarios del pueblo de Maeztu en la provincia de Álava, probablemente sus hermanos, uno y doce años menores que el arquitecto; véase AGN, Cartas de Seguridad, vol. 68, fs. 310-312.

² Las cursivas son mías. Me interesa aclarar que la palabra ciprés no aparece con una connotación arquitectónica en el diccionario de la Real Academia Española, ni en otros semejantes, y tampoco en el glosario trilingüe (italiano-inglés-francés) especializado en términos del ajuar eclesiástico, *Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico* realizado por el Réseau Canadien d'Information-Canadian Heritage Information Network/Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione-Ministerio per i Beni e le Attività Culturali/The Getty Information Institute/Ministère de la Culture et de la Communication, CD-ROM, 1995. Únicamente está consignado en un glosario del siglo pasado donde se define como una “estructura arquitectónica en forma de templete libre; su diferencia con el baldaquino estriba en que éste cubre el altar y al oficiante, en tanto el ciprés únicamente aloja imágenes o elementos litúrgicos como la custodia o el sagrario. Puede estar colocado el ciprés bajo un baldaquino o quedar enmarcado por un retablo, como es frecuente encontrarlo en la época neoclásica”; véase *Instructivo de cédula para el catálogo de monumentos. Glosario*

del templo un retablo conocido por el altar de los Reyes, que no es más que un acopio de leña dorado a lo *antiguo* y bien *indecente*. Sus capillas laterales (a excepción de tres³ que están renovadas al estilo del día y muy curiosas) [...] parecen [...] calabozos [...], porque están muy oscuras, estrechas y desnudas de toda curiosidad.⁴

de términos arquitectónicos, México, Secretaría de Patrimonio Nacional, 1970, p. 51. Desde mi punto de vista sería conveniente abundar en el origen de los términos y su uso, ya que el dosel —cuya definición se anota más adelante, y que desde 1726 se considera sinónimo de baldaquino— puede alojar tanto imágenes como personas. Eduardo Merlo considera que baldaquino proviene de “Baldaq” (quizás Bagdag) nombre de la ciudad en cuyas mezquitas se colocaba el Corán dentro de una estructura de columnas y dosel, y que ciprés está relacionado con Chipre, antigua isla griega donde abundaron estructuras parecidas; véase Eduardo Merlo, *La catedral basilica de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, BUAP/Gobierno Municipal, 2007, p. 171. Por el momento me parece más acertada la definición de ciprés que afirma: “en México, se llama ciprés a una especie de baldaquino que, en vez de altar, cubre la imagen tutelar de la iglesia [...] El nombre deriva del que construyó Gerónimo de Balvás para la Catedral de México, que afectó la forma de un ciprés”; véase *Diccionario arquitectónico ilustrado*, México, Secretaría de Patrimonio Nacional, 1976, p. 122. Por otro lado, el uso del término pirámide, de significado más amplio, se relaciona con el que le imprime el *Diccionario de autoridades* en 1726, que dice: “cypres: Árbol alto y derecho que remata en punta como pirámide”; ver *Diccionario de autoridades*, vol. II (ed. facsimilar), Madrid, Gredos, 1990 [1726], p. 714. De sus características y estructura se desprende el significado simbólico que justifica su presencia en el altar: una hoja que siempre se mantiene verde, igualdad en el tamaño de sus ramas, una fronda cónica, un tronco recto y de madera incorruptible, un olor suavísimo. De aquí que sea símbolo de inmortalidad asociado al panteón o lugar de los dioses y, en consecuencia, al lugar en que descansan los hombres y donde la presencia del ciprés alude a un estado de trascendencia; a la incorruptibilidad de María que lo hace presente en la letanía lauretana y al olor suavísimo que desprenden los cuerpos de los santos a la hora de la muerte, como si a través de ellos percibiéramos los aromas del paraíso.

³ Actualmente siguen siendo tres las capillas que ostentan un estilo académico: el Señor del Buen Despacho, Nuestras Señora de la Antigua y la Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe.

⁴ José Joaquín Fernández de Lizardi, “Diálogo entre un francés y un italiano sobre la América Septentrional”, en *El Pensador Mexicano*, t. II, núm. 13, 1 de enero 1813, p. 103, citado por Justino Fernández, *Estética del arte mexicano: Coatlícue. El Retablo de los Reyes. El hombre en llamas*, México, IIE-UNAM, 1972, p. 217. Aunque esta afirmación cau-

Una suma de acontecimientos y un cambio de mentalidad se dirigen desde principios del siglo XIX hacia el futuro desmantelamiento de una buena parte del ajuar de la Catedral de México y de su altar mayor. Aunque partimos de un diálogo que en realidad es una elaboración literaria, su trascendencia alcanza hasta nuestros días.

Para empezar los términos: “pirámide” y “ciprés” fueron los más utilizados durante la segunda mitad del siglo XVIII para referirse a la construcción arquitectónico-escultórica levantada frente al presbiterio que, de acuerdo con el influjo del baldaquino⁵ de Lorenzo Bernini en la Basílica de

San Pedro de Roma,⁶ enfatizó el lugar destinado al Santísimo Sacramento en el altar. A pesar de la carga conceptual peyorativa en un periodo de franca incompatibilidad con el lenguaje formal utilizado por Gerónimo de Balvás en el siglo XVIII,⁷ el término ciprés tuvo un origen más amable. Su simbolismo está relacionado en muchos pueblos con su madera rojiza, su tronco recto y su sentido de elevación, con su verdor persistente durante el periodo invernal y su resina incorruptible. Es símbolo de la inmortalidad y la resurrección. Esta connotación coincide con la función del tabernáculo y del altar como lugar sagrado y

só más efecto entre los historiadores del arte del siglo XX que entre los canónicos de la Catedral, Fernández de Lizardi sí tuvo un enfrentamiento con ese sector, ya que fue excomulgado por defender públicamente a los francmasones: “El Ylmo Sr. Felix Flores Alatorre, señor gobernador, provisor y vicario general del arzobispado, hizo dos declaraciones al respecto: el 22 de febrero y el 20 de diciembre, la segunda por haber desafiado al que lo excomulgó y por repetir su defensa a los mismos francmasones. Esta declaración se leyó en la misa mayor dominical y se fijó un ejemplar a la vista del público, dejando cinco ejemplares de repuesto por si alguno ‘tuviere la osadía de quitarlo’”, 20 de diciembre 1822, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), Gobierno Civil, caja 16 exp. 2. Sabemos que Fernández de Lizardi finalmente renunció a esta contienda y pidió la absolución, misma que le fue concedida el 29 de diciembre de 1823 según se consigna en *El pensador mexicano*/José Joaquín Fernández de Lizardi (estudio preliminar, selección y notas de Agustín Yáñez), México, Dirección General de Publicaciones-UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 15), 1940; véase también, “El Pensador Mexicano”, en *El Periquillo Sarmiento*, t. I, cuarta edición corregida, ilustrada con notas y adornada con 60 láminas finas, México, Imprenta de J. M. Lara, 1842, pp. X y XI.

⁵ De acuerdo con el *Diccionario de autoridades*, la palabra “baldaquí” (actualmente baldoquin o baldaquino) es “lo mismo que dosel” y está “tomada del Toscano *baldachino*, que en lo antiguo se usó en Aragón”; *Diccionario de autoridades*, vol. I, *op. cit.*, p. 536. El mismo diccionario señala que dosel es un “Adorno honorífico y majestuoso, que se compone de uno como cielo de cama puesto en bastidor, con cenefas a la parte de adelante y a los dos lados y una cortina pendiente en la de atrás que cubre la pared o paraje donde se coloca [...] Sirve para poner las Imágenes en los altares, y también le usan los reyes y los Prelados Eclesiásticos en sus siales, y los presidentes de los Consejos [...]”; *ibidem*, vol. II, pp. 340-341.

⁶ Cuando se trata de tomar decisiones, tanto los arquitectos como los eclesiásticos demuestran conocimientos del ritual, así como modelos formales; desde 1667 el maestro de ceremonias Gerónimo Pardo de Lagos señala la conveniencia de ajustar la planta de la Catedral de México a la de San Pedro de Roma para lograr “mayor lucimiento”; véase Manuel Toussaint, *La Catedral de México*, México, Porrúa, 1973, p. 278.

⁷ Gerónimo de Balvás es autor del Retablo de los Reyes o mayor que fue dedicado en 1737 y se conserva en la Catedral de México, y del tabernáculo del altar mayor que ya no existe y que poco antes de ser desmantelado fue reproducido por Pedro Gualdi en *Monumentos de Méjico: tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi*, México, Massae/Decaen, 1841, s/p. La lámina de referencia muestra la siguiente leyenda: “Interior de la Catedral de México”. Al centro y frente al Retablo de los Reyes, Gualdi representó el baldaquino de Gerónimo de Balvás, uno de los dos documentos gráficos que de él se conservan; véase Roberto L. Mayer, “Los dos álbumes de Pedro Gualdi”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 69, 1996, pp. 81-102 (la imagen aquí reproducida corresponde al segundo tiraje de la edición de 1941). Sobre el altar mayor de la Catedral de México el estudio mejor documentado es Elena Estrada de Gerlero, “Altar mayor”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 453-465. Las dos últimas restauraciones del Retablo de los Reyes de la catedral están documentadas en Guillermo Tovar de Teresa y Jaime Ortiz Lajous, *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y restauración*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985; *El Retablo de los Reyes en la Catedral de México. Restauración por México y España. Memoria técnica*, México Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural-Conaculta/Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006.



Figura 1. El baldaquino de Gerónimo de Balvás en escena que representa la coronación de Iturbide. “Solemne coronacion de Yturvide en la Catedral de Mexico. Del 21 de julio de 1821”. Anónimo, Acuarela sobre seda, 74.2 x 89.4 cm (ca. 1821). Colección del Museo Nacional de Historia, INAH, núm. de inv. 10-230564 10-130907.

en diálogo con la misión redentora de Jesucristo reiteradamente presente en la celebración de la misa. Por su agradable olor, Orígenes lo relaciona también con las virtudes espirituales y la santidad.⁸ Al simbolismo de las formas geométricas en múltiples culturas obedecen también las connotaciones “pirámide” y la forma “cónica del ciprés”, mientras su relación con lo cotidiano hacen de estos términos los de uso común que también trascienden a su origen y su tiempo, al aplicarse principalmente el de “ciprés” al lenguaje clásico

⁸ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos cristianos*, Madrid, Herder, 1991, p. 298.

decimonónico, con el que estaba en franca oposición formal.

En efecto, el ciborio “piramidal” levantado frente al retablo mayor de la Catedral de México, cubierto de “hojarasca” y semejante a un ciprés, fue sustituido por otro a lo moderno que, paradójicamente, a pesar de sus materiales y su sencillez ornamental, también se reconoció como “ciprés” desde su promoción. Ausente con una connotación escultórico-arquitectónica en los diccionarios de la lengua castellana —y también en los especializados en arquitectura universal—, la aplicación mexicana de la palabra ciprés podría



Figura 2. Vista interior del templo catedralicio con el coro al frente y el baldaquino de Gerónimo de Balvás al fondo. Pedro Gualdi, "Interior de la Catedral de México", en *Monumentos de Méjico: tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi*, 1841.

además estar vinculada a uno de los árboles que junto con el cedro servían de materia prima para la talla.⁹ También pudo aludir a que la gran altura que alcanzó la ornamentación del tabernáculo lo relacionaba con el árbol;¹⁰ por otro lado, a la vista del público, el naturalismo del ciborio coincidía con uno de los móviles fundamentales del barroco, que era la recreación de la naturaleza; y por último, ya en el siglo XIX se refirió a la compleji-

dad formal y la abundante decoración. En suma, el término ciprés, tan utilizado durante la segunda mitad del siglo XVIII,¹¹ quizá tenga su origen en el altar mayor de Balvás, muy apreciado en su tiempo, pero incomprendido en el inmediato posterior. Por otro lado, y paralelamente, el término baldaquino siguió en uso.¹²

⁹ El altar mayor de la iglesia de la Concepción de México, última obra documentada de Gerónimo de Balvás, se proyectó de cedro ayacahuite y ciprés; véase María Concepción Amerlinck, "Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia, y el Retablo de la Concepción de la ciudad de México", en *Boletín de Monumentos Históricos*, 1979, p. 30; Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, pp. 460-461.

¹⁰ María Concepción Amerlinck, *op. cit.*, p. 27.

¹¹ Sirva como ejemplo la "Licencia concedida al Cura Juez Eclesiástico de Actopan para que 3, 400 pesos de diversos destinos apliquen para ayuda de la obra del Altar Mayor y su Ciprés o Pirámide", el 27 de mayo de 1797. AGN Bienes Nacionales vol. 873 exp. 31. Véase número 1 del apéndice documental al final de este trabajo.

¹² En el "Ynventario de la Plata y Alhajas de la Santa Iglesia Metropolitana de México", realizado en 1818 por el perito Alejandro Calas, acompañado del tesorero de la Catedral el Bachiller Ventura López, quedaron relacionados como "tronos o valdoquines" los que servían de marco a dos escultu-

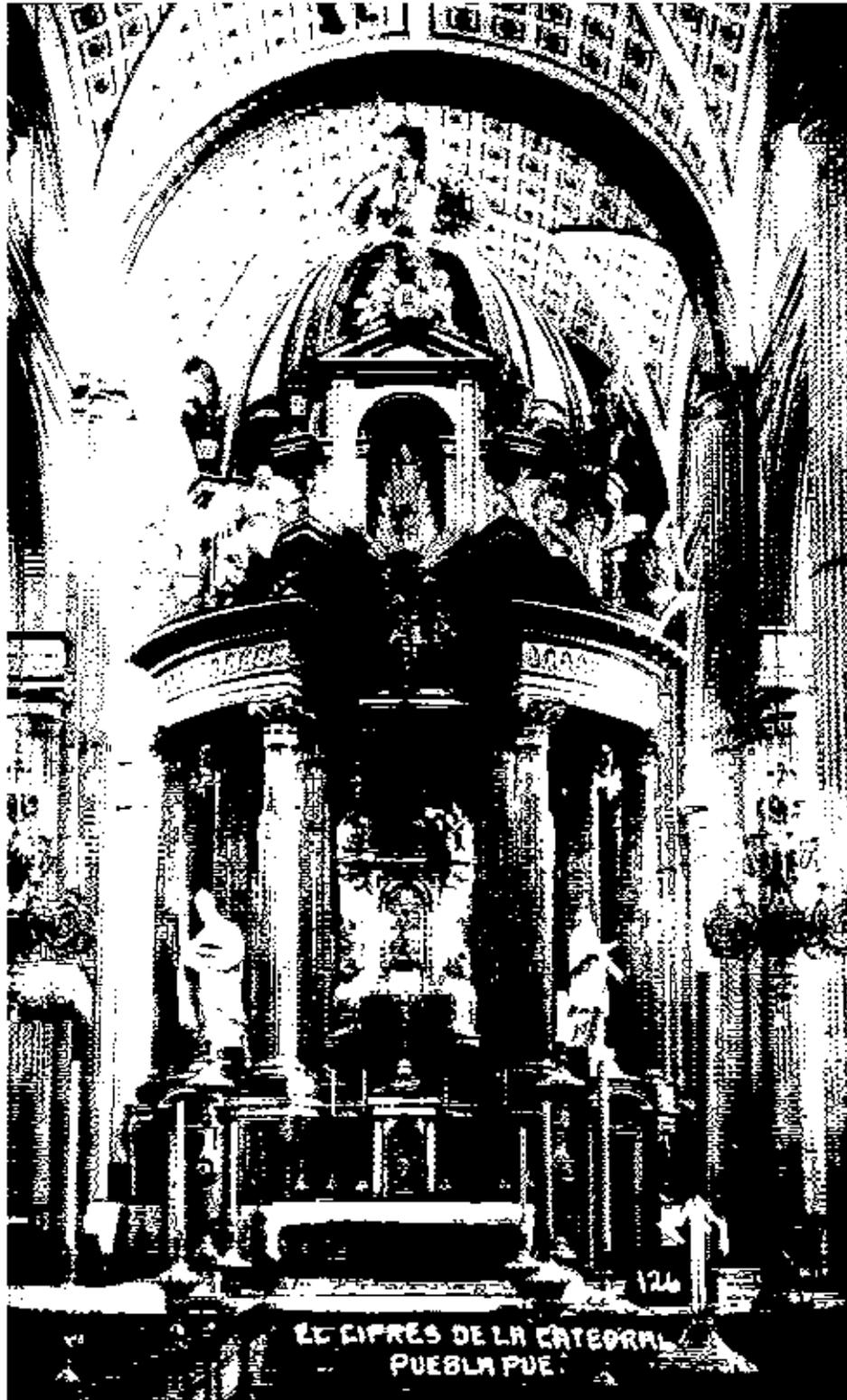


Figura 3. Manuel Tolsá, Cíprés de la Catedral de Puebla (la maqueta del proyecto data de 1798). Fototeca de la CNMH-Conaculta-INAH, A-13 T-1b P-3 F-3-8.

En los albores del siglo XIX, sin haber concluido el periodo de un gobierno virreinal a punto de desplomarse, eran ya sólidos los fundamentos de un nuevo estilo que, nacido en Occidente, había alcanzado tierras americanas, y después de dos intentos se hizo oficial con la fundación de la Academia de San Carlos de México, en 1785.¹³

Poco antes, los argumentos contra el ornato interior de los templos se hicieron presentes:

Las monjas de Santa Clara [de Querétaro] tienen [...] una iglesia costosamente adornada pero sin aquel buen gusto que es de desearse en esta especie de obras [...]. La parroquia [de Zacatecas es de] aquel género de arquitectura cargado de adornos impertinentes que aumentan los gastos sin añadir hermosura y majestad [...] [la casa del Conde de Súchil, en Durango] es reputada la mejor y lo es en efecto, sin que tenga otro mérito que la extravagancia.¹⁴

Para 1820 estas afirmaciones habían pasado de la opinión de los observadores y de los “especialistas” a la literatura y al dominio público.

El racionalismo francés difundido por los Borbones dictaba los lineamientos teóricos de una arquitectura reinterpretativa de las formas grecolatinas, que ya habían tenido una respuesta concreta en el baldaquino de la Catedral de Puebla (1797-1818),¹⁵ sin una obra paralela en la

ras: Nuestra Señora de la Asunción y el Santo Ecce Homo. ACCMM, Inventarios, leg. 7, f. 11.

¹³ Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. I Fundación y organización*, México (SepSetentas, 299), 1976, pp. 11, 36, 56, 68, 70 y 98; Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), 1781-1910*, México, ENAP-UNAM, 2009.

¹⁴ Fray Juan Agustín Morfi, *Viaje de indios y diario del Nuevo México*, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos, 1935 [1778], citado en Justino Fernández, *op. cit.*, p. 211.

¹⁵ Eduardo Merlo, *op. cit.*, p. 176. Antonio Bonet Correa relaciona los altares exentos con las custodias procesionales en forma de templete y el retablo exento hispánico con el que Diego de Siloe realizó para la catedral de Granada; Elena Es-

capital novohispana. Se trataba de una transformación de la imagen y la materia prima que dejó pasar treinta años para llegar al corazón de la Catedral Metropolitana.

Las luchas intestinas impidieron un cambio anticipado por desgaste y falta de fondos, pero cuando los tiempos de guerra y recesión económica se prolongaron y hubo que enfrentar a los enemigos de la nación, por esa misma falta de recursos el gobierno civil contribuyó a desmantelar el patrimonio catedralicio, y principalmente los objetos de oro y plata que daban servicio a los altares de las capillas. El gobierno eclesiástico también tomó cartas en el asunto aplicando fuertes sumas para remediar las carencias sociales, pero al mismo tiempo procuraba salvaguardar su patrimonio y —conscientes del peligro que corría— una de las primeras acciones fue quitar de la vista del público los objetos más preciados y guardarlos en un lugar más seguro. El cabildo catedralicio tomó esa decisión tras los informes del *chanfre* Juan Yrizarri sobre unos anuncios colocados en las esquinas de las calles de la capital, donde se afirmaba que la Iglesia tenía escondidas sus “alhajas” y “guardado dinero en las arcas” de la Sala Capitular.¹⁶

Las necesidades públicas podían afectar la herencia material de la Iglesia, pero en este caso las políticas gubernamentales fueron decisivas y la presión de ambos sectores obligó a los miembros del cabildo a ir liquidando el patrimonio acumulado durante más de dos siglos. Y materialmente lo hicieron líquido, ya que la mayoría de los objetos metálicos fueron fundidos.

Un periodo de alejamiento entre el sector civil y el eclesiástico antecedió a las decisiones

trada relaciona su forma y dimensiones con el lazo de unión entre el cielo y la tierra; véase Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 456.

¹⁶ Acta de Cabildo correspondiente al 8 de octubre de 1832. ACCMM, Actas de Cabildo, Libro 70 f. 21.

drásticas. La expedición de decretos presidenciales en un país desgastado por guerras intestinas —solicitando apoyos económicos e instrumentando la expropiación de bienes eclesiásticos y aún amenazas para los que atentaran contra las leyes de Reforma— tuvieron que limitarse, o incluso derogarse, para evitar mayores costos políticos. Por ejemplo, el 24 de junio de 1834 se derogaron las del 17 de diciembre y 22 de abril que imponían pena de expatriación y ocupación de temporalidades de quienes se opusieran a la reforma en materia eclesiástica,¹⁷ lo que ya había generado fuertes reacciones de la población estimulada desde el púlpito por algunos clérigos afectados.

Simultáneamente la ocupación estadounidense se había extendido a Nuevo México y Alta California y siguió avanzando hasta Chihuahua. Cuando el general Winfield Scott tomó Veracruz el 27 de marzo,¹⁸ la situación era desesperada, así que al día siguiente se publicó un decreto más, que facultó al gobierno para procurarse recursos a través de las corporaciones.¹⁹

Una de las que aún disponía de capital —o de posibilidades para conseguirlo— era la Iglesia, y como para satisfacer necesidades anteriores el cabildo de la catedral ya había nombrado una comisión que proporcionaría arbitrios, los comisionados autorizados por el gobierno eclesiástico del arzobispado de México, que ya habían asumido cuantiosos pagos por “préstamos hechos al

Supremo Gobierno”, decidieron cambiar de estrategia.²⁰ De manera que a principios del mes de mayo —después de que los canónigos solicitaron un adelanto de cuatro mesadas por el temor de que los estadounidenses se acercaran a la capital—, los comisionados Moreno y Poza anunciaron que se había comenzado a fundir la plata de la catedral. Para empezar realizaron una selección de piezas que a su juicio no eran imprescindibles para la celebración del culto: las chapas del sotabanco, cuatro escudos del candelero del cirio, la lámpara del Altar de los Reyes, las de las capillas de San José, San Miguel, San Felipe de Jesús, San Cosme, Nuestra Señora de la Soledad, del Señor del Buen Despacho, de Nuestra Señora de las Angustias, Nuestra Señora Santa Ana, San Pedro y Santo Cristo.

En esta primera instancia se aprobó además la fundición de un atril del coro, un aguamanil, seis fuentes, seis cañones que cubrían las dos astas de los faroles, dos atriles dorados y una corona dorada. Todos estos objetos pesaron 1 978 marcos.²¹ Los de mayor peso neto fueron la lámpara de la Capilla de San Pedro, que ascendía a más de la quinta parte del total²² y el aguamanil de poco menos que la anterior.²³

Por resultar insuficientes estos objetos para cubrir las necesidades, se hizo una segunda selección que constaba de cinco frontales y su

¹⁷ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 70, fs. 169-170.

¹⁸ http://biblioweb.dgsca.unam.mx/libros/guerra/patria/textos/sec_11.htm, consultada el 29 de julio de 2007.

¹⁹ Esta autorización tenía como límite 20 millones de pesos y caducaba en seis meses o antes, si terminaba la guerra; Manuel Payno, *Colección de las leyes, decretos, circulares y providencias relativas a la desamortización eclesiástica, á la nacionalización de los bienes de corporaciones, y a la Reforma de la legislación civil que tenía relación con el culto y con la Iglesia*, t. I (ed. facsimilar de David Ibarra Muñoz), México, Secretaría de Hacienda, 1979 [1861], pp. 185-187.

²⁰ Acta del 23 de abril de 1847. ACCMM, Actas de Cabildo, libro 80, f. 109.

²¹ “Marco: peso que es la mitad de una libra. Úsase de él en el oro y la plata: el del oro se divide en cincuenta castellanos, cada castellano en ocho tomines, y cada tomín en doce granos: el de la plata se divide en ocho onzas, cada onza en ocho ochavas, y cada ochava en setenta y cinco granos”; *Diccionario de autoridades*, op. cit., vol. II, pp. 497. No aventuramos ningún equivalente a las medidas de peso actuales, debido a que existen múltiples variables a lo largo del tiempo, y en función de los distintos reinos y regiones.

²² La lámpara pesaba 407 marcos y el aguamanil 389; ACCMM, Actas de Cabildo, libro 80, fs. 117-117v.

²³ Esta información corresponde al 4 de mayo de 1847; *ibidem*, libro 80, f. 117.

clavazón, representando uno de ellos la escena del cenáculo, ocho palmatorias, 24 arbotantes, una corona pequeña, dos pedestales, un pequeño trono, cuatro hacheros y algo de pedacería. Del ciprés de Balvás se fundió una grada, cuatro pilastras, los cuatro evangelistas, ocho ángeles y los cuatro doctores de la Iglesia.²⁴ Aunque también se habían señalado la imagen titular de oro de Nuestra Señora de la Asunción y el trono del altar mayor, se suspendió la fundición de éstos hasta que el arquitecto Lorenzo Hidalgo presentara el diseño del trono que debería sustituir al de Balvás, y se hiciera un inventario general de la plata de la Iglesia.²⁵

Casi todos los objetos enlistados fueron fundidos en la Casa de Moneda, en dos libramientos a cargo del maestro fundidor José Folco; el primero fue de 8 583 pesos y diez granos y el segundo de 6 870 pesos, para un total de 15 503 pesos y nueve granos.²⁶ Para realizar esta operación Folco recibió y pesó cada una de las piezas, consignó la cantidad que se disipaba en la fundición y lo que se añadía en el proceso, así como los gastos ocasionados. Con esta decisión se perdió parte del tesoro catedralicio y 11 de las 12 capillas se quedaron sin luz.

Desde el mes de abril se había decidido fundir las lámparas antiguas de las capillas, pero únicamente las que eran propiedad de la Iglesia, ya que muchas se habían recibido a manera de donación y/o con una obligación particular,

como tener dotación de aceite para que ardieran siempre. De cualquier manera era imprescindible anotar el destino y el valor de todas, y que esa suma se invirtiera más adelante en el culto a los santos a los cuales se acostumbraba alumbrar.²⁷

Por cuestiones prácticas antes de fundir las lámparas ya se contemplaban tres opciones para sustituirlas, así como el reemplazo del aguamanil de la sacristía, cuya construcción en mármol estuvo a cargo de los señores Tangassi y compañía,²⁸ así que la permuta de los materiales de estos objetos fue casi simultánea a la desaparición de la plata.

Un mes después todavía se enfatizaba el compromiso de colaboración con el gobierno, y el excelentísimo señor ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos apremió al cabildo para la entrega de medio millón de pesos. Cuando los miembros del cabildo vieron en peligro sus propios medios de subsistencia y consideraron inminente una disminución del culto, decidieron —con un solo voto en contra— convertir en monedas la imagen de Nuestra Señora de la Anunciación, valuada en ciento cincuenta mil pesos, argumentando que por estar oculta era “inútil su conservación”.²⁹

²⁴ Lo correspondiente al ciprés alcanzó un peso de 4 747 marcos; acta correspondiente a la reunión del 22 de febrero de 1848; *ibidem*, libro 81, f. 35

²⁵ Esta información corresponde al 4 de mayo de 1847; *ibidem*, libro 80, f. 117.

²⁶ En total el líquido que obtuvieron ascendió a 15 056 pesos y nueve granos, ya que los gastos de la fundición ascendieron a 447 pesos que había que restar del total de 15 503 pesos con nueve granos; *ibidem*, Clavería, leg. 117, libro de entradas, 7 y 14 de mayo, junio y diciembre de 1847, f. 19; libro de salidas, 1 de junio de 1847, f. 35v.

²⁷ Acta del cabildo catedralicio del 23 de abril de 1847; *ibidem*, libro 80, f. 109.

²⁸ Para las lámparas, véase *ibidem*, libro 80, f. 117. Los 200 pesos del costo del aguamanil fueron pagados el 24 de mayo de 1847; *ibidem*, Clavería, leg. 117, libro de salidas, f. 35v. Don José y don Attlio Tangassi tenían su establecimiento en la calle del Coliseo Viejo núm. 10, habían llegado a la ciudad de México en 1832 y de su taller salían las mejores tallas en mármol conocidas en la capital y “las mejores obras ejecutadas en la casa de Volterra de los mismos hermanos en Italia, obras que en su mayor parte han sido premiadas en las exposiciones de Londres y Florencia”. Su negocio, vinculado familiarmente con la matriz de la escultura en mármol, generó un cúmulo de candelabros, mesas, jarrones y esculturas de todos los tamaños para el ornato y exaltación de espacios públicos y privados; véase Esther Acevedo, “Documentación de la época del Segundo imperio”, en *Memoria, Museo Nacional de Arte*, núm. 3, 1991, pp. 51 y 52.

²⁹ Acta del cabildo catedralicio del 13 de julio de 1847,

Esta escultura, que databa de 1610, fue una de las mayores pérdidas del patrimonio material y artístico de la Catedral; los miembros del cabildo se resistieron en varias ocasiones a servirse de su valor monetario; excepcionalmente esta decisión no fue unánime ya que el *chantre* Mendiola votó que no se fundiera y pidió que esto constara en el acta; ni ellos el 13 julio de 1847, ni el perito Alejandro Calas, encargado de hacer el inventario de la plata y alhajas en 1818, desconocían su valor, la describió como:

[...] una Ymagen de Nuestra Señora de la Asunción de oro esmaltado con el adorno siguiente: tiene en el cuerpo veinte y cuatro [estrellas] esmaltadas: una joya en el pecho sagrada, de oro con una esmeralda sescabada [*sic* por “escavado” para incrustarla] de una pulgada en tamaño; una media luna a los pies esmaltada separada con una esmeralda grande, veinte granates, cuarenta y siete piedras blancas, cinco diamantes [...], dos cintillos, uno de esmeralda y otro de topacio; diez piezas encarnadas falsas; corona de latón dorado a sisa; el espíritu santo y los Ymperiales de plata sobre dorada; los sobrepuntos de oro esmaltado, en otra corona, un topacio, dos diamantes [...], tres rubíes, tres esmeraldas y diez y siete piedras falsas, cuatro ángeles de oro en un pedestal de oro esmaltado con ocho piedras de cristal de roca y alas de oro; las perillitas de la peana son de latón y le faltan dos; también le faltan dos amatistas de tan corto precio que valdrían un real.³⁰

Es de suponerse que hubo varias razones para mantener en secreto la fundición de su imagen

ACMM, Actas de cabildo, libro 80, fs. 148-148v. Ninguno de los datos localizados confirman la información de Manuel Toussaint en el sentido de que la imagen de la Asunción se fundió para hacer nuevo el altar mayor a mediados del siglo XIX, pero en su tiempo este argumento “crimen de lesa arte” pudo generar animadversión contra ese nuevo altar levantado por Hidalgo; véase Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 119.

³⁰ “Ynventario de la Plata y Alhajas de la Santa Iglesia Metropolitana de México”, realizado en 1818 por el perito Alejandro Calas, acompañado del tesorero de la catedral, bachiller Ventura López; ACMM, Inventarios, leg 7, f. 30.

tutelar; la principal sería quizá la reacción de los devotos y otros miembros de la Iglesia. La decisión se tomó, según parece, en vista de la situación política, y porque los canónigos querían sentirse en libertad para administrar ese fondo. A pesar de que la Comisión de Arbitrios había tratado de guardar el secreto, en el lapso de una semana el cabildo se vio obligado a una aclaración, ya que el presidente interino, Antonio López de Santa Anna, informado de que habían ingresado a la Casa de Moneda 82 marcos de oro para su fundición —y haciendo uso de la facultad que le concedían las leyes de velar por la conservación y buen uso de los bienes y rentas eclesiásticas—, preguntó su origen y destino.³¹

El asunto se discutió en la Sala de Cabildos y se decidió informar que el mismo gobierno había solicitado a la Iglesia fuertes cantidades, y que para pagar a sus deudores la primera idea era enajenar sus fincas, lo que no se logró. Así que las piezas se fundieron para sufragar los gastos ordinarios y extraordinarios de la Catedral, más un préstamo de 60 mil pesos que se había solicitado a Gregorio Mier y Terán hipotecando, entre otras cosas, la escultura de oro de la Virgen de la Asunción.³²

Previendo averiguaciones futuras, dos días más tarde el cabildo se reunió nuevamente y acordó registrar, a principios de ese mes, el ingreso de los 12 mil pesos en el libro de clavería.³³ No obstante, el gobierno envió otro oficio porque Santa Anna había obtenido información de una gaceta impresa el 23 de agosto de 1785, donde se relataba la celebración de la octava de la Asunción y se decía que bajo un baldoquín

³¹ La petición presidencial estaba fechada el 19 de julio, y el cabildo catedralicio se reunió para tratar este asunto el 20 de julio de 1847; *ibidem*, Actas de Cabildo, libro 80, f. 154.

³² Acta del 20 de julio de 1847, *ibidem*, Actas de Cabildo, libro 80, fs. 154-154v.

³³ Acta del 22 de julio de 1847, *ibidem*, libro 80, f. 155v.

había estado expuesta en el altar mayor “la Ymagen de Nuestra Señora y es toda de finísimo oro y pesa 6 984 castellanos, [y] que se estrenó el 14 de agosto de 1610”, por lo cual pedía le informaran si la que mandaron fundir era la misma o había otra.³⁴ Quizás a que la escultura de oro era única en su género, y a que ya estaba fundida, no se volvió a tocar el tema.

Por la poca estimación que se tenía entonces a las estatuas de los santos del antiguo ciprés —desmantelado desde 1838—³⁵ nadie se preocupaba por ellas, únicamente habían sido guardadas y el *chantre* pidió le diesen algunas para darles culto. Lo que siguió siendo necesario fue fundir la plata, ya que el país estaba tomado y la Iglesia, junto con otros sectores, vivía situaciones de gran tensión; el mismo deán se reportó enfermo cuando el general Scott decidió hacerle una visita acompañado de la plana mayor de su ejército. El deán citó al cabildo para pedirle consejo y la resolución fue recibir al general y, si era necesario, corresponder la visita.³⁶

El 12 de noviembre de 1847 nuevamente se habló de fundir la plata para el pago de una libranza de 25 mil pesos; aunque en esta reunión el deán pidió se reservara el menaje de Taxco,³⁷

³⁴ Acta del 26 de julio de 1847, *ibidem*, f. 159v; para otros datos sobre la escultura, véase Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 454.

³⁵ Manuel Francisco Álvarez, *Las balaustradas y su influencia en la belleza de los edificios*, México, Imprenta de A. Carranza e Hijos, 1914, p. 49 (agradezco a Leopoldo Rodríguez el haberme facilitado una copia de esta publicación).

³⁶ Acta del 15 de octubre de 1847 ACCMM, Actas de Cabildo, libro 80, f. 178.

³⁷ Seguramente se refería al ajuar que pertenecía a José de Borda, quien lo había fabricado para la parroquia de Santa Prisca pero fue a dar a manos de doña Josefa de Arosqueta, mujer de Francisco Fagoaga, en pago de deuda y ella vendió a la Catedral de México en 102 466 pesos. Estaba compuesto de un sol de oro para custodia guarnecido de diamantes y esmeraldas; un cáliz con su patena guarnecido de diamantes; cuatro blandones, tres pedestales, tres frontales, seis blandones de mesa de altar, el palabrero del Evangelio y lavado; dos atriles dorados y cincelados, seis jarras de los

reiteró las facultades de la comisión para hacer la selección.³⁸ Ese mismo día se trató también sobre la sustitución de las piezas fundidas, aunque fueran elaboradas en otros materiales, y que esto se hiciera antes de continuar con nuevas fundiciones; por ello se retomó el tema de la construcción del nuevo “ciprés”. En primera instancia el deán se opuso al diseño presentado por el arquitecto Lorenzo Hidalgo, y por considerarlo impropio se acordó se hicieran las correcciones necesarias si así lo determinaba la comisión, y que el mismo deán pasara a formar parte de ella para la ejecución del ciprés.³⁹

Aparentemente el contrato para la obra quedó suspendido, hasta que el 2 de febrero de 1848 la firma del Tratado de Paz por los comisionados de

floreros; un viso y dos paces doradas; véase Manuel Toussaint, *op. cit.*, pp. 309-311.

³⁸ Acta del 12 de noviembre de 1847 ACCMM, Actas de Cabildo, libro 80, fs. 190v-191v.

³⁹ Aunque la documentación manuscrita únicamente se refiere al deán, es probable que se refiera al ya mencionado “comisionado Moreno”, o sea el doctor en teología Manuel Moreno y Jove (1797-1874), prebendado y deán de la Catedral Metropolitana de México; véase Rosaura Hernández Monroy, “Catecismo de Retórica de Manuel Moreno y Jove. El arte de enseñar de viva voz”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos. Siglo XIX*, México, UNAM, 1998 pp. 59-72. Por haber sido catedrático de retórica en el Seminario Conciliar, no es de extrañar que su incidencia en el tema del baldaquino haya sido definitiva y que su propuesta de modificar el segundo cuerpo y remate del mismo haya tenido efecto; acta del 12 de noviembre de 1847, ACCMM, Actas de Cabildo, libro 80, fs. 190v-191v. Aparentemente no se firmó un convenio notarial con el arquitecto, ya que en la reunión del cabildo del 23 de noviembre de 1847 se acordó “que se haga un documento privado por el que conste que el arquitecto ha prestado a la iglesia los costos del ciprés”, temiendo que la orden expedida por el jefe militar estadounidense para ocupar las propiedades fuera un embarazo para la obra. El comisionado Moreno aclaró que la orden no atentaba contra los bienes de la Iglesia y que se refería a ocupar los edificios para alojamiento; *ibidem*, Actas de Cabildo, libro 80, fs. 199-199v. Por estos datos sabemos que la fecha consignada por José María Marroquí y repetida por Manuel Toussaint, del 8 de abril de 1847, se adelanta al comienzo de la obra del ciborio de Hidalgo; véase José María Marroquí, *La ciudad de México*, t. III, México, Jesús Medina Editor, 1969, p. 390; Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 119.

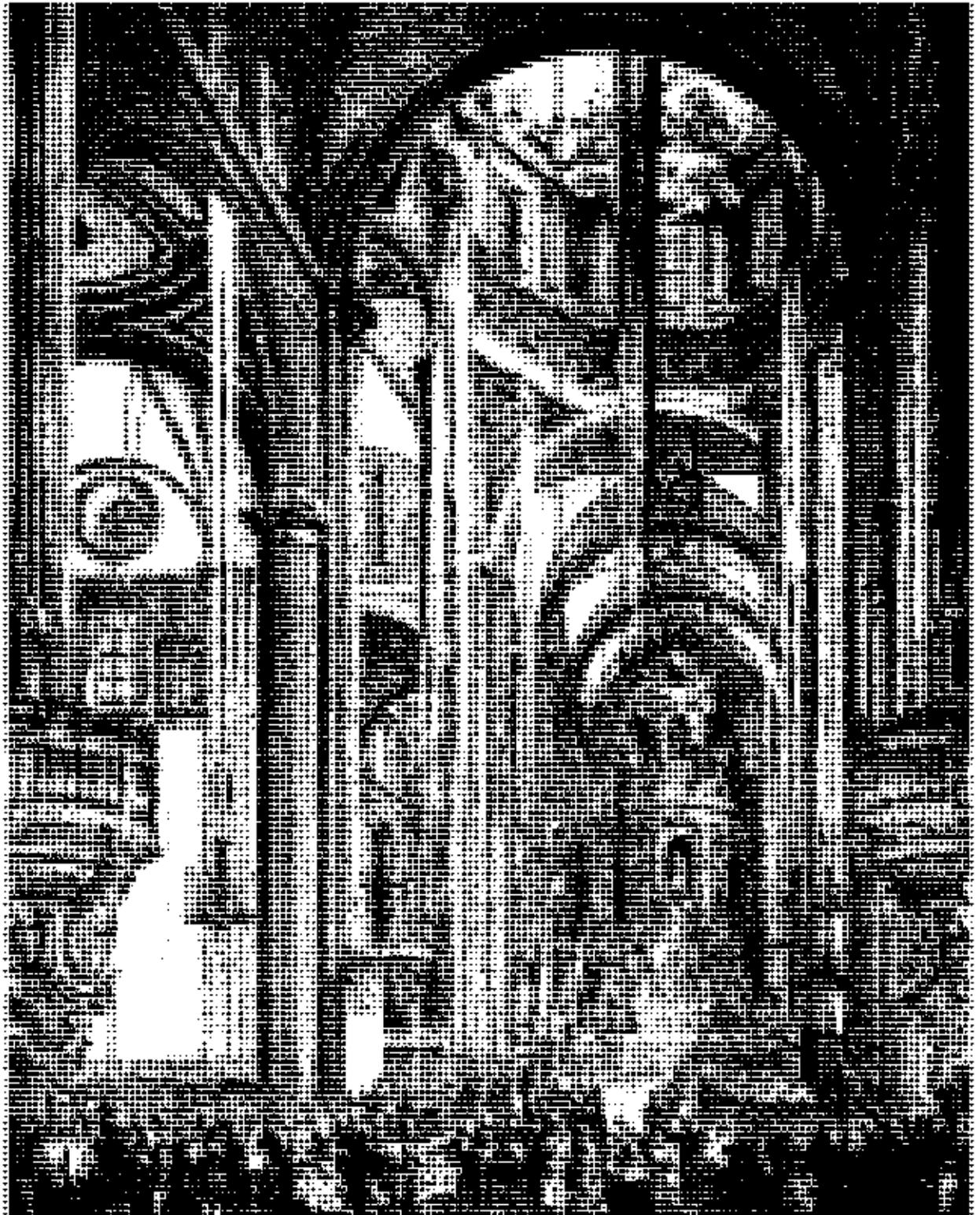


Figura 4. Vista del baldaquino de Lorenzo Hidalga al "interior de la Catedral de México el día 26 de abril del año de 1855, en que se celebró en ella la declaración Dogmática de la Inmaculada Concepción de María Santísima". Casimiro Castro, *México y sus alrededores*, México, Decaen, 1855-1856.

México y Estados Unidos de Norteamérica permitió a la Iglesia redefinir el destino de sus fondos. El cofre donde guardaban el efectivo tenía un total de 43 839 pesos cuatro reales y tres granos, la mayoría producto de la fundición de las piezas de oro y plata. De esa cantidad se destinaron 30 mil pesos a la obra del “ciprés”, y el resto quedó para las libranzas que se fueran venciendo.⁴⁰

Aunque los gastos ocasionados por la obra del ciprés empezaron a correr desde el mes de julio de 1848 y hasta diciembre de 1850,⁴¹ fue el 5 de septiembre de 1848 cuando el cabildo acordó la ejecución de la obra, y para ello se fundieron el trono de plata y los lados u orejas del sotabanco que estaban en uso.⁴² De las dos propuestas presentadas se eligió la que se había ajustado con cambios al segundo cuerpo y remate, de manera que se pudiera poner “en el templete del segundo cuerpo la imagen del Salvador y sobre dicho templete la imagen de Nuestra Señora de la Asunción: que el lugar del ciprés sea el mismo que siempre ha tenido y la materia, la piedra que se está labrando cubierta con chapas o láminas de escayola, cuyas muestras se han presentado y asemejan mucho a los mármoles”.⁴³

Desde el punto de vista práctico podemos imaginar lo que significó realizar esta obra en la nave central de la catedral. Para empezar, las misas cantadas se celebraron en la Capilla de la Antigua,

en tanto se cubría el espacio destinado a la construcción del “ciprés” y se levantaba un altar provisional, improvisado de inmediato delante del antiguo altar mayor mediante la construcción de un tablado. Aunque se trataba de una obra temporal, debía ser decorosa, así que la propuesta incluía hasta su propia balaustrada, conservando la retórica espacial de separar el lugar sagrado y reservado a los canónigos del correspondiente a los fieles.⁴⁴ Todavía sin balaustrada, pero adornado con dos frontales de plata y dos candiles, se estrenó el altar provisional para la celebración de un *Te Deum* que ya estaba programado.⁴⁵

En este marco se llevaron a cabo las ceremonias por más de dos años, en tanto se trabajaban los materiales y se montaba el ciprés bajo la dirección de aquel arquitecto de 37 años de edad, alto, de tez blanca, cabello castaño y ojos azules,⁴⁶ cuya trayectoria en Sevilla garantizaba los resultados.⁴⁷ De planta circular y mayor altura que el

⁴⁰ Acta del 11 de febrero de 1848, ACCMM, Actas de Cabildo, libro 81, f. 27.

⁴¹ *Ibidem*, Clavería, libro 163, f. 45, y Fábrica material, caja 6, exp. 3.

⁴² Aparentemente la decisión de fundir el trono no era necesaria en el sentido de obtener recursos para la obra del ciprés, ya que se dejó el importe al cabildo para disponer de él porque “la Haceduría no necesitaba de dicho importe”. Podemos suponer que ese trono estaba pasado de moda y/o no se adaptaba al nuevo proyecto; acta del 5 de septiembre de 1848, *ibidem*, Actas de Cabildo, libro 81, f. 106.

⁴³ Lo más importante para el deán era que sus dimensiones correspondieran a la magnitud de la catedral; actas del 2 y del 5 de septiembre de 1848, *ibidem*, fs. 104v-105.

⁴⁴ Se programó como fecha de inicio de los trabajos preparatorios y traslado del altar mayor pasado el 16 de septiembre y tardaron 10 días, aunque faltaba la balaustrada; actas del 5 y 26 de septiembre de 1848, *ibidem*, fs. 105 y 123.

⁴⁵ Antes de terminar el mes de septiembre, y atendiendo a la decisión del día 5, se llevaron a la Casa de Moneda el trono y otros objetos para su fundición. La operación dejó un importe neto de 14 402 pesos más un residuo; actas del 26 de septiembre de 1848, *ibidem*, f. 123.

⁴⁶ El decreto fue emitido por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Gobernación y Policía, seguramente porque Lorenzo Hidalgo era originario de Vizcaya. En varias ocasiones se solicitaron cartas de seguridad para certificar la nacionalidad española y filiación del arquitecto, y el mismo Hidalgo actualiza su documentación de inmigrante, pues implica para él seguridad para trabajar a todo lo largo del territorio; véase AGN, Gobernación, vol. 258, exp. 7, fs. 1-2; *ibidem*, Cartas de seguridad, 1847, vol. 64, f. 149; *ibidem*, 1848, vol. 68, f. 310; *ibidem*, 1850, vol. 84, f. 609; *ibidem*, 1851, vol. 91, f. 152; *ibidem*, 1852, vol. 112, exp. 33, f. 132; *ibidem*, 1853, vol. 119, f. 30; *ibidem*, 1854, vol. 132, exp. 125, f. 167; *ibidem*, 1855, vol. 197, exp. 141, f. 53; *ibidem*, 1856, vol. 64, f. 149; *ibidem*, 1857, vol. 186, exp. 289, f. 98; *ibidem*, 1858, vol. 197, f. 53; *ibidem*, 1859, vol. 207, exp. 250, f. 293; *ibidem*, 1860, vol. 213, exp. 150, f. 51. Véase documento de 1847 en el número 4 del apéndice de este trabajo.

⁴⁷ Elisa García Barragán, “El arquitecto Lorenzo de la Hidal-

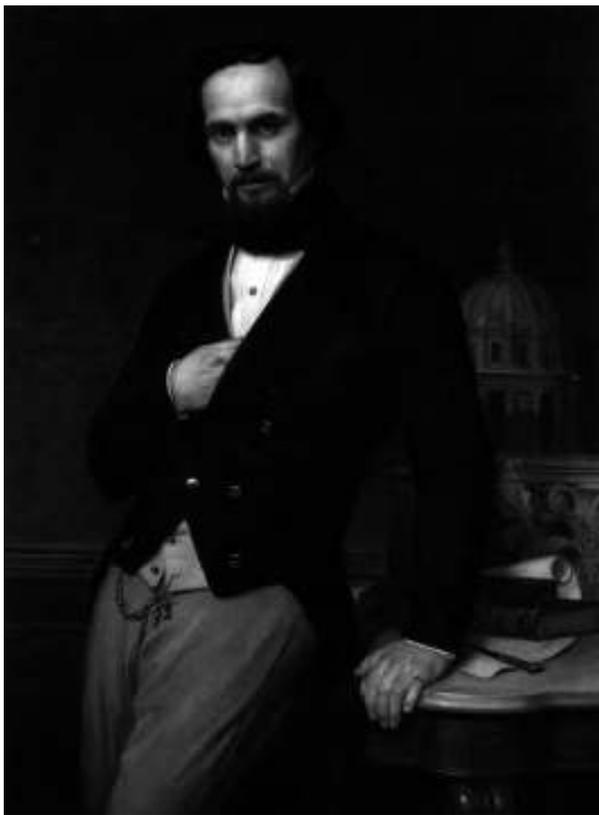


Figura 5. Pelegrín Clavé (1811-1880), *Retrato del arquitecto Lorenzo Hidalga*, 1852, óleo sobre tela 136 x 104 cm. Museo de San Carlos, INBA. Tomado de Leonor Cortina, "Donaciones recientes al Museo de San Carlos", en *Memoria Munal*, núm. 3, 1991, pp. 106-108, y Xavier Moyssén, "Dos retratos de Pelegrín Clavé en el Museo de San Carlos", *ibidem*, p. 106.

proyectado el año anterior, el ciprés constaba de dos cuerpos, el segundo de menores dimensiones y cada uno tenía ocho santos de cuerpo entero; en el primer cuerpo estaban san José, san Juan Bautista, san Pedro, san Pablo, san Felipe de Jesús, santa Rosa, san Hipólito y san Casiano; en el segundo, santo Domingo, san Francisco de Asís, san Ignacio de Loyola, san Felipe Neri, san Agustín, san Bernardo, san Camilo y san Cayetano.⁴⁸ La obra costó en total 53 188 pesos y tres reales.⁴⁹

ga", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año XXIV, núm. 80, 2002, pp. 101-128.

⁴⁸ Toussaint incluyó a Santiago el mayor en lugar de Santa Rosa; Manuel. Toussaint, *op. cit.*, p. 119; Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, pp. 462-463.

⁴⁹ Habría que analizar de dónde procede la cantidad de 72

Durante los meses trabajados en 1848 y 1849 la inversión se concentró en los materiales y el pago semanal a los que trabajaban en la estructura arquitectónica del ciprés, que en ese periodo quedó concluida y lista para recibir el dorado contratado en 10 mil pesos a la firma Michaux y Compañía.⁵⁰ Se inició en enero de 1850 y se invirtieron 12 mil pesos en tres meses y 14 mil en total, colocándose las últimas láminas en el mes de septiembre.

José Antonio Enríquez entregó 14 tapas para los sepulcros del presbiterio. Rafael Balberri supervisó el finiquito de la obra y, entre otras cosas, el pago al cantero Julio Gutiérrez, quien tuvo a su cargo la destrucción del tablado provisional del presbiterio en agosto de 1850, desalojar el material de desecho y limpiar la iglesia fue un trabajo que se llevó varios días y un alto costo.⁵¹ Dio los últimos toques José María Nava, al pintar al óleo el presbiterio, la crujía y las escaleras. Los capiteles, cornisas y estructura del ciprés fueron dorados y el escultor Francisco Terrazas hizo las imágenes.⁵² El pintor Mateo Reyes realizó la pintura de 12 columnas "de claro y oscuro", una cornisa y un friso; además pintó "de mármol el soclo del balaustrado y la

mil pesos que consignan Manuel Toussaint y José María Marroquí, cifra repetida por otros autores; de momento sólo coincide con el mecanoscrito de un avalúo de 1926 conservado en el archivo catedralicio; lo cual significa que éste era su valor 75 años después de su manufactura e ignoro la relación que pueda tener con el costo primigenio, o si incluye otros enseres del ajuar eclesiástico no consignados en los libros que registran los gastos por la obra del ciprés; véase Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 119; José María Marroquí, *op. cit.*; ACCMM, Inventarios, libro 19, f. 12.

⁵⁰ Quizás emparentado con el editor Julio Michaud, quien sacó a la luz varias obras entre 1845 y 1865.

⁵¹ Únicamente a cuenta del aseo se entregaron 600 pesos al sacristán mayor José María Abarca; ACCMM, Clavería, libro 165, f. 39v.

⁵² El escultor Francisco Terrazas recibió 1 200 pesos en pagos semanales de 50 pesos cada uno, entre septiembre y diciembre de 1850; *ibidem*, f. 40.

parte exterior de las puertas de bronce, así como dos lápidas y rótulos de dichas puertas.⁵³ Todas estas obras fueron concretando el proyecto de Hidalgo para ocupar el lugar que había quedado vacío al desmantelarse el tabernáculo de Balvás.

Muchos autores han afirmado que la fundición de la imagen tutelar, así como de la lámpara de plata del Altar de los Reyes, se debió al deseo de construir un baldaquino a lo moderno, como si el cambio de gusto fuera el factor determinante para la obtención de moneda circulante. La fundición de esa y de otras muchas piezas antecedió y siguió a la invasión estadounidense, después de un largo periodo de luchas intestinas experimentadas por la nación mexicana desde 1821; de hecho el entorno político y social había ya retrasado por varios lustros la imposición de la propuesta de corte académico en las manifestaciones artísticas de la capital del país, y la guerra de 1847 agudizó la precaria situación social.

Por tanto, si tuviera que explicar las razones de la pérdida del patrimonio material y espiritual, pondría a la guerra en primer lugar, pues los enfrentamientos humanos son una razón de peso para echar mano de los valores patrimoniales personales, corporativos y de la nación en busca de estabilidad económica y social. Me parece más cauto afirmar que una serie de circunstancias muy complejas se sumaron para que el cabildo catedralicio tomara esa decisión, y en todo caso deben resaltarse en primer lugar las razones que los mismos canónigos esgrimen: 1) la imagen de oro debía ocultarse para evitar el saqueo y el enfrentamiento de los fieles y de la iglesia; 2) en un periodo en que estaban penetrando las ideas del funcionalismo (conveniencia y economía),⁵⁴ no tenía caso mantener una

pieza escondida y sin uso; 3) el erario eclesiástico estaba agotado; 4) la Iglesia estaba endeudada y tuvo que rendir cuentas a prestamistas particulares que reclamaban el pago; 5) la situación había impedido que los miembros del cabildo cobraran sus mesadas; 6) había que reponer parte del patrimonio perdido de la catedral y sustituir los objetos vendidos, hipotecados o fundidos por otros que cubrieran la misma función por un precio módico; 7) a estas circunstancias puede sumarse que el estilo neoclásico representa la bandera de la libertad, de la independencia de las naciones, y del surgimiento y triunfo de nuevos liderazgos, y que la reciente ideología se identifica con la acuñación de formas distintas de expresión plástica; aquí es donde cabe la idea de volver a poner en marcha los proyectos suspendidos o en curso y entre ellos estaba el del nuevo baldaquino a cargo de Lorenzo Hidalgo. También podemos suponer que el acuerdo de los miembros del cabildo fue precedido por un

Durand, para Hidalgo los principios básicos de la arquitectura eran la solidez, la comodidad y la salubridad; Elisa García Barragán, *op. cit.*, 1978, pp. 72-73; en 1943 Hidalgo expresó sus ideas al respecto en *Museo Mexicano*, citado por Israel Katzman, *op. cit.*, pp. 296-298. Katzman enriqueció en su tiempo la biografía de este autor y dio a conocer algunos proyectos del arquitecto aún no trabajados por otros autores, entre ellos el salón de Maximiliano en Palacio Nacional, un colateral en la iglesia del Colegio de Niñas, el cuartel de inválidos y modificaciones a la casa ubicada en la antigua calle de Indio Triste, hoy Correo Mayor 11, obra que se atribuye a José Besozzi; *ibidem*, pp. 134, 161, 343, 350 y 356. A esta producción conocida a través de la bibliografía habría que añadir el plano de una casa ubicada en la calle de Santo Domingo y que Hidalgo realizó hacia 1842; véase AGN, Bienes nacionales, leg. 145, exp. s/n y s/f., citado en *Catálogo de ilustraciones*, núm. 9, México, AGN, 1979, p. 117, plano núm. 4667. Por otro lado, me parece significativo destacar que el arquitecto Hidalgo —quien había compartido la modernidad y enseñanzas de la escuela francesa del funcionalismo— experimentó como sus contemporáneos las dificultades inherentes a la imposición del sistema métrico decimal y, como afirma Katzman, siguió utilizando varas a pesar del riesgo de hacerse acreedor a las multas impuestas por el gobierno sobre quienes no asumieran la medida; véase Israel Katzman, *op. cit.*, p. 23.

⁵³ Este recibo fue expedido el 14 de febrero de 1850; *ibidem*, Fábrica material, rollo 33, caja 6, exp. 5, recibo núm. 1.

⁵⁴ De acuerdo con los conceptos aprendidos de Jean N. Luis

intenso debate entre los que promovieron, rechazaron y aceptaron estas acciones, ya que uno de sus miembros solicitó que apareciera en actas su rechazo a fundir la imagen de la Virgen.

Si bien la permuta del ciprés de Balvás por otro de corte académico ya estaba prevista cuando sobrevino la invasión de 1846, antes de estas acciones el tesoro metálico catedralicio sólo estaba en riesgo; el agotamiento de los recursos se revela durante la citada intervención estadounidense, ya que los enfrentamientos comenzaron en mayo de 1846 y se tomó la decisión de fundir la imagen en julio de 1847.

Además de la construcción de un tabernáculo nuevo, los recursos económicos se destinaron también a otras obras, ya que algunos objetos desmerecían en contraste con lo nuevo. José Folco se encargó de renovar las alhajas, entre ellas un “ciprecito” de plata, tres arbotantes, un báculo, tres incensarios, un atril de oro, la jarra de un ramillete y se hicieron tres potencias de calamina para el Divino Salvador.⁵⁵ Nuevos materiales y un discurso de “cultura” y modernismo hicieron posible el cambio de imagen, donde aún relucían los recursos económicos de una sociedad con historia y en proceso de transformación.

No obstante, el tabernáculo de Hidalgo causó polémica porque la obra concluida se consideró de poca monta para la catedral. El periódico *El Siglo XIX* defendió a Hidalgo en un artículo publicado en agosto de 1850 —al inaugurarse el altar aún inconcluso en sus imágenes—, que proporciona mayor información sobre cómo y quiénes trabajaron en la manufactura del ciborio: Miguel López se encargó del trabajo de cantería; Juan y Zenón Soto ejecutaron la obra de escayola tras haber entregado la mejor muestra; Claussen hizo la talla en piedra y Evans el traba-

⁵⁵ Este recibo fue expedido en octubre de 1850; ACCMM, Fábrica material, rollo 33, caja 6, exp. 6.

jo de pasta de yeso y polvo de mármol.⁵⁶

La diferencia entre usar mármol y cantera era de 5 609 contra 609 pesos, respectivamente; éste y otros ahorros en los materiales y en las contrataciones influyeron en el resultado final, ya que diez de las esculturas, por ejemplo, fueron realizadas por Francisco Terrazas en lugar de Manuel Vilar,⁵⁷ ambos directores de escultura de la Academia de San Carlos; pero mientras unos opinaban que “los santos del Sr. Terrazas son una obra que realza la reputación de este escultor” y éste no era “menos hábil que” Miranda —autor del grupo de la Asunción—,⁵⁸ otros pensaban que Terrazas era “un escultor menos que mediocre que únicamente trabajaba madera colorida”.

El ciprés estaba colocado sobre una gran meseta de sillares que formaba cuatro mesas de altar, “una a cada viento”, que servía de base al retablo y era de piedra barroqueña tallada revestida de estuco de gusto moderno “[...] trabajó como oficial D. Pablo González, que cuando llegó a ser maestro hizo el enverjado del atrio de la misma iglesia. Las mesas de los altares eran de la variedad dura de piedra barroqueña gris que llamamos chiluca, y el retablo de la blanda que conocemos con el nombre de cantería. El retablo es circular tirando a cónico; tiene dos cuerpos, está

⁵⁶ Justino Fernández, *op. cit.*, 1956, p. 94.

⁵⁷ Muy poco se sabe de Francisco Terrazas, mientras que Manuel Vilar sí trascendió y es evidente un vínculo de amistad con Hidalgo, ya que este último y Clavé fueron sus albaceas; AGN, Justicia, vol. 564. f. 308; véase el documento núm. 3 del apéndice al final de este trabajo. La relación amistosa de este terceto es un soporte adicional de la calidad técnica y compenetración psicológica del bien logrado retrato de Hidalgo, uno de los mejores de la producción de Peregrín Clavé; véase Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁸ Justino Fernández afirma que el remate fue manufactura de Primitivo Miranda, mientras José María Marroquí adjudica esta parte de la obra a José María Miranda, quien la realizó en seis meses y recibió tres mil pesos por su trabajo; Francisco Terrazas hizo 17 figuras en un año y le pagaron 400 pesos por cada una; véase Justino Fernández, *op. cit.*, 1959, p. 94; José María. Marroquí, *op. cit.*, pp. 390-391.

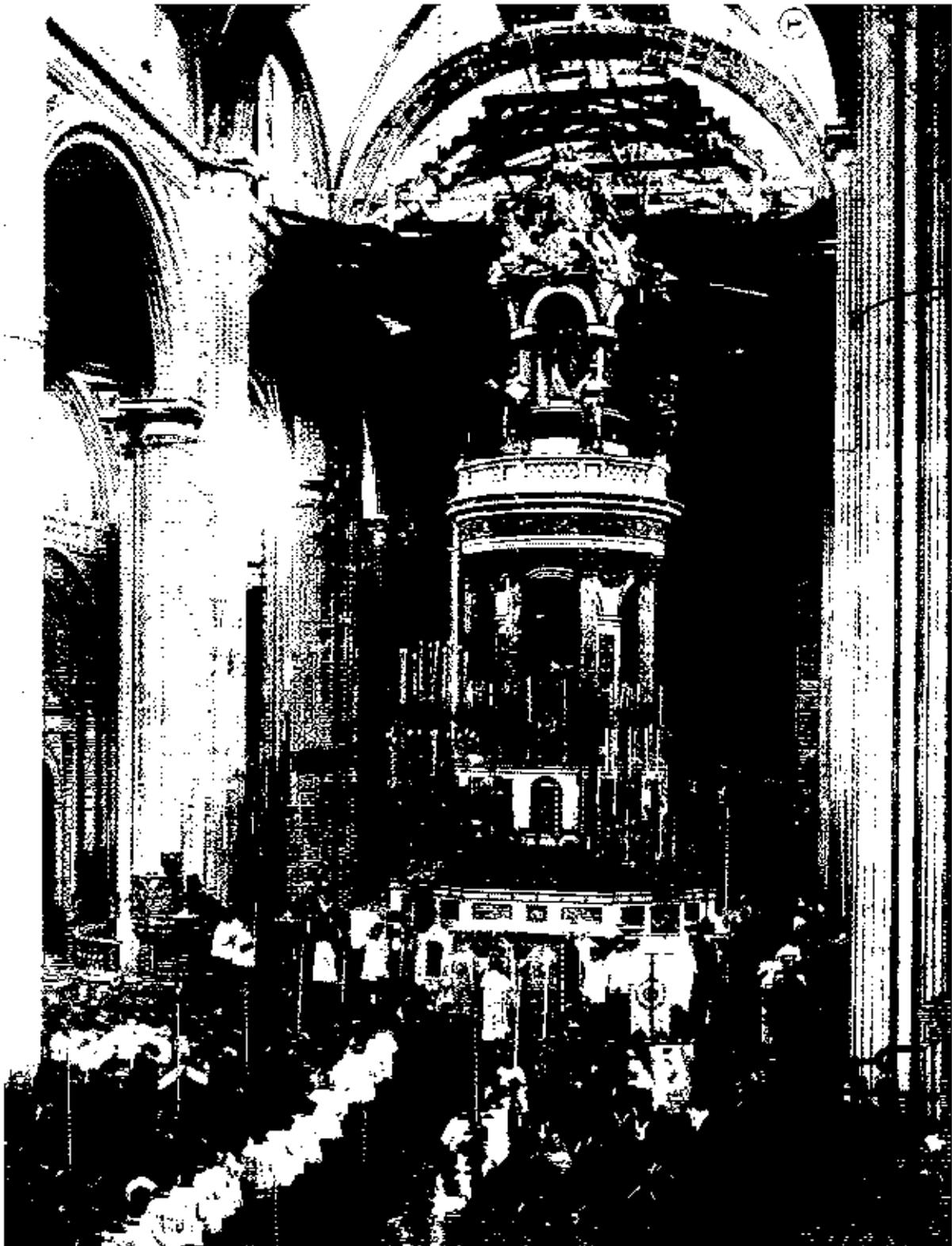


Figura 6. Ciprés de Lorenzo Hidalgo al interior y en el centro de la Catedral de México. Fototeca de la CNMH+Conaculta+INAH, 2071-083, 35.

asentado sobre un zócalo cuadrado y remata en un bellissimo grupo de la Asunción de María Santísima, rodeada de nubes y ángeles”.⁵⁹ Sus contemporáneos describen la obra de la siguiente manera:

La composición arquitectónica es sumamente sencilla y severa, como corresponde al estilo sublime del monumento. La plancha general es de figura circular, solamente en la parte baja proyectan cuatro mesas de altar, sobre las cuales hay una gradería, que sirve para la colocación de los candelabros que se ponen en las funciones solemnes, interrumpidas por ocho pedestales para otros tantos santos; sobre dicha galería está el zócalo del cuerpo; este zócalo tiene un nicho en cada uno de los cuatro frentes, y ocho pedestales corintios sobre los ocho ejes verticales que dominan la elevación total; sobre el zócalo y cuerpo que acabamos de describir se apoyan ocho columnas del mismo orden corintio (cuyo módulo o unidad de medida es de doce pulgadas), y el cornisamiento correspondiente con un antepecho en el que se perfilan ocho pedestales de otros tantos santos; dentro de las plantas de los intercolumnios, se halla la de cuatro pilastras que forma el gran nicho para la custodia, compuesto de cuatro arcos y una bóveda esférica; sobre las cuatro pilastras se apoya el segundo cuerpo, el cual consta de un zócalo sobre el que está formado el nicho para el Salvador con cuatro muros decorados con pilastras angulares, terminado como el nicho de la custodia por cuatro arcos y una bóveda esférica, coronando el todo una cornisa sobre la que se apoya el grupo de la Asunción.⁶⁰

Tres aspectos generaron polémica tras la dedicación del altar: uno refleja que los más conservadores extrañaban las formas del barroco que habían dominado en la catedral durante casi dos

siglos. La segunda se refiere al color de las columnas y la tercera a la perspectiva. La defensa del ciprés en estos tres aspectos se expresó así:

El señor Hidalga nos lo ha repetido varias veces, si hubiera [...] buscado combinaciones complicadas, con cuerpos entrantes y salientes, frontones ya curvos, ya rectos o cortados, jarrones, ménsulas y tantas otras aberraciones del arte, como él las llama, por más decoración que hubiera empleado en su obra, habría resultado una de las muchas composiciones que marcan precisamente el tipo de la decadencia de la arquitectura [...] algunas personas han dudado del mérito artístico de esta obra, y han criticado e inventado cuentos sobre su perfecta ejecución. Esto era de esperarse por la misma importancia de la obra, pues precisamente es objeto de su crítica lo que contribuye al mayor efecto y vigor del monumento, y es el color verde de columnas y pilastras, error craso e imperdonable, porque de los colores [...] el que hoy ocupa el primer lugar es el verde, como lo acreditan infinitos monumentos antiguos y modernos.⁶¹

Otra de las observaciones que hacen las mismas personas es que el cuerpo superior es bajo y se pierde con el antepecho y cornisamiento [...] Es cosa imposible que un monumento como el de que se trata se vea de todas las distancias con el mismo efecto [...] El punto medio de vista del ciprés sabemos que está en la proyección del centro de la cúpula de Catedral, sobre el pavimento y en todos los de circunferencia de un círculo trazado del ciprés con un radio igual a la distancia de dicho cuerpo.⁶²

Con o sin la aprobación general, Hidalga fue un arquitecto respetado que se ganó la confianza de sus colegas, pues en 1868 aparece en la relación de ingenieros civiles y arquitectos autorizados por la Escuela Nacional de Bellas Artes y

⁵⁹ José María Marroquí, *ibidem*, p. 390.

⁶⁰ Justino Fernández, *op. cit.*, 1959, p. 95; véase también la descripción de Manuel Toussaint, quien conoció el ciprés y dominaba el lenguaje formal correspondiente: Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 119.

⁶¹ Justino Fernández, *op. cit.*, 1959, p. 96. También lo defendió Manuel Romero de Terreros, “El ciprés de catedral”, en *Excelsior*, 17 de agosto de 1943, p. 13, citado en Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 463.

⁶² Justino Fernández, *op. cit.*, 1959, pp. 96-97.

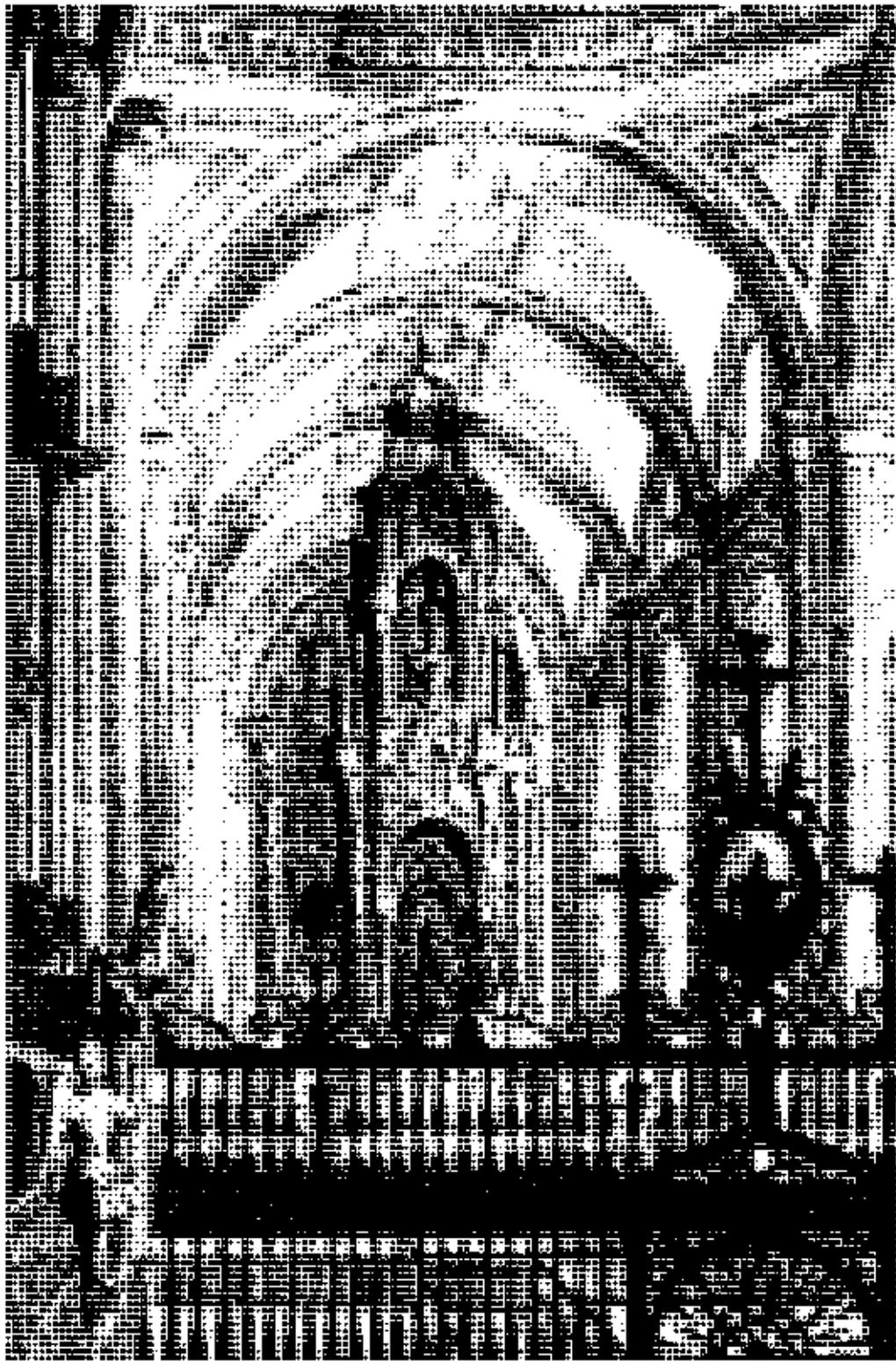


Figura 7. Detalle de la pirámide, ciprés o baldaquino del crucero, obra de Gerónimo de Balvás, tal y como lo reprodujo Pedro Gualdi, "Interior de la Catedral de México", 1841.



Figura 8. Detalle del baldaquino de Gerónimo de Balvás (la escena representa la Coronación de Iturbide). Colección del Museo Nacional de Historia, INAH, núm. de inv. 10-230564 10-130907. Fototeca de la CNMH-Conaculta- INAH, 0050-019, 5.

tuvo suficientes clientes para ganarse la vida en la ciudad de México.⁶³

En suma, el altar decimonónico de Lorenzo Hidalgo sustituyó el altar mayor realizado en el siglo XVIII por Gerónimo de Balvás, quien a su vez había renovado el que estuvo a cargo del ensamblador Antonio Maldonado en el XVII.⁶⁴ En el punto central de la planta catedralicia fluyeron simbólica y materialmente las propuestas

⁶³ Eduardo Báez Macías, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, vol. I, México, UNAM, 1993, pp. 168 y 475.

⁶⁴ El primer altar de la catedral nueva de México fue el provisional levantado en 1641; María del Socorro Senties Corona y Carlos Vega Sánchez, *Cómo vemos la Catedral Metropolitana de México y su Sagrario en el siglo XXI*, México, Libra, 2005, p. 29. El retablo de Maldonado fue estrenado el 15 de agosto de 1673; Manuel Toussaint, *op. cit.*, pp. 117-119.



Figura 9. Detalle de la pirámide, ciprés o baldaquino del crucero, obra de Lorenzo Hidalgo, tal y como lo reprodujo Decaen en el libro de Casimiro Castro, *Interior de la Catedral de México*, 1855.

más novedosas acompañadas por un cambio de mentalidad. Las formas puras de la tradición grecolatina que había arropado y promovido la Italia del Renacimiento eran difundidas en el siglo XIX por el nacionalismo francés, en cuya boca puso Lizardi su censura a las expresiones saturadas de contenido y de formas que los mismos enciclopedistas consideraron barrocas.

Pero andando el tiempo el altar del siglo XIX corrió la misma suerte, y durante los primeros años del siglo pasado se insistió en la poca calidad del ciprés proyectado por Hidalgo. El mismo Revilla comenta que a su trabajo en el altar mayor

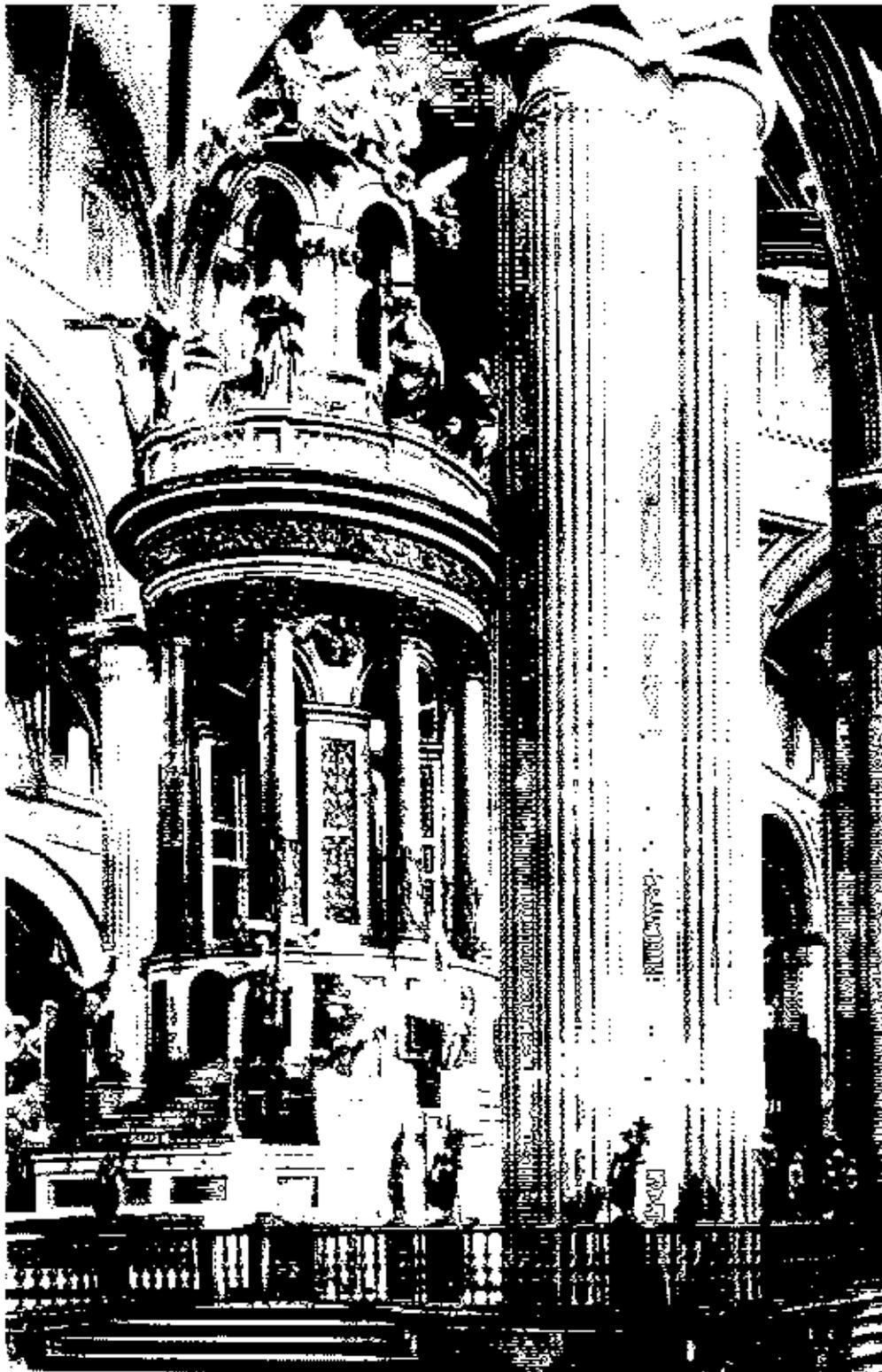


Figura 10. Detalle de la pirámide, ciprés o baldaquino del crucero, obra de Lorenzo Hidalgo. Fototeca de la CNMH-Conaculta-
INAH, 0080-099, 111.

[...] que aún se conserva intacto, cabe hacerle no pocos reparos, especialmente por su segundo cuerpo que afecta la muy ingrata forma de garitón ó cosa semejante, ser el todo de un material de tan poca riqueza como la simple piedra estucada, llevar colores demasiado vivos e inarmónicos, como el verde malaquita, el azul turquesa, el amarillo jalde y el negro veteado; ostentar sobre el tabernáculo esculturas de santos, con manifiesta contravención a las más primordiales prescripciones litúrgicas y, en fin, presentar un conjunto en absoluto desacuerdo con el estilo de los antiguos retablos churriguerescos de que aun quedan en la misma Catedral ostensibles y sobresalientes muestras como los muy bellos de la capilla de los Reyes y altar del Perdón. Debemos alegar en descargo del arquitecto, que tuvo que ajustar su obra a las indicaciones y caprichosos gustos de los dignatarios del cabildo eclesiástico, entre quienes sólo por rarísimo caso suelen encontrarse personas fieles al arte.⁶⁵

Contemporáneo de Revilla, y generando un paralelismo entre dos catedrales, el arquitecto e ingeniero Manuel Francisco Álvarez afirmaba en 1913: “así como Víctor Hugo lamentaba los estragos hechos en Nuestra Señora de París, nosotros también tenemos que sentir los de que ha sido víctima la Catedral de México”, y citando a Manuel Revilla añadía:

[en 1869 tuvieron lugar] lamentables innovaciones, las cuales se habrían llevado más adelante a no haber intervenido aunque algo tarde, la Academia de Bellas Artes, que por medio de su director D. Ramón I. Alcaraz, hizo que el Gobierno tomase cartas en el asunto para hacer suspender aquellas obras [...] lo más lamentable de todo esto, por ser

⁶⁵ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁶ Y añadía: “A más de las innovaciones que señaladas quedan, levantóse el pavimento de la iglesia, perdiéndose en ello algunas escalinatas y parte de las bases de los pilares, y se quitaron las tapicerías de damasco encarnado de la Sacristía y Sala capitular, que tanto carácter daban a una y otra, sustituyéndolas con vulgarísimo papel tapiz de color claro”; Manuel Francisco Álvarez, *op. cit.*, p. 49. Como Revilla, Álvarez también escribió una biografía de Hidalgo; véase Manuel

lo más capital y lo más visible fue sin duda la destrucción del ciprés y rejas de las capillas. El que en la actualidad existe, obra del arquitecto D. Lorenzo Hidalgo, no tiene ninguna belleza y sí grandes defectos, como la pesadez de sus formas [...] la pobreza de material en él empleado [...] y su desproporción, en fin, respecto del claro en que está colocado, por ser excesivamente alto y ancho.⁶⁷

El rechazado ciprés contó con algunos defensores, que sin nivelar la balanza rechazaban la idea de un nuevo cambio. Opiniones encontradas de reconocidos miembros de la sociedad y del ámbito académico se levantan cuando los bienes, por ser de uso público, iban adquiriendo un sentido de apropiación. Mientras Manuel Romero de Terreros se oponía —con un criterio historicista— a remover el ciborio decimonónico, tanto Manuel Toussaint como Justino Fernández votaron —con un criterio esteticista— por su destrucción en 1943.⁶⁸ Toussaint calificó al ciprés como “una de

Francisco Álvarez, *El doctor Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, México, A. Carranza y Comp. Impresores, 1906, pp. 81-115, citado por Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p. 163. Además de la bibliografía ya citada para Lorenzo Hidalgo, se pueden consultar datos complementarios sobre la cúpula de Santa Teresa en María Concepción Amerlinck de Corsi, “El ex convento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos”, en Manuel Ramos Medina (coord.), *El monacato femenino en el imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*, México, Centro de Estudios de Historia de México-Conдумex, 1995, pp. 489-490. Sobre la reconstrucción de la torre de San Lorenzo, víctima del mismo temblor de abril de 1845, véase María Concepción Amerlinck, *Relación histórica de movimientos sísmicos en la ciudad de México (1300-1900)*, México, Departamento del Distrito Federal, 1986, pp. 57, 62-63.

⁶⁷ Manuel Francisco Álvarez, *op. cit.* De acuerdo con Manuel Revilla, además de Manuel Moreno y Jove, un tal Primo de Rivera fue responsable de las pérdidas e intervenciones realizadas en la catedral. Para acercarnos a la producción de Revilla, véase Elisa García Barragán (ed.), *Manuel G. Revilla, visión y sentido de la plástica mexicana*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM (Al siglo XIX. Ida y regreso), 2006.

⁶⁸ Elisa García Barragán, *op. cit.*, 2002, p. 121; Justino Fernández, *op. cit.*, 1959, p. 92; Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 463.



Figura 11. Interior de la Catedral en una versión que permite observar la distribución de los fieles en la nave, y que precedida por el ciprés puede considerarse una interpretación de conceptos que Lorenzo Hidalgo aprendiera de Jean N. Luis Durand: solidez, comodidad y salubridad. Fototeca de la CNMH-Conaculta- INAH, 0679-083, 9.



Figura 12. Fotografía del interior de la Catedral que permite analizar tanto el diseño del Ciprés de Lorenzo Hidalgo como la balastrada de la nave central que separa a los eclesiásticos de los fieles (véase también la fotografía del interior de la Catedral durante una ceremonia litúrgica). Fototeca de la CNMH-Conaculta- INAH, s.n.i.

las obras más desafortunadas que han existido en nuestro templo” porque la “pesada estructura” estaba “echa de material inferior, pues simplemente era estuco y escayola”. Una vez demolido insistió: “puede ser sustituido por una obra que armonice con la sencillez de la estructura renacentista y que, dentro de su humildad, permita que pueda gozarse de la amplitud de las nave y del crucero parece muy justificado, ya que con su desaparición no se pierde nada, [al] sustituirlo por otra obra, no que pretenda ser mejor, sino simplemente menos defectuosa”.⁶⁹

Por documentos gráficos sabemos que la obra de Hidalgo no fue estrictamente semejante a un ciprés, pero en comunión con el edificio señero de la capital logró un efecto difusor en los mis-

mos términos, ya que algunos templos, emulando a la Catedral, colocaron el correspondiente ciborio o ciprés neoclásico que albergaba la imagen tutelar frente a su antiguo retablo mayor. Esa convivencia entre el tabernáculo académico de Lorenzo Hidalgo y el retablo estípite de Balvás quizá sirvió de modelo a la concepción que en Xochimilco permitió durante cierto tiempo la coexistencia del antiguo retablo absidial del conjunto franciscano con el tabernáculo de planta circular montado en el presbiterio.

Esta obra tampoco se libró de los efectos de la crítica de mediados del siglo xx, encabezada por el mismo Manuel Toussaint: “¡Quiero recuperar la imagen que debió haber existido antes de la construcción del adefesio de que hablamos”!,⁷⁰ afirmó,

⁶⁹ Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 120.

⁷⁰ Archivo Geográfico de la CNMH, exp. de la Iglesia de San

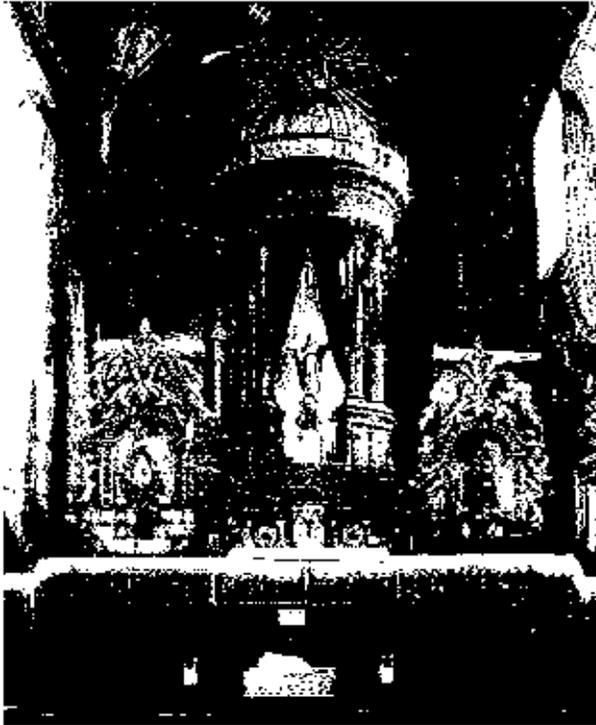


Figura 13 Ciprés frente al retablo mayor de la parroquia de San Bernardino de Siena en Xochimilco. Fotografía de Manuel Ramos (atribución), ca. 1923-1925. Fototeca de la CNMH, núm. 0012-012.



Figura 14. Aspecto general del interior del templo del Hospital de Jesús en la ciudad de México, inmediatamente después del retiro de los retablos laterales. Archivo Geográfico de la CNMH, exp. correspondiente al templo del Hospital de Jesús, 1937.

tras una visita de inspección al templo de San Bernardino de Siena en Xochimilco. Para este autor era “urgente demoler el tabernáculo de mampostería” por estar frente a “uno de los pocos [retablos] que nos restan del siglo XVI” y porque “el ciprés mencionado, aparte de que obstruye la vista del mismo, desentona completamente con él”.

Construcciones con una larga historia como el Hospital de Jesús Nazareno en México, vieron en sus paredes, como en un espejo, las innovaciones que había ido dictando el edificio catedralicio en el siglo XIX, y sus retablos de corte academicista desaparecieron también durante el siglo pasado.⁷¹

Bernardino en Xochimilco, véase carta del 8 de agosto de 1947.

⁷¹ Hospital de Jesús, leg. 215 (exp. último); leg. 211, exp. 3; tomado de Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, México, IIE-UNAM, 1982, p. 76.

Pero volviendo a la Catedral, en el lugar que ocupaba el baldaquino de Hidalgo desmontado en 1943, se hizo en 1950 un altar de tecali, libre del templete que había ocupado durante más de dos siglos el corazón de edificio y que permitía la vista casi total del Retablo de los Reyes.⁷² Su altar se utilizó únicamente durante quince años, ya que en 1965, con la prerrogativa derivada del Concilio Vaticano II (1962-1965) que promovía una mayor participación de los fieles en las ceremonias litúrgicas, la celebración de cara al pueblo obligó a colocar provisionalmente una mesa de madera frente al altar, y hasta 2000 se hizo una nueva y definitiva.⁷³

De las obras ejecutadas en el pasado en el altar

⁷² Para su descripción, véase Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 464.

⁷³ María del Socorro Senties Corona y Carlos Vega Sánchez, *op. cit.*, p. 25.



Figura 15. Vista de la nave principal de la Catedral de México con el actual altar mayor al centro. Fotografía de Nuria Salazar Simarro, 19 de febrero 2009.

mayor de la Catedral sólo quedan descripciones, proyectos, litografías o fotografías antiguas; podemos evocar con mayor facilidad la obra de Balvás a través del colateral mayor, ya que reiterados esfuerzos han procurado mantenimiento al Retablo de los Reyes. Dos significativos periodos de restauración se ha ocupado de esta tarea en las últimas décadas (en 1981 y de 1990 a 2006).⁷⁴

La última gran intervención de la Catedral no sólo pretendía su estabilidad arquitectónica, sino la conservación del patrimonio histórico-artístico que ha resistido el paso del tiempo. En la etapa final

fue definitiva la participación del gobierno español como copatrocinador de la restauración del Retablo de los Reyes, por el interés de rescatar un monumento que es patrimonio cultural de la humanidad, y como obra del zamorano Gerónimo de Balvás, protagonista de un pasado glorioso compartido. Sin lugar a dudas el colateral mayor sigue reflejando lo que Felipe V ordenó en su despacho de 1703 para la Capilla Real: “autoridad, esplendor y grandeza”.⁷⁵ El uso de las reglas del arte, es decir de las leyes de la geometría en consonancia con la armonía del universo, defienden la obra. Su rescate implica también la supervivencia de un lenguaje formal con el que la mayoría de la población se sigue identificando, quizás por encima de la propuesta académica de Lorenzo Hidalga.

⁷⁴ Guillermo Tovar de Teresa y Jaime Ortiz Lajous, *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y restauración*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985, p. 60; *El Retablo de los Reyes en la Catedral de México. Restauración por México y España. Memoria técnica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural/Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006, p. 17.

⁷⁵ Parfraseando a Felipe V, citado por Guillermo Tovar de Teresa y Jaime Ortiz Lajous, *Catedral de México. Retablo de los Reyes, op. cit.*, p. 10.

Hoy el espacio correspondiente al altar mayor en la Catedral Metropolitana se ha reducido a una mínima expresión: la mesa, como receptáculo del ara y para que sobre ella se ofrezca el alimento del alma a la comunidad. La ejecutada en 1965 fue sustituida en 2000 por la actual, para celebrar el año jubilar; en este proyecto del arquitecto Ernesto Gómez Gallardo la geometría —esta vez explícita— abre nuevamente paso a una lectura universal, que representa a la Trinidad en el triángulo invertido cuyo vértice frontal sirve de apoyo a la estructura de bronce fundido; este elemento también representa simbólicamente el vientre fecundo de María y, por tanto, de la Iglesia que alimenta a la humanidad con la Eucaristía.⁷⁶ El trazo de la mesa incide en siete vértices que añaden al sentido de la Redención, el concepto cósmico que decanta en los siete días de la semana, en los siete dones del Espíritu Santo y en los siete sacramentos o signos sensibles de efectos interiores con los que a través del ritual obra Dios en las almas.⁷⁷

Estas nuevas formas de expresión se han abierto paso en el espacio catedralicio comulgando con valores estéticos más afines a una nueva concepción plástico-religiosa que prefiere la estilización, la representación simbólica con elementos mínimos y abstractos que la anecdótica o corporal, encabezada entre los siglos XVI y XIX por la escultura central de la Asunción de María, advocación del templo catedralicio y devoción principal de los fieles.

Actualmente los autores que han abordado el tema catedralicio, parafraseando o reinterpretando

tando las crónicas y relatos históricos, las reproducciones pictóricas y de la historia de la edificación impiden que quede en el olvido el proceso de apropiación de un nuevo término, a falta del “ciprés” de Balvás o de Hidalga, y debido a que carece de un depósito material señero que garantice su persistencia. Porque sin necesidad de coincidir las circunstancias, las modificaciones que otrora tocaron el inmueble catedralicio y su altar mayor han sido detonante de obras semejantes en otros espacios religiosos. En la construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalga parece que nuevos valores y una crisis política en consonancia con una fuerte corriente estética protagonizaron su desaparición, con la participación de los usuarios y/o custodios materiales, ya que un cúmulo de factores coinciden para poner en movimiento la maquinaria de la transformación.

Apéndice documental

Número 1

“Año de 1797”, “Licencia concedida al Cura Juez Eclesiástico de Actopan para que 3, 400 pesos de diversos destinos apliquen para ayuda de la obra del Altar Mayor y su Ciprés o Pirámide”

“Exmo. Señor / Señor. Voy siguiendo la Obra del Altar mayor de mi Parroquia con su ciprés o Pirámide. Una Guerra, sobre otra Guerra, que continúa en estos días, no permiten acordarme de lo que toca en esta Parte al Patrono Soberano, y a los mismos Feligreses por Derecho natural, canonico, y positivo. Conque reune sus gastos de Sumas considerables en el solo contingente de mi renta Parroquial, y demás Aplicaciones que guste hacer V. E.; Por lo que destinó ya para ese objeto importante los Sobrantes de la Cofradía de N. P. S. Francisco, que son por ahora no más de un mil cuatrocientos pesos.

“Aunque todo ello junto es todavía muy poco para

⁷⁶ María del Socorro Sentíes Corona y Carlos Vega Sánchez, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁷ Para la realización de este proyecto la Comisión de Arte Sacro de la Arquidiócesis de México y el Cabildo de la Catedral dieron a conocer la convocatoria para su concurso en 1997, y el sacristán mayor de la catedral, José de Jesús Aguilar Valdés consiguió que “Misión Latina” patrocinara el nuevo altar, que fue consagrado por el cardenal y arzobispo primado de México, Norberto Rivera Carrera, el 24 de diciembre de 2000; *ibidem*.

mi atrevida Empresa; Y en el caso hay también aquí un solar de la Parroquia dentro de la misma Huerta edificado ya en Casa, que vendieron en su tiempo los antiguos Religiosos nulamente por defecto de la Licencia ordinaria sin cargas de Dotación a reconocer en él en favor del Beneficio dos mil pesos, y estos podrían ayudar mucho una obra tan esencial. En tales términos A V. E. Yllma. Suplico: Que si fuere de su agrado se sirva también hacer esta otra^o Aplicación, en que parece que no hay el menor inconveniente. Exmo sor. Manuel Lino Guerra. Ante mi Dor. Manuel de Zubicoeta Prosecretario

[Contestación al margen:] "Tacubaya 10 de mayo de 1797.

"En atención a lo que se nos representa por el Cura Juez Eclesiástico del Partido de Actopan, aplicamos desde luego para ayuda de la obra del altar mayor con ciprés, o pirámide de dicha Parrochia, los mil y quatrocientos pesos sobrantes de la cofradía de Nuestro Padre San Francisco, y también los dos mil pesos pertenecientes al solar de dicha Parroquia que los religiosos en su tiempo vendieron sin la licencia ordinaria y respecto a que el cura expresa que no hay inconveniente, mandamos que los referidos dos mil pesos se apliquen igualmente a la citada obra, para lo qual mandamos que se libre testimonio autorizado en forma del anterior escrito y presente Nuestro decreto para la debida constancia. Asi lo decretó y firmó su Exa. El Arzobispo mi Señor Alonso Arzobispo de México. Ante mi Dor Manuel de Zubicoeta Prosecretario.

AGN, Bienes nacionales vol. 873 exp. 31.

Número 2

"Agosto 30 de 1843 Decreto. Se elige el proyecto presentado por Don LORENZO DE LA Hidalga para el monumento que ha de construirse en la plaza de México" Impreso: "Diario del Gobierno de la República núm. 2,989 miércoles 30 de agosto de 1843. Tomo XXVI.

"Exmo. Sr. Habiendo examinado el Exmo. SR. Presidente provisional de la República, en junta de

ministros, con la mayor detención, todos los proyectos presentados para la construcción del monumento que con arreglo al decreto de 27 de junio de este año ha de erigirse en el centro de la plaza principal de esta ciudad para perpetuar la memoria de nuestra gloriosa independencia; impuéstose asimismo de la acta en que consta la calificación hecha por la junta general de la Academia de San Carlos, como también de los premios que esta corporación concedió a los autores de diversos proyectos, é instruido por último de los presupuestos formados y demás constancias que obran en el expediente, ha tenido a bien resolver lo que sigue.

1°. S.E. el presidente, usando de la libertad que se reservó en el decreto citado, elige el proyecto de monumento presentado por D. Lorenzo Hidalga.

2°. El premio de 500 ps. Ofrecido, se adjudica a Don Enrique Griffon, cuyo proyecto calificó con el primer lugar la junta general de la academia.

3°. Se aprueban todos los premios concedidos por la propia junta a los autores de diversos proyectos, en los términos que constan en la acta mencionada, excepto en cuanto a que la medalla se acuñe con el troquel antiguo, sino que se abrirá uno nuevo por los profesores de la misma academia, para que la medalla represente los emblemas nacionales, y ésta sea la que sirva para los premios.

4°. D. Lorenzo Hidalga cuidará de completar su proyecto con todos los detalles que le corresponden.

5°. Se nombra el Sr. Director de ingenieros, general D. Pedro Garcia Conde para que bajo su inspección se verifique la obra del monumento, totalmente arreglada al proyecto aprobado, con toda perfección y con la mayor economía, hasta completarla en todas sus partes, comenzando con revisar el presupuesto para procurar la posible reducción en los gastos, y cuidando de que las cantidades que se sacaren de la tesorería general para este objeto, se inviertan según corresponde, quedando expedita la intervención legal que toca a los ministros de la expresada tesorería.

6°. Se pondrá inmediatamente a disposición del mencionado Sr. General García Conde, todo el mate-

rial que pidiere del que se está extrayendo del derrumbe del Parián.

De suprema orden lo comunico a V. E. para su conocimiento y efectos correspondientes en la parte que le toca.

Dios y libertad. México, Agosto 25 de 1843. — Bocanegra — Se comunicó a los ministerios del despacho, al Exmo. Sr. GOBERNADOR DE ESTE DEPARTAMENTO Y EL Sr. General D. Pedro García Conde.”

AGN, Gobernación, vol. 258, exp. 7 fs. 1-2.

Número 3

“El Juez tercero de lo Civil, con fecha 15 del actual, se dice á este Supremo Tribunal. Lo que sigue ““El día de hoy he concedido licencia a D. Pelegrín Clavé y D. Lorenzo Hidalgo para que procedan por memorias

extrajudiciales a la fracción de Ynventarios de los bienes que quedaron por fallecimiento de Don Manuel Vilar; y mediante a que este fue Súbdito Español, a que también lo son sus Albaceas y herederos, y a que hay otros interesados extranjeros, lo manifiesto a Vuestra Excelencia a fin de que se sirva ponerlos en conocimiento del Supremo Gobierno para los efectos que expresa el artículo 10 de la circular de 31 de Agosto del año próximo pasado en concepto de que por ahora no sabe el Juzgado el monto de los bienes mortuorios.”

“Lo que tengo el honor de insertar a V. E. por acuerdo de este Supremo Tribunal para su conocimiento. Dios y Libertad, Méjico Diciembre 19 de 1860. Manuel Domínguez

E. S. Ministro de Justicia

AGN, Justicia, vol. 564. f. 308.

Documento 4

“Consulado General de España en La República Mexicana Certificado núm. 24”.

112 |

Filiación		El infraescrito, secretario de la legislación de S. M. la reina de España y cónsul interino
Provincia	Álava	Certifica: que <i>D. Lorenzo Hidalgo</i>
Pueblo	Maestu	
Estatura	Alta	Es ciudadano español, y solicita del Supremo Gobierno mexicano conforme al
Pelo	Castaño	Reglamento de pasaportes y leyes y órdenes vigentes, se le expida carta de seguridad
Frente	Regular	para el presente año, a fin de que pueda permanecer en la República y transitar libre-
Ojos	Azules	mente por ella, franqueándosele los auxilios y protección que necesite: en la intelligen-
Nariz	Regular	cia que los ciudadanos mexicanos hallarán igual reciprocidad y franquicia en todos los
Barba	Regular	dominios de S. M. la Reina de España, conforme al artículo 6º. Del tratado de paz y
Color	Blanco	amistad celebrado en 1836.
Edad	36 años	<i>México á 27 de Abril de 1847</i>
Estado	Casado	<i>R. Lozano de Armenta</i>
Profesión	Arquitecto	<i>Con arreglo a lo convenido entre la Legación de S. M. y el Gobierno de la República;</i>
Residencia	Méjico	<i>autorizó este certificado.</i>
	<i>Señas particulares</i>	<i>El Ministro de España</i>
	<i>Abril 27</i>	<i>S. Bermúdez de Castro</i>
	<i>4193</i>	
Derechos doce reales		

AGN, Cartas de seguridad, vol. 64, f. 149.