

TERCERA ÉPOCA. NÚM. 24. ENERO-ABRIL DE 2012

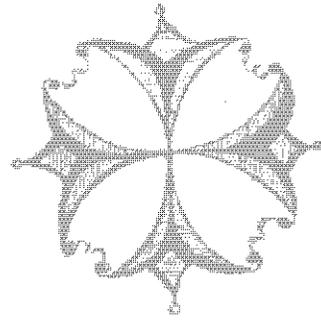
*Boletín de*  
**MONUMENTOS  
HISTÓRICOS**  
**24**



**El templo de la Santísima Trinidad  
de la ciudad de México**

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA





## Índice

3 Editorial

---

### ARTÍCULOS

- 9 El barrio de la Santísima Trinidad y su contexto urbano.  
Una mirada histórica | EUGENIA ACOSTA SOL
- 28 El templo de la Santísima Trinidad de México,  
una historia en construcción | NURIA SALAZAR SIMARRO
- 71 El legado actual del templo y la archicofradía  
de la Santísima Trinidad y del hospital de San Pedro  
| ETHEL HERRERA MORENO
- 97 Entre la devoción y el olvido: imágenes de las cofradías  
de la Santísima Trinidad, ciudad de México  
| ALICIA BAZARTE MARTÍNEZ
- 117 Imágenes de martirio, modelo de salvación:  
el apostolado del templo de la Santísima de México  
| PAULA MUES ORTS
- 141 Santísima Trinidad: herencia y vida cotidiana  
| NATALIA FIORENTINI / MAITE MÁLAGA / CECILIA BARRAZA
- 166 Problemática de estabilidad durante el siglo xx  
en la estructura del templo de la Santísima  
| AGUSTÍN SALGADO AGUILAR

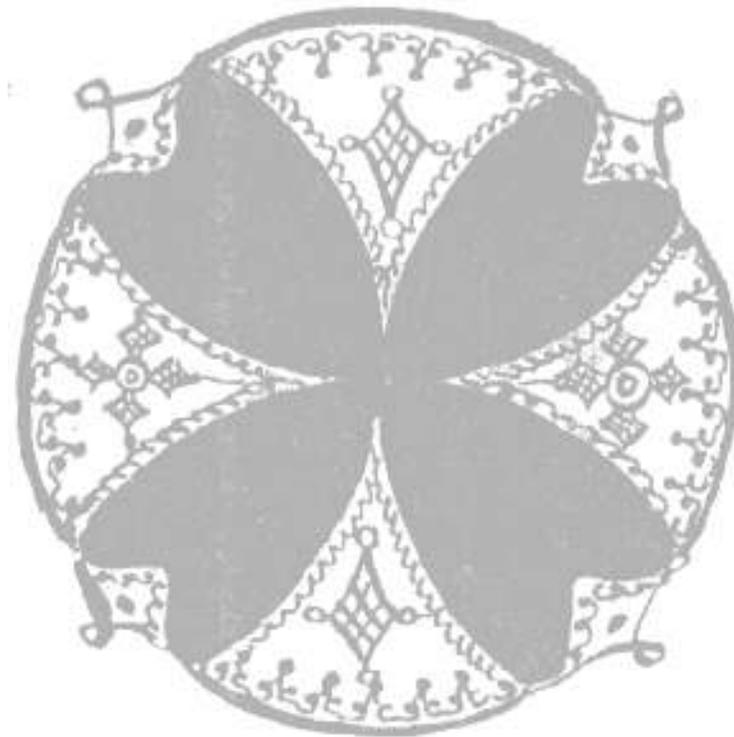
---

### NOTICIAS

- 171 El escáner láser, una herramienta tecnológica  
aplicada al patrimonio arquitectónico | ÁNGEL MORA FLORES

- 
- 178 Los frascos-relicarios del templo de la Santísima,  
Centro Histórico de la ciudad de México  
| GABRIELA SÁNCHEZ REYES
- 183 Óleos y esculturas del templo de la Santísima Trinidad  
| FERMÍN CASTAÑEDA COLUNGA

2 |



---

# Editorial



Figura 1. Templo de la Santísima Trinidad (1892), ciudad de México. Archivo Boone-Canovas.

**E**n el corazón de la ciudad de México, hacia el oriente, destaca el templo de la Santísima Trinidad, el cual desde 1567 —año de su fundación— ha desafiado la ruina y los siglos para dejar su impronta en las instituciones religiosas que ha alojado en sus recintos, pero también en el corazón de todos aquellos vecinos que tuvieron por morada a su barrio.

Fue a partir de 2008 cuando la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos se interesó en rescatar esa parte de la ciudad que desde siempre se había distinguido por su belleza y tradición. Al mismo tiempo un grupo de investigadoras —especialistas en la Historia del Arte y conocedoras del valor de los óleos y esculturas que albergaba el templo de la Santísima Trinidad— se acercaron al padre responsable del mismo, don Luis Hernández, para solicitarle les permitiera estudiar las colecciones de arte que habían pertenecido a los gremios que desde el siglo XVI y hasta el XIX ornaban los alta-



Figura 2. Portada del templo de la Santísima Trinidad, invadido por vendedores ambulantes. Periódico *Reforma*, Sección B, sábado 19 de febrero de 2005.

4 |

res y estuvieron expuestas al culto público. La respuesta fue positiva y queremos manifestar en estas líneas nuestro agradecimiento, pues de otra forma no hubiera sido posible la elaboración de algunos artículos aquí presentados.

Desde el lado oriente de la Catedral Metropolitana, la traza de la ciudad de México nos hereda calles y espacios en donde el trajín cotidiano de los habitantes nos ofrece un panorama sobre el proceso sociourbano del barrio de la Santísima Trinidad; es así como Eugenia Acosta Sol nos relata, en su estudio, los cambios que ha sufrido el barrio de la Santísima Trinidad desde la época prehispánica hasta el momento actual, explicando cómo se han refuncionalizado para continuar vivos y convertirse en un foco de atracción permanente de la población citadina.

Dos símbolos han modelado y definido la portada principal del templo y en general su arquitectura; nos referimos a la cruz redentorista trinitaria y a la Santísima Trinidad en su representación del padre compasivo; es Nuria Salazar Simarro quien nos reseña las múltiples intervenciones que

durante la época virreinal sufrió el templo y el hospital de San Pedro anexo a él: a partir de una exhaustiva investigación de archivo descubre que el encargado de su tercera y más significativa remodelación, entre 1775 y 1780, fue el arquitecto Ildelfonso de Iniesta Vejarano; asimismo proporciona información respecto a las dos remodelaciones anteriores, en donde destaca el trabajo de todos aquellos alarifes y trabajadores contratados en la obra material, así como de artesanos y artistas que elaboraron los retablos, obras pictóricas y el ajuar eclesiástico que daban servicio al templo y a las cofradías gremiales establecidas en él.

La congregación de San Pedro, que atendía el hospital del mismo nombre, así como la archicofradía de la Santísima Trinidad compartían un mismo espacio en el área del templo. Éstas, durante la época virreinal, construyeron inmuebles que poco a poco rodearon al templo; es sobre este tema que Ethel Herrera Moreno nos entrega un panorama del auge, decadencia y herencia de la manzana que perteneció al templo y a las dos corporaciones mencionadas; valiéndose de la cartografía y docu-

mentación histórica y gráfica nos recrea el estado actual de los edificios colindantes.

Alicia Bazarte Martínez, Paula Mues Orts, Gabriela Sánchez Reyes y Fermín Castañeda Colunga se aventuran por los rincones y corredores de la Santísima con el fin de escrudiñar cada objeto, cada óleo, cada escultura y cualquier vestigio de los siglos pasados, herencia de las más importantes cofradías gremiales del reino de la Nueva España, para recuperarlos del olvido y describir su belleza, valor artístico y su gran carga espiritual y devocional.

Un templo no es sólo una bella arquitectura, un objeto de arte o una torre desafiando el infinito; es su historia, su barrio, su gente, que le dan vida y conforman la memoria colectiva de la comunidad que a él concurre. Son Natalia Fiorentini, Cecilia Barraza y Mayte Málaga quienes logran convivir con los actuales feligreses del templo, y a través de ellos comunicarnos la percepción social y la permanencia de los rituales ancestrales para permitirnos revalorar y salvaguardar la herencia patrimonial y las prácticas inmateriales relacionadas con el patrimonio monumental de la Santísima.

El templo de la Santísima Trinidad desde su fundación amenazó con ruina total debido al acelerado hundimiento que presentó gracias a las características del suelo en que fue levantado, convirtiéndose en una verdadera preocupación para sus ocupantes, los redentoristas trinitarios, para los frailes del hospital de San Pedro y para todos los hermanos mayores de las cofradías gremiales que en él construyeron sus capillas y altares. Son Agustín Salgado Aguilar y Ángel Mora Flores quienes, desde la perspectiva de la revaloración de los monumentos históricos construidos en los siglos pasados, se comprometen con la restauración del inmueble tomando en cuenta los juicios arquitectónicos, estéticos y litúrgicos para devolverle su antiguo esplendor al templo de la Santísima



Figura 3. Templo de la Santísima Trinidad, revista *Eco Cinematografista*, órgano de información social, deportivo, cultural y político del Sindicato de Cinematografistas del Distrito Federal, enero de 1983. Agradecemos a Ana Eugenia Reyes y Cabañas habernos proporcionado la imagen.

Trinidad, para lo cual contaron con un cuerpo de estructuralistas de primer orden e hicieron uso del escáner láser, que es una herramienta tecnológica aplicada actualmente al patrimonio arquitectónico. El resultado lo podemos apreciar en el estado que guarda actualmente el templo, mencionando que mientras observábamos el progreso paulatino de la obra nos admiraba cómo se labraban nuevos bloques de cantera, cómo se reforzaba el piso del coro o cómo se consolidaban las columnas para devolverle al templo su solidez y su antiguo esplendor.

Quisiéramos agregar que en relación a la historia del templo de la Santísima, el siglo XIX fue funesto para las instituciones religiosas que, como las cofradías y gremios, se vieron asolados por las numerosas guerras dentro del territorio nacional; desde 1855 entraron en conflicto con el



Figura 4. Foto de cuando se filmó la película *De carne somos* (entre 1952 y 1955), proporcionada por un vecino de la Santísima Trinidad, a quien agradecemos su atención.

poder civil: el 25 de junio de 1856 Miguel Lerdo de Tejada promulgó la Ley de Desamortización de los Bienes de la Iglesia; el 30 de julio del mismo año se expidió el correspondiente reglamento, en donde se dio noticia de que la Santísima

empezó a desmembrarse y sus ocupantes abandonaron el lugar.

La congregación del Santísimo Redentor, fundada por san Alfonso María Ligorio en 1732, se hizo cargo del templo en 1909, promoviendo la devoción a la Virgen del Perpetuo Socorro, patrona de los redentoristas; su culto en el barrio de la Santísima y en la ciudad dio paso a la archicofradía de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, fundada en el templo en 1910, misma que ya celebró su jubileo de 100 años.

El esplendor de la Santísima en el siglo xx lo podemos situar entre 1920 y 1957, ya que rodeando al templo se encontraban los comerciantes en un enorme mercado ambulante: el de La Merced, que se trasladó en 1957 a su nueva sede. Nos dice doña Luchita Pastrana, mayordoma de la Virgen del Perpetuo Socorro —y que le costea su aniversario patronal cada año—, que su mamá y los comerciantes no escatimaban esfuerzo ni dinero para organizar las dos fiestas titulares del

6 |



Figura 5. Doña Luchita Pastrana, padre Luis Hernández y dos cofrades más, 27 de junio de 2009.



Figura 6. Don Artemio Portela y su esposa. Padre Luis Hernández y archicofrades de la Virgen del Perpetuo Socorro.



Figura 7. Estandarte de la archicofradía de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Seda rosa con bordados de plata.



Figura 8. Padre Luis Hernández y señoras Carmen y Gina, con la réplica del estandarte.

templo: la de la Santísima Trinidad y la de la Virgen del Perpetuo Socorro.

8 |

Cuentan doña Luchita y don Artemio Portela, cofrade mayor de la archicofradía del Perpetuo Socorro, que el barrio y la Santísima nunca han sido abandonados por los antiguos vecinos, a los que la vida les hizo cambiar de domicilio, pues ese “sigue siendo su rumbo”, y con emoción refieren que antaño se congregaban los domingos durante los oficios religiosos y la concurrencia era numerosa porque en el templo existían asociaciones de jóvenes y gente mayor que hacían lucir las ceremonias con su presencia y convertían el día de descanso en una constante romería a la sombra de la Santísima.

En este siglo XXI las devociones siguen aferradas a su espacio, siempre el 27 de junio, día de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, su grey nos ofrece un destello de lo que fueron las festividades de las cofradías gremiales de otros siglos: la iglesia se llena de flores, de música desde las siete de la mañana en que doña Luchita —en

memoria de la devoción de su querida madre doña Odila— ofrece las mañanitas a la Virgen, así como costea todos los oficios del día; a la salida de la misa de las siete de la mañana, doña Eva Hernández, quien vende tamales y atole en la calle de Academia, ofrece gratuitamente sus ricuras a los desmañanados asistentes. Prosigue la música en el pequeño atrio —desde las diez de la mañana y hasta la misa solemne de mediodía— con coro, órgano y sobre todo con la presencia de la única archicofradía que existe actualmente: la de la Virgen del Perpetuo Socorro, procesión de cofrades con sus estandartes.

Desde luego continuaremos asistiendo a la celebración anual para que la archicofradía, la Santísima y su barrio sigan adelante durante muchos siglos más.

ALICIA BAZARTE MARTÍNEZ\*

*Editora invitada*

\* Instituto Politécnico Nacional.

# El barrio de la Santísima Trinidad y su contexto urbano

## Una mirada histórica

*Para doña Luchita Pastrana  
y los miembros de la cofradía de la Virgen del Perpetuo Socorro.  
Gracias por sus recuerdos, su amistad y las maravillosas comidas.  
Estas letras son, primeramente, de ustedes.*

Este artículo pretende ofrecer un panorama sobre el proceso sociourbano del barrio de la Santísima Trinidad, a través de algunos hitos históricos de significación. Dicho proceso se contextualiza en el de la zona oriental del Centro Histórico de la ciudad de México. Se asume un enfoque de análisis sociourbano que vincula las funciones, vocación y cambios socioeconómico-políticos, en esta zona citadina —a la vez que de la ciudad—, con la producción y/o refuncionalización de los espacios urbanos y objetos arquitectónicos que la componen.

*Palabras clave:* barrio, Santísima Trinidad, historia urbana, proceso sociourbano, Centro Histórico, comercio.

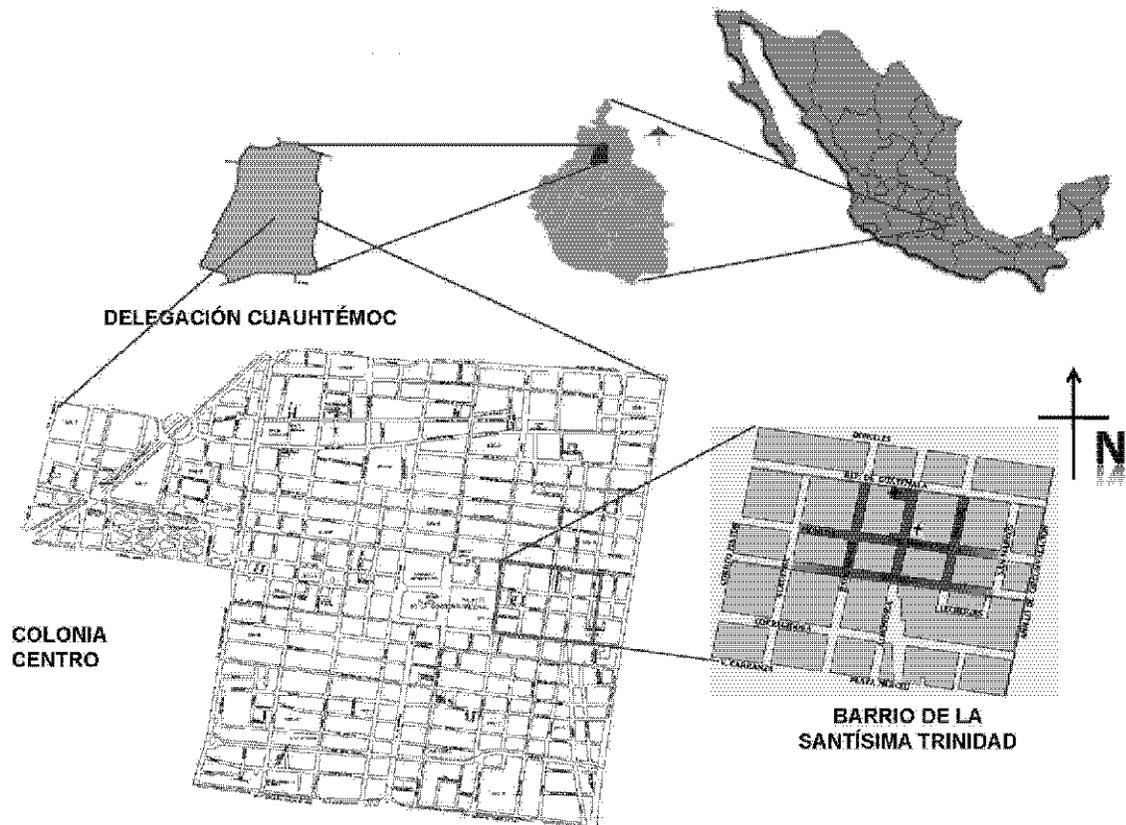
El barrio de la Santísima se tiende alrededor de la iglesia de la Santísima Trinidad, ubicada en la calle de Santísima número 12, esquina con Emilio Zapata, prolongación de Moneda, en la colonia Centro del Distrito Federal (plano 1). Tomando igual nombre, iglesia y barrio se ubican al oriente de la Plaza de la Constitución (Zócalo), en la ciudad de México, en una zona citadina que remonta su antigüedad como asentamiento humano al periodo mesoamericano Posclásico. La mancha urbana de Tenochtitlan alcanzó el área de que hablamos, posiblemente hacia finales de siglo XIV.

Se trata de un barrio pequeño; “[...] son sólo dos cuadritas: de Guatemala a Soledad; es un barrio chico; no llega a Academia o Circunvalación [...]”,<sup>1</sup> dice doña Luchita Pastrana, cofrade y benefactora de la iglesia de la Santísima.

\* Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, Unidad Tecamachalco, IPN.

<sup>1</sup> La señora Luchita Pastrana, su casa y su negocio, situados a media cuadra del templo de la Santísima, constituyen un verdadero hito barrial. El hogar de Luchita es un lugar de puertas abiertas, en donde se recibe (sin mediar cobro) a estudiantes para que hagan la carrera, bebés de jóvenes emigrantes, vecinos, parientes e investigadoras preguntonas.





Plano 2. Iglesia y barrio de la Santísima Trinidad.



Figura 1. Comercio de uniformes e insignias para el ejército, la policía y bandas marciales en la calle de Moneda. Fotografía de María de los Ángeles Hortensia Cedeño Olivós.



Figura 2. Elegantes quinceañeras y tímidos bebés esperan una familia enfrente de la portada de la Santísima Trinidad. Fotografía de María de los Ángeles Hortensia Cedeño Olivós.



Figura 3. Moneda. Desborde de comercio hacia la calle. En improvisados asientos los escasos negocios de comida atienden a su clientela. Al fondo, la torre del templo de la Santísima. Fotografía de María de los Ángeles Hortensia Cedeño Olivos.



Figura 4. Frente a la portada de la Santísima, negocios de ropa, muñecos y sedería, en los bajos de edificios coloniales de fachadas recién pintadas. Fotografía de María de los Ángeles Hortensia Cedeño Olivos.

mas, aunque también campean los establecimientos en la boca de las vecindades, especializados en *jeans*, delantales, calcetines y medias (figura 3). Por la calle de Guatemala prácticamente todos los establecimientos son de telas, extendiéndose esta oferta hasta Corregidora.

No faltan los comercios de insumos para la confección; tiendas de encajes, telas y mercería; no dejaremos sin mención el tradicional mercado de ropa de Mixcalco, sito en el barrio del mismo nombre, y resaltamos asimismo en este breve contexto la presencia definitoria, para la zona oriente del Centro Histórico, del barrio de La Merced y su vocación de abastecedor de bienes perecederos para la ciudad durante centurias (figura 4). Su historia y la de sus vecinos se vinculan entrañablemente.

### En tiempos de Tenochtitlan

En tiempos de Tenochtitlan, la zona oriental en que se ubican barrio e iglesia de la Santísima pertenecía al *campan* de Zoquiapan. La parcialidad o *campan*<sup>5</sup> del cuadrante sureste de la isla (plano 3)

<sup>5</sup> Cada una de las cuatro particiones administrativas en que se organizaba la gran Tenochtitlan; cada *campan* se dividía en

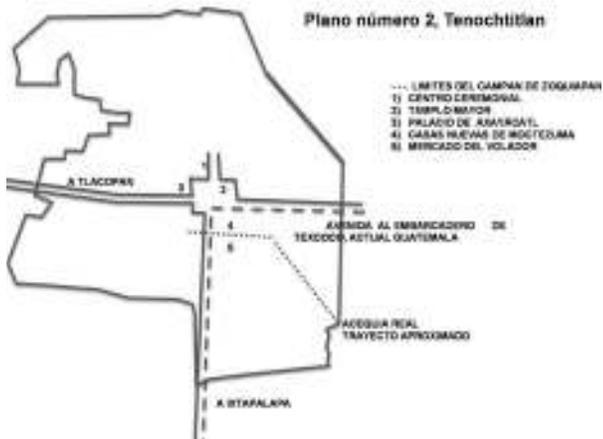
recibía en náhuatl el nombre de Zoquiapan, “sobre el lodo, lugar lodoso” —debido a la condición pantanosa y blanda del suelo—, y constaba de 20 barrios,<sup>6</sup> siendo, de las cuatro particiones de la ciudad, la más importante y de mayor extensión.

También se llamaba a este *campan*, *Teopan*, “lugar del dios”, designación que alude probablemente al sitio fundacional, ya que, según la *Tira de la Peregrinación*, los mexica arribaron a la isla por su zona suroriente,<sup>7</sup> y en la plaza de San Pablo o algún lugar cercano (según Tezozomoc, el barrio de *Huitznahuac*) avistaron el tunal sagrado y la serpiente. Posiblemente en esa zona construyeron el

barrios o *tlaxilacalli*, en donde habitaban los *calpulli*, o grupos de parentesco; el *campan* de Zoquiapan constaba de 20 barrios, dos estancias y tres pueblos sujetos. Para la ubicación y número de barrios, véase Alfonso Caso, *Los barrios antiguos de Tenochtitlán y Tlateloco*, México, Imprenta Andina, s/f, pp. 9 y 10. Para el concepto de *calpulli*, véase Alejandro Alcántara Gallegos, “Los barrios de Tenochtitlán, topografía, organización interna y tipología de sus predios”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México, Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, vol. I, México, El Colegio de México/FCE, 2004.

<sup>6</sup> Alfonso Caso, *op. cit.*, pp. 20 y ss.

<sup>7</sup> Fernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicáyotl*, trad. directa del náhuatl por Adrián León, México, Editorial Universitaria, 1949, p. 44.



Plano 3. Tenochtitlan.

primer adoratorio, pequeño y provisional, a sus dios tutelar Hutzilopochtli.

Estas tierras bajas e inundables, que para el estilo de vida y asentamiento de los españoles representaron tantos inconvenientes, fueron para los mexicas, por esa misma condición, muy valiosas. Mooser y Segovia explican que en la cuenca lacustre del valle del México del periodo Posclásico, “la producción agrícola chinampera fue una técnica agrícola ligada a las avenidas de agua, por lo que el terreno inundable resultaba muy útil a la sobrevivencia de los grupos humanos”.<sup>8</sup>

Zoquiapan era el *campán* más antiguo y de mayor jerarquía de Tenochtitlan; se delimitaba al norte por la calzada que conducía al embarcadero hacia Texcoco (aproximadamente actual calle de Guatemala). Al poniente quedaba acotado por la calzada a Ixtapalapa (hoy Pino Suárez); al sur llegaba hasta las islas de Tultenco y Mixuca (casi a la altura de la avenida Chabacano), y por el oriente terminaba en el litoral de la isla (aproximadamente Circunvalación), colindando con una parte dique de Ahuizotl, construido bajo el gobierno de este *tlatoani* a lo largo de la orilla oriente de la isla para contener las crecidas del gran lago de Tex-

<sup>8</sup> Federico Mooser H. y José Antonio Segovia, *op. cit.*, p. 12.

coco. Por la esquina nororiente de Zoquiapan (plano 3), en la privilegiada área colindante con el centro ceremonial, se encontraban el palacio de Moctezuma, el mercado del Volador y la Casa de las Aves. El movimiento de bienes en esta parte de Zoquiapan era muy dinámico, pues se ubicaba allí una privilegiada red de vías acuáticas<sup>9</sup> y varios centros neurálgicos de acopio y distribución.

### *Una vía acuática de privilegio*

Conocida en la colonia como Acequia Real, esta vía circulaba por el trazo de las actuales calles de Roldán y Corregidora hacia las Casas Nuevas (palacio) de Moctezuma, internándose en las mismas. La enorme importancia de esta vía acuática residía en que, a diferencia de la gran mayoría los canales que corría en dirección poniente-oriente y norte-sur, presentaba un tramo inclinado de corriente nororiente-surponiente, para incorporarse luego al tramo este-oeste.<sup>10</sup> Es decir, que esta acequia era una vía de entrada natural hacia el corazón de la isla. El hecho de que su trayecto pasara a través de las casas imperiales (conectadas por encima de su cauce por un puente), lleva a pensar en la importancia del tráfico de personas y mercancías en ella efectuado.

### *El palacio de Moctezuma*

Además del abasto —seguramente abundante— indispensable para cubrir las necesidades del *tlatoani*, su extensa familia, su corte y visitantes, se

<sup>9</sup> Véase Miguel Ángel Palerm, *Obras hidráulicas prehispánicas en el sistema lacustre del valle de México*, México, SEP/INAH, 1980.

<sup>10</sup> Elsa Hernández Pons, “La Acequia Real”, *Arqueología Mexicana*, vol. XII, núm. 68, julio-agosto de 2004, p. 36; Margarita Carballal y María Flores, “Elementos hidráulicos en el lago de México-Texcoco en el Posclásico”, *Arqueología Mexicana*, vol. XII, núm. 68, julio-agosto de 2004, p. 30.

proveían en este sitio los insumos productivos de un selecto grupo de artesanos que trabajaba en las Casas Nuevas de Moctezuma (ubicadas aproximadamente en el actual lugar del Palacio Nacional), y fabricaba bienes suntuarios de alta calidad, destinados al consumo del emperador, su familia y la elite en el poder.<sup>11</sup> Podemos tener una idea del grueso del abastecimiento palaciego con sólo traer a la memoria la información —quizás exagerada— que Hernán Cortés aporta acerca de que, después de comer a solas Moctezuma, se servía comida a unos mil cortesanos.<sup>12</sup>

### *El Templo Mayor*

Como se sabe, era la institución encargada de recibir y fiscalizar el tributo proveniente de las extensas regiones sometidas por la Triple Alianza. Allí se contabilizaba cuidadosamente, para su almacenamiento y posterior distribución, una enorme cuanto diversa gama de bienes tributados por más de 400 pueblos repartidos, probablemente, en unas 40 cabezas tributarias bajo el dominio de la alianza encabezada por los aztecas.<sup>13</sup> La *Matrícula de tributos* ha permitido saber que las contribuciones obligadas incluían textiles, algodón, maíz, frijol, cacao, chía, amaranto, oro, plumas, ámbar, pieles de ocelote y otros bienes. Especialmente valiosa era la tributación en elaborados trajes —semejantes a armaduras— para la guerra, de los que existía diversidad, en función del rango y méritos del portador, y que incluían insignias y ornamen-



Figura 5. Bienes representados en la *Matrícula de tributos*, probablemente ordenado por Hernán Cortés hacia el año 1512. Fotografía de María de los Ángeles Hortensia Cedeño Olivos.

tos en plumas, piel, pedrería y bordado.<sup>14</sup> Estos lujosos atuendos se complementaban con penachos, tocados, máscaras, escudos e insignias.

Además del tributo, el Templo Mayor recibía permanentemente ofrendas religiosas provenientes de los territorios dominados. Por su parte, se efectuaba un movimiento redistributivo de los bienes acopiados; por ejemplo, los trajes de guerreros se repartían entre la elite guerrera. Pensemos por un momento en el trajín de los alrededores al templo; es muy probable que gran parte de estas cargas entrara y saliera por la —posteriormente llamada— Acequia Real y la calzada que iba de la espalda del Templo Mayor al embarcadero de Texcoco.

### *El embarcadero de Texcoco*

La calzada que iba de la puerta oriente del centro ceremonial al embarcadero de Texcoco (plano 3)

<sup>11</sup> Ross Hassig, *Comercio, tributo y transportes. La economía política del valle de México en el siglo XVI*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990, pp. 140 y ss.

<sup>12</sup> Hernán Cortés, *Cartas de relación*, México, Porrúa, 1993, p. 67.

<sup>13</sup> Teresa Sepúlveda, "Diversos géneros de productos tributados", *Arqueología Mexicana*, ed. esp., núm. 14, p. 49.

<sup>14</sup> Véase Laura Bety Zagoya Ramos, "Análisis de los trajes de guerreros y escudos representados en el Códice Mendocino", revista electrónica *Actualidades Arqueológicas*, núm. 24, octubre-diciembre de 2000; en línea: [www.iaa.unam.mx](http://www.iaa.unam.mx).

era la vía térrea más corta para llegar al lago, toda vez que el recinto ceremonial no se ubicaba en el centro de la isla, sino cargado hacia el oriente.<sup>15</sup>

### *El mercado del Volador*

No olvidemos que al sur de las casas de Moctezuma tomaba lugar el mercado de la plaza del Volador, espacio comercial de gran tamaño, quizá sólo superado por el de Tlatelolco.<sup>16</sup> Para darnos una idea sobre el abasto de la ciudad hacia finales del siglo xv, recordemos que Tenochtitlan (ya unida políticamente con Tlatelolco) tenía entre 150 mil y 200 mil habitantes, siendo sin duda la ciudad más poblada del mundo occidental en ese momento.<sup>17</sup> Su producción alimentaria estaba lejos de ser autosuficiente; el estudio sobre sustentabilidad de la cuenca lacustre elaborado por Ezequiel Ezcurra ha permitido saber que si bien ésta presentaba un sistema de alta diversidad fauno florística:

El crecimiento de la población en tiempos prehispánicos llegó a rebasar su productividad, y por tanto su capacidad de sustento [...] La falta de carne llevó al consumo de aves y organismo acuáticos y vegetación adventicia [plantas invasoras como los quelites] [...] los habitantes de la cuenca se vieron obligados a importar grandes cantidades de materias primas y productos de otras regiones. En el auge del imperio azteca, Tenochtitlan importaba de fuera de la cuenca 7,000 toneladas de maíz al año, 5,000 de frijol, 4,000 de chíca, 4,000 de huautli (amaranto), 40 de chile seco y 20 de semilla de cacao [...] importaban también grandes cantidades de pesca-

do seco, miel de abeja, aguamiel de maguey, algodón, henequén, vainilla, frutas tropicales, pieles, plumas, maderas, leña, hule, papel amate, tecomates, cal, copal, sal, grana y añil, entre otras muchas cosas.<sup>18</sup>

En suma, el enorme tráfico comercial y tributario del Templo Mayor, el palacio de Moctezuma, el mercado del Volador (y seguramente otros centros de distribución), así como las características de la red de vialidades acuáticas, otorgaron a la parte norte del *campan* de Zoquiapan, la calidad de centro neurálgico de abasto, acopio y distribución de bienes, que aunada al valor simbólico de primer asentamiento de la tribu mexicana y zona de alta jerarquía social, hacían ya, desde tiempos mesoamericanos de ésta, la parte más antigua y sobresaliente de la ciudad.

### **En el primer siglo colonial**

En el primer siglo colonial, la traza española o “primer cuadro” —espacio delimitado por los españoles dentro de la gran urbe mexicana— se extendía alrededor del centro ceremonial (plano 3), limitando al norte con la calle del Apartado (actual Perú), al sur con San Jerónimo; al oriente con la calle de la Santísima, y al poniente San Juan de Letrán.<sup>19</sup> El resto de la ciudad conservaba las parcialidades *campan* y barrios tenochcas, en donde siguió viviendo la población indígena. Es decir, que los conquistadores tomaron para sí el espacio de mayor jerarquía y significación de la ciudad, y seguramente el mejor equipado: el centro ceremonial y sus alrededores.

La zona oriental de la nueva Plaza Mayor tuvo una preferencia notable en la edificación civil del siglo

<sup>15</sup> Ignacio Marquina, *Arquitectura prehispánica*, México, INAH/SEP, 1964, p. 184.

<sup>16</sup> María Rebeca Yoma Medina y Luis Alberto Martos, *Dos mercados en la historia de la ciudad de México: El Volador y La Merced*, México, Secretaría General del Desarrollo Social/DDF/INAH, 1990, p. 23.

<sup>17</sup> Ignacio Bernal, *Tenochtitlan*, México, FCE, 1998, p. 62.

<sup>18</sup> Ezequiel Ezcurra, “Ciclos de población y uso de los recursos naturales”, en Cristina Barrios (coord.), *op. cit.*, p. 31.

<sup>19</sup> Ana Rita Valero, *La ciudad de México Tenochtitlán, su primera traza, 1524-34*, México, Jus, 1991, p. 85.

xvi, que más tarde fue trasladándose hacia el poniente. Basta revisar la data e importancia de los edificios e instituciones que se afincan en la primera centuria posthispánica en esta parte, para evidenciar lo que puede llamarse el epifoco constructivo y aún institucional de la ciudad novohispana (cuadro 1).

Las decisiones tomadas al ubicar cada edificación obedecieron a varios factores, entre los que seguramente influyeron las condiciones sociourbanas heredadas de la urbe mexicana, como se ha dicho: la alta jerarquía del área correspondiente al *campan* de Zoquiapan, su eficiente infraestructura para movimiento de bienes y personas, su vocación comercial, y el hecho —de primera importancia para los conquistadores— de que la orilla más cercana para salir y entrar al gran lago de Texcoco, estaba en esta parte. Fue en la estratégica ribera oriente de la isla, en San Lázaro, que Cortés mandó construir las Atarazanas, providencia de defensa en caso de sublevación de los conquistados. Único edificio militar construido en la ciudad de México, este conjunto fue iniciado en 1523 para guardar los bergantines utilizados en el sitio de la Gran Tenochtitlan. La construcción incluía tres embarcaderos o astilleros y tres torres almenadas<sup>20</sup> de estilo medieval. El conjunto fungía como arsenal y cárcel, y estuvo en pie, aunque ya en estado ruinoso, hasta bien entrado el siglo xvii.

La Plaza Mayor de la renacentista traza española vino a ocupar un cuadrángulo al sur del centro ceremonial; Hernán Cortés tomó para sí enormes predios emblemáticos del poder azteca: el palacio del gran conquistador Axayácatl (Casas Viejas de Cortés, actual Monte de Piedad), y el de Moctezuma (Casas Nuevas de Cortés, actual Palacio Nacional). Los edificios allí construidos para el conquistador habrían de constituirse en

verdaderos hitos urbanizadores por la complejidad y valor de su programa constructivo, y su papel de sedes gubernamentales y centros comerciales, pues contaban —como casi todas las construcciones de la época— con locales comerciales en su entorno. De acuerdo con George Kubler,

Las construcciones privadas más suntuosas de la Nueva España fueron, sin lugar a dudas, las que mandó edificar Hernán Cortés, quien se apropió de dos lotes en la plaza principal de Tenochtitlan. Uno en el sitio que ocupa actualmente el actual Monte de Piedad, [el terreno de las llamadas Casas Viejas] [...] comprendía más o menos 25 solares. El otro en el lugar del actual Palacio Nacional, que incluía 24 solares [...].<sup>21</sup>

Cortés vivió en las Casas Viejas hasta 1529, ya que la Audiencia se trasladó a este edificio hacia 1530, mudándose el conquistador a sus Casas Nuevas, en construcción desde 1523. Como todos los edificios de la primera ola constructiva de la capital novohispana, las Casas Nuevas fueron edificaciones masivas de estilo medieval, con clara vocación de defensa. Se trataba de “un palacio de gobierno con almenas y torres, y dos hileras de troneras para la artillería”, así como un gran número de salas o crujías. Los acabados exteriores eran de “gran magnificencia, al estilo de los grandes cortijos del sur de España, diseñados no sólo para albergar al gobernante, sino también a su corte”.<sup>22</sup>

Creemos que esta sede del poder virreinal constituyó un hito de urbanización, cuyas funciones de mando y fortificación, aunadas a la importancia político-económica y geoestratégica de la zona —ya revisadas—, atrajeron en su entorno el asentamiento de construcciones civiles y religiosas centrales durante la primera centuria de vida de la capital novohispana; la significación de este

<sup>20</sup> George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo xvi*, México, FCE, 1992, p. 216.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 198.



Plano 4. Centro Histórico de la ciudad de México.

cuadrante del centro histórico persiste hasta la fecha. Es evidente allí, por ejemplo, la formación, a lo largo del siglo XVI, de un eje de urbanización de primer orden en el trayecto que corre entre la Catedral y la ermita de la Santísima Trinidad —atravesando el barrio del mismo nombre—, por la calle de Moneda (antes Arzobispado) (plano 3).

El eje en cuestión incluye, de poniente a oriente, la Real y Pontificia Universidad (asentada en 1551), el palacio del Arzobispado (1546 y antes), la Casa de la Primera Imprenta (1539), la residencia de Guerrero, la Casa de Moneda,<sup>23</sup> el convento de Santa Inés (1600), el costado del hospital del Amor de Dios (1534) y la ermita de la Santísima Trinidad (1526). El remate de este eje era el embarcadero hacia Texcoco y las Atarazanas.

Cortés diseñó desde 1526,<sup>24</sup> para el culto trinitario, un lugar ubicado al oriente del Templo

<sup>23</sup> El predio perteneció a Cortés y posteriormente al rey Felipe V; se destinó un tiempo a habitación del virrey y luego fue sede de la Real Hacienda de la Nueva España, ubicándose allí la Casa de Moneda; George Kubler, *op. cit.*, p. 198.

<sup>24</sup> María Cristina Montoya, *La iglesia de la Santísima Trinidad*,

Mayor, fuera de la traza, en colindancia de los barrios indígenas de Tomatlán y Mixcalco. En 1569 se autorizó el uso de la ermita como iglesia, iniciándose la construcción de un primer templo, que habrá de terminarse hasta la segunda mitad del siglo XVII. Es de notarse que en 1580 la archicofradía de la Santísima Trinidad recibió sus constituciones y se asentó en el lugar, iniciando la vida de una de las instituciones corporativas más influyentes y ricas de la Nueva España, ya que llegó a albergar cofradías y gremios de diversos lugares del virreinato.<sup>25</sup>

El culto trinitario quedó ligado desde el principio al gremio de los sastres, pues uno o varios artesanos de ese oficio construyeron en el lugar una modesta ermita para impulsarlo, al tiempo que promovían diversas obras pías y organizaban sus intereses gremiales. Cristina Montoya explica que

México, ENEP Acatlán-UNAM (Nuevos Cuadernos de Docencia, núm. 3), 1984, p. 27.

<sup>25</sup> Véase Alicia Bazarte Martínez y Clara García Ayluardo, *Los costos de la salvación. Las cofradías de la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México, CIDE/IPN/AGN, 2001.

Cuando en el siglo XVI Francisco de Olmos y Juan del Castillo, alcaldes del gremio de los sastres, donaron a su corporación dos solares para la edificación de la ermita [de la Santísima Trinidad] tuvieron entre otros objetivos, el de tener un sitio donde se reunieran los miembros de los diferentes gremios de la ciudad el día de *Corpus Christi*, con el fin de que salieran juntos para asistir a la procesión.<sup>26</sup>

Este hecho habrá de tener señaladas repercusiones en la vida del barrio e iglesia de la Santísima, habida cuenta de que la procesión de *Corpus Christi* se constituyó en el evento ciudadano más representativo de la sociedad novohispana en la ciudad,

[...] Desfilaban en ella los gremios, las cofradías, las órdenes religiosas, el clero secular, la Inquisición, las parroquias, el cabildo eclesiástico, el arzobispo, el virrey, la Audiencia, el Ayuntamiento de la ciudad, la Universidad, y los oficiales reales. Los indios tapizaban el camino con flores y yerbas de olor y construían multitud de arcos de ramas, flores y aves de variados colores [...] *Corpus Christi* era en todo su esplendor, la ceremonia de autorrepresentación de la ciudad.<sup>27</sup>

El escenario de este magno evento era el barrio de la Santísima; los contingentes se organizaban en la ermita (luego iglesia) y discurrían —a lo largo del día entero— por la calle del Arzobispado, rumbo a Catedral y la Plaza Mayor. La significación de este hecho, más la enumeración recién anotada de las edificaciones notables del eje urbano de Moneda, permiten establecer la relevancia y antigüedad del barrio de la Santísima, como hito urbano y espacio de jerarquía institucional en la vida de la ciudad novohispana.

De ningún modo la edificación del primer siglo virreinal dejó de lado otros ejes y áreas de la traza de

la ciudad; los ejemplos son abundantes: de acuerdo con Cervantes de Salazar, por ejemplo, las mejores residencias, pertenecientes a los grandes encomenderos, se encontraban en las actuales calles de Argentina y Madero;<sup>28</sup> y según Kubler las Casas Viejas de Cortés contaron con 52 locales comerciales en tres de sus fachadas.<sup>29</sup> Pensemos asimismo en los grandes conventos de San Francisco y Santo Domingo, el mercado de San Juan, y muchos otros hitos urbanos ubicados en áreas diferentes a la que examinamos. No obstante, es evidente la densidad de edificios asiento de instituciones nodales, en el que fuera *campan* de Zoquiapan y sus cercanías, en torno del barrio de la Santísima Trinidad.

### Al correr de los siglos coloniales

En este periodo la ciudad iría desplazándose hacia el poniente, en parte debido a los múltiples problemas que la zona oriente —más baja, inundable y subsuelo blando— presentaba a las formas constructivas y de vida europeas. Así, en los siglos XVI y XVII, se padecieron difíciles inundaciones en la isla, y particularmente la zona oriente.<sup>30</sup> Esta situación, desde luego, representaba una severa descapitalización para la ciudad y un atraso constante de su proceso de urbanización.

[...] en el año 1629 tuvo lugar un aluvión que durante casi un lustro cambió profundamente la vida y la fisonomía de la metrópoli. Esta avenida, recordada como *la gran inundación*, no sólo anegó por años la ciudad, sino que cuando las aguas volvieron a su nivel, una parte importante de los edificios habían resentido sus efectos. Las pocas construcciones del siglo anterior que aún existían tuvieron que ser demolidas o terminaron sepultadas, pues se optó

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>27</sup> Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1987, pp. 118-119.

<sup>28</sup> Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554. Tres diálogos latinos*, presentación de Margarita Peña, México, Trillas (Linterna Mágica, 2), 1986, p. 16.

<sup>29</sup> George Kubler, *op. cit.*, p. 212.

<sup>30</sup> Federico Mooser H. y José Antonio Segovia, *op. cit.*, p. 13.

## Cuadro 1. Zona oriente del Centro Histórico de la ciudad de México.

### Edificios seleccionados por orden cronológico de edificación

<i>Edificación</i>	<i>Fechas de construcción y nota histórica</i>
Las Atarazanas <sup>a</sup>	Posiblemente 1522-1523. Fortaleza de protección frente a un posible levantamiento indígena, ubicada en el barrio de la Candelaria de los Patos, donde posteriormente se construyó el hospital de San Lázaro, más tarde estación de ferrocarril, y luego la actual Cámara de Diputados.
Casas de Cortés <sup>a</sup>	Primero el conquistador toma el gran predio del palacio de Axayácatl (actual Monte de Piedad), y más tarde se adueña también del palacio de Moctezuma (actual Palacio Nacional), y las Casas Nuevas de Moctezuma, hoy Palacio de Moneda.
Iglesia de la Santísima Trinidad <sup>a</sup>	En 1526 Cortés designó un solar para el culto de la Santísima Trinidad. El gremio de los sastres construyó una ermita en la primera mitad del siglo XVI; en 1569 se autorizó su uso como iglesia; allí se asentó la archicofradía de la Santísima Trinidad (1580); la primera iglesia se terminó en 1667.
Catedral Metropolitana <sup>a</sup>	El templo de tres naves consagrado como Catedral al recibir la confirmación episcopal Zumárraga, comenzó a construirse en 1526 (mismo año de la designación del sitio de la ermita para el culto de la Santísima Trinidad); esta primera Catedral se terminó, de acuerdo con Motolinía, hacia 1532, y permaneció en pie hasta 1624, construyéndose alrededor suyo las obras del nuevo edificio, de vastas dimensiones.
Hospital del Amor de Dios <sup>a</sup>	En 1534, fray Juan de Zumárraga dirigió la construcción del hospital de las Bubas o del Amor de Dios, ubicado cerca de las casas arzobispales; Academia de San Carlos en el siglo XVIII.
Casa de la Primera Imprenta de América <sup>a</sup>	La primera imprenta se alojó en 1539 en una casa construida en 1524 por Jerónimo de Aguilar. El edificio actual data del siglo XVIII.
Palacio del Arzobispado <sup>a</sup>	Predio del templo de Tezcatlipoca en el periodo mexica. Fray Juan de Zumárraga fijó allí su residencia hacia 1547, formando en ella la primera biblioteca de América; tras su muerte se declaró residencia del Arzobispado. Reedificado en 1747. Incluía las habitaciones y oficinas del alto clero, una fábrica de campanas y una cárcel eclesiástica. Hoy Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
Real y Pontificia Universidad <sup>a</sup>	Fundada en 1551, se ubicó primero en la calle del Arzobispado, frente a la Catedral, en donde hoy se ubica la cantina "El Nivel"; debido al número de alumnos, en 1589 se trasladó a la plaza del Volador, hoy sitio de la Suprema Corte de Justicia.
Casa de la Moneda <sup>a</sup>	En el lugar se encontraba la Casa Denegrida (sitio de meditación y retiro) perteneciente al conjunto de cinco Casas Nuevas de Moctezuma. El predio perteneció a Cortés y posteriormente al rey Felipe V; se destinó un tiempo a habitación del virrey y luego fue sede de la Real Hacienda de la Nueva España. El edificio actual se terminó en 1734, y se instaló la Casa de Moneda virreinal. Posteriormente albergó varias instituciones. A finales del siglo XIX se instaló allí el Museo Nacional de México, y actualmente el Museo de las Culturas.
Catedral Metropolitana <sup>a</sup>	A la actual edificación precedió una iglesia más pequeña; en rededor suyo comenzó a construirse en 1562 la actual Catedral, que tardaría tres siglos en terminarse.
Casa Alhóndiga <sup>a</sup>	Fundada en 1573, casa pública de compra, venta y contratación de grano. En el siglo XVIII, la Alhóndiga se alojó en el Ayuntamiento, y en el edificio se ubicó la Casa del Diezmo. A partir de las Leyes de Reforma, se convirtió en vecindad.

### Cuadro 1 (concluye)

Edificación	Fechas de construcción y nota histórica
Templo y colegio de San Pedro y San Pablo <sup>a</sup>	1573-1574, fundado por los jesuitas para impartir educación a los jóvenes criollos.
Convento e iglesia de Jesús María <sup>a</sup>	Fundado en 1578 al costado de la Alameda, en 1580, se muda a unas casas junto a la Acequia Real; en 1611 se desploma por un temblor; se terminó otra vez en 1621. Recibía a los descendientes de los conquistadores y pobladores que carecían de dote. Tras la aplicación de las Leyes de Reforma, se fraccionó y usó como vecindad, cine ("El Mundial") y tienda de una cadena comercial.
Antiguo Colegio de San Ildefonso <sup>a</sup>	Fundado como residencia de estudiantes de la congregación jesuítica en 1588, a principios del siglo XVIII fue reedificado y construido el edificio actual.
Convento de Santa Inés <sup>a</sup>	De finales del siglo XVI. Financiado por Diego Caballero e Inés de Velasco para que las religiosas concepcionistas albergaran a las criollas sin dote. En 1861 fueron exclaustradas las religiosas; hasta 1960 incluía viviendas en vecindad. Hoy aloja el museo José Luis Cuevas.
Convento y templo de Santa Teresa la Antigua	En 1616, es habitado el inicialmente convento de San José de las Carmelitas Descalzas. El templo debe su nombre a la devoción original a Santa Teresa de Ávila y a la de Nuestra Señora de la Antigua. La iglesia actual se comenzó a mediados del siglo XVII. La capilla anexa del Señor de Santa Teresa se construyó en 1813.
Iglesia de la Santísima Trinidad	En 1667 se terminó la primera iglesia.
Hospital de San Pedro	Alrededor de 1667 se inició su construcción, junto a la iglesia de la Santísima Trinidad. Albergaba sacerdotes enfermos y ancianos.
Plaza de Loreto	Construida en 1700, las religiosas carmelitas compraron unas casas y terreno en la antes llamada plaza de San Gregorio.
Convento de La Merced	Los mercedarios concluyen el convento en 1703. Para 1859 la orden fue exclaustrada, y en 1860 se construyó una plaza de mercado en el lugar, por lo que el templo fue demolido, conservándose el claustro. En 1914 se alojó allí el museo de Arte Colonial, y luego una escuela primaria y el Taller del Tapiz de Bellas Artes. Se proyecta convertirlo en museo de la Indumentaria.
Convento de Santa Teresa la Nueva	Entre 1701-1704, en la plaza de Loreto se construyó este convento carmelita.
Templo barroco de la Santísima Trinidad	En 1755 se inició, y se bendijo en 1783.
Academia de San Carlos	Fundada en 1783 en el antiguo edificio del hospital del Amor de Dios.
Iglesia de Loreto	Desde finales del siglo XVII se inició el culto de la Virgen de Loreto en el colegio jesuita de San Gregorio. El templo actual se inició en 1809 y se terminó en 1816, ostentando la cúpula más grande construida en la ciudad.

<sup>a</sup> Corresponde al siglo XVI. Enrique X. de Anda, *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Gustavo Gili, 2006; Carlos Chanfón Olmos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, México, FCE, 1997, 2005; George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1992; Ignacio Marquina, *Arquitectura prehispánica*, México, INAH/SEP, 1964; Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España. Fundaciones del siglo XVI*, México, UNAM, 1990.

**Cuadro 2. Muestra de casas señoriales construidas durante el siglo XVIII en la ciudad de México.**

Número en el plano	Casa	Ubicación
1	Casa del conde de Regla don Pedro Romero de Terreros.	República del Salvador, núm. 59.
2	Casa del conde del Valle de Orizaba, o Casa de los Azulejos.	Francisco I. Madero, núm. 4.
3	Casa del marqués de Jaral de Berrio y Moncada, o Palacio de Iturbide.	Francisco I. Madero, núm. 17.
4	Casa del marqués de Prado Alegre.	Francisco I. Madero, núm. 39 y Motolinía.
5	Casa de las Ajaracas.	Guatemala, núm. 38.
6	Casa de los condes de Heras y Soto.	República de Chile, núm. 6, esquina con Donceles.
7	Casa de los condes de San Mateo Valparaíso.	Isabel la Católica, núm. 44, esquina con Venustiano Carranza.
8	Casa de los condes de Miravalle.	Isabel la Católica, núm. 30.
9	Casa Borda.	Francisco I. Madero, núm. 27.
10	Casa del mayorazgo de Guerrero.	Moneda, núms. 14-16, y Correo Mayor.
11	Casa del conde de San Bartolomé de Xala.	Venustiano Carranza, núm. 73.
12	Casa de la marquesa Uluapa.	Cinco de Febrero, núm. 18.
13	Casa del conde De la Torre Cosío.	República de Uruguay, núm. 90.
14	Casa del conde De la Cortina.	República de Uruguay, núm. 94.
15	Casa de la Moneda.	Moneda, núm. 13.
16	Casa del mayorazgo de Medina.	República de Cuba, núm. 99, esquina con República de Brasil.
17	Casa de los condes de Santiago de Calimaya.	Pino Suárez, núm. 30.

Fuente: Enrique X. de Anda, *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Gustavo Gili, 2006; Carlos Chanfón Olmos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, México, FCE, 1997, 2005.

por elevar el nivel de las calles previendo futuras inundaciones.<sup>31</sup>

El paulatino corrimiento hacia el poniente también vino dado precisamente por el trasiego mercantil de los barrios mercantiles que generaba calles y plazas abigarradas y un mayor desgaste urbano. Por último, hacia el oriente la isla presentaba el límite natural de la ribera del gran

lago de Texcoco, siendo este rumbo el último en que la ciudad se expandió, ya en el siglo XIX, gracias a la desecación generada por el canal del desagüe.

Para ilustrar esta tendencia de preferencia constructiva por el poniente, hemos estudiado la ubicación de una muestra de 17 casas señoriales (pertenecientes a nobles) construidas en el siglo XVIII (cuadro 2), punto de inflexión en la edilicia virreinal, dadas las innovadoras tendencias urbano-arquitectónicas traídas a las colonias por los

<sup>31</sup> Enrique Ayala Alonso, *La casa de la ciudad de México. Evolución y transformaciones*, México, Conaculta, 1996, p. 48.

funcionarios ilustrados.<sup>32</sup> De 17 grandes casas construidas o intervenidas mayoritariamente en el siglo XVIII, sólo dos, la de los condes de Santiago Calimaya y la del conquistador Guerrero, se ubican en la zona oriente de la traza.

No obstante lo anterior, y como muestra el cuadro 1, la transformación e innovación edilicia en el oriente no cesó, en buena parte debido a los estragos causados por inundaciones y temblores. Durante el siglo XVII, en que la actividad constructiva en la ciudad sufrió un decaimiento generalizado, se edificaron en la zona que venimos estudiando los conventos de La Merced y Santa Teresa la Antigua, y se terminó la primera iglesia de la Santísima Trinidad en 1667. A lo largo del siglo XVIII se llevó a cabo, por ejemplo, la edificación de los conventos de la Soledad y Santa Teresa la Nueva, la construcción —en el predio del hospital del Amor de Dios— de la Academia de San Carlos, así como la de una nueva iglesia de la Santísima Trinidad (que actualmente conocemos), iniciada en 1755 y bendecida en 1783. Hay que recordar que muchas de las edificaciones de la capital fueron intervenidas y renovadas durante los siglos barrocos; de este modo, muchos de los edificios existentes en el siglo XVI recibieron actualizaciones y modificaciones a lo largo de los dos siglos posteriores, como es el caso de la Casa de Moneda, la Casa de la Primera Imprenta, el palacio del Arzobispado, etcétera.

### Los siglos XIX y XX

Durante esta época naturalmente se hicieron a nuestro barrio transformaciones, que por falta espacio es imposible analizar, pero que trazaremos a vuelo de pájaro para completar esta noticia histórica.

<sup>32</sup> Véase Eugenia Acosta Sol, “La reforma administrativa del territorio novohispano en el siglo XVIII”, *Esencia y Espacio*, núm. 26, ESIA-Tecamachalco, 2009.



Figura 6. La calle de Moneda en 1904. Al fondo, la iglesia de la Santísima Trinidad. Fototeca del Archivo General de la Nación.

La aplicación de las Leyes de Reforma implicó la exclaustración y fraccionamiento de los conventos que, como el de Santa Inés, fueron destinados a usos públicos diversos y a paliar la ingente necesidad de vivienda. La ciudad monacal comenzó su tránsito hacia la secularización y estatalización de los espacios. El inicio de la expansión de la mancha urbana, a raíz de la mercantilización del suelo urbano implicado en las Leyes de Reforma, comenzó a dejar los viejos barrios, atrapados en la —ya así llamada— colonia Centro; el paulatino cambio del uso de suelo en favor del comercio y servicios, inició un movimiento de expulsión de población hacia la periferia.

El auge edilicio porfirista corrió en el viejo centro hacia el poniente: Palacio de Correos, de Telégrafos, casa Bocker, Joyería la Esmeralda, etc., desplazándose por San Cosme y Reforma hacia las nuevas colonias del *avant garde* urbano: San Rafael, Juárez, Roma, Condesa, etc. La modernidad urbana conllevó una división social del espacio urbano; esquemáticamente hablando, las colonias populares se ubicaron hacia el norte y el oriente, y las destinadas a clases medias y acomodadas se formaron en el poniente, y más tarde al sur. La desecación lograda por el canal de Huehuetoca y el Gran Canal del Desagüe, permitió un creci-

miento (mucho más discreto) al oriente, por donde se tendió la calzada del Peñón y se construyeron la estación de San Lázaro y la cárcel de Lecumberri. Por esta parte del Distrito Federal, a finales del Porfiriato, se realizaron pruebas de vuelo en los llanos que devinieron en las colonias Federal y Agrícola Oriental.

En la primera mitad del siglo xx llegaron a las vecindades de la Santísima —como de otros barrios— migrantes del interior de la República, atraídos por el mercado laboral en alza y la centralización de servicios. Particularmente en los años de la posguerra llegaron expatriados de distintos países, que se acomodaron en las vecindades de Margil, Soledad, Guatemala, etc. Las dos corrientes migratorias se encuentran, y tamaulipecos, rusos, árabes, oaxaqueños, israelíes, libaneses, etc., vivieron, convivieron y compitieron por el espacio vital en los viejos barrios, conformando poco a poco una rica mezcla identitaria —no exenta de conflictos—, y una forma de vida tan compleja y llamativa que constituyó arquetipos en el cine, la carpa y la literatura.

La señora Luchita Pastrana, su casa y su negocio, situados a media cuadra del templo de la Santísima, constituyen desde esos años, más o menos, un hito para esta iglesia y barrio. La mamá de Luchita, señora Odila Pastrana Ayala, llegó del estado de Guerrero a la ciudad y se asentó en el barrio con un pequeño negocio de comida. Gracias a su trabajo, y su devoción hacia la Virgen del Perpetuo Socorro, se convirtió en patrocinadora mayor de la fiesta de la Virgen del Perpetuo Socorro —cuyo culto se impulsó desde la primera década de este siglo en la Santísima—, llevando mañanitas, música y generosas “cuelgas” a la Virgen en su día. Al faltar la señora Odila, Luchita tomó a su cargo las mismas devociones hacia la Virgen. Su historia, como la de muchos cofrades, se confunde con la del templo de la Santísima y su



Figura 7. “Antojitos Perpetuo Socorro”, el negocio de la señora Pastrana, ubicado a media cuadra de la entrada de la iglesia de la Santísima. Fotografía de María de los Ángeles Hortensia Cedeño Olivos.

barrio. Sobre el barrio de su juventud, Luchita recuerda la vida social y familiar alrededor del núcleo de la iglesia:

La Santísima tenía fama de tener el mejor órgano del centro, y no cerró durante la prohibición. Tenía altares muy bonitos [...] muchos se quitaron. Había muchos grupos: las niñas eran las “Azucenas” y los niños los “Alfonosos”; cuando crecían pasaban a los grupos de jóvenes que eran “La corte de honor de la Virgen Inmaculada” si eran mujeres y “Los Clementes”, si eran varones [...] las novias y las quinceañeras llegaban a hasta la puerta de la iglesia para su foto, [ahora] con la iglesia tan hundida ya no puede dejarlas el coche [...].<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Entrevista con la señora Luchita Pastrana, 27 de junio de 2009.

La política urbana ordenadora de la regencia de Ernesto P. Uruchurtu (1952-1966), tuvo decisivas consecuencias para los barrios orientales del centro. Muchos habitantes del barrio de la Santísima hubieron de dejar la casa que habitó su familia por generaciones, debido a las expropiaciones realizadas para construir la avenida Anillo de Circunvalación. El retiro del mercado de La Merced, hacia *Las Naves*, ubicadas al oriente de esta última avenida en 1957, si bien solucionó algunos problemas de espacio liberando calles y banquetas de puestos y clientela, también se llevó la actividad y vida que éstas imprimían a toda la zona. El señor Artemio, cofrade desde niño en la iglesia de la Santísima, explica:

De Guatemala a Soledad había puestos [...] llegaban hasta la Santísima; había mucha gente, venían a los oficios y fiestas de la iglesia; los locatarios de flores llenaban el altar con muchos ramos, los “diablos” [cargadores con su “diablito”] llegaban temprano los martes para oír misa, ellos cooperaban con todo [...] Al retirarse, primero en 1957 y luego en 1982, el mercado de La Merced, con toda su gente, se perdió vida y población; se fueron puestos de verdura, de fruta, de comida.<sup>34</sup>

La década de los ochenta fue desastrosa para la vida comunitaria y el patrimonio físico del templo y del barrio; el mercado de La Merced se cambió a la Central de Abastos en 1982; con el sismo de 1985, muchos de sus habitantes hubieron de buscar vivienda en otros lugares; por otro lado, se iniciaron las excavaciones del Templo Mayor y se cavó el socavón alrededor del templo.

El socavón, o rampa en desnivel, alcanza una profundidad de más de dos metros, y fue excavado alrededor del templo de la Santísima —severamente hundido— para igualar el nivel de la calle con el de la iglesia. Infortunadamente la obra ha

<sup>34</sup> Entrevista con los cofrades de la Virgen del Perpetuo Socorro, llevada a cabo en el templo, el 26 de mayo de 2009.



Figura 8. Edificios coloniales en su mayoría convertidos en bodegas. Barda de por medio, corre el socavón. Fotografía de María de los Ángeles Hortensia Cedeno Olivos.

empeorado las inundaciones de la iglesia y alejado las celebraciones de bodas y 15 años.

Las redes comunitarias han resentido todos estos cambios, al tiempo que responden quizás al contexto general de la cultura dominante, fuertemente influenciada por la globalización. Las iglesias del centro se han vaciado y su capacidad de convocatoria para nuclear a las familias ha desaparecido; la señora Carmen Peralta, presidenta de la cofradía del Perpetuo Socorro y habitante del barrio toda su vida, dice:

[...] en las iglesias del centro histórico no hay comunidad, en primer lugar por la crisis de la fe; los padres jóvenes ya no vienen a misa, y no traen a sus hijos<sup>35</sup> [...] los ambulantes [ya no de La Merced, sino de mercancías diversas que llegaron a las calles de Moneda alrededor de los años setenta] no cooperan nada para la iglesia ni vienen tampoco; los dependientes de los negocios alrededor vienen, trabajan y se van; si acaso practican la fe, será por sus casas.<sup>36</sup>

Por su parte, el hundimiento que ha venido padeciendo el templo y su perímetro inmediato han ocasionado el alejamiento de las ceremonias

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem.*



Figura 9. El socavón o rampa. Fotografía de María de los Ángeles Hortensia Cedeño Olivos.

(bodas, bautizos, *te deums*) y de la feligresía. El inmueble, huelga decir, ha sufrido daños estructurales incuantificables, y una mayor exposición a las inundaciones, que llegan, como la del año 2009, a anegarlo hasta en más de un metro de altura, arruinando el patrimonio artístico que contiene. Hay que decir que de todas maneras algunos cofrades han pasado su vida vinculados al templo de la Santísima; algunos nacieron en el Centro y venían ya con su mamá o abuela a las devociones; aquí hicieron la primera comunión o se casaron, y venían cada año a la fiesta de la Virgen el 27 de junio. Después se fueron a vivir a otros rumbos, y siguen viniendo, desde Iztapalapa o Portales, a las juntas de los martes.

Hoy día la constante edificación en el barrio de la Santísima y sus alrededores es de típicos edificios coloniales de dos a cuatro niveles —de origen colo-



Figura 10. La hermosa escalera de cuatro vertientes, en una vecindad restaurada. En primer plano, la señora Luchita Pastrana. Fotografía de María de los Ángeles Hortensia Cedeño Olivos.

nial en su mayoría—, con locales comerciales hacia la calle en planta baja. Traspuesto el zaguán de entrada, el panorama varía. Por dentro los edificios han sufrido un gran deterioro, cambiando las distribuciones de acuerdo con las necesidades comerciales, que junto con la ausencia de mantenimiento han dejado a muchos inmuebles en situación ruinoso. El abandono del uso de suelo de vivienda que el Centro Histórico experimentó en la mayor parte del siglo xx, acelerado por los daños ocasionados por el sismo de 1985, más la utilización en calidad de bodegas y negocios de gran cantidad de inmuebles, ha acelerado el deterioro. Algunas vecindades fueron restauradas en la década siguiente al sismo de 1985 con fondos públicos.

Las últimas administraciones del Gobierno del Distrito Federal, y el Consejo del Centro Histórico de la Ciudad de México, enfatizando el inmenso valor histórico y cultural de los barrios que se vienen comentado, han emprendido diversas acciones para su rescate físico y revitalización. Recientemente hemos asistido al término de los trabajos de rescate y restauración de la calle de Regina, convertida en peatonal, y se encuentran en curso los trabajos del llamado eje Alhóndiga, prolongación

---

de la calle de Santísima hacia el sur, que seguramente traerá una nueva etapa de cambios y adaptaciones para los habitantes y habituales del barrio de la Santísima.

### **Recapitulación y pendientes**

Los trazos expuestos atienden hitos sobresalientes del devenir histórico de la ciudad y de la actividad edilicia en el área de nuestro interés, con miras a dar contexto a una investigación enfocada en el templo de la Santísima, su historia y acervo artístico.

Es evidente que este barrio tradicional, como tantos otros de nuestra ciudad, requiere de un estudio sistemático y de largo aliento que proporcione conocimientos detallados sobre el devenir histórico de su composición social, actividad económica, vida cotidiana, producción edilicia, etc. Sólo un esfuerzo continuado de investigación podrá sacar paulatinamente a la luz la historia del barrio que acá apenas y semblanteamos. Éste será objeto de estudio de otra investigación. A reserva de encontrar los recursos para emprender tales tareas, y recapitulando lo dicho en las hojas precedentes, anotemos algunas observaciones para cerrar este trabajo.

Durante los dos siglos de ascenso y florecimiento de la ciudad mexicana, el espacio en que vendría a formarse el barrio de la Santísima Trinidad estuvo incluso en una zona de activo movimiento de bienes de todo tipo. La entrada de la Acequia Real (después Roldán) hacia el sector en que se afincaban el palacio Nuevo de Moctezuma, el Templo Mayor y el mercado del Volador, y el embarcadero hacia Texcoco, demarcó un verdadero eje privilegiado de tráfico de mercancías. Al mismo tiempo, la calidad de función de acopio y redistribución del Templo Mayor, el desplazamiento de bienes de todo tipo hacia y desde los palacios de la nobleza contribuyeron a decantar el

cuadrante de Zoquiapan como sector ciudadano, entre otras funciones, de clara vocación comercial.

Las construcciones virreinales del primer siglo de la Colonia evidencian una preferencia por la zona en comento. Suponemos que la alta jerarquía simbólica de la misma (se domiciliaban allí el *tlatoani*, los altos sacerdotes mexicanos, y nobles de alto rango), aunada a su infraestructura y rápido acceso al lago de Texcoco, en donde Cortés ubicó las Atarazanas, llevaron a los conquistadores, y aún a las primeras generaciones novohispanas, a ubicar en este cuadrante de la traza la sede de instituciones de gran peso en la vida novohispana.

Concretamente, el eje urbano tendido entre las Casas Nuevas de Cortés (hoy Palacio Nacional) y las Atarazanas, llamado calle del Arzobispado, es notable por las instituciones que al correr el siglo XVI fueron a asentarse a su vera. El trayecto de la Procesión de *Corpus Christi* es quizá la más elocuente evidencia del estatuto sociopolítico, económico y urbano del eje de que hablamos. Vale recordar que dicho eje corre frontero al predio de la ermita de la Santísima Trinidad, asiento del gremio de los sastres, y para 1580 de la archicofradía de la Santísima Trinidad, una de las corporaciones de mayor peso en la vida de la ciudad.

Hacia los siglos del barroco, en que el virreinato se hallaba establecido, las preferencias se decantaron por la zona oriental, como hemos revisado en su momento. Los barrios orientales, si bien recibían nuevas construcciones conventuales, fueron decayendo como asiento de grandes mansiones, en parte precisamente por su abigarrada actividad abastecedora y comercial, y en parte por sus dificultades geológico ambientales. Para el siglo XIX, el Estado liberal trae consigo, como condición territorial y funcional esencial, la desamortización y nacionalización de bienes en manos muertas. La ciudad monacal inicia su pasaje hacia una de corte capitalista. La gran actividad constructiva e

---

interventora del Porfiriato tendrá escenarios privilegiados: la zona poniente del Centro Histórico y, mucho más allá, las nuevas colonias. Los barrios del abasto serán prácticamente abandonados a la incuria.

Al triplicar la ciudad sus habitantes en las postrimerías del siglo XIX, se asiste a un creciente desbordamiento del comercio en calles; para principios del siglo XX, el llamado “mercado al viento” llega hasta la puerta del templo de la Santísima.

En la primera mitad de esta centuria, la sucesión de guerras internas (la Revolución de 1910, la Guerra Cristera) y externas (las dos guerras mundiales) hacen de la ciudad de México un punto deseable de llegada, en donde el crecimiento poblacional se acelera continuamente. Es así que, en medio del contumaz déficit de vivienda, las vecindades del centro reciben ingente cantidad de emigrantes. Con independencia de la problemática urbana y habitaria real, esa etapa de mediados del siglo XX es recordada por los actuales habitantes del barrio de la Santísima como una de gran dinamismo y vitalidad comunitaria, que comenzará a decaer al retirarse el centro de abasto ciudadano, primero hacia las naves del mercado de La Merced y después hacia la Central de Abasto.

En las décadas siguientes concurren —de acuerdo con nuestros testigos— a la dispersión de las viejas familias del barrio y la feligresía del templo, el trazo de Circunvalación, la construcción del socavón en torno del templo, las excavaciones del

Templo Mayor y los daños ocasionados por el terremoto de 1985. Estos eventos impactaron en sucesión al barrio, causando la migración de familias enteras, allí avecindadas por generaciones, con el consecuente vaciamiento y deterioro de gran cantidad de edificios de viviendas, hoy en manos de comerciantes que los usan en calidad de bodegas, y la llegada de una población flotante ajena a los intereses comunitarios y tradiciones de los barrios antiguos, como el de la Santísima Trinidad. Me decía ayer Luchita Pastrana: “Quedamos muy pocas casas como ésta, en las que vivimos familias [...] y casas de gente que nació por acá, menos”.

La cadena de cambios no termina. El Centro Histórico está siendo objeto de una política urbana de revitalización que implica cambios sustanciales. Sus efectos apenas inician. Estamos ante un recambio poblacional y, en consecuencia, de actores, que necesariamente traerá modificaciones identitarias y culturales. Unos botones de muestra: las imágenes de la Santa Muerte apostadas, sin falta, a una cuadra de la portada del templo Trinitario; la gran cantidad de edificios invadidos por migrantes coreanos, la construcción del corredor turístico Talavera, etc. Quizá la única certeza conclusiva que podemos por el momento dejar, es la certeza de que barrios de data tan antigua, como el de la Santísima, no han dejado de cambiar. En este joven siglo XXI es de atenderse el proceso que seguirán, a raíz de los factores aquí vistos, y otros que por falta de espacio no ha sido posible tocar.



# El templo de la Santísima Trinidad de México, una historia en construcción

A finales del siglo XVI dos agrupaciones novohispanas establecieron un convenio para la construcción del templo de la Santísima Trinidad, ya que el predio otorgado a la cofradía del mismo nombre se destinó también al hospital de San Pedro con funciones adicionales de hospedería y asilo. Establecido por el clero secular, atendía la salud corporal y espiritual de sus ancianos y estuvo a cargo de la cofradía del apóstol San Pedro. De las múltiples intervenciones que ha experimentado la iglesia, cabe destacar tres etapas de trabajo para quienes fueron contratados en la obra material y elaboraron los retablos, así como otras obras pictóricas y del ajuar eclesiástico que le daban servicio. La primera (1580-ca. 1611) se inició inmediatamente después del convenio establecido entre las cofradías, la segunda a mediados del siglo XVII (1642-1660) y la tercera que corresponde al siglo XVIII (1756-1782) y es materialmente la que más se conserva en el templo actual; el arquitecto Ildefonso de Iniesta Vejarano (1716-1781) es el más representativo de la herencia que se preserva de esa centuria.

*Palabras clave:* templo, redentorista, cofradías, santísima, trinidad, arquitectura, hospital.

Entre las obras recientes, aún en curso, que ha emprendido la federación bajo la supervisión de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, nuevamente destaca entre otros inmuebles el templo dieciochesco de la Santísima Trinidad, intervenida por lo menos tres veces en la última centuria. Estas acciones se iniciaron como parte de un proyecto bicentenario en éste y otros casos similares, por el valor histórico y cultural del inmueble, así como por el riesgo en que estaban en 2009 la edificación y el público usuario por el desplome del tramo correspondiente al coro. Era tan grave el problema que a simple vista la estructura arquitectónica se veía apuntalada por el cancel de madera del acceso al recinto, primero deformado y finalmente fracturado por el peso.

De su mal estado fueron testigos los fieles y los estudiosos de la arquitectura, así como los redentoristas que atienden el culto, los vecinos y las cofradías subsistentes; todos estábamos pendientes y preocupados por las afectaciones que estaba sufriendo el edificio en los últimos lustros (figura 1).

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 1. Interior de la iglesia de la Santísima Trinidad antes de su restauración, donde muestra la bóveda fracturada. En primer plano aparecen algunos de los cofrades de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Fotografía de Nuria Salazar Simarro, 31 de marzo de 2009.

Para revalorar una vez más el inmueble es necesario poner nuestra atención en su historia, ya que el edificio que hoy vemos en el Centro de la ciudad de México tuvo varias etapas constructivas y una gran riqueza artística que abarca cuatros siglos de existencia. De la manufactura material conocemos tres momentos que hay que destacar; el primero resultado del interés de Hernán Cortés, quien por méritos en la etapa de conquista, así como por su intervención en la distribución de los predios de la recién trazada ciudad novohispana, había obtenido un terreno hacia el oriente de la Plaza Mayor, cerca de una de las arterias principales de la ciudad, la calle del Arzobispado, en la que más tarde funcionó la Casa de Moneda, que en breve le dio el nombre que conserva la calle hasta el día de hoy. Cortés cedió ese terreno a la cofradía de la Santísima Trinidad, que inició sus labores en la pequeña construcción que más tarde fue sustituida por un templo formal, producto de la voluntad gremial a través de sus cofrades, que más adelante reestructuraron —en el siglo XVIII— el edificio construido en la centuria anterior.

De manuscritos ya empolvados por su antigüedad, así como de impresos más recientes surgen nombres de artistas y artesanos que trabajaron en

los muros, las imágenes, los lienzos y otros enseres del templo. Algunos de los arquitectos destacados a continuación se han hecho famosos por otros descubrimientos documentales que ya son parte de su puesta en valor, como ocurre con el arquitecto Ildefonso de Iniesta Vejarano y Durán, autor de la portada de Tepotzotlán;<sup>1</sup> otros siguen siendo poco conocidos y valorados; unos y otros intervinieron en la obra de la iglesia y el colindante hospital de San Pedro imbricado en su historia. Este puede ser uno de los medios para enriquecer el bagaje de los más famosos, e incorporar en esta relación sintética a muchos desconocidos.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Guillermo Tovar de Teresa, "La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII", *Archivo Español de Arte*, núm. 244, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez"/Centro de Estudios Históricos, 1988, pp. 363-368. En este artículo Guillermo Tovar de Teresa dio a conocer al autor de la portada de Tepotzotlán, dato tomado de una certificación otorgada por el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres a instancias de su sobrestante Cristóbal Nápoles, de quien declara haber trabajado con Iniesta en la portada de Tepotzotlán y utiliza este argumento como promoción para que obtenga la dirección de las bóvedas de la iglesia de Tenancingo. Tovar de Teresa agradece ese dato a Ignacio González Polo, quien durante varias décadas ha estudiado al arquitecto Guerrero y Torres. Véase también Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, t. II, México, Grupo Financiero Bancomer, 1996, pp. 190-191.

<sup>2</sup> Son muchos los autores intelectuales y materiales del edificio que se han ido sumando a través del tiempo a cargo de artesanos calificados por su habilidad técnica. Muchos de los nombres que aparecen en este artículo fueron revelados hace 26 años, en que se dio a conocer la primera versión del texto que hoy ofrecemos corregido y actualizado, pues a lo largo del tiempo se han seguido publicando otros trabajos de los que pretendemos mencionar los que consideramos más importantes para su historia artística. Esta versión es también un reconocimiento al que ya era un sabio cuando yo lo conocí, hace cuatro décadas: el doctor Heinrich Berlin, invitado a participar en la revista mencionada a continuación y quien aceptó hacerlo en el número cuatro. Por su experiencia sabía que sólo algunas publicaciones periódicas veían la luz uno o dos números, mientras hubiera un líder tras ellas: carecían de continuidad. Desgraciadamente Berlin tuvo razón, pues el texto que entonces presentamos es casi desconocido porque de la revista sólo se publicó el primer número. El artículo que escribí entonces pretendía ofrecer "Nuevos datos sobre la historia artística del templo de la Santísima Trinidad de la ciudad de México", en Efraín Castro



Figura 2. El misterio de la Santísima Trinidad se representó en el bajorrelieve que aún preside el segundo cuerpo de la calle central de la portada del siglo XVIII. Fotografía de Alicia Bazarte Martínez.

Comencemos por la erección del templo del siglo XVI, para lo que era preciso solicitar las licencias previas real y pontificia; pero con un océano de por medio, las personas interesadas casi siempre empezaban a construir antes de la autorización, con lo que demostraban su solvencia económica, así como la necesidad espiritual de la fundación. La primera noticia que tenemos al respecto data de 1526, año en que Cortés señaló el sitio para que se

—  
Morales (ed.), *Nuevo museo mexicano*, Puebla, Imprenta de Marco Antonio Fuentes Rodiles, 1985, pp. 71-107. El presente retoma el texto y datos de archivo, y pretende ser un complemento del informe técnico (que se puede consultar en la Dirección General de Sitios y Monumentos) para mantener vigente el valor del inmueble entre conocedores y otros lectores.

estableciera la cofradía de la Santísima Trinidad; esta disposición fue confirmada por el rey Carlos V y más tarde por Felipe II, quien ordenó que si la cofradía no estaba fundada aún, se fundase (figura 2).<sup>3</sup>

Sobre la integración de la cofradía se sabe que un maestro de sastre, cuyo nombre no se ha podido conocer hasta ahora, fabricó una capilla pequeña a su costa, y que otros individuos del mismo oficio se le unieron, hasta adquirir cuatro cuadras en el mismo lugar en que hoy está la iglesia. Entre los que se ocupaban de ese oficio nombraron a su “primicerio”, guardián mayor, alcaldes del gremio y mayordomo tesorero en espera de las licencias de las autoridades real y eclesiástica.

Para 1569 los hermanos de la cofradía del oficio de sastres, a quienes se habían integrado los calceteros y “jubeteros”, tenían ya edificado el templo con casas y solares anexos, en donde no sólo realizaba sus juntas para el arreglo de las festividades religiosas sino para examinar a los aspirantes a dichos oficios. Esto es un indicio más de la composición civil y religiosa de la sociedad virreinal.

En ese mismo año, los cofrades admitieron a unas beatas de Santa Clara, concediéndoles el uso de la iglesia y las casas que habían edificado; ellas tenían la intención de fundar un monasterio con el apoyo del arzobispo. La escritura de este convenio se efectuó el 10 de marzo,<sup>4</sup> y en ella se deter-

<sup>3</sup> Josefina Muriel de la Torre, *Hospitales de la Nueva España*, vol. II, México, Jus, 1956, p. 115. De acuerdo con Rivera Cambas la primera construcción en este sitio fue realizada a costa de los alcaldes de sastres Francisco Olmos y Juan del Castillo, y dedicada a san Cosme, san Damián y san Amaro, y tenía como función servir de hospicio de pobres; Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Editorial del Valle de México, 1974, p. 142. Por otro lado, Alicia Bazarte afirma que la cofradía de San Cosme y San Damián se relacionó con el templo de la Santísima Trinidad hasta 1692; véase Alicia Bazarte Martínez, “La cofradía de san Cosme y san Damián en el siglo XVIII”, *Fuentes Humanísticas*, año 10, 1er. semestre, núm. 18, México, Departamento de Humanidades-UAM Azcapotzalco, 1999, p. 49.

<sup>4</sup> Concierto entre las monjas de Santa Clara y la cofradía de la

minó lo que ambas instituciones debían guardar; entre otras, la cesión de lo construido, siempre y cuando se reservara un lugar junto a la iglesia para hacer una pieza con puerta a la plaza, suficientemente larga para tener un altar, celebrar las juntas y exámenes de la cofradía y guardar los ornamentos, cera y todo lo necesario para el culto. Esta escritura se hizo con la condición de que si las beatas no conseguían licencias para la fundación o se mudaban a otra parte, todo lo edificado o mejorado sería de los hermanos, como antes. En 1576, ya con la autorización eclesiástica, las monjas de Santa Clara se trasladaron a otro edificio.

Cuatro años más tarde la cofradía de San Pedro, integrada por sacerdotes seculares, firmó un nuevo convenio con la cofradía de la Santísima Trinidad para compartir con ella el templo y construir en ese lugar un hospicio y hospital para sacerdotes pobres, a cambio de lo cual edificaría un templo nuevo, dejando una plaza para ornato del mismo, así como una sala con puerta a la calle y a la iglesia, para las juntas de la cofradía trinitaria.<sup>5</sup> Las obligaciones y derechos de este concierto constan en la escritura del 28 de julio de 1580 otorgada ante el escribano Melchor Hurtado.<sup>6</sup> La toma de posesión del sitio por el abad Hernando Franco, de la cofradía de San Pedro, es un interesante testimonio del acto jurídico que se acostumbraba hacer en estos casos.<sup>7</sup>

Santísima Trinidad, 1569. Archivo General de la Nación (AGN), Bienes Nacionales, leg. 887. Documento 1 del Apéndice de este capítulo.

<sup>5</sup> Para estudiar dicha cofradía, consúltese John F. Schwaller, "Los miembros fundadores de la congregación de San Pedro, México, 1577", en Pilar Martínez López-Cano, Gisela von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz (coords.), *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, México, UNAM, 1998, pp. 109-117.

<sup>6</sup> Escritura de concierto entre la cofradía de San Pedro y la cofradía de la Santísima Trinidad, 1580. AGN, Bienes Nacionales, leg. 887. Documento 2 del Apéndice de este capítulo.

<sup>7</sup> La monografía de Cristina Montoya es una obra de consulta obligada para quienes quieran conocer el programa iconográfico de las fachadas principal y lateral del templo, así como noticias relacionadas con algunas de sus fiestas e historia

En el año de 1576 el papa Gregorio XIII había confirmado y aprobado el rango de archicofradía a la de la Santísima Trinidad, según constaba en la bula del 10 de abril de ese año;<sup>8</sup> para reglamentar su funcionamiento se elaboraron las constituciones, y en 1584 el arzobispo Pedro Moya de Contreras redactó el decreto confirmado por Clemente VIII en 1594. La fundación se materializó en el hospital de Jesús en primera instancia, luego pasó a Balvanera y de ahí a su propio edificio.<sup>9</sup> Los documentos oficiales permitieron que otras cofradías se vincularan a la archicofradía como lo hicieron más tarde: la cofradía de la Santísima Trinidad de Querétaro agregada en 1708; la de Tlalpujahuá el 26 de mayo de 1726; la de Celaya el 5 de noviembre de 1736; la de Pátzcuaro el 17 de julio de ese mismo año; la de Taxco en 1737, y la cofradía de la Santísima Trinidad, fundada en el convento de Nuestra Señora de la Merced en la ciudad de Valladolid, hoy Morelia,<sup>10</sup> agregada el 17 marzo de 1744 (figura 3).

A pesar de que la cofradía de San Pedro se había comprometido desde 1573 a edificar la iglesia, los fondos con los que contaban fueron insuficientes y la archicofradía tuvo que prestar 300 pesos para la obra, más otros 200 que otorgó tam-

artística. María Cristina Montoya, *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México, UNAM, 1984. La tesis de licenciatura en Historia que aporta nuevos datos sobre la archicofradía corresponde a Julio César Cervantes López, "La archicofradía de la Santísima Trinidad. Una cofradía novohispana", México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003. Véase también Laurentino Míguels Rodríguez, *La Santísima. Un templo, una plaza, una calle*, México, Jus, 1981.

<sup>8</sup> Por no haber localizado la bula papal, quiero señalar que existe una diferencia de fechas de fundación: la señalada del 10 de abril de 1576 y la que establece el sumario de indulgencias ilustrado a continuación, y que menciona el 20 de marzo de 1580.

<sup>9</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Impresos relativos al arte del siglo XVIII*, México, FCE (Biblioteca Americana), 1988, p. 115.

<sup>10</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, vol. 50, 1743-1745, y AGN, Bienes Nacionales, leg. 887.



Figura 3. Los papas Julio II y Clemente X concedieron indulgencias a los archicofrades de la Santísima Trinidad de Roma, de que gozaron también los de México, cuya archicofradía se agregó a la de Roma en 1582. El sumario de estas gracias se reimprimó en México en la imprenta de don Felipe de Zúñiga y Oñiveros en 1781. Fotografía de Alicia Bazarte Martínez.

bién como préstamo tras la sesión de cabildo del 3 de marzo de 1591. La archicofradía ordenó a su mayordomo que los entregara a la congregación para acabar el coro, la reja del mismo y demás cosas del altar mayor, y el mes siguiente el abad solicitó otros 300 pesos para terminar la iglesia.<sup>11</sup>

En 1610 la archicofradía de la Santísima Trinidad se quejó de que la congregación no había cumplido con la fábrica de la iglesia, sala y corral, poniendo de plazo un año para que la llevara a cabo o proce-

der por vía ejecutiva a que cumpliera con la obligación de dar 20 mil pesos para terminar las obras.

A la edificación inicial siguieron otras de mantenimiento y para dignificar el contexto exterior, ya que en el año de 1628 Baltasar de los Reyes se encargó de terraplenar todo el lugar alrededor de la iglesia y sacristía para poder transitar por él. El adorno del templo se fue realizando de acuerdo con la capacidad económica de los vecinos y congregantes de ambas corporaciones, así que las obras emprendidas en las dos últimas décadas del siglo XVI continuaron a lo largo de todo el XVII.

En 1642 el secretario de la congregación recibió una escritura de donación de un colateral de Nuestra Señora que hicieron Juan Rojo y Alfonso de Hoyos, como albaceas de Juan Fernández Delgado, difunto.<sup>12</sup> De 1643 es la noticia de una primera gran intervención de la iglesia, que estuvo a cargo de Juan Serrano, maestro mayor de las obras del desagüe.<sup>13</sup> También existe información sobre el artesonado que tuvo el templo del siglo XVII. Documentalmente consta que el mayordomo de la ermita de Guadalupe promovió un juicio contra la congregación, por 200 pesos que le debía del resto del plomo que dio para cubrir la iglesia.<sup>14</sup>

Parece que inicialmente los miembros de la congregación de San Pedro eran exclusivamente sacerdotes seculares, pues su liderazgo en la edificación siguió con el ajuar eclesiástico, y para granjearse fondos el 17 de febrero de 1659 el cabildo —encabezado por el señor abad el licenciado Villegas— propuso que era necesario recibir a una persona seglar que fuera admitida mediante el donativo de 500 pesos para la obra del coro, y a

<sup>12</sup> Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), gaveta II, leg. 3, exp. 3 (antigua clasificación en todas las menciones de este archivo. Los documentos pueden localizarse fácilmente por medio de los años o las fechas precisas).

<sup>13</sup> Carta de pago otorgada por Juan Serrano, maestro mayor de las obras del desagüe, 1642. AHSS, gaveta II, leg. 3 exp. 4. Documento 3 del Apéndice de este capítulo.

<sup>14</sup> AHSS, gaveta II, leg. 3, exp. 3.

<sup>11</sup> AGN, Bienes Nacionales, leg. 887.

otros seis seculares que pagarían 250 pesos —con cargo de decir tres misas a cada uno—, para aviar la sacristía. El 9 de marzo se reunió nuevamente el cabildo para tratar el punto, y aunque las opiniones fueron diversas, se aceptó la propuesta por considerarla indispensable; el 15 de marzo se pensó en aceptar a dos o tres seglares más, si fuese necesario, para concluir las obras, y para el 6 de diciembre eran ya 10 las personas admitidas, mas al final sólo quedaron nueve, ya que el exceso de las propuestas, así como las obras realizadas, rebasaron las condiciones de los conciertos y del presupuesto; estas anomalías fueron enfrentadas por el abad, a quien se responsabilizó de costear todo lo que no se hubiera concertado por escrito, pero se defendió con habilidad y salió bien librado.

El año de 1659 fue de una gran actividad, ya que se firmaron tres escrituras de concierto para la manufactura de la portada, el coro y un colateral para el templo. El arquitecto que fabricó la portada principal o poniente fue Juan de los Reyes, *el Mozo*, maestro de fábricas de mampostería y cantería, hijo de José de los Reyes, maestro de carpintero, cuya obligación firmó el 21 de marzo.<sup>15</sup> Ese mismo año se terminó la obra, según consta en el recibo de 550 pesos que le dieron por ella en el mes de diciembre. Recibió además 165 pesos “por el aderezo de todo el emplomado y goteras, hacer un *proptis* [sic] para el corriente de dicha iglesia”,<sup>16</sup> enlucir, enladrillar, echar escalones y fortificar la pared que entraba al coro; aderezar, reforzar y enlucir la cantería de la segunda puerta de dicha iglesia y blanquear todo el coro y el templo.

Antonio Bautista, maestro carpintero, se comprometió el 17 de marzo del mismo año de 1659 a

<sup>15</sup> Concierto entre Juan de los Reyes y la cofradía de San Pedro, para labrar la portada poniente de la iglesia, 1659. Archivo General de Notarías (AGNot), Lorenzo de Mendoza, notario 378, 1659, f. 70. Documento 5 del Apéndice de este capítulo.

<sup>16</sup> *Idem*.



Figura 4. Relieve de la fachada con las llaves de san Pedro y la tiara papal, representación emblemática del clero secular que alude al apóstol San Pedro y al mismo tiempo al Papa como cabeza de la Iglesia católica. Fotografía de Alicia Bazarte Martínez.

hacer el coro por 900 pesos,<sup>17</sup> y el 5 de diciembre, antes de terminar el año, recibió, junto con el maestro carpintero Antonio de Moya, 1 850 pesos por su obra en el coro, vigas del entablado, clavos y coronación, por hacer la sillería labrada de nogal, las puertas de madera con bronce y las quicialeras que se echaron en la puerta principal de dicha iglesia, así como por la silla del abad, las tribunas y la escultura de san Pedro (figura 4).

La tiara y las llaves representadas en la fachada de la iglesia reiteran el patrocinio del santo, en los siglos XVII y XVIII<sup>18</sup> acompañadas del relieve de la

<sup>17</sup> Concierto y obligación entre Antonio Bautista Solano, maestro carpintero, y la cofradía de San Pedro, para la manufactura del coro, 1659. AGNot, Lorenzo de Mendoza, notario 378, 1659, fs. 65v-67. Documento 4 del Apéndice de este capítulo.

<sup>18</sup> En el segundo cuerpo de la fachada del siglo XVII fue labrada la tiara de san Pedro por el cantero Juan de los Reyes en 1659. Bajo esta representación se encontraba la de la Santísima Trinidad (AGNot, Lorenzo de Mendoza, notario 378, 1659, f. 70). En el siglo XVIII este elemento fue representado en bajo-relieve sobre el arco del primer cuerpo, cuya cornisa se eleva para darle cabida en esta zona; así es como lo podemos ver todavía. No sabemos por qué se invirtió el orden de las representaciones cuando el templo fue reconstruido, pero este cambio quizás está relacionado con la rivalidad que existía entre las corporaciones involucradas. Para entender el significado de otros elementos significativos representados en la fachada, véase Alicia Bazarte Martínez, “La iglesia de la Santísima Trinidad y la Cruz Redentorista Trinitaria (de Malta) emblema de devoción, poder y arte”, en Alicia Mayer y Ernes-

Santísima Trinidad. Además de los santos titulares tuvo un lugar en el templo la Virgen de Guadalupe, para la que Nicolás Becerra, maestro pintor, ensamblador y dorador, se comprometió a fabricar un colateral.<sup>19</sup> José Juárez, maestro pintor y dorador, recibió 80 pesos por “los coloridos de coloies [sic] de nogal y maderas e insignias del Señor San Pedro en el coro nuevo”. A Nicolás Arias le pagaron 70 pesos por las sillas que se añadieron en el coro para toda la congregación, además de las 12 de nogal que habían labrado Bautista y Moya. José Martínez, platero de “masonería”, recibió 153 pesos, cuatro tomines por dos portapaces de plata y por la manufactura de un candil del mismo material, así como por la plata que puso de más, ya que utilizó la de un candil viejo que le entregaron.

También se gastaron en ese año 80 pesos por aderezar el hospicio; 28 en el balcón de madera de la sala de cabildo; 50 en las calles, terraplén, empedrado y puerta de la iglesia y 150 pesos en aderezar el órgano que desde hacía tiempo estaba “quebrado, muy maltratado y con grandísima necesidad de remedio”.

Los requerimientos materiales ocasionaron graves pleitos entre los integrantes de la cofradía de San Pedro y los de la Santísima Trinidad, que afectaron el avance y buen término de la edificación; los más tempranos fueron en 1593, se repitieron en 1619, 1662, 1735 y 1783. El origen de las dificultades radicaba en la falta de claridad del convenio original en cuanto a las obligaciones y derechos de cada parte respecto a cuál de las cofradías correspondía solventar los gastos futuros de restauración u obra nueva. Dos años se llevaron en resolver una

to de la Torre Villar (eds.), *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, México, UNAM, 2004, pp. 313-334.

<sup>19</sup> Concierto entre Nicolás Becerra, maestro pintor, ensamblador y dorador, y la hermandad del Espíritu Santo agregada a la archicofradía de la Santísima Trinidad, para fabricar un colateral de la Virgen de Guadalupe, 1659. AGN, Lorenzo de Mendoza, notario 378, 1659, fs. 112v-114. Documento 6 del Apéndice de este capítulo.

de esas diferencias en el siglo XVII. Se inició el problema en junio de 1662, año en que el templo y el claustro principal del hospital estaban concluidos y “por lo mucho que había llovido aquellos días se había quebrado por medio una viga madre de la capilla [...] de la archicofradía de La Santísima Trinidad [...] en que caían las vigas del techo [...] y no había donde pudiesen estar con toda decencia la lámina de las indulgencias”, por lo que pidió el guardián mayor de ella, Juan Félix de Gálvez, “se le concediese licencia para que se pudiese aderezar lo que se había caído y no recibiese detrimento lo demás [...]”, dado que continuaba lloviendo.<sup>20</sup>

La descripción documental del daño que sufría la cubierta de madera evoca el panorama urbano, ya que éste y otros templos que coexistían en la ciudad a finales del siglo XVII utilizaban ese material y techos a dos aguas; información documental reforzada gráficamente en un biombo del mismo periodo que representa la ciudad de México. Entre sus construcciones destaca el templo trinitario con dicha cubierta a dos aguas, sistema constructivo que comparte con otros templos de la misma importancia. Esto indica que el uso del alfarje y la colocación exterior de una tijera o caballete enreglado y cubierto de tejas seguía vigente al igual que la facilidad para obtener la madera necesaria para su colocación y mantenimiento (figura 5).

Sobre los daños causados por la precipitación pluvial y la responsabilidad que les imputaban los archicofrades, el licenciado Cristóbal Rojo de Soria, rector de la congregación de San Pedro, presentó un memorial diciendo que los guardianes de la archicofradía de la Santísima Trinidad habían fabricado

[de] [...] nuevo una capilla extendiéndola mucho más latitud de la que antes había en ella y así mismo había abierto puerta a dicha capilla a la calle [...]

<sup>20</sup> AGN, Duplicado Reales Cédulas, vol. 24, exp. 7.



Figura 5. Detalle que representa con el número 25 la iglesia de la Santísima Trinidad hacia 1690. Vista de la ciudad de México (reverso) del biombo de 10 hojas de 210 x 560 cm, anónimo, óleo sobre tela, col. particular. En la imagen pueden verse: al frente a la izquierda el último cuerpo de la torre de la Catedral, con el número 50 la iglesia de Santa Inés y con el 40 y el 47 Las Angustias y Jesús María, respectivamente. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares, 28 de julio de 2011.

queriendo con esto hacer total división de la iglesia principal y sustraerse de la mano de los abades [...] sin licencia del superior gobierno [...] contra las cédulas de su Majestad en que estaba dispuesto que no se fabricasen capillas sin que procediese su real licencia o de los señores Virreyes [...].<sup>21</sup>

Después de largas discusiones entre ambos litigantes, el fiscal decidió resolver el problema mandando que hicieran una vista de ojos Luis Gómez de Trasmonte, obrero mayor de la obra de la Catedral, y Rodrigo Díaz de Aguilera, maestros nombrados por “su excelencia”. La inspección se realizó el lunes 26 y el martes 27 de febrero de 1663, informando que tanto la capilla como la puerta que caía a la calle eran obra antigua.<sup>22</sup>

A pesar de que la arquitectura estaba concluida en 1664, llevó muchos años la decoración del interior. El maestro escultor y dorador Lorenzo de Palacios declaró en 1672 que había invertido siete

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> Vista de ojos realizada por Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, 1663. AGN, Reales Cédulas Originales, vol. 24, fs. 5-15v. Documento 7 del Apéndice de este capítulo. Agradezco la localización de este documento al doctor Heinrich Berlin.

meses en hacer una efigie de Jesús Nazareno que deseaba donar para la capilla del templo que se estaba fabricando, bajo la condición de ser sepultado en ese altar al igual que sus descendientes. El gremio de encomenderos y vendedores de fruta de la plaza pidió se le entregara esa imagen para hacer el colateral con todo lucimiento y adorno, así como su fiesta cada año, el día de San Lorenzo.

La archicofradía concedió lo que pedían con varias obligaciones por parte del gremio, entre ellas la de dar culto y adorno al altar, con frontal, manteles, candeleros y demás cosas necesarias, y que con toda brevedad hicieran a su costa el colateral y sacara la imagen en procesión el Jueves Santo, con 50 hombres de túnicas encarnadas y con escudos de plata (insignia de la archicofradía), además de cirios o hachas.

En 1698 el arquitecto Diego Rodríguez dirigió las obras de la sala de cabildo, enfermería, corredor del jardín, pasadizo y otras oficinas; echó techo nuevo en el antecoro por estar a punto de caer, aliñó los cuartos de la vivienda vieja y levantó los corredores para que quedaran al parejo con la nueva.

La sala de cabildo volvió a estar en obras de 1717 a 1719, junto con la sala rectoral y cañería, algunas de cuyas memorias firmó Francisco Antonio Roa, no todas, por haber fallecido intempestivamente antes de concluir la fábrica.

La construcción del retablo mayor estuvo a cargo de Juan de Rojas —autor de la sillería del coro de la Catedral de México—, quien trabajó en él desde agosto de 1720 y cuya manufactura se prolongó por lo menos siete años por falta de fondos, como lo confirma un comentario del revisor de cuentas de la cofradía:

Los 6 tomines de la limosna de dichos entierros, que se aplica para el colateral, no se convierten en éste, pues aunque el tesorero se hace cargo de ellos, los consume en gastos de la archicofradía y no en su destino, de que se experimenta la eterna duración de dicho colateral, cuya conclusión nunca lle-

gará, continuándose el desorden que hasta aquí y necesitando poner reparo en lo referido, no puedo menos que proponer a Vuestra Señoría se sirva de dar providencia, de que se nombre a una persona de toda seguridad y abono, en cuyo poder entren dichos seis tomines que se aplican de cada entierro para el colateral, sin que se distribuyan por otro fin sin expreso mandato *in scriptis* de Vuestra Señoría, para que en el fin de año se vea la cantidad que hay en ser, según el número de los entierros que constare hubiere habido, por el libro del capellán, y con ella en el año siguiente se regule y reconozca lo que se puede adelantar en dicho colateral, en que inmediatamente se consuma y ponga por obra, en esta forma se pueda de un año en otro adelantar y concluir y pasar a la perfección del adorno.<sup>23</sup>

Las reglas y constituciones de la congregación se imprimieron en 1724,<sup>24</sup> y el 26 de enero de 1731 la congregación de San Pedro obtuvo la Real Cédula para la fundación formal del hospital, que ya se encontraba en malas condiciones, por lo que hubo la necesidad de reedificar los cuartos de los “padres dementes”. La pérdida de facultades por la edad de algunos ancianos que eran atendidos en el hospital se generalizó hacia el nombre de la institución, también conocida como hospital para dementes.

En 1733 nuevamente se reparó la iglesia, su capilla, cementerio y empedrados, estos últimos a cargo del maestro Isidro de Araus, abarcando 600 varas cuadradas frente a la iglesia y a otras casas de la archicofradía.

A pesar de que aún no había cumplido un siglo el templo edificado por la congregación de San Pedro, ya se encontraba en pésimas condiciones, al grado que los arquitectos Miguel José de Rivera, Miguel Custodio Durán y José Eduardo de Herre-

ra, en un minucioso reconocimiento que hicieron del templo en 1735, opinaron que se reedificara desde sus cimientos. En el apéndice transcribo completo el documento, ya que es interesante no sólo para conocer este inmueble, sino para entender técnicamente los métodos constructivos del siglo XVII y el desarrollo alcanzado en el XVIII.<sup>25</sup>

A raíz de la vista de ojos de los tres arquitectos, en ese año se reanudaron y recrudecieron los problemas entre la cofradía y la archicofradía, ya que la segunda no se sentía obligada a cooperar en la obra y sólo ofrecía lo que gratuitamente quisiera dar, y no la mitad como proponía la congregación de San Pedro; esto retrasó mucho el inicio de las obras. Por lo mismo, durante las siguientes dos décadas se hicieron varios arreglos para que lo edificado siguiera funcionando. En 1742 se gastaron 51 pesos en aderezar la sala capitular, la vivienda del capellán y la capilla.<sup>26</sup> En 1745 aún se hablaba de las cuentas de gastos en la fábrica de la iglesia antigua; entre otras cosas se hizo además el chocolatero con cancel y asientos para que “cesaran la indecencia” de recibir las visitas en la capilla de la sacristía.<sup>27</sup>

En 1749 se gastaron en el envigado de la capilla y en las azoteas de la misma, así como en las de la sala de cabildo y de todas las casas, 228 pesos, siete reales.<sup>28</sup> En 1752 se continuaba trabajando en la manufactura del envigado y corte de puertas de la capilla de dicha iglesia, que realizó “pio gunito” José Osorio, lo que sugiere una etapa de elevación del nivel del suelo seguramente para abatir las consecuencias de las inundaciones cíclicas que sufría el inmueble.

<sup>25</sup> Reconocimiento del templo por Miguel José de Rivera, Miguel Custodio Durán y José Eduardo de Herrera, 1735. AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 42. Documento 8 del Apéndice de este capítulo.

<sup>26</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, vol. 50, año de 1742.

<sup>27</sup> AHSS, gaveta II, vol. 20, exp. 1, fs. 1-57.

<sup>28</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, año de 1749, f. 20.

<sup>23</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, vol. 50, año de 1742.

<sup>24</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana...*, op. cit., pp. 114-115.



Figura 6. Detalle en la fachada principal del templo. Los estípites o soportes que cubren la función de las columnas fueron utilizados en México a partir del primer tercio del siglo XVIII y se popularizaron después de la construcción del Retablo de los reyes de Jerónimo de Balbás en la Catedral de México. Por la persona que se observa a través de la puerta abierta podemos apreciar el desnivel del suelo al interior del templo. Fotografía de Juan Valdivia Aranda, 24 de noviembre de 1971. Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMHINAH, núm. de catálogo: DCCIV-85.

La última intervención importante antes de que el riesgo que representaba el templo ocasionara una tragedia, fue la de Francisco Anaya, que en 1753 hizo y doró el nicho del retablo mayor de la Santísima Trinidad. Al año siguiente el arzobispo Manuel Rubio y Salinas decretó que el templo se cerrase para proceder a su reedificación, dando cuenta al virrey Conde de Revillagigedo. La congregación pidió a la archicofradía que le permitiera colocar sus imágenes y retablos en la capilla, en tanto se hacía la iglesia, y ésta accedió gustosa.

Manuel Toussaint, Diego Angulo y Elisa Vargas Lugo suponen que la obra nueva se inició en 1755

y concluyó en 1783; sobre esto podemos precisar que, de acuerdo con su arquitecto la obra comenzó en 1756, y ya sabemos que se interrumpió repetidas veces, hasta que se bendijo el 18 de enero de 1782, no en 1783 como también afirma Rivera Cambas (figura 6).<sup>29</sup>

Por mucho tiempo el arquitecto Lorenzo Rodríguez gozó, sin razón, de la paternidad del templo en el siglo XVIII, ya que a él se le atribuía por el simple hecho de tener estípites en su portada. Esta idea surgió desde 1924, según noticia que da el Dr. Atl en su libro *Iglesias de México*, y fue tomada de un artículo de Antonio Muñoz García en la revista *El Arquitecto*. El conocimiento de Iniesta Vejarano como el verdadero autor llevó a retirar una placa que se había colocado en una casa frente a la portada principal de la iglesia, donde le habían otorgado el título de “Rinconada Lorenzo Rodríguez”<sup>30</sup> que engañaba a los transeúntes. En honor a la verdad, celebro el retiro de esa información.

<sup>29</sup> Josefina Muriel, basada en los documentos de Francisco Mejía, dice que hasta el año de 1775 se puso la primera piedra, pero a través de esta investigación confirmé que las obras se iniciaron 20 años antes, aproximadamente. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1948, p. 299. Diego Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, Barcelona, Salvat, 1950, pp. 566-567.

<sup>30</sup> Debido a que la placa ya no existe, incluyo aquí lo que muchos peatones leíamos cada vez que circulábamos en la zona, que aunque falso nos hablaba de un periodo de la historia de la arquitectura, en que fácilmente se hacían atribuciones sin realizar los correspondientes cotejos documentales: “Lorenzo Rodríguez/(1704-1774)/Arquitecto. Singularizó el momento de mayor esplendor de la arquitectura del siglo XVIII en nuestro país, con el empleo de la columna estípite en las fachadas y exteriores de los edificios. Dio a la ciudad de México, obras tan importantes como el sagrario metropolitano, las portadas de la Real y Pontificia Universidad de México, la casa del conde de Xala, la portada del colegio de las Vizcaínas, el patio del convento de Betlemitas y probablemente la fachada del templo de San Felipe; la lateral de san Francisco, la de santa Catalina y esta iglesia frontera de la Santísima Trinidad; una de las joyas arquitectónicas más importantes de América y orgullo de los habitantes de la ciudad. En reconocimiento a su obra y por acuerdo del Señor Presidente de la República Lic. José López Portillo se impone a este sitio el nombre de ‘Rinconada Lorenzo Rodríguez, ciudad de México, Agosto 27 de 1979’”.

Glenn Neil Patton, en su tesis acerca del arquitecto Guerrero y Torres, afirma que en 1781 el arquitecto “Idefonso de Iniesta Vejarano trabajaba en el templo [de la Santísima] aún inconcluso”,<sup>31</sup> también observó que su cúpula y la de San Hipólito —realizada por Iniesta— son semejantes. La fuente de donde Patton tomó el dato es mucho más importante de lo que en su tesis expone, ya que es la prueba fehaciente de que Iniesta Vejarano es el autor del templo de la Santísima Trinidad. El documento se refiere a una información del arquitecto de las obras que en ese momento estaban a su cargo y dice:

Razón de las obras que tiene el alférez don Idefonso de Iniesta Vejarano, Maestro Mayor de esta Nobilísima Ciudad y Real Desagüe, veedor en el arte de la arquitectura y agrimensor más antiguo de la Real Audiencia de este Reino:

La obra de la iglesia y colegio<sup>32</sup> de la Santísima Trinidad que se comenzó ahora veinticinco años.

La obra de la iglesia de la parroquia de Santa Veracruz y santuario de Nuestra Señora de la Soledad que ha siete años que la tiene y otros la comenzaron.

Una obra del doctor y maestro Gregorio Pérez Cancio en el puente de la Teja y casas quemadas, que otros la comenzaron y la está siguiendo Iniesta.

Una casa de la Merced de que se dio cuenta a el escribano para que la diese a la junta.

Otra casa en la calzada de Santa María, de que también se dio cuenta el escribano de policía, para que la diese a la junta.

<sup>31</sup> Glenn Neil Patton, “Francisco Antonio Guerrero y Torres and the Baroque Architecture of Mexico City in the Eighteenth Century”, tesis doctoral, University of Michigan, 1958, p. 157. Agradezco a Concepción Amerlinck la localización de este dato.

<sup>32</sup> En el contexto del hospital la palabra colegio “se toma por Congregación, junta numerosa de personas o de competente número que haga y constituya cuerpo de comunidad”, aunque se llama también a “la casa, edificio y fábrica material, destinada para la estancia y habitación de los [...] religiosos u otras personas que residen en ella”, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990 (ed. facs. del *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modo de hablar, los proverbios y refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, en la imprenta de Francisco de Herrera, año de 1726).



Figura 7. Fachada del templo cuando el nivel de la calle permitía un acceso franco al templo y a las vías de acceso. Fotografía de Guillermo Kalho. Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMHINAH, núm. de catálogo: DIXIV-85.

Estas son las fábricas que está construyendo dicho alférez don Idefonso de Iniesta Vejarano y lo firmó. México y septiembre 22 de 1781. Idefonso de Iniesta Vejarano (figura 7).

El arquitecto añade que ha dado aviso de las obras a su cargo “[...] a excepción de la del cimborrio del tercer orden de San Francisco y la del coro del Sagrario que se había comenzado por otros maestros y después de que no sufrió efecto el proyecto, se le encomendaron a el que responde”; que no había cumplido antes con la información que se le pedía “por sus muchas enfermedades de que adolece [...] suplicando [se] le dispense la exhibición de la multa”.<sup>33</sup>

El hecho de que Idefonso de Iniesta Vejarano sea el autor de iglesia de la Santísima Trinidad, la portada y la torre de la segunda mitad del siglo XVIII, lo hacen emerger como uno de los arquitec-

<sup>33</sup> Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF), Obras Públicas en General, núm. 1510, fs. 8-9.



Figura 8. Torre del templo cuyo remate tiene la forma de una tiara, lo que reitera la vocación iconográfica del inmueble financiado en parte por la cofradía de San Pedro. Fotografía de Alicia Bazarte.

tos barrocos novohispanos más importantes (figura 8).

Cabe la posibilidad de que la dificultad para encontrar otros documentos que vayan reafirmando la autoría de Iniesta Vejarano se deba a que el arquitecto haya realizado la obra por devoción y gratuitamente. Por ello quizá no se firmó un convenio y no existen cartas de pago. Conocemos este fenómeno en las obras pictóricas, puesto que los pintores no firman lo que regalan. No obstante en algunas de esas obras los artistas plasman su autorretrato. En el caso de la Santísima el arquitecto



Figura 9. Relieve central de la fachada lateral y sur de la Santísima; representa la imposición de la casulla a San Ildefonso. Esta escena es un elemento que se añade a los documentales para conocer la autoría del templo, puesto que el arquitecto "bautizó" esta fachada con el nombre de su santo patrono. Fotografía de Nuria Salazar Simarro, 31 de marzo de 2009.

pudo, como otros seculares, tener acceso a los beneficios de las cofradías a cambio de su trabajo; en este caso la imagen o sello del arquitecto se encuentra en la fachada lateral, que recrea la escena de "La imposición de la casulla a san Ildefonso", es decir, a su patrón o santo protector (figura 9).

Otro elemento arquitectónico que reitera la participación de Iniesta Vejarano y Durán en la iglesia de la Santísima, es uno de los "testigos" del lado del evangelio —en el primer tramo del templo según se entra a la nave—, encontrado en las obras realizadas alrededor de 1980 para recuperar el nivel original del templo. El "testigo" muestra la pilastra con las estrías ondulantes características del estilo que Miguel Custodio Durán utilizara en la iglesias de Regina Coeli y San Juan de Dios, de la misma ciudad de México;<sup>34</sup> las estrías móviles pudieron haber sido obra de los seguidores de Miguel Custodio, entre los que no podemos des-

<sup>34</sup> Resulta significativo y coyuntural que a la participación de Miguel Custodio Durán en la vista de ojos de 1735, siguieran entre otras obras la de elevación de los pisos, lo que coincide con la altura del "testigo" o pilastra con estrías móviles que hemos mencionado, y que no coincida con el nivel de la portada proyectada por Iniesta Vejarano, lo que nos hace pensar que desde mediados del siglo XVIII el suelo en el interior del templo era más alto que el de la calle.



Figura 10. Pilastra con estrías ondulantes que se dejó como testigo en el muro de la epístola de la nave, en el tramo correspondiente al sotocoro. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares, 5 de agosto de 2011.

cartar a su sobrino, el arquitecto Ildefonso de Iniesta Vejarano y Durán (figura 10).<sup>35</sup>

Si los arquitectos trabajaban en equipo y en familia, heredando su oficio de padres a hijos e incorporando en el gremio a parientes directos e indirectos, todavía es más que significativo que María, hermana de Miguel Custodio Durán, quien

<sup>35</sup> Para tratar sobre los parientes del Iniesta Vejarano y de otros de sus familiares dedicados también a la arquitectura, véase Glorinela González Franco, "Un arquitecto novohispano: Ildefonso de Iniesta Vejarano y Durán (1716-1781)", *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 11, México, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, octubre-diciembre de 1990, pp. 2-8; y de la misma autora, "El arquitecto Ildefonso Iniesta Vejarano y Durán y su familia", *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 4, México, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, mayo-agosto de 2005, pp. 55-74.

contrajo nupcias con Miguel de Iniesta, sea la madre de Ildefonso, y por lo tanto este último arquitecto sobrino directo de Miguel Custodio y nieto del arquitecto José Durán, quien además del ya dicho Miguel Custodio tuvo otro hijo arquitecto: Fernando. De este último nació un arquitecto más de su mismo nombre: Fernando Durán, primo de Ildefonso, que se ha localizado como vecino de Cuauhtitlán.<sup>36</sup> La cercanía de Cuauhtitlán y Tepotzotlán, cuya portada, como ya dijimos, está documentada y es de la autoría de Ildefonso de Iniesta Vejarano, sigue siendo un hilo más que se teje sobre esta familia de arquitectos.

Desde el punto de vista técnico cabe destacar que la perfección de la fachada del templo trinitario en el uso del estípite y la riqueza de las formas resultó finalmente a favor de Iniesta, a pesar de haber sido derrotado años antes por Lorenzo Rodríguez en el concurso para la fábrica del Sagrario Metropolitano; su proyecto, conservador entonces, evolucionó rápidamente y es admirable la gran capacidad de adaptación de Iniesta al hacer suyo el lenguaje arquitectónico que acuñó Lorenzo Rodríguez en la fachada del Sagrario, ya que no conocemos ninguna obra más de Rodríguez con esas características y sí muchas de Iniesta Vejarano.<sup>37</sup> La mención que el mismo arquitecto hace de

<sup>36</sup> Agradezco esta información a Gabriel Loera, quien inicialmente me transmitió el origen de la familia; sus sospechas fueron corroboradas y ampliadas por Glorinela González Franco en los artículos citados, aunque Ildefonso —cuyo nombre de pila es "Alfonso Antonio"— nació en la ciudad de México y no en Toluca, como su padre.

<sup>37</sup> Según comunicación que agradezco al doctor Heinrich Berlin, Iniesta trabajó también en la casa de Cortés, delineó la iglesia de San Cristóbal Isguatlán en Chicontepepec, proyectó y construyó el nuevo edificio de la Universidad, hizo las casas de los Medina en la calle de ese nombre. Siendo maestro mayor de la ciudad de México hizo el plano para la reedificación del Colegio de Niñas llevado a cabo por Lorenzo Rodríguez. Trabajó en San Gregorio y en San Felipe Neri el Nuevo. Como maestro mayor del Desagüe hizo el puente de Mexicaltzingo en la compuerta vieja. Corrió con la obra nueva del colegio de San Pedro y San Pablo y con la reparación de la Calzada de Tláhuac. Aprobó el proyecto de Francisco Antonio Guerrero y

estar a cargo del coro del Sagrario, también nos deja pendiente precisar su participación en ese proyecto de Rodríguez.

El antiguo templo trinitario había sido demolido desde sus cimientos, en el año de 1754. La archicofradía sacó de cimientos la iglesia nueva, pero suspendió la obra en 1757.<sup>38</sup> En 1760 se reunió el cabildo con el objetivo de reanudar la construcción del templo que se había abandonado por falta de fondos. El primicerio Francisco Antonio Fernández Vallejo propuso que se nombraran cuatro sujetos para hacer una rifa.

En 1767 el arquitecto Guerrero y Torres trabajó en el empedrado, que abarcó desde el templo nuevo a la esquina del vivac de los soldados; el tramo de las casas de la archicofradía fue realizado por Juan Manuel Torrecilla Galindez. Manuel Rivera Cambas afirmó, y lo he confirmado, que en 1768 el presbítero José Antonio Narváez, rector del colegio, pidió licencia para hacerse cargo de la edificación de la iglesia que se hallaba en estado deplorable. Desde un año antes había pedido permiso para recolectar limosna en la ciudad y todo el Arzobispado para sostener la construcción de la iglesia y se le concedió, en ambas ocasiones, por un año (figura 11).

La planta de la nueva iglesia no correspondía plenamente con la antigua, ya que en 1770 el señor abad pidió a la archicofradía un lugar para hacer su portería, pues “la que había tenido siempre, se había estrechado por haberse extendido la archicofradía cuando abrieron los cimientos”, y

Torres para la casa de los condes de Santiago Calimaya y dictaminó los planos del mismo arquitecto para la casa del Apartado. Hizo los planos de Tlanepantla, de la ciénega de Mexicaltzingo, de San Miguel el Grande, de Tula, de la Villa de Guadalupe, de México, de la Plaza de Toros y de la peluquería del conde de Regla. En cuanto a mapas y planos, es muy nutrida la lista de los existentes en el AGN, realizados por Inieta y registrados en el Catálogo de Ilustraciones.

<sup>38</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, año de 1749, f. 20.

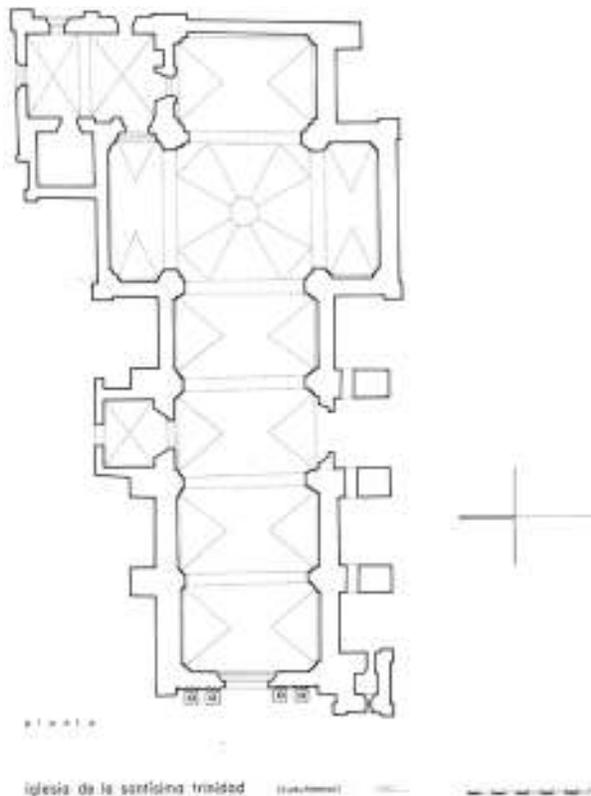


Figura 11. Mariano Vélez Lira. Dibujo de la planta de la iglesia de la Santísima Trinidad. Archivo Jorge Enciso, CNMHNAH.

la ampliación del crucero para fabricar la nueva iglesia. La archicofradía pretendía no tener ninguna obligación de remplazarles este sitio; no sabemos en que terminó este asunto (figura 12).

Dice Juan de Viera que en 1777 “el templo de la Santísima Trinidad se halla perfectamente acabado con su torre y aunque todo el interior está del mismo modo perfeccionado, aún le falta el dorado de algunos colaterales que están a cargo de la cofradía de los sastres”.<sup>39</sup> Seguramente Viera se refería a algunos de los retablos laterales, ya que el mayor se inició dos años más tarde.

Desde 1775 los guardianes de la archicofradía de la Santísima Trinidad salieron a coleccionar limosnas para hacer el colateral principal; la obra se inició

<sup>39</sup> Juan de Viera, *Breve compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional*, México, Guarania, 1952, p. 51.

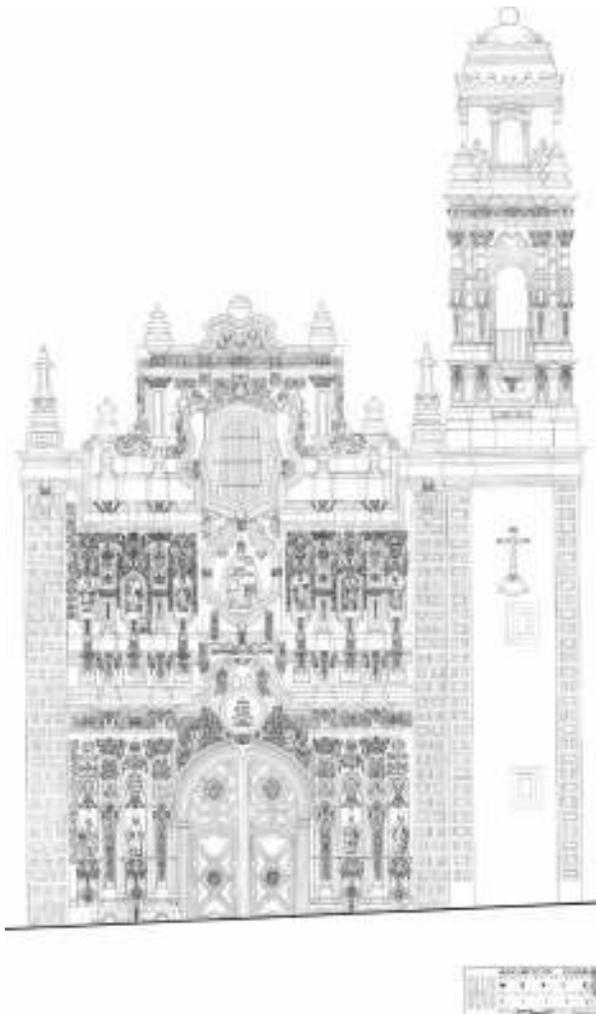


Figura 12. Mariano Vélez Lira. Dibujo de la fachada de la iglesia de la Santísima Trinidad. Archivo Jorge Enciso, CNMHNAH.

con los fondos recabados y un legado de 1 800 pesos que otorgó Jacinto Martínez de la Concha. La escritura de obligación para realizar el retablo mayor se llevó a cabo el 22 de febrero de 1779,<sup>40</sup> entre Manuel Carcanio, maestro de pintura, y Manuel del Castillo, guardián de la archicofradía. Este hecho confirma la aseveración de Viera acerca de que la cofradía de los sastres estaba a cargo de la obra de los colaterales, así como la intervención de las partes involucradas en la fábrica y adorno de la iglesia.

<sup>40</sup> AGNot, Francisco Antonio de Paz, notario 516, 1779, f. 10. Agradezco a Gabriel Loera la localización de este contrato.

Las condiciones de la escritura obligaron al uso de materiales duraderos (cedro y ayacahuite), aclarando que las esculturas debían de hacerse con esqueletos de madera y vestidos de cotense “por más natural y de mayor gusto que las que se hacen sus ropas de madera”. Carcanio se obligó a entregar el retablo en blanco el 29 de mayo de ese mismo año, a cambio de 3 200 pesos de los 6 200 en que se concertó la obra. Es curioso que el retablo se estrenara antes de ser dorado; esto pudo ser por falta de fondos suficientes para su inmediata conclusión, o por la celebración en esa fecha de alguna festividad importante, o bien por estar programada para entonces la dedicación del templo; el hecho es que en este caso el retablo se estrenó dos veces; la primera en blanco y la segunda en dorado.

En el convenio no se consideró la imagen del misterio de la Santísima Trinidad que fue realizada por el sacerdote José Navarro, quien hizo el misterio nuevo del nicho principal, la estatua de un ángel que lo acompañaba y otros enseres para su adorno (figura 13).

En 1781 Carcanio recibió 52 pesos por el costo de la tarima, peana dorada, “echarle ojos nuevos a Dios Padre y encarnar a Dios Hijo por estar saltándose todo”. En 1782 el colateral mayor estaba dorado y concluido; según las cuentas que entregó el tesorero, se le pagaron a Manuel Carcanio los 6 200 pesos en que se concertó la manufactura del retablo.

Poco se sabe de Manuel Carcanio, pintor, autor del retablo barroco del templo trinitario. En ese contrato la archicofradía expresó su confianza en el pintor por “la buena satisfacción que tiene [...] de la buena conducta del otorgante”. Por comunicación del doctor Heinrich Berlin conocemos que hizo trabajos pequeños desde 1728, y que en 1738 tenía obrador y tienda en la calle de Santo Domingo. Ese mismo año se acordó que los mayordomos de las cofradías del Redentor Cautivo y Santo Ecce Homo diesen 500 pesos cada



Figura 13. Detalle del conjunto escultórico de la Santísima Trinidad que se encuentra actualmente en el altar mayor. Se conserva otro de buena factura en el crucero. Fotografía de Nuria Salazar Simarro, 31 de marzo de 2009.

uno para construir el colateral y nichos en que habrían de colocarse dichas imágenes.

En ese mismo año dio la archicofradía mil pesos para el púlpito, confesionarios y bancas, y otro tanto para las dos cruces de la torre y cimborrio, “el barandal de fierro del presbiterio, todas las campanas de la torre y sus balcones de fierro y hasta la campana con que llaman a misa se dio por parte de la archicofradía”.<sup>41</sup>

Paralelamente a estos años de construcción, hay noticias interesantes sobre la actividad realizada por el arquitecto Ildefonso de Iniesta Vejarano como maestro de obras de la congregación; de 1770 existe un libro de cuentas con las memorias de lo gastado en la obra y aderezo de la casa perteneciente a la antesala de cabildo. Se le concedió entonces licencia al “Maestro Mayor de esta Nobilísima Ciudad, don

<sup>41</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 42, años de 1728-1780.



Figura 14. Libro de los gastos que registra el tesorero de la archicofradía de la Santísima Trinidad. Fotografía de Alicia Bazarte.

Ildephonso de Iniesta Vejarano”, para poner tapial y andamios en la obra que estaba construyendo inmediatamente a la iglesia de la Santísima Trinidad, propia de la archicofradía. En 1771 se le pagaron a dicho maestro ocho pesos por las visitas que había hecho a la obra y por haber dispuesto los cuatro arcos que se habrían de hacer para que cargaran las paredes de la cocina. En 1775 construyeron dos cuartos nuevos en la plazuela que pertenecía a la archicofradía, y en 1776 se le encargó el enlosado y empedrado de la capilla de la Santísima Trinidad.

Para 1777 ya se había gastado más de 66 800 pesos en la fábrica del hospital, sala de cabildo, corredores del colegio, sala de la enfermería, sala de la archicofradía y dos casas (figura 14).

Todas estas fábricas y las de fincas pertenecientes a la congregación se realizaron bajo la dirección de Iniesta, que seguía siendo el maestro de obras de la congregación.

Tras la enfermedad y muerte del arquitecto Ildefonso de Iniesta Vejarano y Durán, el arquitecto José Buitrón y Velasco trabajó en 1781 en componer la sala de cabildo, casas altas y accesorias de la archicofradía. Conforme iba avanzando la obra, las rencillas entre la cofradía y la archicofradía se acentuaron, y la paridad de poder para realizarla creaba pequeñas dificultades, como sucedió cuando los guardianes del gremio de los sastres clamaron porque se borrarán del púlpito nuevo las insignias y atributos distintivos de san Pedro y se pusieran los de la Santísima.

El templo estaba concluido, pero se retrasó su bendición por el mal estado de la capilla de la Lámina,<sup>42</sup> ruina ocasionada por el peso de la obra nueva y los pleitos por el patronato del templo. La apertura y bendición se verificó el 18 de enero de 1782, prohibiéndose a ambas instituciones asistir, con su indumentaria y accesorios distintivos, a la ceremonia para evitar disputas.

En 1783 la archicofradía pidió licencia para hacer la procesión del Jueves Santo, saliendo de la iglesia nueva; el rector de la congregación de San Pedro, que había sido designado protector del templo en tanto se allanaban las dificultades, no permitió la celebración, ya que negaba a la archicofradía derechos sobre el templo por no haber pagado la mitad del costo de su reconstrucción. De hecho, la archicofradía contribuyó a la reconstrucción, aunque no se sabe en qué proporción, y por ello se sentía con derechos, basada en las constituciones de su fundación y posesión del terreno, así como en el patronato que siempre había tenido. Para evitar dificultades el arzobispo ordenó

<sup>42</sup> La capilla se llamaba así porque en el altar principal de ella se encontraba, en el sitio más importante, la Lámina de las Indulgencias concedida a las archicofradías desde su fundación.



Figura 15 "Estando san Ignacio Enfermo [...] se le aparece San Pedro", anónimo, óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVIII, muro del lado de la epístola en el presbiterio de la iglesia de la Santísima Trinidad. Fotografía de Julio César Álvarez García, 27 de julio de 2011.

que la procesión saliera de la capilla de la Lámina, que estaba muy deteriorada, pero fue reconocida por Guerrero y Torres, quien opinó que aún se podía utilizar en ésta y otras celebraciones.<sup>43</sup> A los cofrades no les quedó más remedio que obedecer, a pesar de que la capilla había estado cerrada tres meses y las imágenes de las cofradías se encontraban ya en el templo nuevo (figura 15).

Seguramente la congregación de San Pedro costeó las obras en su mayoría, puesto que lo único que quedó sin reedificar fue la capilla de la Lámina, perteneciente en exclusividad a la archicofradía, además de que el rector de la congregación quedó a cargo del templo. Aunque la archicofradía se empeñó en evitar un cierto protagonismo

<sup>43</sup> Escritura de obligación para la manufactura del retablo mayor de la iglesia de la Santísima Trinidad, 1779. AGNot, Francisco Antonio de Paz, notario 516, 1779, f. 10. Documento 9 del Apéndice de este capítulo.

---

iconográfico de la cofradía, ambos convivieron y siguen conviviendo en el presbiterio; la Santísima Trinidad en el retablo mayor y el patrocinio espiritual de san Pedro en el muro sur, ya que una de las imágenes más significativas que se conserva es el magnífico óleo que representa la aparición de san Pedro a san Ignacio de Loyola. Este acontecimiento fue clave en la convalecencia de Íñigo López o de Loyola, quien tras ser gravemente herido en la batalla de Pamplona se vio obligado a reposar, y estando en peligro de muerte experimentó la visión del santo por cuya intervención recuperó la salud, con lo que su vida dio un giro. El mensaje de esta obra pictórica fue y es la presencia de san Pedro en la conversión de Ignacio, que derivó en la salud de su alma, pero también en su curación física, lo que había que destacar en la vocación de un templo destinado a dar servicio al hospital y a sus congregantes.

En 1788 se hizo una gran obra en el colegio y hospital de San Pedro, y sabemos que el maestro José Álvarez estaba dirigiendo la de las casas de la archicofradía, y probablemente también las del hospital.

El virrey Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla Horcasitas y Aguayo, segundo Conde de Revillagigedo, en 1794 se preocupó por la cantidad de hermandades laicas que se hallaban fundadas y dispuso se cumpliera la Real Cédula del 18 de septiembre de 1776, para que las que existían o las que se fundaran nuevamente actuaran de acuerdo con las leyes que indicaba la recopilación de Indias.<sup>44</sup> Desde principios del siglo XVIII se habían unido distintas hermandades a la de la Santísima Trinidad; en el año de 1716 se hallaba vinculada a ella la cofradía de los Esclavos del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora de la Concepción; en 1725 la del Santísimo Cristo de la Salud de Hermanos “Chirurros, Pharmacopeos y Flobotomianos”, así

<sup>44</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 5, 1794.

como la de Nuestra Señora de Guía y otras, siendo la más rica la de San Homobono. Cada una gozaba del privilegio de tener un altar para colocar su imagen y la obligación de la manufactura, adorno y mantenimiento del mismo. A mediados del siglo XVIII, los 10 altares del templo correspondían a las cofradías que conjuntamente disfrutaban del mismo; el altar mayor de la Santísima Lámina, el de san Homobono, el del Redentor Cautivo, el del Santo Cristo, del Santo *Ecce Homo*, el de los Remedios, el de Jesús Nazareno, el de los Dolores de Nuestra Señora, el de Nuestra Señora de Guía y el de Nuestra Señora del Rosario.<sup>45</sup>

En 1782, en el templo nuevo quedaron los siguientes altares: el mayor de la Santísima Trinidad, el de san Antonio de Padua, el de san José, el de señor san Pedro, el del Redentor Cautivo, el de la cofradía de San Andrés Avelino, el de Nuestra Señora de la Salud, el de san Juan Nepomuceno, el de Jesús, el de la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y Sangre de Cristo, el del Señor de la Salud, san Cosme y san Damián, el del santo *Ecce Homo* y el de san Homobono.<sup>46</sup>

Esta preocupación de Revillagigedo se relaciona con las reformas borbónicas que afectaron la organización interna de las cofradías del templo de la Santísima Trinidad, ya que por intervención del virrey se obligó a la reforma de las mismas. A la de San Homobono se le unieron la de Nuestra Señora de Guía, la de Jesús Nazareno, la del Redentor Cautivo, la del Santo *Ecce Homo*, la de la Preciosa Sangre y la del Santo Cristo de la Salud, formando todas una sola cofradía.<sup>47</sup> A raíz de una inspección o visita a las cofradías, el virrey fue informado de que la congregación de San Andrés Avelino estaba fundada en la iglesia de la Santísima Trinidad con

<sup>45</sup> Inventario de 1748. AGN, Bienes Nacionales, leg. 887.

<sup>46</sup> Inventario de 1783. AHSS, gaveta VI, vol. 58, fs. 29-55.

<sup>47</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 5, 1794.



Figura 16. Calle de Emiliano Zapata. Se observan el muro sur del templo de la Santísima Trinidad, su torre y cúpula. Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-INAH, núm. de catálogo: 08 048.



Figura 17. Obras en el antiguo atrio y calle del costado sur del templo. El muro visible corresponde a la fachada lateral. Calle de Emiliano Zapata. Fotografía de Pedro Paz Arellano, 25 de febrero de 2009.

licencia del ordinario, pero sin la aprobación real.<sup>48</sup> No sabemos si se regularizó o desapareció.

Tres años antes de terminar el siglo XVIII, por estar la capilla de la Lámina muy vieja y deteriorada, intervino el tribunal de policía y les notificó que debían proceder inmediatamente a derribarla, por lo que se pidió licencia para la exhumación de los restos que desde hacía muchos años se encontraban en ella y trasladarlos a la iglesia nueva. Trece memorias —del 3 de julio de 1797 al 23 de septiembre de ese mismo año— detallan los gastos de exhumación de dichos restos y derribo de la capilla y sala vieja de la archicofradía, todas firmadas por el arquitecto José del Mazo y Avilés, con un gasto total de 590 pesos, uno y medio reales. Y

<sup>48</sup> *Idem*.

en 40 memorias se registraron las obras de la nueva sala capitular, accesorias y adorno de ellas, que abarcaron de septiembre de 1797 a julio de 1798, sumando en total —junto con la demolición y 379 pesos de los candiles—, 19 458 pesos. Además del arquitecto José del Mazo y Avilés, intervinieron Marcos López en la construcción del colateral, Manuel del Castillo, maestro bordador, en el escudo del dosel, y Juan Vera, maestro pintor, en “pintar y echar cielo raso, [y] forrar puertas de la sala de juntas de la archicofradía” (figuras 16-17).

El nivel freático del agua en el terreno en que se encuentra asentada la ciudad de México causó a éste y otros edificios hundimientos desde el siglo XVI. Las noticias que tenemos para este inmueble se remontan a la primitiva iglesia; en 1629, “la primera vez que se anegó México”, se gastaron 40

pesos “en echar albaradas de tierra y vigas por afuera [...] en levantarlas las dos puertas [...] tablonnes para levantar los altares [...] sacar los estrados del agua y volverlos a poner”.<sup>49</sup> En 1747 el capellán mayor pidió se le aceptasen 30 pesos de gastos hechos en el templo, pues

[...] por las continuas y diarias aguas que ha habido acaeció el que se empezara a subir hasta los envigados de la iglesia, bóveda y sacristía de la capilla, en tal grado que en las funciones que se celebraron el día 6 y 10 llegó a estar tan crecida, que salía por encima de los envigados llegando a quitar las vigas de los quicios [...] haciéndose dificultoso asistir, sin embargo de haber yo puesto algunos tablonnes y vigas para transitarlos [...] y viendo el daño que seguía, así en los colaterales, como en los ornamentos, cajones y demás adornos de la sacristía por medio de un pozo, que con perito en el arte hice abrir, el proceder al remedio desaguando por este conducto [lo inundado].<sup>50</sup>

El problema continuaba o se repitió en 1749, año en que, como ya dijimos, se empezó a trabajar el envigado y corte de puertas de la capilla de dicha iglesia, lo que continuó hasta 1752. En 1769 se levantó el piso de dos cuartos, se terraplenó y levantó el piso del jardín del hospital “por el gravísimo perjuicio que resultaba con el agua llovediza”.<sup>51</sup>

El problema del agua se relaciona también con el del hundimiento del templo actual, que para la edificación del siglo XVIII se inició antes de estar concluido, y a principios del siglo XIX le preocupaba mucho al guardián mayor de la archicofradía de la Santísima Trinidad, por lo que ordenó un examen del estado de la iglesia a José del Mazo y Avilés. El arquitecto propuso subir el nivel del suelo cortando los retablos y todo lo que fuese necesari-

<sup>49</sup> AHSS, gaveta II, leg. 3, exp. 1, f. 58.

<sup>50</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, 1747.

<sup>51</sup> AHSS, gaveta IX, leg. 19, exp. 3.

rio.<sup>52</sup> La obra se realizó bajo su dirección, iniciando los trabajos el 9 de diciembre de 1805 y terminando el 22 de marzo de 1806; abarcaron un lapso de 15 semanas consecutivas de reparación, con un costo de 7 785 pesos, dos reales. El tesorero José Carrillo destacó que se ahorraron 2 214 pesos, seis reales, respecto al presupuesto original del arquitecto; hecho excepcional por el vaivén económico de las obras, en que siempre falta y nunca sobra.

La restauración comprendió

[...] el reparo de las cuarteaduras de consideración que tenía el cimborrio, los arcos torales, bóvedas que forman el cañón y algunas paredes de la iglesia de la Santísima Trinidad; en su piso levantar todos los zoclos de mampostería, crujías, presbiterio y envigado; terraplenado para sofocar el agua que le inundaba; cortar y subir todos los altares con sus mesas, subir el púlpito, su escalera y bóveda; levantar también el piso de la sacristía y ante sacristía cortando sus puertas; cortar las principales de la iglesia subiendo su cancel para lo que fueron congruentes y precisas para el remedio del daño y ruina que amenazaba dicha iglesia o templo.<sup>53</sup>

El arquitecto José del Mazo recibió 100 pesos por la dirección de la obra de manos del tesorero de la archicofradía don José Carillo, el 1 de marzo de 1806. Conocemos algunos nombres de los colaboradores del arquitecto en la restauración por los recibos que aparecen firmados por ellos: Ignacio José Moctezuma, José Cabrera, José Mariano Río Frío, Marcos José López, Severino Horta, Juan de Dios de la Cueva, José Careaga, José Luján (tabla 1) y Mariano Arellano.<sup>54</sup> Sin embargo, en 1821 se

<sup>52</sup> Reconocimiento realizado por José del Mazo y Avilés en el templo de la Santísima Trinidad, 1805. AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2. Documento 11 del Apéndice de este capítulo.

<sup>53</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 42, cuentas de 1726-1727, f. 4.

<sup>54</sup> Recibo de Mariano Arellano por la obra que realizó en el templo. AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2. Documento 12 del Apéndice de este capítulo.

hicieron los oficios de la Semana Santa en la capilla de la escuela por estar la iglesia en obras.<sup>55</sup>

La nómina de artistas responsables de la ejecución de los retablos del altar mayor en las distintas épocas, queda completa con el contrato que para este fin se hizo en el siglo XIX; pero no queda satisfecha mi curiosidad, porque no tenemos idea de la forma física de los mismos; quizá con el tiempo emerjan de los manuscritos de cada época y etapa. Del retablo de Juan de Rojas, que ocupó el templo construido en el siglo XVII y en el que trabajaba todavía a principios del XVIII, no sabemos si fue concluido ni conocemos su iconografía o estructura. Manuel Carcanio terminó en 1782 el retablo barroco del templo que hoy sabemos que se recortó y reacondicionó en 1806. Algunos de los colaterales barrocos se quitaron en 1835, como consta en dos memorias que reportan pagos a oficiales y peones por “la quitada de los colaterales y de las vidrieras del nicho y altar de San Hombono”.<sup>56</sup> Catorce años más tarde se hizo el contrato para la obra neoclásica del altar mayor del templo, que sustituyó al de Manuel Carcanio.

Obviamente el concierto se refiere al altar mayor, por colocarse en el lugar principal el misterio de la Santísima Trinidad. El primero que dio noticias de él fue Alfaro y Piña, quien en 1863 escribió: “el altar mayor [así] como los laterales están bien adornados y estucados de blanco y oro al estilo moderno”.<sup>57</sup> El constructor de este retablo, Doroteo Franco, desconocido hasta ahora, viene a aumentar el repertorio de artistas del siglo XIX, y por los resultados de su obra parece haber formado parte de los que trabajaron al margen de la Academia, pero con su mismo espíritu. El retablo neoclásico de Franco, cuya escritura de concierto

firmó en 1849,<sup>58</sup> se conservó completo en el presbiterio hasta 1980, ya que a raíz de las obras subsiguientes lamentablemente perdió el baldaquino central.

Como consecuencia de la desamortización de los bienes eclesiásticos, el 28 de diciembre de 1861 se adjudicaron los 26 lotes en que se dividió el hospital de San Pedro a don Alfredo Bablot por 57 774 pesos.<sup>59</sup>

En la tercera década del siglo XX la decoración neoclásica de la Santísima en las bóvedas y muros fue destruida con el apoyo de algunos de los detractores de este estilo, ya que los casetones y molduras doradas de la cubierta se consideraron recargados y de mal gusto. Hace algunos meses sólo quedaba parte de la decoración del crucero y presbiterio, y se habían quitado los cuatro retablos de la nave para colocar los confesionarios empotrados en el muro.

En 1966 se inició la restauración del templo, procediendo a la limpieza de las portadas y a excavar para recuperar el nivel original del piso al interior de la iglesia.<sup>60</sup> Recordemos que en 1806 el arquitecto José del Mazo había levantado el nivel del piso para solucionar el problema de las inundaciones que amenazaban al templo. Tanto la nave interior como parte de la fachada seguramente ya estaban cubiertas por hundimiento del inmueble. Tres lustros más tarde ya estaba en proceso la recuperación del nivel de la fachada correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII, la ejecutada por Iniesta Vejarano, pero tras haberse rescatado la proporción del edificio parece increíble que se haya puesto frente a la bellísima portada un horrible, inútil y pesado puente peatonal de concreto que creaba confusión al paso de las personas,

<sup>55</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 19, vol. 122.

<sup>56</sup> AGN, Unidad Eclesiástica, Templos y Conventos, vol. 435.

<sup>57</sup> Luis Alfaro y Piña, *Relación descriptiva de iglesias y conventos de México*, México, Tipografía M. Villanueva, 1863, p. 121.

<sup>58</sup> AGNot, Miguel Aristegui, notario 39, año de 1849, f. 85.

<sup>59</sup> Escritura de adjudicación del edificio del hospital de San Pedro, AGNot, Remigio Mateos, notario 436, 1861, fs. 219v-249.

<sup>60</sup> Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, Obras y Restauraciones, 1966.



Figura 18. Detalle del rostro de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, devoción mariana de los redentoristas que ya cumplió un siglo en el templo; su iconografía está relacionada con los iconos orientales y con el primer retrato de la Virgen pintado por el evangelista san Lucas. Fotografía de Nuria Salazar Simarro, 10 de marzo de 2009.

además de ser absolutamente antiestético e incluso peligroso para la seguridad pública, pues abajo de él se ocultaban maleantes y dormían indigentes, rodeados de la basura que ahí se acumulaba. En suma, la percepción visual de la fachada quedó interrumpida por el puente, que constituía el ejemplo vivo de lo que no debe hacerse en una obra de restauración.

Además, estas obras fueron el principio del fin del barrio como entidad productiva y comercial, ya que además de dificultar el tránsito de personas se interrumpió el de vehículos; la razón de ser del barrio, que estaba desde su origen vinculado a los gremios, con sus oficios y manufactura de productos y su comercialización se apagó. Las obras no fueron buenas ni para la vocación tradicional del Centro Histórico y del edificio original del hospital que construyó accesorias para renta, ni para el inmueble, ni para la traza urbana, ni para la comunidad que vivía del producto de su trabajo.

Dentro del programa de restauración del Centro Histórico de México, se hizo alrededor de 1980 otro proyecto y obras en el templo, y se procedió a retirar el puente, destacando así, con todo su valor, la belleza artística de las portadas. No obstante al bajar



Figura 19. Muestra de la actividad económica frente al templo de la Santísima Trinidad antes de la excavación para recuperar la proporción original de la fachada. Fototeca Constantino Reyes Valero, CNMHINAH, núm. de catálogo: DCCIV- 34. Fotografía de Juan Valdivia Aranda, 24 de noviembre de 1971.

el nivel del piso mediante rampas de acceso exclusivamente peatonales, la traza urbana sigue siendo inservible en los términos en que originalmente funcionó la arteria, ya que al seguir obstruido el paso a los transportes, la actividad económica de la zona sigue diezmada. Junto con el comercio y sus habitantes se ha ido empobreciendo también el templo, que ha seguido activo gracias a los padres redentoristas y a la cofradía de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, compuesta por descendientes de antiguos habitantes de la zona y otros vecinos actuales que la mantienen viva (figura 18).

En 2009 el templo fue primero parcial y después totalmente cerrado. A dos años de haber iniciado las obras las amenazas estructurales fueron abatidas. Por el momento este inmueble está esta-



Figura 20. Fachada de la Santísima Trinidad, cuyas rampas exclusivamente dan acceso al templo, por lo que impiden la comunicación original de las vías de circulación. Fotografía de Nuria Salazar Simarro, 31 de marzo de 2009.

50 |

ble, pero sigue latente el peligro que provoca un desfase a causa del peso, de los movimientos diferenciales, del nivel freático del agua y de la desecación del mismo subsuelo.<sup>61</sup> Las obras se hicieron inicialmente en la cimentación, y tras anclar la portada se reinició el servicio religioso, sin haber concluido por completo otras obras de conservación que, por no representar un peligro inminente, pueden ser atendidas paulatinamente. De cualquier manera, no solamente por su importancia histórica y su belleza, sino también por el interés de los vecinos y de quienes lo tienen bajo su custodia, este templo permanece en pie y su historia futura en construcción (figuras 19-20).

<sup>61</sup> Agradezco a Guillermo Boils Morales su explicación sobre la reducción del subsuelo a causa de una secular extracción del líquido para su consumo, "lo que ha provocado que el subsuelo, al perder el volumen anteriormente ocupado por el agua extraída, trabaje, reacomodándose, acelerando el hundimiento de los edificios. Y esto es más grave en la Santísima porque se trata de un hundimiento diferencial".

## Apéndice documental

### Documento 1

*Concierto entre las monjas de Santa Clara y la Cofradía de la Santísima Trinidad.*<sup>62</sup>

En el nombre de la Santísima Trinidad, en cuyo nombre se otorga lo contenido en esta escritura, manifiesto sea a todas las personas, que vieren este público instrumento, como en la insigne y gran ciudad de México de la Nueva España, en diez días del mes de marzo de mil y quinientos y setenta y nueve años, ante mí el escribano y testigos sus escritos, parecieron presentes el muy reverendo e muy magnífico señor doctor Esteban de Portillo, juez provisor y vicario general de este Arzobispado de México, por el muy ilustre y reverendísimo señor don fray Alonso de Montúfar, Arzobispo de dicho Arzobispado y del Consejo de su Majestad; e Francisco Gómez e Cristóbal Durán, alcaldes; e Diego de Seguía, mayordomo, e Florencio Ruíz, e Juan Guillen de Torres, e Juan de la Cruz, e Martín Díaz, diputados; e Alonso de la Barrera, e Alonso de Gallegos, e Diego de San Pablo, e Juan de Villafranca, e Francisco González, e Alonso García, e Blas de Trujillo, e Francisco Juárez, hermanos de la cofradía de la advocación de la Santísima Trinidad, del oficio de los sastres, calceteros e jubeteros de esta dicha ciudad, por sí y por los demás oficiales de dicho oficio que son al presente y fueren en adelante cofrades de la dicha cofradía y dijeron: que por cuanto en esta ciudad está fundada y edificada la iglesia de la advocación de la Santísima Trinidad con las casas y los solares en ella anexas, lo cual todo se edificó e fundó por los oficiales sastres y calceteros e jubeteros, que han sido y son en esta ciudad, e desde el principio de su fundación han tenido dentro en la dicha iglesia y casas de ella, la junta y congregación de la cofradía y hermandad de esta santa advocación, a donde han celebrado su

<sup>62</sup> AGN, Bienes Nacionales, leg. 887.

---

fiesta en cada año y hecho decir misas y juntándose a hacer examen de los oficiales de los dichos oficios y proveer y ordenar lo más, que a la dicha hermandad ha convenido, e para agradecimiento de la dicha iglesia y su hermandad y cofradía, han comprado algunas casas e solares que son los que están pegados y junto de la dicha iglesia, y de pocos días a esta parte, el dicho señor Arzobispo ha habido por bien, que en las dichas casas y iglesia se haga congregación de mujeres recogidas en ella para principio e fundación de monasterio de monjas, que hayan de profesar cuando su santidad diere facultad para ello; las cuales ya viven y están recogidas en las dichas casas y en la fundación del dicho monasterio ha sido tratada y platicada con todos los señores presidentes, oidores de la Audiencia Real de la Nueva España, e con el Cabildo, Ayuntamiento e regidores de esta dicha ciudad, y se envía a suplicar a su Santidad, conceda y dé facultad para la fundación de dicho monasterio, y por parte de dicha cofradía y oficiales en ella en su nombre, que de suso están nombrados para el otorgamiento de dicha escritura, se ha pedido a dicho señor Provisor Vicario General, se tome asiento con ellos de lo que será justo, que las dichas monjas así las que al presente están y viven en las dichas casas, como las que serán adelante cuando se haga profesión, haya la dicha facultad para ello de lo que han de guardar y cumplir con los hermanos de la dicha cofradía intitulada de la Santísima Trinidad, que tienen los oficiales, que han sido, son y serán para siempre, los sastres, calceteros y jubeteros de esta ciudad de México, por la dicha fundación, que de ella está hecha en dicha iglesia e por lo que en ella han edificado, comprado he dado para su fundación, según está de sus referido, habiéndolo comunicado con el dicho señor Arzobispo y con las mujeres religiosas, que al presente están recogidas en la dicha iglesia, e casas de ella, todas las partes fueron de acuerdo en conformidad, que se guarden las capitulaciones siguientes:

Primeramente, que el dicho monasterio e iglesia, tenga por nombre y advocación y título, el que ahora tiene

que es el de la Santísima Trinidad, el cual guarda y tiene dicha cofradía.

Item, que todas las gracias, indulgencias, jubileos, que son por su Santidad fueren concedidos por cualesquier sus bulas, breves apostólicos y en otro cualquier despacho y recaudo a la dicha iglesia y monasterio y a las dichas monjas que son y fueren en él a su pedimento o sin él, en cualquier manera gocen y participen de ellos los hermanos de la dicha cofradía, sastres, calceteros y jubeteros, y así mismo las que fueren concedidas a la dicha cofradía y hermanos de ella, gocen, e participen de ellas las dichas religiosas por manera, que todas se entiendan ser concedidas a la hermandad e cofradía.

Item, que por cuanto las juntas de los dichos cofrades así para hacer examen de los oficiales de los dichos oficios, como para las elecciones de ello es para la guarda de los ornamentos, que la dicha cofradía tiene y tuviere, e para guardar la cera con lo que dicha cofradía ha de celebrar las fiestas de su advocación, e para todos los demás, que los dichos cofrades hubieren menester de tratar guardar, que esto, que a la dicha cofradía tiene necesidad de tener una pieza decente y cual convenga, que sea dentro en el sitio y solares donde la dicha iglesia está edificada e fundada, según, que hasta aquí la ha tenido la dicha hermandad, e cofradía e cofrades de ella, habiendo mirado en esto lo que conviene trazado, he señalado la parte y lugar donde la dicha pieza y aposento más cómodamente se podrá edificar señalaron, que se edifique y haga, junto y arrimada al cuerpo de la dicha iglesia, que ahora está fundada a la parte de la calle, que va derecha a las (a) tarazanas en todo el largo de la dicha iglesia, la cual ha de ser un capítulo e pieza al largo en la cual pueda la dicha cofradía tener un altar con su imagen, de manera que del dicho capítulo no haya puerta, ni entrada alguna, ni ventana que salga a dicho monasterio ni casa donde han de vivir las dichas monjas religiosas, ni al cuerpo de la dicha iglesia, y la puerta de la dicha pieza salga a la plaza donde ahora está la puerta de la dicha iglesia; y las ventanas y cumbres que hubieren de tener se les den a la parte

---

de la calle, y en este tal capítulo y pieza, los dichos cofrades se junten y hagan lo que dicho es.

Item, que por cuanto del presente y hasta tanto que su Santidad conceda la dicha licencia para la fundación de dicho monasterio y se impetre y alcance Bula Apostólica para él, y se haya de hacer la dicha profesión, no se ha de hacer el edificio contenido en el capítulo de arriba y los cofrades, que son, y fueren de la dicha cofradía han de juntarse en la dicha iglesia a hacer, tener y guardar lo contenido en el dicho capítulo y aquello para lo que se ha de hacer dicho edificio según que hasta aquí lo ha hecho y tener sus juntas dentro de la sacristía en la dicha iglesia, entrando para ello por el cuerpo de la iglesia, con lo que la puerta, que al presente está abierta de la dicha sacristía al patio de la casa se ha de cerrar y los dichos cofrades puedan abrir otra puerta en la dicha sacristía, que salga a los solares y corral grande, que es de la dicha iglesia y cofradía de ella, y hecho el dicho capítulo y pieza de que se hace mención de sus los dichos cofrades han de dejar la dicha sacristía y patio y corral, que han de tomar según esta dicho.

Item, que su Santidad no concediere facultad a su Bula apostólica para que dicho monasterio de monjas haya efecto, de manera que no haya de hacer perfección y el Rey, nuestro señor, no diere licencia para ello, y por esta causa, u otra cualquiera que sea, dejarse de poner en efecto, o el dicho monasterio se hubiere de edificar, e pasar en otra parte, o lugar, iglesia, o monasterio, que por cualquiera de estas cosas todo lo labrado, y edificado y mejorado en la dicha iglesia casa, e solares de la dicha cofradía y hermandad, se puede para la iglesia como estaba antes, y sea suyo, y por tal lo tengan los dichos hermanos e cofrades.

Item, que por cuanto al presente la dicha cofradía y hermandad tiene algunos ornamentos de casulla, frontales y aderezos de andas, camas de seda, y otros de oro y plata y cruces y cálices, que los han comprado para celebrar las fiestas de su advocación y devoción de los viernes de la dicha cofradía y de las penas aplicadas a ella por los sastres, calceteros y jubeteros, y de los pesos

de oro que los oficiales que se examinan para usar los dichos oficios dan, y han dado por sus ordenanzas, que estos tales ornamentos sean y queden siempre para la dicha cofradía, y servicio de ello y los mayordomos y administradores de ella, los tengan y guarden y los ornamentos que hubieren sido dados por las personas particulares a la dicha iglesia de la Trinidad, para celebrar el culto divino, sean y queden a las dichas monjas cuando profesaren [...].

## Documento 2

*Escritura de concierto entre la cofradía de San Pedro y la Santísima Trinidad. 1580.*<sup>63</sup>

1a. Primeramente la dicha cofradía de Señor San Pedro, ha de labrar y hacer a su costa una iglesia de la advocación de la Santísima Trinidad, en el lugar y parte en que la dicha cuadra estaba y la dicha cofradía tenía, la que las dichas monjas derribaron, de labor, edificio y traza que el abad y cofrades de ella quisieren y les pareciere, y esta advocación y título ha de tener siempre, sin que en ningún tiempo ni por causa ni razón, se pueda mudar, y en el altar mayor de la dicha iglesia ha de estar la imagen de la Santísima Trinidad en la parte más preeminente de él, y si sobre la puerta principal de la dicha iglesia quisieren y se hubieran de poner y pusiere algunas insignias, bultos, o imagen, ha de ser de la Santísima Trinidad, siempre preferida en ponerla a ella antes que a otra; de tal manera, que habiendo de ser una sola imagen la que se hubiera de poner, ha de ser de la Santísima Trinidad, y habiendo de ser más, entre las que se pusieren la han de poner en el lugar más preeminente, sin que esto pudiere variar, ni varíe por vía, ni manera alguna, y en esta iglesia han de estar fundadas ambas las dichas dos cofradías de la Santísima Trinidad y de San Pedro, y los cofrades de ella las han de servir y hacer decir y celebrar misas, sacrificios y devociones, sin

<sup>63</sup> *Idem.*

---

que ninguna de las dichas partes puedan impedir ni estorbar a la otra el ejercicio y servicio de su cofradía, ni cosa, ni parte de lo a ella tocante ni perteneciente, antes de han de guardar en todo buen término con mucha caridad y paz, como en semejante servicio se requiere.

2º. Iten. Queden las dos capillas colaterales más conjuntas al altar mayor de la dicha iglesia, la de la mano derecha de él ha de ser, y desde ahora se señala para los entierros de los cofrades de la dicha cofradía de la Santísima Trinidad que en ella se quisieren mandar enterrar, y demás de obligar como nos el abad, y oficiales de la dicha cofradía de San Pedro la obligamos a que haya de hacer, y haga la dicha iglesia junto y pegado a ella, y a la dicha su costa hará y labrará una sala de cincuenta pies en largo y veinticinco en ancho y una cámara cuadrada con su corral cercado de treinta pies en largo, y veinte en ancho y la dicha sala ha de tener una puerta a la calle y otra a la iglesia, y otra para entrar de ella a la cámara y en esta ha de haber otra para salir a dicho corral con sus llaves y cerraduras de la calle y iglesia, la cuales han de tener los dichos cofrades de la dicha cofradía de la Santísima Trinidad y se han de servir y aprovechar de cabildos y exámenes de los dichos de sus oficios, según lo tienen de uso y costumbre, y conforme a las ordenanzas en todo aquello que las dichas piezas de sala y cámara las deben y les convenga y ejercitan, y para que las hubieren menester, sin que en ellas los dichos cofrades de la cofradía de San Pedro se puedan entremeter, ni entremetan a usar y aprovechen de ellas en cosa alguna para el servicio de la dicha su cofradía ni en otra manera sin licencia y consentimiento de los dichos cofrades de la Santísima Trinidad a quien para los dichos efectos se adjudican y quedan adjudicadas las dichas capilla, sala, cámara y corral sin limitación ni gravamen alguno, todo lo cual la dicha cofradía de San Pedro hará y acabará de hacer antes que labren ni edifiquen cosa alguna de las que para su servicio y uso ha de hacer, labrar y edificar.

3º. Iten. Que en el entretanto de la dicha iglesia nueva se hace, y se acaba, las piezas en el capítulo antes

de este referidas, los cofrades de ambas las dichas cofradías las han de servir cada parte a la suya en la iglesia y casa que las dichas monjas de santa Clara dejaron en la dicha cuadra [y] están edificadas, usando de ellas para el dicho ministerio en todas las cosas a él anexas, conforme a las constituciones y regla de cada una de las dichas cofradías, y desde hoy día de la fecha de esta carta en adelante, que da y es cargo del dicho abad y cofrades de la cofradía de San Pedro, hacer que así en esta dicha iglesia, como en la que se ha de labrar, como arriba se declara, en cada un día para siempre jamás haya misa de manera, que por vía ni manera alguna haya falta de esto, ni en ningún día se deje de decir una misa para ayuda se lo que la cofradía de la Trinidad ha de dar y dará cada ocho días al dicho abad y cofradía de san Pedro, peso y medio de oro común por la limosna de tres misas rezadas, que por su intención se han de decir cada semana, y las demás han de ser por quien las digiere, o mandare decir y esta ha de ser tan preciosa obligación de ambas las dichas cofradías, sin que cualquiera de ellas faltare de lo que este capítulo es a su cargo, y sucediere que por culpa de cualquiera de ellas, algún día, o días se dejare de decir misa en la dicha iglesia, la otra, a costa de la culpada haga decir la cuantía de misas, que por tal falta, o faltas se hubieren dejado de decir y pueda ejecutar e ejecute a la parte culpada por lo que montare la limosna de las dichas misas.

4º. Iten, Que por cuanto celebrar las fiestas de la Santísima Trinidad es a cargo de sus cofrades el día ante, que la hubieran de celebrar los dichos abad y cofrades de la cofradía de San Pedro, sean obligados a venir y vengan, con sus sobrepellices, a decir las misas, digo, vísperas, y el día siguiente la misa y proveer haya sermón en la dicha iglesia el tal día sin llevar por ello cosa alguna, y el demás gasto y costa que se hiciere en celebrar la dicha fiesta, ha de ser a cuenta de la dicha cofradía de la Santísima Trinidad, y si el dicho abad y cofrades de la dicha cofradía de San Pedro hicieren lo contrario la dicha su cofradía pague a la de La Santísima Trinidad veinte pesos de oro común, para pagar el predicador y

demás sacerdotes, que para dicho efecto trajere la limosna que por ello hubieren de hacer, y si algo sobrare sea para decir misas por los cofrades de su cofradía, y en estos dichos días y todos los demás que quisieren los cofrades de ambas las dichas cofradías puedan pedir y pidan limosna con su mesa y plato a la puerta de la dicha iglesia cada parte para su cofradía y lo que recogiere sea para ella, sin comunicarlo a la otra, y lo mismo se ha de entender en las mandas y limosnas particulares, que cualquiera persona hicieren, e manden y la haya para sí como bienes suyos conocidos y distintos de los de la otra.

5º. Iten. Que la plaza que esta frontero de donde la iglesia de las dichas monjas derribaron tenia la puerta principal, es y pertenece a la dicha cofradía de la santísima Trinidad, se ha de quedar para plaza y ornato de la iglesia nueva, que la dicha cofradía de San Pedro ha de hacer sin que en ella se pueda labrar, ni hacer labor, ni edificio alguno ni en parte alguna de toda la dicha cuadra de uso referido a la dicha cofradía de San Pedro pueda labrar, ni haga casa, ni edificio alguno para alquilar y dar a renta, y si las hiciere la renta de ello sea para la dicha cofradía de la santísima Trinidad.

6º. Iten. Que si las dichas monjas, y convento de Señora Santa clara prosiguieren el pleito que han movido, e movieren otros algunos a la dicha cofradía de la santísima Trinidad sobre la dicha casa que en la dicha cuadra dejaron donde está la dicha iglesia que al presente hay, sobre lo que ellas han labrado y edificado y materiales que hayan quedado y en las dichas cuadras estén a que digan tener derecho, la dicha cofradía de San Pedro, salga a ellos, y a su costa y mención lo siga y acabe por todas las instancias, y haya y cobre para lo que de ellos resultará, y en cuanto a que: la dicha cofradía de la Santísima Trinidad no da a la de San Pedro más seguridad, ni le ofrece ni traspasa más del derecho, por lo que dicha escritura de capitulación con las dichas monjas hecha, le pertenece y puede pertenecer a lo susodicho mucho o poco, sin quitar ni proceden en cosa alguna, y tal cual fuere ha de suceder en él la dicha cofradía de san Pedro a su riesgo y ventura.

7º. Iten. Que si la dicha cofradía de san Pedro se mudare o fuere de la dicha cuadra, iglesia y casa de ella de la dicha cofradía de la Santísima Trinidad a otra cualquiera parte y lugar iglesia o monasterio por el mismo caso haya perdido y pierda todo cuanto en la dicha cuadra, iglesia y casas de ella hubiere hecho, labrado y edificado sin sacar ni llevar cosa alguna de ella y todo sea y se quede por la dicha cofradía de la Santísima Trinidad y ella lo haya, lleve e gocé y disponga de ello libremente como de cosa suya, sin cargo ni obligación de contribuir cosa alguna de ello a la dicha cofradía de San Pedro.

8º. Iten. La dicha cofradía de San Pedro, hace participantes a todos los cofrades de la cofradía de La santísima Trinidad, que al presente son y de aquí en adelante fueren, de todos los sacrificios así anuales, como cotidianos, oraciones, sufragios y de todas las demás buenas obras, que toda la dicha cofradía de San Pedro y cada uno de sus cofrades y hermanos de ella los participan y gozan, para que desde hoy día de la fecha de esta carta en adelante les alcance, participen y gocen de ello, los dichos cofrades de la dicha cofradía de la Santísima Trinidad, los cuales así mismo comunican a los de la dicha cofradía de San Pedro de lo mismo y de la misma forma los sacrificios, sufragios y oraciones y buenas obras y méritos suyos y de los dichos su cofrades, para que según y cómo a ellos les valiere y aprovechen les valgan y aprovechen a los dichos cofrades de la dicha Cofradía de San Pedro.

9º. Iten. Que todas las gracias, jubileos, indulgencias que de hoy en adelante por cualquiera de las dichas cofradías se pretendieren pedir e interpretar a su santidad se inclinare a conceder y concediere los dichos jubileos y perdones a una de las dichas cofradías tan solamente sin atender a la otra, o al menos esto no sea por dejarse de pedir para ambas, sino por su mera voluntad, lo cual sea obligado a cumplir la parte de cualquiera de las dichas cofradías, que por los dichos perdones enviare, sin poder ir contra ello sin gran cargo a su conciencia, y sea obligado a enmendar, y satisfacer a la otra facultad, que esto hiciere, ora de malicia o por descuido, o inadvertencia y en otra cualquier manera y las costas y expensas, que se hicieren

y gastaren en traer los dichos perdones, ha de ser a costa de las dichas cofradías de por mitad, y a la que los trajere compela a la otra a que la pague la mitad de las dichas costas y gastos que en ella hubieren hecho, salvo en aquellas cosas y casos de que los dichos cofrades de la dicha iglesia de La Santísima Trinidad no pudieren usar, ni gozar, por no ser sacerdotes fueren privilegios propios para la dicha cofradía y a sus cofrades, en cuanto a tales sacerdotes les fueren concedidos para el ejercicio de su sacerdocio, que si como los tales privilegios fueren para la sola la dicha cofradía de San Pedro, así ha de ser a su cuenta el gasto de ello, sin que para ello contribuya cosa alguna la dicha cofradía de la Santísima Trinidad [...].

E luego incontinenti que se acabo de firmar y otorgar la escritura, el susodicho Hernando Franco, abad de la dicha cofradía de San Pedro, en nombre de la dicha cofradía, pidió a los dichos alcaldes, veedores y diputados y cofrades de la dicha cofradía de la Santísima Trinidad, que en virtud de ella les den la posesión de lo que por la dicha escritura pertenece a la dicha cofradía de san Pedro; e los dichos alcaldes, diputados veedores y cofrades respondieron que les placía por los cuales y en nombre de la dicha su iglesia de la santísima Trinidad, Alonso García de Fruto, mayordomo, y en presencia, y de consentimiento de todos los dichos oficiales y cofrades nombrados y contenidos en la dicha escritura, y usando en este particular del poder en la dicha escritura inserto, tomó por la mano al dicho Hernando Franco, abad, el estando paseando por la dicha iglesia de la santísima Trinidad, y por las calles que están junto y pegado a ella, y por el cercado de la cuadra donde la dicha iglesia y casas están, en todo lo cual por indiviso dijo le metía y metió, daba, e dio la posesión de lo que la dicha cofradía de San Pedro por la dicha escritura le pertenece, y el dicho Hernando Franco en adquisición de la dicha posesión, cerro y abrió la puerta principal de la dicha iglesia y del dicho cercado arrancó y cortó algunas hierbas y mudó algunas piedras de una parte a otra, e hizo otros autos de posesión del cual, e de como la tomaba, quieta y pacíficamente, sin que hubiese ni pareciese como al

dicho auto no hubo, ni pareció presente persona que lo contradijese, pidió ante mí el dicho escribano se lo dé por testimonio y el dicho Alonso García frutos lo hubo por bien [...] Melchor Hurtado, Escribano de su Majestad.

#### Documento 3

*Carta de pago otorgada por San Juan Serrano, maestro mayor de las obras del desagüe. 1642.*<sup>64</sup>

En la Ciudad de México a los ocho días del mes de julio de mil y seiscientos y cuarenta y dos años, ante mí el escribano y testigo pareció Juan Serrano, Maestro Mayor de las obras del desagüe, que doy fe y conozco, residente de esta ciudad y otorgó haber recibido del Licenciado Juan Villegas, presbítero, como mayordomo de la congregación del Señor San Pedro de esta Ciudad, trescientos pesos de oro común en reales, que le han dado y pagado en diferentes tiempos y partidas, por cuenta del concierto y salario que lleva y ha de haber de la ocupación y asistencia que tiene en la traza y maestría que hace como arquitecto en la obra que se está haciendo de la dicha congregación en la capilla mayor de la iglesia de la Santísima Trinidad de esta ciudad, de los cuales trescientos pesos se dio por entregado a su voluntad sobre que renunció las leyes de la entrega y prueba de la paga como en cada una de ellas se contiene y de ellos otorgó carta de pago en forma de su pedimento [...] Juan serrano.

#### Documento 4

*Concierto y obligación entre Antonio Bautista Solano, maestro de carpintero y la Cofradía de San Pedro, para la manufactura del coro. 1659.*<sup>65</sup>

En la ciudad de México, a diez y siete días del mes de marzo de mil y seiscientos y cincuenta y nueve años, ante mí el escribano y testigos parecieron Antonio Bautista

<sup>64</sup> AHSS, gaveta II, leg. 3, exp. 4.

<sup>65</sup> AGNot, Lorenzo de Mendoza, notario 378, 1659, fs. 65v y 66-67.

Solano, maestro de Carpintero, como principal deudor y obligado, y Nicolás Quintero, Vecino de esta ciudad, como su fiador principal pagador, y así mismo Antonio de Moya como su fiador [...] y Diego Carrillo vecino de esta ciudad como fiador abonador de todos los referidos, otorgan que el dicho Antonio Bautista, como tal maestro, y dichos fiadores están convencidos como por la presente se convienen y conciertan por vía de asiento, obligación y como mejor lugar haya con el licenciado Don Diego de Villegas, presbítero, Secretario del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral y abad de la congregación eclesiástica del Señor San Pedro, de la Nueva España, a todos los cuales doy fe conozco en que el dicho maestro, sus fiadores y abonados, harán la obra siguiente:

En la Iglesia de la santísima Trinidad, donde está fundada la dicha congregación, hará el dicho maestro y dichos sus fiadores, el coro de ella en esta manera y con las condiciones que se siguen:

Primeramente se han de poner dos capiteles encima de las pilastras de piedra hasta el alto necesario y una plancha de cedro labrada con sus zapatas moldadas también de cedro.

Más en la pared de enfrente se ha de echar otra plancha de cedro metida en las dos paredes y cerca de la puerta de cedro dos canes de cedro en que carguen dichas planchas, para cargar las maderas necesarias para dicho coro, como serán vigas a nueve varas de oyarmer [sic] las cuales se han de labrar, y acepillar y echarles en el canto de abajo sus canaladores dados de tinta.

Item. Se ha de hacer y salir una tribuna de cada lado del coro que han de tener tres varas de largo y dos varas de ancho, de fuera a fuera, con su aforro por debajo de lazo guarnecido, correspondiente a la armadura, en planta cuadrada, y las vigas de dicha tribuna en que van formadas han de ser de oyamel.

Item. Se ha de echar en dicho coro una andana de corredores de cuarterones de cedro, con balaustres de tapicería y en los dos extremos sus colonillas [sic] del mismo tapicerán, dejándole sus bolas arriba, torneadas conforme al arte.

Item. Se ha de cubrir dicho coro con tablonces de xacote labrados y acepillados, y se le ha de echar por la parte de abajo en cada junta una cinta, con fundar taloncillos para tapar dicha junta y clavados con clavos de alfajía.

Item. Que han de hacer en dicho coro desde empieza la plancha en contorno del coro, dos andanas de blanca, de madera blanca, unas altas y otras bajas, las cuales dichas blancas han de ir llanas las de abajo y no han de llevar más que las canteras labradas, y su cornisa y coronación con sus remates, en trechos, de nogal, y su cornisa y coronación con sus remates, en derechos de cada motilo, por los remates de la coronación han de ser torneados, y dicho respaldo ha de subir el alto necesario, sin que estorbe su hermosura a ninguna persona, y ha de ser de madera blanca y estas sillas no han de llevar brazos, sino fuere la de en medio del señor abad, que está sola ha de ser de nogal. Con su tumbilla y brazos, y ha de llevar su coronación y talla en el respaldo y sus gradas para subir a dicha silla.

Más de hacer dos escaleras de caja en los lados de cada rincón para subir a dicho coro, con dos idas y su descanso ancho y capaz, aforradas en tablonces de ocote labrados y acepillados, y una puerta de chaflan en cada una, con su llave. Y otras dos escaleras para subir a las bancas altas de dicho coro donde menos exhibo hiciere [...].

[...] y se dé hecha dicha obra que será para fin de mes de mayo que viene de este presente año de la fecha, se le ha de dar y pagar novecientos pesos de oro común [...].

#### Documento 5

*Concierto entre Juan de los Reyes y la cofradía de San Pedro, para labrar la portada poniente de la Iglesia. 1659.*<sup>66</sup>

En la ciudad de México, a veinte y un días del mes de marzo de mil y seiscientos y cincuenta y nueve años, ante mí el escribano y testigos Juan de los Reyes, el Mozo, maestro de alarife, como principal deudor, y José de los Reyes, maestro

<sup>66</sup> AGNot, Lorenzo de Mendoza, notario 378, 1659, f. 70.

de carpintero, su padre vecinos de esta ciudad, que doy fe conozco, como fiador y principal pagador [...] se obliga a hacer labrar y edificar la portada de la puerta de la Iglesia de la Santísima Trinidad, que es la que mira al poniente que está hoy comenzada a labrar hasta el alto de las impostas, donde empieza el arco, labrándola de allí para arriba de piedras, atravesadas; y el ultimo cornisamiento de piedras de la carretera escogida y buena, con los dos escudos a los lados de la vara y media en alto y el ancho proporcionado, con la insignia de la Santísima Trinidad; y en el recuadro del segundo cuerpo de arriba un escudo, según lo demuestra la traza y la tarja hecha y firmada del susodicho, y en medio de ella la tiara del Señor San Pedro, y sus frontis y remate de cantería según y cómo está en la planta, quedando el ser que hoy están las dos troneras; y se ha de enlucir toda la fachada del pardo y blanco y listado de cantería, y si mediante la dicha obra sucediere algún accidente en la pared, de abrirse u otro cualquiera, la ha de reparar a su costa el dicho maestro y ponerla en el estado de que estaba antes; la cual dicha obra y fábrica según arte por la piedra, cal, arena, y materiales y adirentes [sic], oficiales, peones, y industria y trabajo, le ha de pegar el licenciado Diego de Villegas, secretario de la santísima iglesia catedral de esta ciudad, abad de la congregación eclesiástica del Señor San Pedro que está presente y de bienes de dicha congregación quinientos y cincuenta pesos de oro común.

#### Documento 6

*Concierto entre Nicolás Becerra, maestro pintor, ensamblador y dorador y la hermandad del Espíritu Santo, Agregada a la Archicofradía de la Santísima Trinidad, para fabricar un colateral, de la Virgen de Guadalupe. 1659.*<sup>67</sup>

En la ciudad de México, a cinco días del mes de mayo de mil y seiscientos y cincuenta y nueve años, ante mí el escribano y testigos parecieron de la una parte Nicolás Becerra, maestro del arte de pintor, y ensamblador y dora-

dor, y de la otra Bartolomé Franco, Tomás Franco, José de Salvatierra, diputados, y Bartolomé de Ribillar, mayordomo de la hermandad del Espíritu Santo, agregada a la archicofradía de la Santísima Trinidad [...] Otorgan que están convenidos y concertados como la presente se convienen y conciertan por vía de asiento, obligación o como mejor haya lugar con las condiciones y cláusulas siguientes:

La primera que el dicho Nicolás Becerra como Tal maestro de pintor, ensamblador y dorador, se obliga a hacer y fabricar un colateral para el altar que se ha de poner en la dicha iglesia de la Santísima trinidad, y que está señalado para ello. De seis varas de alto, y cinco varas de ancho, y las maderas labradas de ayaquaguite [sic], dorado con perfil negro; y lienzos de pintura, el principal de la Santísima Madre de Dios de Guadalupe; ya los dos lados los señores San Joaquín y Santa Ana, y el de arriba, la venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles, todo hecho con todo arte y según muestra y tarja hecha en esta razón, firmada de todos los otorgantes que está y queda en poder de dicho Nicolás Becerra para hacer dicho colateral. La cual se obliga a dicho Nicolás Becerra, a dar hecho y acabado y asentado en el lugar que le fuere señalado, para de hoy día de la fecha de está en cuatro meses primeros siguientes, [...] y por la obra de manufactura, agencia, solicitud, industria y trabajo, maderas, dorado, pintura, lienzo, bastidores, oficiales, peones y demás cosas necesarias, los dichos diputados y mayordomo han de dar y pagar al dicho Nicolás Becerra trescientos y cincuenta pesos; [...] asimismo, es calidad, que la dicha Señora de Guadalupe, ha de ser de mano de Gregorio, pintor, y no de otra mano [...].

#### Documento 7

*Vista de ojos realizada por Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera. 1663.*<sup>68</sup>

[...] Primeramente se fue al altar colateral de la parte del Evangelio del altar mayor de la dicha iglesia [...] que

<sup>67</sup> *Ibidem*, fs. 112v-114.

<sup>68</sup> AGN, Reales cédulas originales, vol. 24, fs. 5-15v.

dicho altar se nombraba de la advocación de Nuestra Señora de la Merced, cuya imagen esta en lo alto de dicho altar y en lugar preeminente de él un cuadro de la imagen de San Felipe Neri, que dijeron haberse puesto por orden de la dicha congregación, y que todo el medio lado de la iglesia que correspondía a dicho altar servía de entierro para los cofrades y hermanos de la dicha cofradía que allí se querían mandar enterrar [...] Y luego se fue a una capilla que está al fin de la dicha iglesia, como se entra en ella a mano izquierda, la puerta de esta capilla es de verjas, y está enfrente de un Altar de Nuestra Señora de la Concepción, y la dicha puerta por donde se entra en dicha capilla cae debajo del coro de dicha iglesia [...] y tiene con el altar mayor de ella, un retablo y altar con un santo *Ecce-Homo* de bulto y en lo alto la lámina de la Santísima Trinidad, que dijeron es de las indulgencias que tiene la dicha cofradía, y a los lados junto al dicho altar hay dos puertas, la una del lado izquierdo que sirve y está abierta con su puerta de madera que sale al patio de la vivienda de la casa, que corresponde a la obra de la iglesia principal y servicio y habitación hasta una tarima grande en que está fundado el dicho altar del santo *Ecco-Homo*, cincuenta y dos pies, y desde esta tarima y hasta la pared donde está arrimado el dicho altar doce pies [...] y los dichos maestros declararon que la dicha puerta no es otra nueva y que en el hueco de ella está, como siempre ha estado, de mucho tiempo a esta parte, y que lo que tiene nuevo es que le remataron quitándole los pies derechos viejos y poniéndole otros nuevos de cantería, y en lugar del diente [*sic*], cuadro que es donde hoy tiene los capiteles que muevan el arco que tiene actualmente la dicha puerta, el cual arco declararon ser nuevo aunque la dicha puerta declararon ser antigua. Y así mismo declararon que las paredes de cal y canto de esta capilla antigua, están proseguidas de obra nueva de mampostería de cal, y canto, y que esto proseguido de nuevo es de vara y medio de alto, así como declararon haberse hecho de nuevo el techo y cubierta de dicha capilla del Santo *Ecce-Homo*.

*Reconocimiento del templo por Miguel José de Rivera, Miguel Custodio Durán y José Eduardo de Herrera.*<sup>69</sup>

[...] los maestros de arquitectura Miguel José de Rivera, Miguel Custodio Durán y José Eduardo de Herrera, en conformidad del nombramiento que Vuestra Señoría se sirvió hacer en nosotros, pasamos el día nueve del corriente a recorrer la iglesia y la sacristía de la Santísima trinidad y lo a ella nexos y dependientes, en compañía de los señores licenciados don José de Lizardi, doctor y maestro don Jacinto García de Rojas y licenciado Don Felipe Villena, y héchonos cargo de lo que es de nuestra obligación comenzamos a ver y reconocer el estado de la iglesia en que gastamos, desde las nueve hasta las once horas de la mañana, y comenzando por lo superior que es el artesón y su techumbre para observar los plomos de las paredes los vicios que padecen, el estado de la madera del artesón, habiendo cateado en varias partes para descubrir los gruesos de dichas paredes y su materia, hallamos que dicha iglesia está peligrosa y amenazando ruina por estar su artesón y las alfardas de que se componen por todas las cabezas y barbilla, que son las que traban y de donde se mantiene toda la techumbre, las que suspenden y cargan toda la plomada, como así mismo, reconocimos, estar podridas las planchas, que sirven de cadena o tirantes, que a no haberles reparado con echarles soleras y péndolas, no pudieran mantenerse y se hubieran hundido, con que es visto el manifiesto peligro y ruina, que amenaza las paredes de la iglesia y sobre que carga su artesón en lo superior, se reconocieron de ser buenas mezclas y serlo por ocasión de las muchas y varias veces, que se han recalzado y aderezado para contener dicha plomada, estas tienen en esta parte vara y cuarta de grueso, no obstante, no son de ningún provecho ni utilidad, por hallarse sueltas. Y pasando a reconocerlas, por lo baja hallamos que en

<sup>69</sup> AGN, Unidad Eclesiástica. Cofradías y Archicofradías, vol. 42.

---

esta parte su craciere es de vara y media, y su materia piedra, y de todo según lo manifestaron las catas, que se hicieron, estar avejigadas, bufadas y muy mal criadas, circunstancia que se debe observar y que no debemos despreciar por ser muy del caso, porque sobre mal ordenadas y levantadas sigue que a cualquier sentimiento que el artesón haga y que falte los tirantes que las contiene (aún podridos como están) se iría a plomo y se llevarán tras sí la capilla de la Lámpara, sacristía y la pertenencia del colegio y hospital, cuyo destrozo será muy perjudicial y nocivo a todo lo contiguo, y como quiera que este estrago no sabemos cuándo puede suceder, puede ocasionar muchas muertes y desgracias, pues según su estado y lo que tenemos especulado, podemos decir sin afección o ponderación, que solo Dios con su infinito poder mantiene, porque según práctica, inteligencia y regla del arte, no tiene cosa a que atribuir, el que esté mantenido, sino a causa sobrenatural; y es de advertir que cayendo cualquier miembro de la iglesia (lo que Dios no permita) con fuga, dejante del estrago y ruina que causara, desplomará precisamente y cuarteará las viviendas del colegio, enfermería y toda la capilla de la Lámina, quién en este caso experimentará el mayor daño, cuyo destrozo no podrá resarcirse o remediarse después, aún a costa de muchos pesos, porque el llamamiento padece el colegio, enfermería y hospital capilla referida y demás piezas contiguas por su inmediación; esto es en cuanto a lo primero de nuestra declaración.

Lo segundo que debemos decir, es que aunque la industria y arte diera campo a discurrir medio para que pilastreando esta iglesia por dentro de la cantería, corriéndole cadenas que son unos cimientos de arco y arco estruándolas por fuera de mampostería, moviéndole arcos, lunetas, dando claros para ventanas, rompiendo para las puertas y levantando su plano superficial, a dejarle en proporción para bovedarla; como quiera que para esto es necesario hacernos cargo de lo que hemos de ejecutar, los muros y paredes con que nos hallamos, la gravedad que han de cargar y que para ejecutarlo es necesario abrir trabas en la pared, para las pilastras,

levantarse con ellas uniéndolas, clarear dichas paredes, abrir los claros para las luces necesarias y puertas, y concederle arriba lo necesario para granjear lo sumergido y dejarle en altura competente para la bóveda, jugar con arcos y demás que el arte ordena: es preciso que su ejecución sea a golpe de barreta o de pisos, de cualquier manera con el golpe se atormentan las paredes de una fábrica aunque sea muy fuerte y le son nocivos, en estas de que tratamos siendo de piedra y lodo, cuando más sensibles le serán qué, vicios no causara estando con las circunstancias que tenemos expuesto y que no unirá lo nuevo con lo antiguo y quedará uno con otro suelto, por no unir la mezcla con el lodo, lo otro que las paredes están, mal criadas, los gruesos son incompetentes, con que es visto no poder ejecutarse este reedificio, que era lo que para algún ahorro se pudiera hacer o no tener tanto inconveniente, porque para fábricas de semejante magnitud lo que se observa es que se cimientan con prolijidad, dándole competente grueso: estas subiendo estabizadas en que va el grueso disminuyendo lo competente, y con esto van fortaleciéndose y luego de pilastra en pilastra de cada arco, se le corren los cimientos, que llamamos cadenas, con que está iglesia faltando todo estos fundamentos precisos, no pueden ejecutarse este reedificio y reparo son inútiles medios, ni arbitrios y cuando estas paredes fueran competentes y de buena calidad, para ejecutar lo que se requiere para bovedar la iglesia, pilastrearla, arquearla, echarle lunetas, levantarla, darle luces, claros de puertas competentes y dejarle en competente altura y proporción, correrla cadenas, levantar los sardineles de puerta y capilla dejándola completa, era necesario gastar en ello cuarenta mil pesos y estos precisos a que se allega la grande imperfección que entonces causaría a la capilla de la Lámina, porque en este caso era necesario levantar el suelo o piso de la iglesia, a lo menos dos varas o tres, para quitarle lo sumergido y que tuviera que ir sumiendo después, con que entonces dicha capilla queda subterránea a ésta; era necesario levantar el piso a el peso y andar de la iglesia, he aquí la capilla imperfecta, inservible y era

necesario rebajar el altar y quedara su pavimento y todo imperfecto y la techumbre baja, con que todos los caminos se encuentran inconvenientes y nunca se logra el fin, bajo lo cual, en nuestro dictamen que es el único remedio que tiene es demoler la iglesia y fundamentarla desde el principio, y aunque los muros fueren competentes era en vano el que se gastara en reedificio propuesto: porque precisamente cargada con pilastras, arcos, lunetas, empuje y bóvedas, había de este peso hacerles hacer nuevo asiento y para hacerlo, había de llamar todo lo contiguo e inmediato; y más cuando las paredes no están hechas a cargar bóvedas, sino lo ligero del artesón; las paredes trabajan más con las bóvedas que con el artesón esto supuesto, era necesario al menos cada año, gastar muchos pesos en componer las rafas y aderezar los vicios que cada día hará, como quiera que esto no pudiera ser por una vez, porque el asiento no lo había de hacer de un solo golpe, sino poco a poco y a pausas fuere de grandísima molestia y perjuicio y se erogaron muchos pesos. Esto mismo nos manifiesta la experiencia en la iglesia de la Santa Veracruz, que aún habiéndola desde un principio fundamentándola bien, creyendo que los muros y paredes y repartimientos, eran equivalentes, se mantuvo un peso igual, mientras no se le cargaron la bóvedas, pero lo propio fue cargarlas y levantar la sacristía, oficinas que comenzar las paredes a sentir la gravedad del peso, como se está experimentando, de suerte que ahora poco fue necesario componerla y no con pocos pesos, lo mismo sucediera con la iglesia aún con paredes competentes en vano gastar sin conseguir el fin.

Y aunque se quisiera mantener, sin moverla en el estado presente a costa de algunos reparos, es imposible, porque a vista de lo que tenemos reconocido y representado en los párrafos antecedentes no permite reparo alguno por el peligro tan manifiesto que amenaza y estar inhábil para ello, porque aunque el discurso se adelante y busque modos y trace medios, son infructíferos, porque no hay sujeto en qué obrar y nunca se consigue mantenerla, porque lo mismo será moverles cualquier pieza, que ir descubriendo mayores lacras y es exponerse a un

riesgo manifiesto, por estar con todas las circunstancias referidas de los malos fundamentos y materia, también podridas las maderas y casi en el aire, causa porque no consiente reparo, porque lo que necesita es, reiterando nuestro sentir, demolerla y criarla de nuevo, desde los cimientos, con el orden y forma que se debe y a un mismo peso ir levantando las paredes con sus pilastras, empujes, siendo preciso levantarse con su piso de la superficie común con tres varas, adornarla según arquitectura con sus cornisas, los frontis de puerta, con todo lo que representa, moverle molduras, cornisas, arquivada, etc., dejándole con hermosura y fortaleza, envigarla y finalmente concluirla con toda la perfección que necesita: cuyos costos en este caso llegarán a ochenta mil pesos, lo que a la presente requiere es pronta providencia, evitando el mayor daño y estragos que pueden suceder y ocasionar sobre cuyos particulares encargamos la conciencia de Vuestra Señoría en descargo de la nuestra y en cumplimiento de nuestra obligación, porque no providenciando en tiempo, nos será necesario en fuerza de nuestras ordenanzas advertido el peligro manifiesto, dar cuenta a la junta de policía para su remedio.

Los prejuicios precisos que causara la nueva iglesia al colegio y al hospital y la capilla de la Lámina, son el que habiendo esta fabrica necesariamente de hacer sus asientos ha de llamar algunas piezas de el colegio y el hospital por más contiguas, pero no se experimentará total ruina, ni peligro en ellas, porque en este mismo caso el mismo muro de la iglesia le servirá de arrimo, pero a la capilla de la Lámina dejante de llamarla le impedirá su puerta por ser necesario levantarse como tenemos prevenido con la superficie de la iglesia y no teniendo esta capilla claro que levantarle, quedará sumergida, inútil, dañada con el llamamiento y precisa a fabricarle, que es el único remedio y que en esta parte hará más sentimiento, porque es preciso demoler el lienzo de la pared, en donde está la puerta para crear un nuevo muro. Finalmente esta capilla de cualesquiera que sea, o sucediendo (lo que Dios, no permita) un estrago, es la que ha de siempre padecer más, por su mayor intermediación y unión y así

---

de cualquier modo, siempre es necesario fabricarle de nuevo [...] México y julio catorce de mil setecientos treinta y cinco y para que conste lo firmamos Miguel José de Rivera. Miguel Custodio Durán. José Eduardo herrera.

#### Documento 9

*Escritura de obligación, para la manufactura del retablo mayor de la iglesia de la Santísima Trinidad. 1779.<sup>70</sup>*

En la ciudad de México, a veinte y dos de febrero de mil setecientos setenta y nueve, ante mí el escribano y testigos, don Manuel Carcanio, vecino de esta ciudad, maestro del Nobilísimo arte de Pintura, que doy fe conozco dijo: que tiene ajustado con don Manuel del Castillo, vecino y del comercio de esta ciudad, guardián de la muy ilustre archicofradía de la Santísima Trinidad de esta corte, es a saber, el altar mayor de la iglesia de dicho título [...] Y para firmeza de este contrato, otorga que se obligue a que ha de construir y hacer, el altar mayor de la iglesia de la Santísima Trinidad de esta corte, con todas las estatuas, medalla y demás adornos que muestra el mapa que para este efecto ha hecho poniendo en él la imagen de nuestra Señora de la Limpia Concepción y las de los siete príncipes, el que ha de ser de madera y dorado, por el precio de seis mil y doscientos pesos en que está ajustado con el citado Manuel del Castillo, con quien tiene trato el que se ha de guardar las calidades y condiciones siguientes:

Primeramente, que las maderas de que se ha de hacer y labrar dicho altar, han de ser de cedro y de aya-cahuite para su mayor duración, las que han de ser de satisfacción y conocimiento del otorgante y queriendo dicho don Manuel del Castillo reconocerlas, lo ha de poder ejecutar, sin embargo de la entera satisfacción que se tiene por la ilustre archicofradía, de la buena conducta del otorgante.

<sup>70</sup> AGNot, Francisco Antonio de Paz, notario 516, 1779, f. 10.

Item, que las estatuas de esculturas que se han de poner en el altar y manifiesta el mapa, su esqueleto ha de ser de madera y se han de vestir de cotenses, por ser más natural y de mayor gusto, que las que hacen sus ropas de madera que nunca sacan la mas verdadera semejanza, las que han de ser del tamaño que muestra su delineación.

Item, que dicho altar ha de llevar su cerramientos de cascarón, dorado, aparejado y demás finiquitos han de ser de la mayor perfección que permita el arte, así en sus encarnaciones como en todo lo demás necesario de dicha obra.

Item, que se le han de ministrar tres mil y doscientos pesos para ponerlo en blanco de modo que se estrene el día veinte y nueve de mayo del corriente año, cuya cantidad se le ha de ir ministrando por don Manuel del castillo como lo tiene pactado. Y los otros tres mil pesos para el dorado, se le han de ir dando según la ilustre archicofradía los tuviere y hasta tanto que no se le ordene y vaya contribuyendo con ellos, no ha de ser obligado a dorarlo, como a poner los andamios para ello, que esto ha de ser dé cuenta de la dicha archicofradía; pues la obligación del otorgante en cuanto a los andamios, ha de ser hasta poner el colateral en blanco y quitarlos para que así se estrene y no para volverlos a poner para el dorado.

Item, que en este ajuste de la fábrica del colateral, con todo lo que a él perteneciente, no se incluye la imagen del santísimo misterio de la Santísima Trinidad; porque está se ha de hacer y fabricar separadamente, por el otorgante o por otro que sea de su satisfacción de la ilustre archicofradía, paguen su importe separado de la cantidad expresada [...] acepta este instrumento con todas las clausulas que en él se expresan y en lo que pertenece, se obliga a cumplir con su contenido y lo firmaron siendo testigos don José Carcardo, don Francisco Cureño y don Mariano Cadena, vecinos de esta ciudad [...] Manuel Carcanio. Francisco Antonio de Castillo. Francisco Antonio de Paz, escribano real.

---

## Documento 10

*Reconocimiento realizado por Francisco Antonio Guerrero y Torres. 1783.*<sup>71</sup>

Don Francisco Antonio Guerrero y Torres, [...] pasé a ver y reconocer la iglesia vieja de la santísima Trinidad; si está tan evidente riesgo, que pueda o no servir para que de ella salga la procesión el jueves Santo, y aunque esta muy fatal por las muchas cuarteaduras que tiene, no tanto que no pueda servir en esta ocasión, para que se congregue y salga dicha procesión, pues aunque el peso de la iglesia nueva ha sido causa de las cuarteaduras y la ha llamado con su asiento, el cuerpo mismo de ella la contiene y recibe, por lo que no esta tan próxima amenace a ruina y pueda dejar de servir esta Semana Santa, pues aun algún más tiempo la aseguro y es lo que hallo según mi real saber y entender, lo declaro y juro en debida forma. México y abril trece de mil seiscientos ochenta y tres Francisco Antonio Guerrero y Torres.

62 |

## Documento 11

*Reconocimiento realizado por José del Mazo y Avilés en el templo de la Santísima Trinidad. 1805.*<sup>72</sup>

[...] El piso de ella se halla tres cuartas inferior respecto del de la calle, causa nada equivoca de que las aguas subterráneas, que a poca profundidad están constantes en nuestro suelo, no solo toquen las duelas del envigado en tiempo de seca, si también en el tiempo de lluvias impelidas en fuerza del aumento, se eleve su superficie, sobre la que se estima, por el suelo de la iglesia. De que se sigue, que en éste, se inhabilita para los fieles y divinos oficios y en aquel, aún sin el agregado de este, se pudran las vigas en costosísimo tiempo. Más, las aguas corrompidas sin

<sup>71</sup> AGN, Unidad Eclesiástica. Cofradías y Archicofradías, vol. 73.

<sup>72</sup> AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2.

un cuerpo que sofoque su mal fedor, causan daño a la salud pública y aquel que no puede ser otro a razón de los sepulcros, que en él se forma de tierra y cascajo.

La inferioridad que también tiene respecto del claustro de la congregación de nuestro padre san Pedro contribuye mucho, por esto la agua del derrame de su fuente, su inclinación hacia la iglesia de aquí es, que las lluvias toman corriente con dirección a las puertas de la antesacristía, se introducen en ella y de aquí pasan al cuerpo de la iglesia y levantan su envigado, como se verifico en la tarde del día primero del corriente, aun sin haber entrado una gota por la puerta principal cuyo hecho presencio don José Carrillo, con quien al salir por ella de regreso, vi, que solo faltaba como media pulgada para que las aguas lluvias que inundaron la calle hicieran lo mismo en la iglesia; así se verificó según supe al otro día.

El único remedio de estos daños será, el de levantar el envigado cinco sexmas para que quede tres pulgadas superior a la banqueta de la calle y doce respecto del empechado en el borde del caño. Para esta operación no hay otro inconveniente que el de cortar los retablos y subir las mesas de los altares; igual cantidad a aquella, que no lo es en todo rigor porque ninguno de ellos quedará desfigurado aserto que, con el arbitrio que propuse, el presbiterio, el piso de la sacristía y anti sacristía cortando las puertas de esta por admitirlo su altura.

Así mismo reconocí las dos cuarteaduras de consideración que tiene el cimborrio, otra el coro las de los arcos torales (y acaso habrá otra que cubran los tapices) y todas necesitan de pronto remedio.

El costo que podrá tener lo referido, regulo en diez mil pesos poco más o menos, con esta distinción siete por lo que toca a las maniobras de albañilería y el acarreo del mucho cascajo y tierra que es indispensable para sofocar las aguas, levantar los zoclos, etc. Y tres por el respectivo a carpintería y ensamblaje, según mi inteligencia [...] México, cinco de agosto de mil ochocientos cinco. José del Mazo y Avilés.

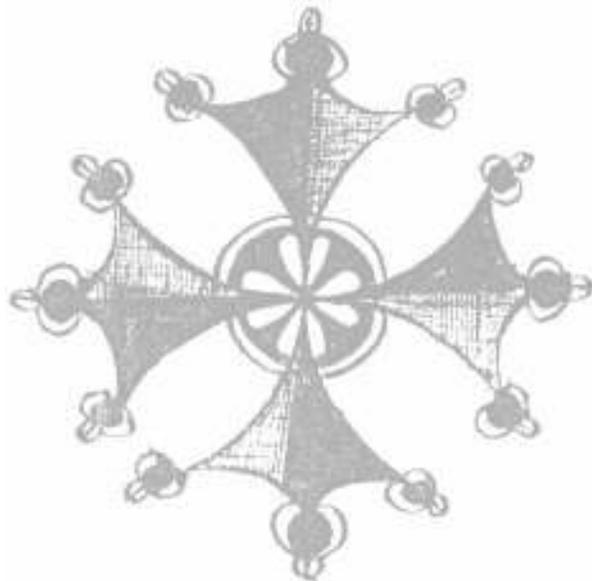
---

Documento 12

*Recibo de Mariano Arellano por la obra que realizó en el templo. 1806.*<sup>73</sup>

Mariano Arellano recibió 2 630 pesos, por [...] levantar una vara de mampostería a todos los zoclos, cruceros, asientos de los retablos, revocando los zoclos con buena mezcla, enlozando los asientos de los retablos, cruceros de los arcos torales y entrada en la puerta principal con tenayuca de a vara, libradas y sacadas a cuadra; asentar los escalones de la puerta que por los costados de la iglesia entra al claustro, cimentar con buena mampostería lo que se aumento de nuevo al presbiterio asentar toda la cantería que se me dio labrada, para su adorno y escalones y gradas, levantando también lo necesario a los sepulcros, que están en dicho presbiterio; asentar en todos los zoclos las cejas de madera para el nuevo envigado; junto al presbiterio hacer ocho sepulcros para los guardianes y uno más para el señor rector, levantar en su mis-

mo orden para no corromperlas, las puertas de la sacristía que suben al presbiterio y la que de la misma sacristía sale al claustro; levantar otra puerta inferior poniéndole su lumbral de cedro. Levantar con buena mampostería todos los pisos de la sacristía, levantar la escalera y la bóveda que es, enbebida en una de las pilastras del crucero, para subir al púlpito. Formar el aguamanil con su desagüe por cañería subterránea, terramplonar con cascajo y tierra, toda la hondura que padecía el piso de la iglesia, sacristía y anti sacristía, dejando solo una cuarta de oquedad del terraplén al envigado para su ventilación; quitar el piso y después de cortada, volverla a parar en su lugar, con nuevos gruesos y tejuelos de bronce. Y por cuanto concluí dicha obra por anticipación al tiempo que propuse y en todo su arreglo como contraté y recibida a satisfacción del arquitecto don José Buitrón y Velasco, nombrado (por dicho tesorero) para recibirla y revisar así esta, como toda la demás de composición de la susodicha iglesia, [...] firmé en México en veinte y cuatro de febrero de mil ochocientos seis años. Mariano Arellano.



<sup>73</sup> *Idem.*

**Tabla 1. Índice de artistas y artesanos que trabajaron en el templo de la Santísima Trinidad y en el hospital de San Pedro.**

<i>Nombre</i>	<i>Descripción</i>	<i>Fuente</i>
Álvarez, José.	Maestro de arquitectura. 1788 (9 de enero). Recibo de ciento diez pesos de las veintidós visitas a la casa que está construyéndose en la calle de Ortega y que pertenece a la congregación de San Pedro.	Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), gaveta IX, leg. 25, exp. 1.
Anaya, Francisco Antonio.	1752 (26 de mayo). Recibo de doscientos treinta y seis pesos, por hacer, dorar y poner el nicho de la vidriera de la Santísima Trinidad que se hizo para el retablo del altar mayor.	Archivo General de la Nación (AGN), Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 2, vol. 2, fs. 17 y 24.
Arau, Isidro de.	1733. Maestro encargado del empedrado que se hizo desde la iglesia hasta la vuelta de las casillas que pertenecían a la archicofradía, seiscientas varas en total.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, exp. 5, 1733, fs. 68-108.
Arellano, José.	Carpintero. 1788. Trabajó en la fábrica del colegio y hospital de San Pedro.	AHSS, gaveta IX, leg. 25, exp. 4.
Arellano, Mariano.	1806 (24 de febrero). Recibo por dos mil seiscientos treinta pesos, por levantar una vara de mampostería a todos los zoclos del crucero, asientos de los retablos y obra mayor de él.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 14. Véase el documento 11 en el Apéndice.
Arias, Nicolás.	1660 (6 de julio). Noticias de que el Señor Abad de la congregación de San Pedro le dio setenta pesos por las sillas que se añadieron en el coro fuera de las doce de nogal (que hizo Antonio Bautista), para toda la congregación.	AHSS, gaveta II, leg. 4, exp. 3, f. 23v.
Bautista Solano, Antonio.	Maestro carpintero. 1659 (17 de marzo). Concierto y obligación para hacer el coro del templo de la Santísima Trinidad.	Archivo Histórico de Notarías (AHN), Lorenzo Mendoza, notario 378, 1659, fs. 65v-67.
	Id. 1659 (5 de diciembre). Recibo, junto con Antonio de Moya, de mil ochocientos cincuenta pesos, por la obra del coro.	AHSS, gaveta II, leg. 4, exp. 3, f. 4.
	Id. 1660 (6 de julio). Noticia de que se realizó la fábrica de las puertas de madera con clavos de bronce y quicialeras en la puerta principal de la iglesia.	AHSS, gaveta II, leg. 4, exp. 3, p. 24.
Becerra, Nicolás.	Maestro pintor, ensamblador y dorador. 1659 (5 de mayo). Concierto para hacer un colateral dedicado a la Virgen de Guadalupe.	AHSS, gaveta II, leg. 3, exp. 4, fs. 112v-114.
Beltrán, Juan.	Platero. 1742. Se le pagaron diez pesos por componer una cruz que se quebró.	AHSS, gaveta II, vol. 20, exp. 1.
Buitrón y Velasco, José.	Maestro de arquitectura. 1781 (25 a 30 de junio). Recibo de treinta y nueve pesos, siete pesos, siete reales y medio, por la sala de cabildo, casa alta y accesorios pertenecientes a la archicofradía y en más, y otras memorias de enlosados en casas y empedrados en las calles de ellas.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 73, 1781-1782.
	Id. 1806 (24 de febrero). Recibió y aprobó la obra de elevación del nivel del suelo del templo, realizada por Mariano Arellano.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 14.
Cabrera, José.	1806 (25 de enero). Recibió doscientos diez pesos, a cuenta de la obra del presbiterio "con base dórica, el velo liso y su cornisa correspondiente, escalones y demás dillares".	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 13.
	Id. 1806 (20 de marzo). Recibo de veinticinco pesos por la manufactura de la Santa Cruz, con globo y basa para el cimborrio de la iglesia.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 18.
Carcanio, Manuel.	Pintor. 1779 (22 de febrero). Escritura de obligación para la manufactura del retablo mayor de la iglesia de la Santísima Trinidad.	AHN, Francisco Antonio de Paz, notario 516, 1779, f. 10.
	Id. 1781 (27 de marzo). Recibo de cincuenta y dos pesos que tuvo de costo la tarima y la peana dorada y echarle ojos nuevos a Dios Padre, encarnar a Dios Hijo, porque estaba saltándose y rasgando todo.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 73.

**Tabla 1 (continúa)**

<i>Nombre</i>	<i>Descripción</i>	<i>Fuente</i>
Careaga, José.	Id. 1782 (28 de enero). Cuentas de gastos del colateral mayor en que Carcanio recibió sus mil doscientos pesos por su manufactura y dorado. 1801-1802. Se le pagaron trescientos seis pesos, cinco reales, por los faroles de plata y cuarenta y cinco pesos por la cruz del guión.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 42, años de 1720-1780. AGN, Bienes Nacionales, leg. 996, exp. s/n.
Casela, Gregorio.	Id. 1806 (30 de septiembre). Recibo de mil trescientos siete pesos, por la custodia de cuarenta y cinco marcos de plata sobredorada que hizo con doscientos cuarenta y un piedras y luneta de oro, incluyendo su caja de madera de vidrios. 1748 (18 de agosto). Recibo de veinticinco pesos por el aderezo del organito de la capilla de la Santísima Trinidad.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 22. AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, 1747-1749.
Caso Aguirre, José María.	1804 (11 de abril). Recibo de ochenta y ocho pesos por el reparo de la banquetta nueva y hacer los caños que derraman el agua llovediza.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 996, exp. s/n.
Castillo, Juan del.	Carpintero. 1798. Trabajó en las obras de la sala capitular y las accesorias.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 18, vol. 99.
Castillo, Manuel.	Maestro bordador. 1798. Se le pagaron trescientos pesos, junto con Pedro Prieto; al primero por el escudo del dosel y al segundo por los galones y borlas.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 18, vol. 99.
Castillo, Manuel Antonio.	1792 (22 de marzo). Este día se estrenó la lámpara nueva de la que el artifice hizo la cadena, su plateado y pintado por doscientos sesenta y cinco pesos.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 98, f. 37.
Contreras, Mariano.	1764. Recibió de siete reales por la compostura del plato de la Santísima Trinidad.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 1, vol. 2, 1764. núm. 9, f. 69.
Córdoba, Juan Miguel.	1720. Extendió recibo por veintitrés pesos, de la hechura y aderezo de la lámpara, tinteros, campanilla y vaso del lavatorio.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 1, vol. 1, 1720, núm. 3, f. 28.
Correa, Nicolás de.	Pintor. 1723 (12 de febrero). Recibió cincuenta pesos por la hechura de un lienzo que pintó para la sala de cabildo.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 1, vol. 1, 1723, núm. 6, f. 54.
Cortés, José Cristóbal.	1802 (1 de diciembre). Recibió cuarenta y cuatro pesos, por la compostura de cuatro esquilas con el barretón de fierro nuevo, que se le echó al esquilón y a las otras tres se le recorrieron con plomo y cabeza nueva a una de ellas.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 996, exp. s/n.
Cuevas, José.	1787 (27 de marzo). Memoria del costo que tuvo "el respaldo, cielo y goteras que se pusieron en el nicho en que se descubre a nuestro Amo, en la Iglesia de la Santísima Trinidad".	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 73, 1787.
Cueva, Juan de Dios de la.	1806 (11 de junio). Recibo de noventa y cinco pesos, por la vidriera de vidrio fino que se opuso en el tabernáculo del altar mayor.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 21.
Custodio Durán, Miguel.	Maestro de arquitectura. 1735 (14 de julio). Reconocimiento del templo antiguo de la Santísima Trinidad y cálculo del costo de la iglesia nueva.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 42, exp. 7, 1735, f. 5.
Diez de Aguilera, Rodrigo.	Maestro de arquitectura. 1663 (26 y 27 de febrero). Vista de ojos en la iglesia de la Santísima Trinidad para dictaminar si hay o no una capilla de fábrica nueva.	AGN, Duplicado Reales Cédulas, t. 24, exp. 7, fs. 5-15.
Espinosa, Andrés.	Maestro de herrero. 1788 (22 de agosto). Recibo de veinte pesos, a cuenta de la obra ajustada con la congregación de San Pedro.	AHSS, gaveta IX, leg. 25, exp. 1.

**Tabla 1 (continúa)**

<i>Nombre</i>	<i>Descripción</i>	<i>Fuente</i>
Fernández, Lorenzo.	1764-1765. Firmó las cincuenta y siete memorias de la obra de enfrente de la torre de la Santísima Trinidad, con la congregación de San Pedro.	AHSS, gaveta IX, leg. 19, exp. 2, fs. 1-62.
Flores, Pedro.	1786 (20 de septiembre). Recibo de cinco pesos, cinco reales, por la compostura y doradura de las varas del palio de la archicofradía.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 73, 1786.
Fragoso, Vicente.	Carpintero. 1788. Trabajó en la fábrica del colegio y hospital de San Pedro.	AHSS, gaveta IX, leg. 25, exp. 4.
Franco, Doroteo.	Maestro de carpintería. 1849 (6 de noviembre). Escritura de concierto en que se obliga a construir el altar mayor del templo.	AHN, Miguel Arístegui, notario 39, año de 1849, f. 85.
Fuente, José de la.	1634 (14 de julio). Se le pagaron veinticuatro pesos, por el aderezo del órgano.	AHSS, gaveta II, leg. 3, exp. 1.
Garrido, Bartolomé.	1775 (10 de marzo). Recibió diez pesos, cuatro reales por componer la tiara del misterio y las dos pértigas de mano. Id. Patrón de platería. 1777 (30 de julio). Recibo de tres pesos, cinco reales por la compostura de los cetros y otras cosas. Obrero mayor de la obra de la Santa Iglesia Catedral. 1663 (26 y 27 de febrero). Vista de ojos en la iglesia de la Santísima Trinidad, sobre si hay o no una capilla de fábrica nueva.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 67. AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 67, f. 43.
Gómez de Trasmonte, Luis.	(26 y 27 de febrero). Vista de ojos en la iglesia de la Santísima Trinidad, sobre si hay o no una capilla de fábrica nueva.	AGN, Duplicado Reales Cédulas, t. 24, exp. 7, fs. 5-15.
Grismaldo, Matías.	1787 (27 de marzo). Cuenta del costo de la vidriera del sagrario del altar mayor.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 73, año de 1787.
Guerrero y Torres, Francisco Antonio.	Empedrador. 1767 (11 y 15 de septiembre). Memoria del costo del empedrado que se ejecutó por orden de Pedro Lorenzo Rodríguez, corregidor de la ciudad, desde la obra nueva de la iglesia hasta el frente de la esquina del vivac de los soldados. Id. Maestro mayor de las obras del Real Palacio, Santa Iglesia Catedral, Santo Tribunal de la Fe y agrimensor de tierras, aguas y minas. 1783 (13 de abril). Reconocimiento de la antigua capilla de la Santísima Trinidad.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 1, vol. 2, núms. 1 y 11, fs. 74 y 74. AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 73, 1783.
Herrera, José Eduardo.	Maestro de arquitectura. 1753 (14 de julio). Reconocimiento del templo de la Santísima Trinidad y cálculo del costo de la nueva fábrica.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 42, exp. 7 año de 1735.
Horta, Severino.	1806 (16 de mayo). Recibo de cuarenta pesos por pintar el presbiterio.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 20.
Iniesta Vejarano, Ildelfonso.	Maestro mayor de la Ciudad. 1770 (6 de julio). Licencia para poner tapial y andamios en la obra inmediata a la archicofradía. Id. 1770. Visitas y dirección de las obras de la cocina.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 64, 1770-1810, fs. 19-43. AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 66, f. 13.
	Id. Maestro de Obras de la Congregación de San Pedro. 1772 (29 de octubre). Tasación en cuarenta y cinco pesos de los aderezos que urgen se haga en la casa que va del puente de San Pedro y San Pablo al convento de Nuestra Señora del Carmen, perteneciente a la congregación.	AHSS, gaveta VI, vol. 60, f. 68.
	Id. Maestro de Obras de la Congregación de San Pedro. 1770-1777. Informe sobre la fábrica nueva de la escuela, que no representa ningún perjuicio al estado de la casa. Se compone de dos piezas, la exterior que cae al patio del colegio y sirve de oratorio y la interior de sala de ejercicios.	AHSS, gaveta VI, vol. 60, f. 68.

**Tabla 1 (continúa)**

Nombre	Descripción	Fuente
	Id. Maestro de Obras de la Congregación de San Pedro. 1770-1777. Informe sobre la fábrica nueva de la escuela, que no representa ningún perjuicio al estado de la casa. Se compone de dos piezas, la exterior que cae al patio del colegio y sirve de oratorio y la interior de sala de ejercicios.	AHSS, gaveta VI, vol. 60, fs. 217-221.
	Id. Maestro de obras de la Congregación de San Pedro. 1770-1777. Reconocimiento y avalúo de la casa de la calle real de Monserrat.	AHSS, gaveta VI, vol. 60, f. 224v.
	Id. 1776. Enlosado y empedrado de la capilla de la Santísima Trinidad.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 67.
	Id. Maestro Mayor de arquitecto. 1776 (24 de febrero). Recibo de trescientos cincuenta pesos, de dos cuartos, por su costo y construcción nueva en la accesoria número cinco de la plazuela de la Santísima Trinidad, perteneciente a la archicofradía y cuyas memorias abarcan del 11 de noviembre de 1775 al 24 de febrero de 1776.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 67, 1775.
Iniesta Vejarano, Manuel.	1772 (24 de febrero). Recibo de dos pesos de una pilastra de cedro.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 66, 1771-1772, f. 109.
Juárez, José.	Maestro dorador y pintor. 1659 (14 de diciembre). Recibo de ochenta pesos por los colores de las cenefas de las tribunas y coro, en redondo, pintar el órgano y la sillería e insignias de San Pedro.	AHSS, gaveta II, leg. 4, exp. 3, fs. 1v y 7.
Leyte, Alejandro.	Empedrador. 1747 (12 de enero). Recibo de treinta y seis pesos por el empedrado de las casas de la archicofradía. 1748 (26 de febrero). Recibo a cuenta del importe de los empedrados de los patios de las accesorias de la archicofradía. 1748 (2 de junio). Recibo por el empedrado de la casa grande de la archicofradía.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, vols. 48-53, 1747-1748.
López, Marcos José.	Maestro de carpintería. 1798 (2 de junio). Recibo de setecientos veinticinco pesos, por la hechura del colateral del Misterio de la Santísima Trinidad.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 996, exp. 1 1800; AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 18, vol. 99.
	Id. 1805-1806. Recibió dos mil doscientos pesos por la compostura del envigado, quitar y poner los altares, dándoles sus cortes correspondientes, cortar el cancel, las puertas y levantar el púlpito; y ochocientos cuarenta y cuatro pesos, un real, por los ambones y tabernáculo, por la compostura de dos altares; uno del Redentor Cautivo y el otro del Santo <i>Ecce-Homo</i> .	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 19.
Luján, José.	1806 (27 de febrero). Recibo de trescientos cuatro pesos por una veleta y barandales.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2.
Martínez, José.	Maestro de platero de mazonería. 1659 (11 de diciembre). Otorgó recibo por la renovación de un candil viejo de plata, por la hechura y plata que puso de más y por dos portapeles y su hechura.	AHSS, gaveta II, leg. 4, exp. 3, f. 6.
Mazo y Avilés, José del.	Arquitecto. 1797 (1 de julio) y 1798 (14 de julio). Encargado de la obra de exhumación de los huesos y derribo de la capilla y sala vieja de la archicofradía y de la obra nueva de la sala capitular.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 18, vol. 99.
	Id. 1805 (5 de agosto). Examen del hundimiento del templo y propuesta de restauración.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 15.

**Tabla 1 (continúa)**

Nombre	Descripción	Fuente
	Id. 1805-1806. Recibo de ciento diez pesos por la dirección de la obra.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 15.
Moctezuma, Ignacio José.	1806 (22 de enero). Recibo de ciento diez pesos por pintar las pilastras, ventanas, cimborrio y bóveda de la iglesia.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 55, exp. 2, f. 11.
Montero de los Cobos, Miguel.	1739 (13 noviembre). Recibo de catorce pesos por poner el monumento del Jueves Santo y la tumba de aniversario de los hermanos difuntos.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, vol. 50, f. 36.
Moreno de Bustos, José.	Maestro pintor. 1755. Donativo de doscientos pesos a su viuda, doña María Juliana de Oris y Duna, conocida por "La Pintora".	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 2, vol. 2, 1775, f. 21.
Moya, Antonio de.	Maestro de carpintero. 1659 (5 de diciembre). Recibió con Antonio Bautista mil ochocientos cincuenta pesos, por la obra del coro.	AHSS, gaveta II, leg. 4, exp. 3, f. 4.
Navarro, José María.	Presbiterio. 1179 (15 de febrero). Recibo de ciento cincuenta pesos por la construcción y hechura de la imagen del misterio nuevo que está haciendo de su mano y se ha de colocar en el principal nicho del colateral mayor de la iglesia.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 67, f. 3.
	Id. 1779 (23 de septiembre). Recibo de veinticinco pesos para la estatua de un ángel que acompaña a la imagen del altar mayor y diez pesos para la encarnación y vestuario de dicho ángel.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 67, f. 3.
	Id. 1778 (25 de febrero). Recibo de trescientos cincuenta pesos para el adorno del altar mayor de la iglesia de la Santísima Trinidad, para su dedicación y estreno.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 67.
Ortega, José.	Carpintero. 1788. Trabajó en la fábrica del colegio y hospital de San Pedro.	AHSS, gaveta IX, leg. 25, exp. 4.
Osorio, José.	1752 (30 de marzo). Recibió ciento seis mil pesos por la manufactura del envigado y corte de puertas de la capilla de la iglesia y catorce pesos por rastrear la madera vieja, labrar la nueva, cortar los tableros del colateral, labrar las quisialeras de la sacristía de dicha capilla que se envigó.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 2, vol. 2, f. 19.
Pacheco, Juan Antonio.	1800 (29 de marzo). Recibo de tres pesos por la compostura de la Santa Cruz, la cual primeramente se pegó del pie, por estar quebrado, se le echaron dos espigas, se plateó lo que son Troncoso y ramos y sobre la plata se le dio rosincler verde y las uvas se pintaron de morado; se le pintaron dos escudos y las cantoneras se pintaron de encarnado y se restauró todo lo que tenía y se perfiló todo de negro.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 996, exp. s/n, 1800.
Palacios, Lorenzo.	Maestro de escultor y dorador. 1672 (30 de octubre) y 1673 (2 de enero). Ofreció e hizo donación a la archicofradía de una escultura de Jesús Nazareno, para la capilla que se estaba fabricando. Invirtió siete meses en hacer la efigie.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 27, 1763. AGN, Bienes Nacionales, leg. 887. Archivo General de Notarías (AGNot), Lorenzo de Mendoza, notario 378.
Parra, Miguel José de la.	1752 (1 de junio). Recibo de quinientos cincuenta pesos por la manufactura de los vidrios y ponerlos en el nicho de la vidriera que se hizo de la Santísima Trinidad, en el retablo del altar mayor.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 2, vol. 2, fs. 17 y 24.
	Id. 1760 (28 de mayo). Recibo de cuarenta y seis pesos por un vidrio que se quebró del nicho de la Santísima Trinidad en el altar mayor.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 1, vol. 2, 1761, f. 36.
Patiño, Antonio.	Empedrador. 1745 (1 de noviembre). Estaba quitando el muladar de la plazuela de la Santísima Trinidad, cuyo costo se había de prorratear entre los vecinos.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, vol. 50, f. 33.

**Tabla 1 (continúa)**

<i>Nombre</i>	<i>Descripción</i>	<i>Fuente</i>
Paz, Francisco.	Oficial de empedrador. 1755 (15 de marzo). Recibo de cuatro pesos de un pedazo de empedrado que se mandó componer en la esquina de la plazuela de la Santísima Trinidad.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 2, vol. 2, 1753, núm. 2, f. 26.
Peralta, Vicente.	1786 (14 de agosto). Recibo de ochenta pesos por nueve bancas que hizo de cedro, ayacahuite y tablones de jalocote, con su clavazón en los empalmes y espigas y veinticuatro pesos de la compostura de unas mesas y diez blancas y otra nueva.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 73, año de 1786.
Peralta, Pedro de.	Carpintero. 1600 (22 de enero). Recibo de sesenta pesos a cuenta de noventa y cinco en que concertó hacer una puerta y ventana con su clavazón, ocho escabeles con sus espaldares, los dos de madera de ayacahuite y los seis de pino con sus clavazones y abajo unos estradillos, todo para la sala de cabildo.	AHSS, papeles sueltos, leg. 29, exp. 443. Agradezco esta comunicación a Javier Morales Meneses.
Pintor, Gregorio.	1659 (5 de mayo). Concierto para realizar, de su mano, la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe.	AGNot, Lorenzo Mendoza, notario 378, fs. 112v-114.
Prudencio.	Maestro de escultor. 1788. Recibió cinco pesos, seis reales, por la estatua de piedra que hizo de San Pedro.	AHSS, gaveta IX, leg. 25, exp. 4, f. 55.
Reyes.	Tallador. 1788. Trabajó en la fábrica del colegio y hospital de San Pedro.	AHSS, gaveta IX, leg. 25 exp.4.
Reyes, José de los.	Maestro de carpintero. 1659 (21 de marzo). Fiador del concierto en el que se obliga a su hijo, Juan de los Reyes, a labrar y edificar la portada poniente de la iglesia de la Santísima Trinidad.	AGNot, Lorenzo Mendoza, notario 378, f. 70.
Reyes, Juan de los.	Maestro de arquitectura. 1659 (21 de marzo). Concierto en que se obliga a labrar la portada de la iglesia.	AGNot, Lorenzo Mendoza, notario 378, f. 70.
	Id. 1659 (5 de diciembre). Otorgó recibo de ciento setenta y cinco pesos por el aderezo de todo el emplomado y goteras; enlucir, enladrillar, echar escalones y fortificar a la pared que entra al coro; aderezar, reforzar y enlucir la cantería de la segunda puerta de dicha iglesia y blanquear el coro; y blanquear la iglesia.	AHSS, gaveta II, leg. 4, exp. 3, f. 5.
	Id. Maestro de fábricas de mampostería y cantería. 1659 (5 de diciembre). Otorgó recibo de quinientos cincuenta pesos por la obra de la portada que hizo de nuevo en la iglesia de la Santísima.	AHSS, gaveta II, leg. 4, exp. 3, f. 8.
Rivera, Miguel José de.	Maestro de arquitectura. 1735 (14 de julio). Reconocimientos del templo antiguo y cálculo del costo que tendrá edificarlo nuevo, desde sus cimientos.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 42, exp. 7, año de 1735, f. 5.
Roa, Francisco Antonio de.	Maestro mayor de Arquitectura. 1717 (desde 1 de abril). Maestro en obras de aderezo de fincas, sala de cabildo, rectoral y cañería; las obras duraron hasta fin de agosto de 1719, pero el arquitecto no firmó todas las memorias, por haber fallecido antes de su conclusión.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 4, núm. 218, 1717-1719.
Rodríguez, Diego.	1698-1699 (desde 29 de octubre de 1698). Firmó cuarenta y dos memorias de obras en la sala que sigue a la de cabildo, enfermería, corredor del jardín, otras oficinas, pasadizo y una sala que corre desde el cuarto del señor abad a la calle en veintiún varas.	AHSS, gaveta II, leg. 6, exp. 4.
	Id. 1700 (desde 25 de febrero). Ocho memorias de echar techo nuevo en el antecoro por estarse cayendo y alinear los cuartos de la vivienda vieja y levantar los corredores de dicha vivienda; y en el corredor que cae al segundo patio y oficinas de la cocina y otros remiendos.	AHSS, gaveta II, leg. 6, exp. 6, f. 25.

**Tabla 1 (concluye)**

<i>Nombre</i>	<i>Descripción</i>	<i>Fuente</i>
Rodríguez Cabeza de Vaca, Francisco.	1773 (28 de marzo). Recibo de seis pesos por la composición de dieciocho bastones para profesión y dos pértigas de plata.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 1, vol. 2, 1763, núm. 7, f. 9.
Río Frío, José Mariano.	1806 (20 de junio). Recibo de treinta y cinco pesos, cuatro reales, por cuatro vidrieras de vidrio ordinario, guarnecidos en hoja de lata y reforzados por catorce libras y media que de plomo entró en el remiendo de los cuatro bastidores, y de trabajo de ponerlos y reforzar las alambreras, por tres vidrios y cinco tiras postura de estos vidrios y recomposición de dichas vidrieras.	AGN, gaveta IX, leg. 55, exp. 2, f. 16.
	Id. Patrón de platería. 1764 (17 de noviembre). Compró al tesoro de la Santísima Trinidad un candil de hechura antigua con peso de cincuenta y dos marcos, una onza un cuarto de plata en siete pesos, tres reales de cada marco.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 1, vol. 2.
Rojas, Juan de.	1720 a 1723. (Se inicia el 30 de agosto de 1720). Firmó 27 recibos a cuenta del colateral que está haciendo.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 1, vol. 1, 1720, 1721, 1722 y 1723.
Santiago, Agustín de.	Maestro de hacer órganos. 1594. Recibió 1 200 pesos del mayordomo de la cofradía de San Pedro por el órgano que hizo.	AHSS, gaveta I, leg. 17, exp. 244, f. 1. Agradezco la localización de este dato a José Manuel Alcocer Bernes.
Serrano, Juan.	Maestro de arquitectura. 1643. Encargado de la reedificación de la iglesia. Firma las memorias.	AHSS, gaveta II, leg. 3, exp. 4.
Tamaris, Diego.	Maestro platero. 1717-1719. Recibió una cantidad por haber trabajado para la archicofradía, pero por no aparecer su recibo se descontó su pago de la data.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 4, vol. 1, 1717-1719.
Tercio, Manuel.	Carpintero. 1788. Trabajó en la fábrica del colegio y hospital de San Pedro.	AHSS, gaveta IX, leg. 25, exp. 4.
Torrezilla Galindez, Juan Manuel.	Empedrador. 1768 (29 de enero). Recibo por la obra de empedrado de la esquina de la plazuela de la Santísima Trinidad, enfrente de las casas pertenecientes a la archicofradía.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 1, vol. 2. 1767, núm. 11, f. 119.
Trinidad, Francisco de la.	1726 (30 de mayo). Recibo de la obra que hizo en capilla de vigas, carpintero, tablas, cal, arena y demás materiales necesarios.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 1, vol. 1, años de 1726 a 1729, núm. 7, f. 11.
Vargas, Pedro.	1749 (12 mayo). Recibo por la plata que se añadió al estandarte, por la que utilizó para hacer un caponcito y su manufacturera, así como de un castellano de oro para sobredorarlo y la hijuela; plata para el escudo del bastón y la manufacturera del bastón.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, 1749.
	Id. 1743. Recibo de cuarenta y un pesos, dos reales por la manufactura de cuatro blandones de plata que tiene entregados.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 11, vol. 50, 1743, f. 25.
Vera, Juan.	Maestro pintor. 1798 (31 de mayo). Recibo de quinientos pesos por pintar y echar cielo raso y forrar puertas a la sala de juntas de la archicofradía.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, caja 18, vol. 99.
Villarreal, Joaquín de.	1792 (30 de mayo). Memorias de la cuenta de las lámparas que hizo y que suman un total de cinco mil ochenta y tres pesos, tres y medio reales.	AGN, Bienes Nacionales, leg. 996, exp. s/n.
Yáñez, Manuel.	Maestro de empedrado. 1700 (20 de mayo). Recibo de ochenta pesos por el empedrado que hizo en el patio donde está la pila del hospital.	AHSS, gaveta II, leg. 6, exp. 6, f. 13.
Zeaverino, Baltasar.	Maestro platero. 1732 (noviembre). Pago por aderezo y plata que puso en la cruz del estandarte.	AGN, Unidad Eclesiástica, Cofradías y Archicofradías, vol. 42, exp. 5, 1733, f. 39v.

# El legado actual del templo y la archicofradía de la Santísima Trinidad y del hospital de San Pedro

El artículo versa sobre la parte física que ha llegado hasta nosotros del templo y archicofradía de la Santísima, así como del hospital de San Pedro. Primero hablamos del origen de la archicofradía y de la congregación de San Pedro, después del templo; posteriormente de la construcción, auge y decadencia del hospital, y en último lugar del legado que aún se conserva. Lo anterior por medio de la cartografía y documentación histórica y gráfica y visita a todos los inmuebles de la manzana que pertenecían al templo y a las dos corporaciones.

*Palabras clave:* templo y archicofradía de la Santísima Trinidad, hospital de San Pedro, legado, cartografía y documentación histórica y gráfica.

**E**nclavado en el Centro Histórico de la ciudad de México, el templo de la Santísima Trinidad se encuentra en una manzana que en la época virreinal pertenecía a dos corporaciones religiosas, las cuales se disputaban y al mismo tiempo se encontraban relacionadas entre sí por la mencionada iglesia.

Dichas corporaciones eran la archicofradía de la Santísima Trinidad, fundada por el gremio de los sastres, los calceteros y los jubeteros desde el siglo XVI, y la congregación de San Pedro, que había nacido en 1577 como cofradía de los sacerdotes seculares con el fin de crear un hospital para cuando éstos enfermaran y una hospedería para recibir a los que vivían fuera de esta ciudad.

En nuestro estudio trataremos de dilucidar, a través de la cartografía histórica, la documentación gráfica y la visita física al lugar, qué parte pertenecía a cada una y qué elementos de ellas han llegado hasta nuestros días.

## La archicofradía de la Santísima Trinidad

En 1526 Cortés dispuso establecer la cofradía de la Santísima Trinidad en un terreno que otorgó a sus soldados, en donde se fundó la ermita del mismo nombre.<sup>1</sup> Las cofradías eran

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

<sup>1</sup> La cual fue confirmada por Carlos V y después por Felipe II, quien estipuló que si todavía no se había fun-

sociedades que reunían a un grupo de personas con el objetivo de beneficencia social y con un vínculo religioso, bajo el patrocinio de algún santo. Los gremios se formaban por personas con el mismo oficio o profesión. Las primeras se mantenían unidas por la fe y los segundos por las clasificaciones de oficios que las leyes establecían para reglamentar la producción e impuestos respectivos. Sin embargo, fue común que personas de un mismo gremio se unieran para fundar cofradías. Los cofrades redactaban sus ordenanzas y las presentaban a la aprobación eclesiástica, tras la cual ya podían funcionar.<sup>2</sup>

En 1567 el arzobispo Montúfar promovió que la ermita de la Santísima fuera usada como iglesia del convento de Santa Clara, el cual fue fundado en casa anexa. Las religiosas permanecieron allí hasta 1576, en que pasaron a su nuevo convento, devolviendo el uso pleno de la ermita a la cofradía que pertenecía al gremio de los sastres.<sup>3</sup> Antes de que se formara oficialmente la cofradía de la Santísima, este gremio ya se había preocupado por dar hospedaje a personas pobres que no tenían casa, por lo que los alcaldes Francisco de Olmos y Juan del Castillo habían donado dos solares situados fuera de la traza, en la calle que iba a la garita de San Lázaro. Allí se construyó la ermita dedicada a los santos Amaro, Cosme y Damián.<sup>4</sup>

A la archicofradía se agremiaron varias cofradías<sup>5</sup> y llegó a tener mucha importancia, de tal

dado, se estableciera. Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, t. II, México, UNAM, 1991, pp. 123-124.

<sup>2</sup> María Cristina Montoya, *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México, UNAM, ENEP-Acatlán, 1984, pp. 27-30.

<sup>3</sup> Josefina Muriel, *op. cit.*, p. 124.

<sup>4</sup> Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, t. II, México, Editora Nacional, 1967, ed. facs. de 1882, p. 142.

<sup>5</sup> Para mayor información consultar las investigaciones de la doctora Alicia Bazarte, quien es especialista en cofradías. Entre otros artículos ha publicado "La iglesia de la Santísima Trinidad y la cruz redentorista trinitaria (de Malta) emblema de devoción, poder y arte", en Alicia Mayer y Ernesto de la Torre Villar (eds.), *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*,

forma que Rivera Cambas señala que, antes de 1861, tenía tres fincas con valor de 11 mil pesos.<sup>6</sup>

### Congregación de San Pedro

La congregación de San Pedro, por su parte, se había fundado como cofradía en 1577 por sacerdotes seculares con el objetivo de crear un hospital para cuando se enfermaran y una hospedería para recibir a los que vivían fuera de esta ciudad. Se había establecido en la capilla de Santa Efigenia en los bajos del hospital de Nuestra Señora de la Concepción (de Jesús). Al poco tiempo, los negros, que eran poseedores de la capilla, pensando que pronto serían desplazados, arrojaron la imagen de san Pedro apóstol, el santo patrono de los clérigos, a la calle. Entonces el santo estuvo dos años bajo el cobijo de la cofradía de Santa Lucía en el Recogimiento de Santa Mónica, y en 1580, a invitación de la cofradía de la Santísima Trinidad, se trasladó a su ermita para celebrar allí sus ceremonias y reuniones.<sup>7</sup>

En 1598 se firmó un convenio entre los clérigos y la archicofradía<sup>8</sup> de la Santísima Trinidad, que pertenecía a los sastres, calceteros y jubeteros. En el convenio se estipuló que éstos darían a los sacerdotes la ermita y los cuartos anexos para realizar los actos propios de su cofradía. Los clérigos, a su vez, se comprometieron a edificar una nueva iglesia, dejando a la cofradía de la Santísima Trinidad una capilla colateral del lado derecho y una sala de juntas de 50 pies de largo por 25 de

México, UNAM, pp. 313-334, y "La cofradía de San Cosme y Damián en el siglo XVIII", *Revista Fuentes Humanísticas*, año 10, 1er. semestre, núm. 18, UAM-Azcapotzalco, 1999, pp. 47-53. Además está llevando a cabo una investigación sobre la iglesia de la Santísima y sus cofradías.

<sup>6</sup> Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 143.

<sup>7</sup> Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>8</sup> La archicofradía era una asociación a la que se podían agregar otras cofradías del mismo género y a las que hacían partícipes de sus indulgencias. María Cristina Montoya, *op. cit.*, pp. 30-31.

ancho, que estaría comunicada a la calle y al interior del templo, y un corral cuadrado bardeado, de 20 pies por lado, para los exámenes de los cofrades de los diferentes oficios que estaban hermanados con ellos.<sup>9</sup> Desde 1594, el papa Clemente VII le había conferido la categoría de congregación eclesiástica, bajo la protección de la Santa Sede. Al principio sólo eran admitidos clérigos, pero después se aceptó a personas laicas, aunque su número estaba limitado porque nunca debería exceder al de los clérigos. La cofradía siempre tuvo una gran categoría por su importancia social y religiosa, y a ella pertenecieron notables personajes que formarían parte de la historia de México.<sup>10</sup>

### El templo de la Santísima Trinidad

Como ya vimos tiene su antecedente en la ermita de los sastres dedicada a san Amaro, Cosme y san Damián. Posteriormente las fundadoras del convento de Santa Clara construyeron una nueva iglesia conventual en 1569. Más tarde, la congregación de San Pedro edificó un nuevo templo que fue dedicado en 1667, y como tuvo problemas con la archicofradía de la Santísima Trinidad porque no le habían construido lo estipulado en el convenio de 1598, entonces construyó la capilla y la sala de juntas, como lo había prometido. En el siglo XVIII el templo se encontraba en mal estado por el subsuelo de la ciudad de México que afectaba a los edificios que se encontraban allí; entonces decidieron emprender una nueva obra, acorde con la categoría del hospital. Mientras se edificaba, de 1755 a 1779, la capilla de la archicofradía de la Santísima Trinidad sirvió como iglesia del hospital.<sup>11</sup> Se inauguró hasta 1782 y el autor de la obra fue el gran arquitecto barroco don Ildefonso Inies-



Figura 1. Litografía del siglo XIX. Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, t. II, México, Editora Nacional, 1967, p. 143.

ta y Vejarano. En el proyecto se ocupó el área que servía de portería al hospicio vecino, para agrandar el crucero. Se construyeron 13 altares y el retablo mayor, que fue obra de Manuel Carcanio. La imagen de la Santísima Trinidad y un ángel que acompañaba al conjunto se debieron a José Navarro. El problema del subsuelo afectó también al nuevo templo, por lo que el arquitecto José del Mazo y Avilés tuvo que restaurarlo en el siglo XIX. La solución que dio fue elevar el nivel de todos los pisos, cortando retablos, puertas y cancelas, con lo cual afectó considerablemente las proporciones tanto de las fachadas como del interior. En lo que se refiere a su decoración, algunos de los retablos barrocos fueron eliminados en 1835, entre ellos el principal, que fue sustituido por uno neoclásico,

<sup>9</sup> María Cristina Montoya, *op. cit.*, p. 34.

<sup>10</sup> Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 139-140.



Figura 2. Fachada. Fotografía de Carlos Segura Martínez, noviembre de 2008.

74 |

elaborado por Doroteo Franco. Fue hasta la segunda mitad del siglo xx cuando se realizaron dos importantes restauraciones que lograron devolverle su belleza y proporciones originales. Primero se bajó el nivel del suelo liberando la fachada y se edificó un puente peatonal que la tapaba; posteriormente se eliminó dicho puente, haciendo rampas aledañas para salvar las diferencias de altura.<sup>12</sup>

En la litografía (figura 1) se aprecia cómo estaban literalmente enterradas las basas de las pilastras y cómo se había afectado la proporción de la fachada, y en la fotografía actual (figura 2) podemos admirar su belleza original.

### **El hospital de San Pedro**

En 1678, siendo abad don Manuel Escalante y Mendoza, dedicó todos sus esfuerzos para estable-

<sup>12</sup> Nuria Salazar Simarro, *Miniguía El templo de la Santísima Trinidad*, México, INAH, 1992.

cer el hospital y la hospedería. Se inició la obra gracias a los congregantes y a benefactores que contribuyeron con grandes cantidades de dinero. Además, el inteligente abad vinculó a la congregación como miembros de ella a personas que necesitaba para la obra, entre ellas a Diego Rodríguez, maestro de arquitectura y carpintero de lo blanco. Nombró al presbítero Nicolás Aceves como obrero mayor superintendente de la obra del hospital y al capitán Domingo de Larrea como depositario y enfermero mayor, encargado de recibir y suministrar el dinero. En tres meses ya se habían comprado los predios contiguos, se tenía toda la cimentación, se había construido una barda de piedra que delimitaba el recinto, se habían arreglado los cuartos anexos al templo y se tenía concluida una sección del hospital. Así fue que, en abril de 1689, ingresó el primer sacerdote, y para junio ya eran siete los internos.<sup>13</sup> En ese mismo año se estipuló que la archicofradía donara a la congregación las casas que estaban situadas en la plazuela, para que las rentas que se obtuvieran se destinaran para la fábrica del colegio y la hospedería.<sup>14</sup> El edificio proyectado seguía construyéndose y se iba utilizando lo que se iba terminando. El abad admitió por congregantes a médicos, cirujanos y boticarios, como fue la costumbre desde que se fundó. A todos los comprometía con labores propias de cada profesión, de tal forma que siempre había dos médicos y un cirujano que prestaban sus servicios gratuitamente. Asimismo, el boticario proporcionaba las medicinas. La cofradía contó siempre con los más notables médicos de la Nueva España.<sup>15</sup>

Desde su inicio se trató de que su fundación fuera aprobada por el rey, y después de varios

<sup>13</sup> Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 129-133.

<sup>14</sup> María Cristina Montoya, *op. cit.*, p. 41. Suponemos que el dinero se ocupó para el hospital porque, como veremos más adelante, el colegio-hospedería empezó a funcionar hasta 1789.

<sup>15</sup> Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 129-133.

intentos se otorgó la Real Cédula de 26 de enero de 1731, como sigue:

Confirmo y apruebo en todo la enunciada licencia, concedió el Conde de Galve siendo virrey [...] en 28 de marzo de 1689 y en seguida concede [...] para la fundación de la casa del colegio, hospedería y hospital con las demás oficinas correspondientes sin perjuicio [...] y bajo la protección de mi Real Patronato como los demás hospitales, cofrades y comunidades de la Nueva España.<sup>16</sup>

### Hospedería-colegio

Hacia 1789 se arreglaron las viejas casas anexas al templo para albergar al primer huésped: un sacerdote no congregante. Desde entonces se buscaba y se recogía a los sacerdotes pobres que vivían de limosnas. Si era necesario, primero se les atendía en el hospital y luego pasaban a la hospedería, y si todavía estaban en condiciones, se les buscaba una capellanía de misas o una beca para solventar sus gastos. La hospedería era gobernada por un rector nombrado por el cabildo de la congregación. Se le llamó hospedería-colegio por tener fijo al rector y algunos eclesiásticos. A todos los huéspedes se les llamaba colegiales, en un sentido diferente al actual, ya que no era un centro de estudios sino un lugar donde vivían colegiales, es decir, reunidos. A todos los que morían se les pagaba el entierro y les oficiaban sufragios, y no necesariamente eran congregantes.<sup>17</sup>

### Construcción del hospital-hospedería

El diseño se debe al maestro de arquitectura Diego Rodríguez, el cual constaba de un gran claustro



Figura 3. Claustro principal. Fotografía de Ethel Herrera Moreno, noviembre de 2008.

cuadrado con viviendas de la hospedería en la planta baja, y en la alta 24 cuartos para curación de enfermos en tres lados, y en el otro, oficinas de servicio; todos con un amplio corredor circundante. Al centro del claustro había un gran jardín con una fuente de agua corriente. Había, además, una sala para las reuniones del cabildo de la congregación, una capilla interior para los enfermos y los sacerdotes hospedados. En las enfermerías había representaciones pictóricas de *El Lavatorio*, *Cristo fuente de los sacramentos* y *Nuestra Señora de la Piedad*, y en el claustro pinturas del *Vía Crucis*.<sup>18</sup>

Para la construcción del edificio se utilizó madera de cedro; para la viguería, gualdras y ventanería; cantería chiluca para pilastras basas, capiteles, arcos, peldaños de las escaleras, portadas y gárgolas de desagüe; hierro forjado para chapas, pasadores, picaportes, rejas y barandales, los cuales estaban rematados con bolas de bronce, y para la fuente del claustro principal (figuras 3-5), azulejos de talavera de Puebla.<sup>19</sup>

La construcción se realizó en dos etapas. En la primera —iniciada en 1768— se construyeron al-

<sup>16</sup> Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), gaveta IX, leg. 27, exp. 1, Testimonio de la Real Cédula. En Josefina Muriel, *op. cit.*, p. 138.

<sup>17</sup> Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 134-135.

<sup>18</sup> AHSS, gaveta II, v. 10, exp. 1. En Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 138-139.

<sup>19</sup> Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 138-139.



Figura 4. Vista de los claustros desde el templo. Fotografía de Ethel Herrera Moreno, noviembre de 2008.



Figura 5. Claustro secundario. Fotografía de Ethel Herrera Moreno, noviembre de 2008.

gunas enfermerías, y en la segunda —que comenzó en 1791— se edificaron otras enfermerías, el gran refectorio, la cocina, oficinas de servicio, baños, pilas para almacenamiento de agua y las casas de la portería, terminándose el hospital en 1794.<sup>20</sup>

### Ocaso del hospital y de la hospedería

El hospital y la hospedería fueron decayendo a mediados del siglo XIX, hasta que, por los problemas económicos y políticos del país, los sacerdotes los abandonaron, y cuando se aplicaron las

<sup>20</sup> *Idem*.

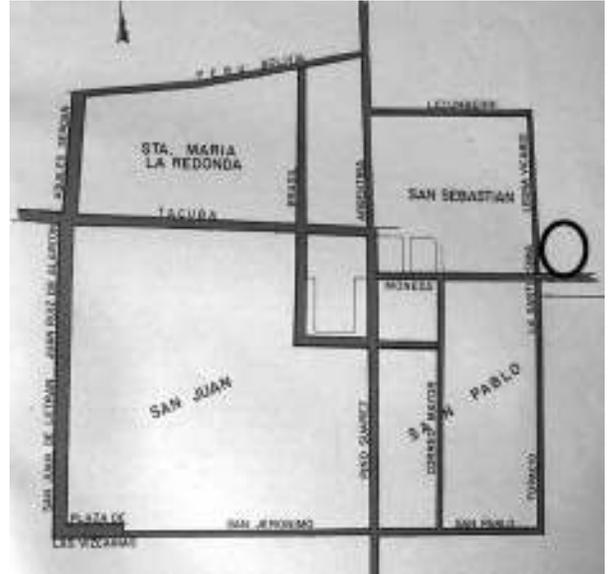


Figura 6. Traza primitiva. Ubaldo Vargas Martínez, *La ciudad de México*, México, Impresora Juan Pablos, 1961, p. 49. El círculo afuera de la misma indica el lugar de la ermita.

Leyes de Reforma sólo se encontraba en el lugar un anciano sacerdote demente.<sup>21</sup> A finales del siglo XIX Rivera Cambas comenta acerca del hospital de San Pedro: “El edificio es ahora casa de vecindad y se admira aún la magnífica arquería de cantera y los vastos corredores de dos pisos”.<sup>22</sup>

### Legado actual del conjunto

Con ayuda de la cartografía histórica, del trabajo en campo verificando todos los inmuebles de la manzana y con la documentación estudiada, trataremos de señalar qué parte física queda del hospital-hospedería y cuál de la archicofradía.

Empezaremos señalando que, de acuerdo con la investigación de Ubaldo Vargas Martínez, en el siglo XVI la manzana en donde se encontraba la ermita quedó fuera de la traza realizada por Alonso García Bravo, en el límite oriente de la misma y prácticamente en el barrio de San Sebastián,

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>22</sup> Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 143.



Figura 7. Detalle del plano de Juan Gómez de Trasmonte. Cromolitografía del original que se encuentra en el Museo Nacional de Historia. Ethel Herrera Moreno y Concepción de Ita Martínez, *500 planos de la ciudad de México*, México, SAHOP, 1982, plano 97, p. 70.

que correspondía al antiguo *calpulli* mexica de Atzacualco (figura 6).

A principios del siglo XVII la Santísima era una capilla que no contaba, como se puede apreciar en el detalle del plano de Juan Gómez de Trasmonte de 1628, encerrado en un círculo. El norte se encuentra hacia arriba, al oriente se observa el albarradón, y al poniente la Plaza Mayor y la Catedral (figura 7).

A lo largo del siglo XVIII, por medio de planos de diversas épocas, veremos cómo se fueron transformando el templo y el hospital. Para darnos una idea, se seleccionaron algunos planos de diferentes periodos, se cortó el área en donde se encuentra el conjunto de la Santísima, y se marcó con un círculo la manzana. Cabe señalar que todos se colocaron con el norte hacia arriba (figuras 8 y 9).

A partir de 1782 la ciudad de México se encontraba dividida en cuarteles por orden del virrey don Martín de Mayorga, y el templo y la archicofradía de la Santísima Trinidad, así como la congregación de San Pedro con su hospital y hospedería, se ubicaban en la manzana número 9 del cuartel 7 (figura 10).

En 1793 se realizó el primer censo de los frentes de las manzanas para cobrar el impuesto predial.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Esteban Sánchez de Tagle, Ana Rita Valero y Sergio Martínez, *Padrón de frentes e historia del primer impuesto predial*, México, UNAM, 1997.

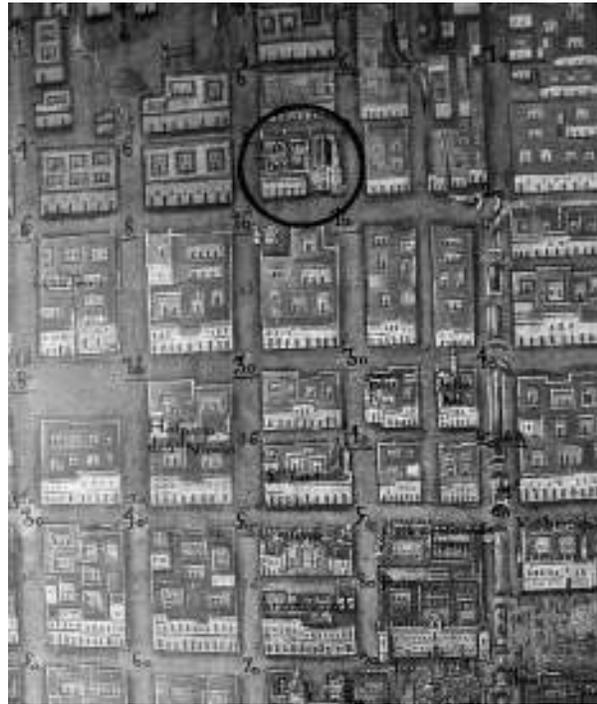


Figura 8. Detalle del plano perspectivo de 1737, realizado por el arquitecto Pedro de Arrieta. El original se encuentra en el Museo Nacional de Historia. Ethel Herrera Moreno y Concepción de Ita Martínez, *500 planos de la ciudad de México*, México, SAHOP, 1982, plano 121, p. 90.

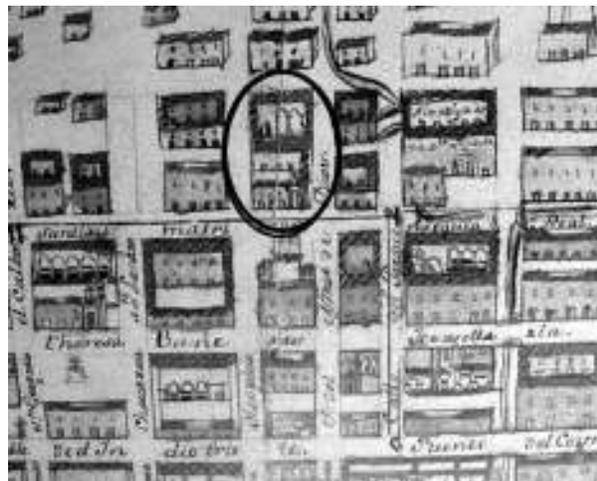


Figura 9. Detalle del plano perspectivo de 1750, realizado por José Antonio Villaseñor y Sánchez. El original se encuentra en el Museo Nacional de Historia. Ethel Herrera Moreno y Concepción de Ita Martínez, *500 planos de la ciudad de México*, México, SAHOP, 1982, plano 131, p. 98.

De acuerdo con ese padrón toda la manzana que nos ocupa pertenecía a las dos corporaciones y estaba dividida en ocho predios; tres pertenecían a la

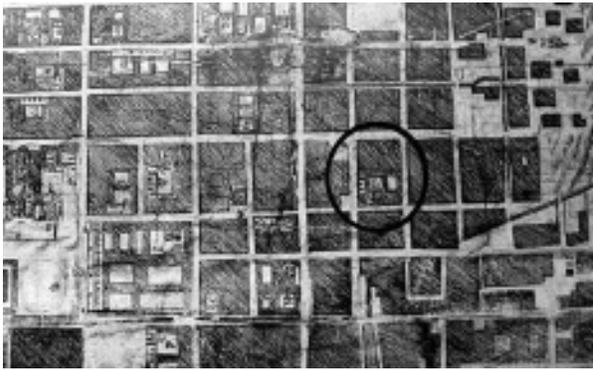


Figura 10. Detalle del plano de 1782, realizado por Ildelfonso Iniesta Vejarano. El original se encuentra en el Museo de la ciudad de México. Ethel Herrera Moreno y Concepción de Ita Martínez, *500 planos de la ciudad de México*, México, SAHOP, 1982, plano 143 p. 107.



Figura 11. Detalle del plano de 1793, realizado por Diego García Conde. El original se encuentra en la Mapoteca Orozco y Berra de la Dirección de Geografía, Meteorología e Historia. Colección Orozco y Berra 229. Ethel Herrera Moreno y Concepción de Ita Martínez, *500 planos de la ciudad de México*, México, SAHOP, 1982, plano 63 p. 122.

archicofradía, tres a la congregación y dos a la iglesia de la Santísima (figuras 12 y 13). El cuadro 1 indica qué frente tenía cada predio, y con base en él realizamos dos planos de la manzana, tomando como base la actual. Con las medidas de los frentes tratamos de señalar la división que tenía y a quién pertenecía cada predio, y considerando la información documental haremos una hipótesis de lo que era cada uno. Decimos hipótesis porque, a pesar de que es una suposición muy probable, los metros no coinciden al 100 por ciento.

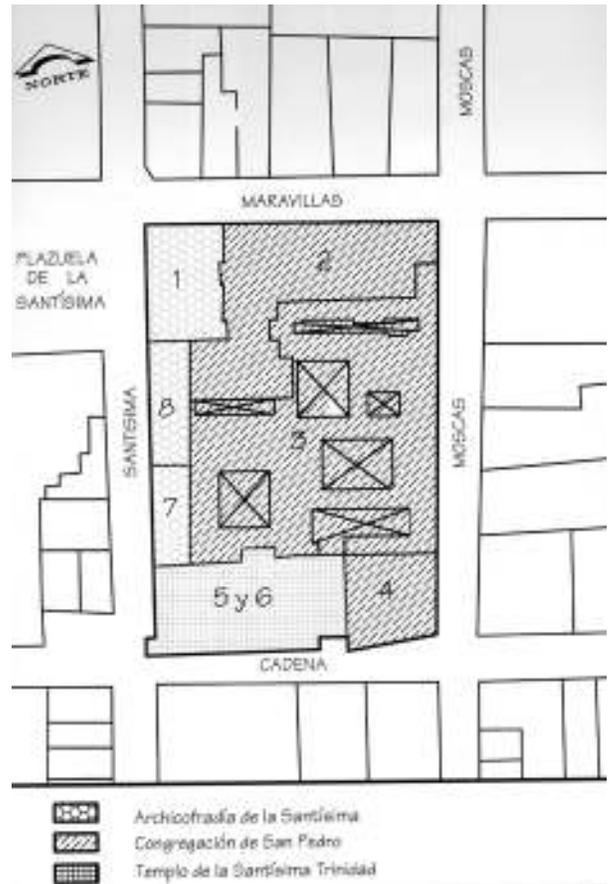


Figura 12. En este plano podemos apreciar el nombre de las calles en 1793. República de Guatemala se llamaba calle Maravillas; Margil, calle Moscás; Emiliano Zapata, calle Cadena; Santísima ha conservado su nombre. Cabe destacar que es de las pocas calles que lo conservan; asimismo, el barrio fue conocido como de la Santísima. En el plano también señalamos lo que, de acuerdo con el censo, pertenecía a la archicofradía (1, 7 y 8), a la congregación de San Pedro (2, 3 y 4) y a la iglesia (5 y 6). Los patios corresponden a las construcciones actuales, y suponemos que parte de ellos son los mismos que existían en esa época.

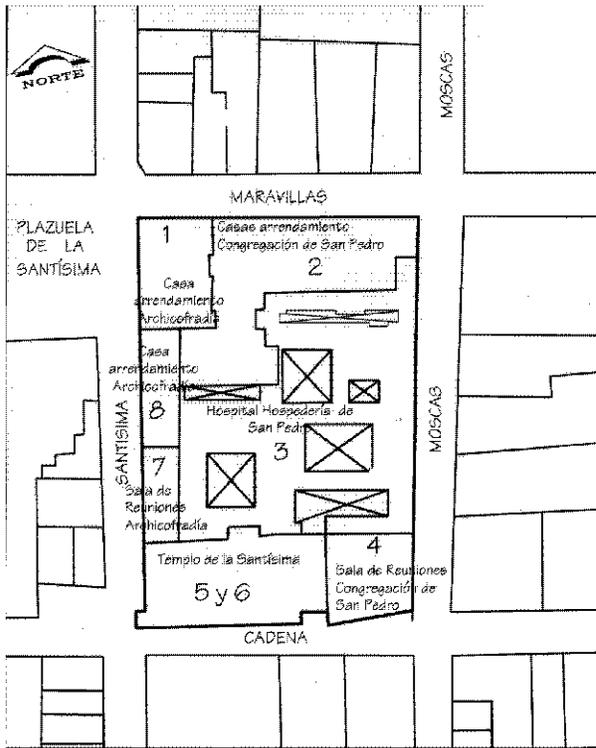
En la figura 14 presentamos un plano actual para saber qué es lo que aún queda del conjunto. Actualmente se encuentra en el Centro Histórico de la ciudad de México, perímetro "A", en la región 6, manzana 7 (figura 15). Está comprendido por 17 predios, en que se dividió en el siglo XIX (figura 16).

El inmueble marcado como número 1, ubicado en la calle Santísima 2 esquina República de Guatemala que, como vimos, a finales del siglo XVIII era vivienda de arrendamiento perteneciente a la archicofradía de la Santísima, actualmente es

**Cuadro 1. Cuartel 7, manzana 9.**

<i>Número de predio</i>	<i>Calle</i>	<i>Número</i>	<i>Propietario</i>	<i>Metros de frente</i>	<i>Esquina</i>	<i>Otros</i>
1	Maravillas, esquina Santísima.	S/N	Archicofradía de la Santísima.	21.39 (por Maravillas, hoy Guatemala).	31.9280 (por Santísima).	Accesorias.
2	Maravillas, esquina Moscas. <sup>a</sup>	S/N	Congregación de San Pedro.	60.79 (por Maravillas, hoy Guatemala).	27.7470 (por Moscas, hoy Margil).	
3	1a. Moscas, esquina Maravillas.	S/N	Congregación de San Pedro.	115.91 (por Moscas, hoy Margil).		
4	Cadena, esquina 1a. Moscas.	S/N	Congregación de San Pedro.	14.19 (por Cadena, hoy Zapata).	25.5036 (por Moscas, hoy Margil).	
5	Cadena.	S/N	Iglesia de la Santísima.	66.87 (por Cadena, hoy Zapata).	22.4003 (por Cadena, hoy Zapata).	Costado, puerta colegio.
6	Santísima, esquina Cadena.	S/N	Iglesia de la Santísima.	51.99 (por Santísima).		Iglesia.
7	Santísima.	S/N	Archicofradía de la Santísima.	34.83 (por Santísima).		
8	Santísima.	S/N	Archicofradía de la Santísima.	33.44 (por Santísima).		Accesorias.

<sup>a</sup> Aunque dice 1<sup>a</sup> Moscas esquina Maravillas, sólo indica metros (115.91) por la calle de Moscas.



Posibles usos a fines siglo XVIII

Figura 13. En este plano podemos apreciar los ocho predios que se mencionan en el censo. Consideramos que los números 1 y 8 eran casas de arrendamiento pertenecientes a la archicofradía, inclusive en un tiempo se las prestaron a la congregación de San Pedro para la construcción del hospital y la hospedería. El número 2 también creemos que eran casas de arrendamiento pertenecientes a la congregación de San Pedro. El de mayor extensión, el número 3, era el hospital y la hospedería. Por las descripciones sabemos que en el claustro principal, en la planta baja estaban las dependencias de la hospedería, y en la planta alta los cuartos del hospital. El número 4 probablemente era la sala de reuniones de la congregación. Los números 5 y 6 pertenecían al templo, y el número 7 seguramente era la sala de reuniones de la archicofradía. La capilla de la misma formaba parte de la iglesia.

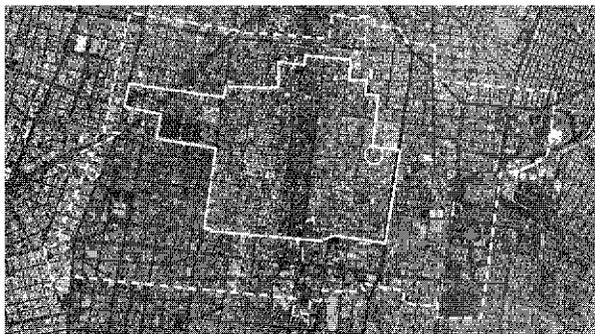


Figura 14. En esta aerofoto del Centro Histórico de la ciudad de México se señala con línea discontinua el perímetro "B", con línea continua el perímetro "A" y con un círculo la manzana en que se encontraba el conjunto. Los monumentos históricos que se conservan se indican en tono más oscuro.



Figura 15. Región 6, manzana 7. La manzana en sistema de información geográfica.

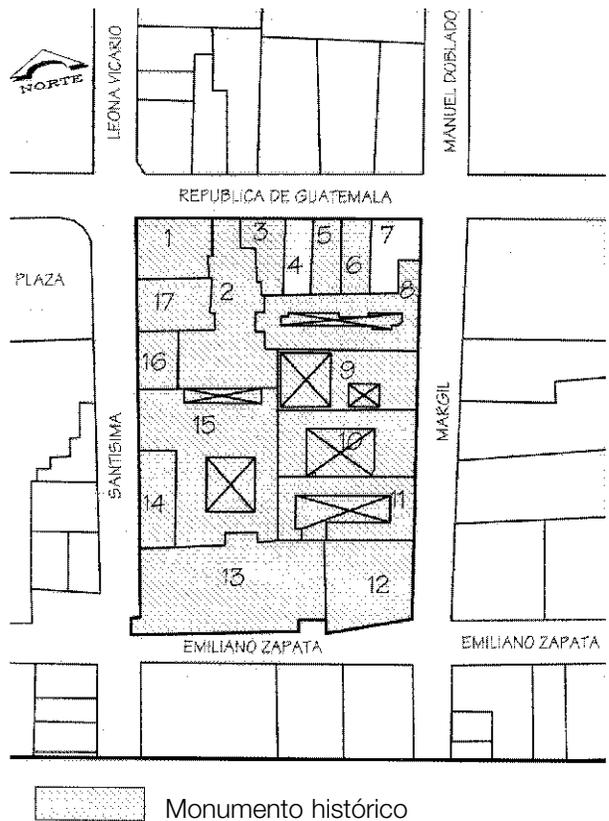


Figura 16. En este plano de la manzana actual se indican los 17 predios enumerados y se señalan los monumentos que, de acuerdo con el INAH, son históricos. Como vemos, casi todos los inmuebles de la manzana están catalogados.



Figura 17. El inmueble número 1 en los años setenta del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 18. El inmueble número 1 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.

un comercio que sólo conserva del siglo XVIII los muros perimetrales y algunos interiores. En los años setenta del siglo XX era una panadería y un almacén (figura 17). Actualmente es un comercio de telas y su fachada está completamente transformada (figura 18); sólo conserva unos vanos con marcos de cantería por el lado de República de Guatemala.

Los inmuebles marcados con los números 2 al 7, ubicados en la calle República de Guatemala

esquina Santísima, a finales del siglo XVIII probablemente eran una vivienda de arrendamiento perteneciente a la congregación de San Pedro. En la segunda mitad del siglo XIX fue subdividida en seis predios en los que, por lo menos cinco, se construyeron casas-habitación utilizando elementos de la antigua construcción.

Actualmente el número 2, ubicado en República de Guatemala 115-117, es un comercio que era una casa-habitación del siglo XIX con elementos



Figura 19. El inmueble número 2 en los años setenta del siglo xx. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

Figura 20. El inmueble número 2 actualmente. Fotografía de Eihel Herrera Moreno.

del XVIII. En la década de los años setenta del siglo xx se encontraba en mal estado, y en fotografía de esa época se aprecia el gran espesor de sus muros (figura 19). Actualmente presenta una fachada sumamente modificada y sólo conserva parte de la misma, los muros perimetrales y algunos interiores<sup>24</sup> (figura 20).

El número 3, ubicado en la calle República de Guatemala 121, presenta las mismas condiciones que el inmueble anterior; actualmente es un comercio; era una casa habitación del siglo XIX con elementos del XVIII. En fotografía de la fachada de la década de los años setenta del siglo xx se observaba que se encontraba en mal estado, que una parte no tenía techo, pero que tenía muros de gran espesor (figura 21). Cuando se publicó el catálogo

<sup>24</sup> Es necesario indicar que todas las fachadas de esta calle fueron remodeladas en los años noventa del siglo xx.

del Centro Histórico de la ciudad de México, perímetro “A” en 1988, se observa que se había arreglado y que conservaba gran parte de su partido arquitectónico. Actualmente vemos que su fachada presenta el mismo número de vanos, pero con modificaciones, y además se le aumentó un nivel remetido (figura 22). Como no se permitió el acceso no sabemos qué conserve de la antigua construcción; sin embargo, se puede apreciar que en planta baja fue muy modificado.

El número 4, ubicado en la calle República de Guatemala 123, es un inmueble del siglo xx de dos niveles, sin ningún valor. En la década de los años setenta del siglo xx era un baldío con construcciones provisionales al frente (figuras 23-24).

El número 5, ubicado en República de Guatemala 125, es un comercio que era una casa habitación del siglo XIX con elementos del XVIII, de la



Figura 21. El inmueble número 3 en los años setenta del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

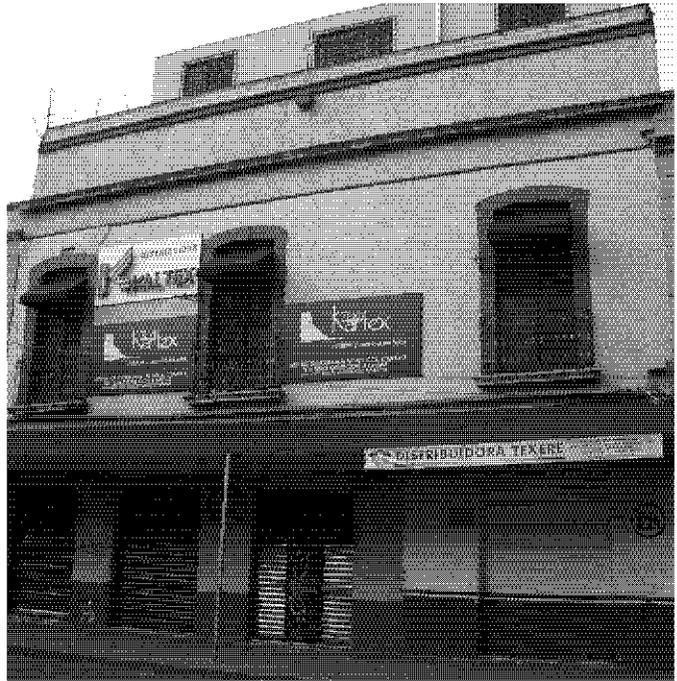


Figura 22. El inmueble número 3 actualmente, donde se aprecian las modificaciones. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.



Figura 23. El inmueble número 4 en los años setenta del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 24. El inmueble número 4 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.



Figura 25. El inmueble número 5 en los años setenta del siglo xx. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

cual conserva parte de la fachada, los muros perimetrales y algunos interiores. En la década de los años setenta del siglo xx se encontraba en mal estado y se apreciaba su fachada con elementos originales (figura 25). En 1988<sup>25</sup> se encontraba en condiciones similares, pero se conservaba su partido arquitectónico con un patio lateral y habitaciones en tres lados. En el año 2000 se encontraba en peores condiciones y se apreciaba la pérdida de algunas cubiertas. Posteriormente fue remodelado como se aprecia actualmente, con la fachada modificada; como no se permitió el acceso, no se sabe qué conserve de la antigua construcción (figura 26).

El número 6, ubicado en la calle República de Guatemala 127, es un comercio que era una casa

<sup>25</sup> Cabe mencionar que en el catálogo publicado las fotos y plano aparecen cambiados con el número 27 de Guatemala.



Figura 26. El inmueble número 5 actualmente, donde se observan los cambios. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.

habitación del siglo XIX con elementos del XVIII. En la década de los años setenta del siglo xx conservaba su partido arquitectónico con un patio lateral y habitaciones en tres lados, y tenía un agregado en la azotea (figura 27). Cuando se publicó el catálogo se encontraba en condiciones similares. Posteriormente se remodeló eliminando el agregado en la azotea y gran parte de sus muros originales, de tal manera que actualmente conserva los muros perimetrales, algunos interiores y la fachada, que no ha cambiado (figura 28).

El número 7, ubicado en la calle República de Guatemala 129, esquina Margil, es un edificio del siglo xx sin ningún valor, que se encuentra en condiciones similares desde los años setenta del siglo xx (figura 29).

El número 8, ubicado en la calle de Margil 5, es una vecindad con comercios; formaba parte de la



Figura 27. El inmueble número 6 en los años setenta del siglo xx. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 28. El inmueble número 6 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno. Vemos que no tuvo grandes cambios, a excepción de la eliminación del agregado, que lo mejoró.

estructura original del hospital de San Pedro y —en el siglo XIX, cuando se dividió por las Leyes de Reforma— se convirtió en vecindad, con su patio cen-



Figura 29. El inmueble número 7 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.

tral alargado y habitaciones alrededor. Sigue conservando parte de esa estructura (figuras 30 y 31).

El número 9, ubicado en la calle de Margil 7, formaba parte de la estructura original del hospital de San Pedro, y en el siglo XIX, cuando se dividió por las Leyes de Reforma, se convirtió en habitación. Actualmente es un comercio que conserva la fachada, parte de los muros originales del hospital y de un patio (figuras 32-34).

El número 10, ubicado en la calle de Margil 9, formaba parte de la estructura original del hospital de San Pedro, y en el siglo XIX, cuando se dividió por las Leyes de Reforma, se convirtió en vecindad. A principios del siglo XX se conservaba en regular estado y se apreciaba su patio. En los años setenta del siglo XX se había deteriorado bastante, y el patio estaba ocupado por tendedores y tenía agregados (figuras 35 y 36). Actualmente vemos que fue restaurado y se recuperó gran parte de su

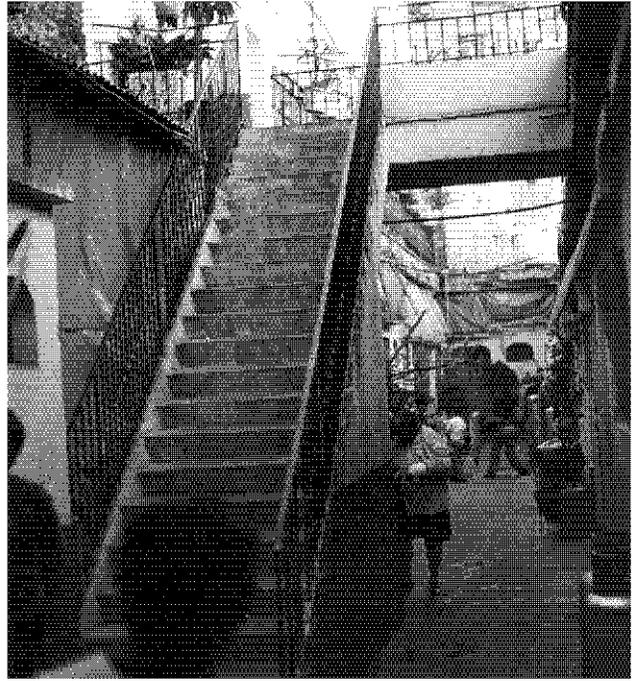


Figura 30. Dos aspectos del inmueble número 8 en los años setenta del siglo xx. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

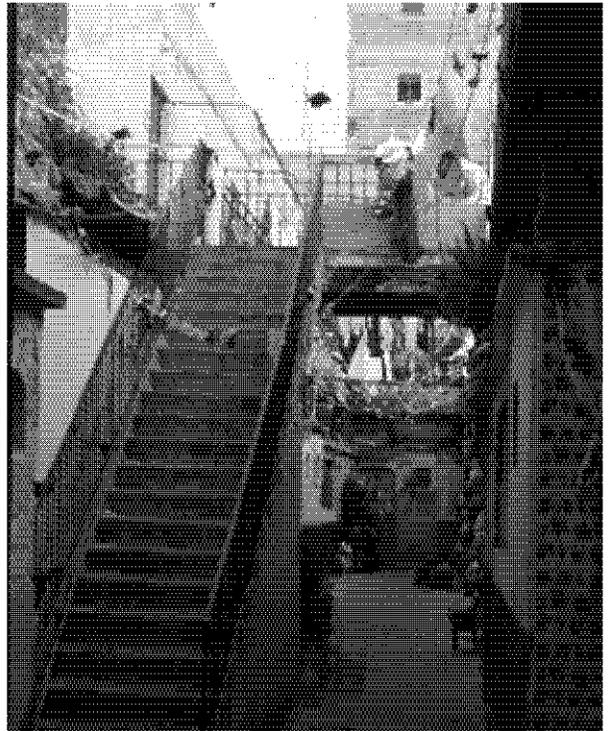


Figura 31. Dos aspectos del inmueble número 8 actualmente. Fotografías de Ethel Herrera Moreno.

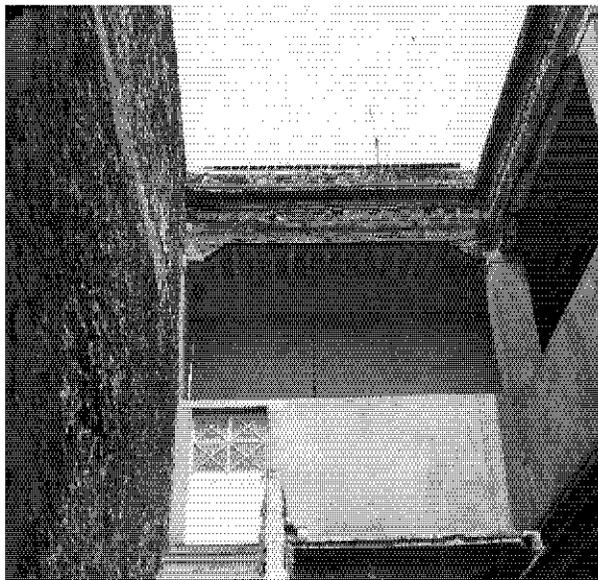


Figura 32. Fachada (arriba) e interior (abajo) del inmueble número 9 en los años setenta del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

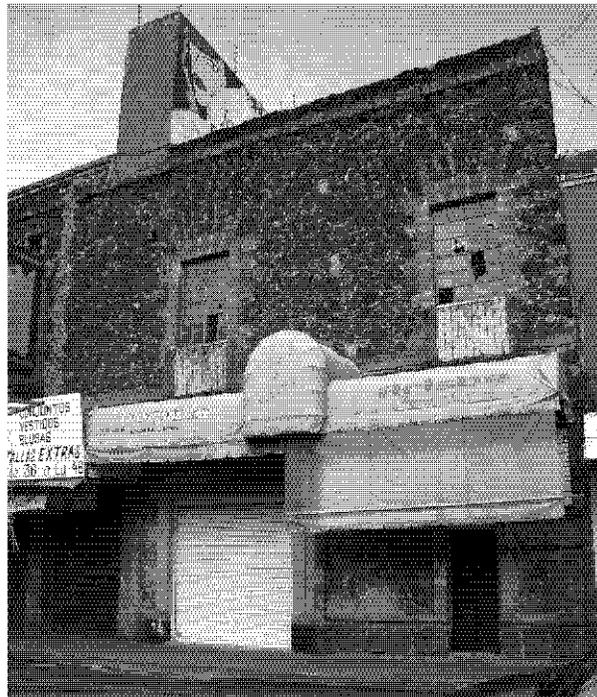


Figura 33. Fachada del inmueble número 9 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.



Figura 34. Interior del inmueble número 9 en 2003.

Figura 35. Interior del inmueble número 10 a principios del siglo xx. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

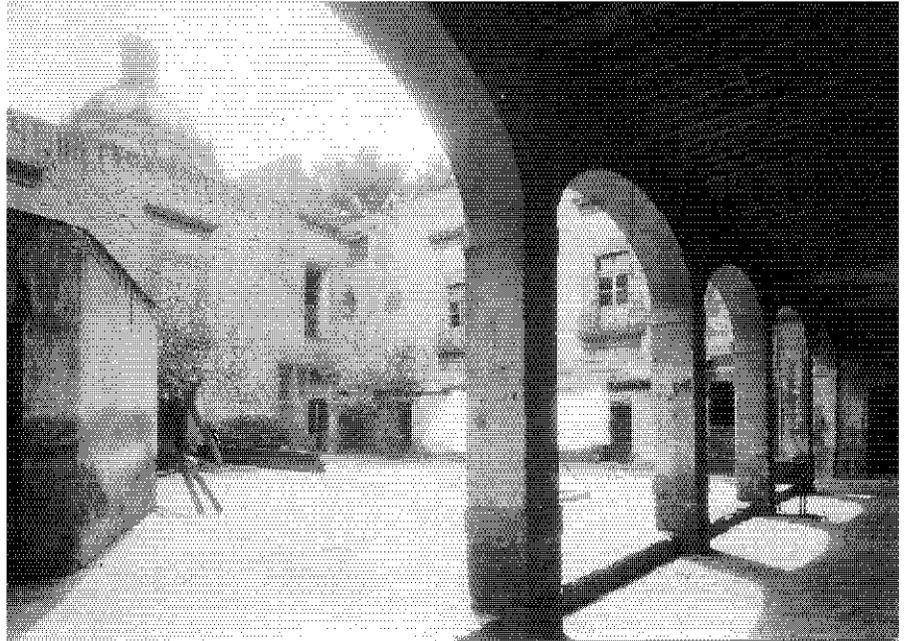


Figura 36. Fachada e interior del inmueble número 10 en los años setenta del siglo xx. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 38. En esta fotografía del primer tercio del siglo XX se observa la fachada de los inmuebles de Margil 7, 9 y 13-15. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 37. Fachada e interior del inmueble número 10 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.

espacio original. A pesar de que se convirtió en comercios y bodegas, conserva la fachada, uno de los claustros secundarios y habitaciones del antiguo hospital (figura 37).

El número 11, ubicado en la calle de Margil 13-15, formaba parte de la estructura original del hospital



Figura 39. Interior de Margil 13-15 a principios del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 40. El inmueble número 11 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.

de San Pedro, y en el siglo XIX, cuando se dividió por las Leyes de Reforma, se convirtió en vecindad y conservaba parte de la estructura del hospital. Hasta el primer tercio del siglo XX se conservaba, posteriormente fue demolido, y actualmente es depen-



Figura 41. El inmueble y el templo a principios del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 42. El inmueble número 12 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.



Figura 43. El inmueble número 12 actualmente. Fotografía de Eitel Herrera Moreno.

dencia de los sacerdotes, y sólo conserva los muros de colindancia con el templo (figuras 38-40).

El número 12, ubicado en la calle de Margil esquina Emiliano Zapata 60, probablemente era la sala de reunión de la congregación de San Pedro. Fue demolida a finales del siglo XIX y en su lugar se construyó una casa-habitación (figura 41). Actualmente es una guardería en la planta alta y comercios en la baja. Conserva los muros perimetrales y la fachada. Esta última fue restaurada recientemente recuperando sus vanos originales en planta baja (figuras 42 y 43).

El número 13, ubicado en la calle Emiliano Zapata esquina Santísima 12, es el templo de la Santísima, que se formó desde el siglo XVI (figura 44).

El número 14, ubicado en Santísima 10, seguramente era la sala de reuniones de la archicofradía de la Santísima Trinidad; se comunicaba con el templo y daba a la calle. Conserva la fachada del siglo XVIII, de estilo neoclásico, y sus muros interiores de gran espesor (figuras 45 y 46).

Los números 15 y 16, a finales del siglo XVIII, eran vivienda de arrendamiento perteneciente a



Figura 44. El templo a principios del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 45. El inmueble número 14 a principios del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 46. El inmueble número 14 actualmente. Fotografías de Ethel Herrera Moreno.



Figura 47. El Claustro en el siglo XIX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 48. El inmueble 15 en los años setenta del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

Figura 49. El inmueble 15 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.





Figura 50. El inmueble 16 en los años setenta del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

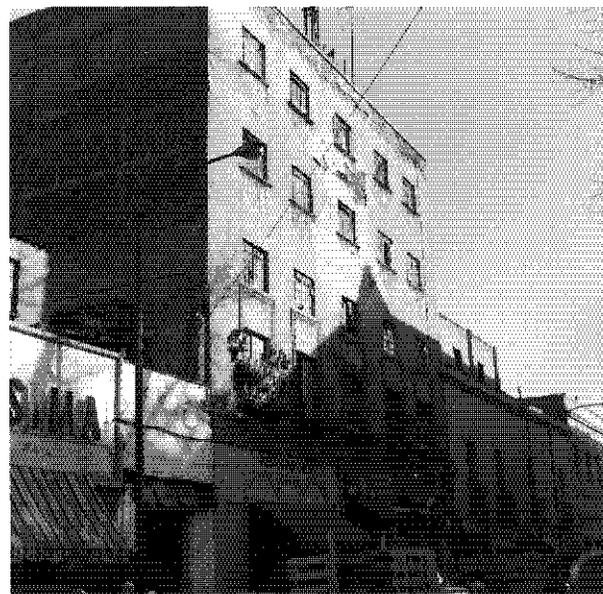


Figura 52. El inmueble 17 en los años setenta del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 51. El inmueble 16 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.



Figura 53. El inmueble 17 actualmente. Fotografía de Ethel Herrera Moreno.

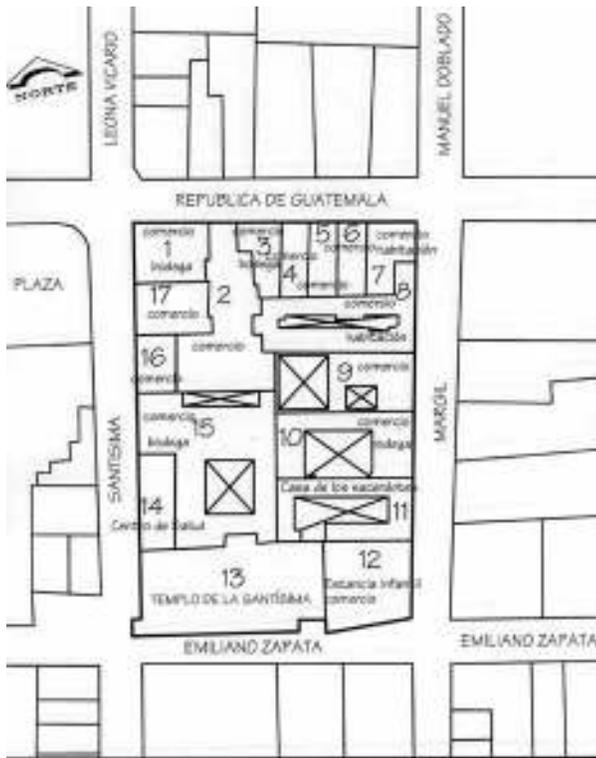


Figura 54. Región 6, manzana 7. En este plano de la manzana se indican los 17 predios y el uso que tienen en la actualidad.

la archicofradía. El número 15, ubicado en Santísima 8, en el siglo XIX, con motivo de las Leyes de Reforma, formó un predio con una parte del hospital de San Pedro (figura 47). Actualmente son bodegas y en él se encuentra el claustro o patio principal de dicho hospital, las habitaciones alrededor del mismo y parte de otro patio. La fachada modificada se encuentra igual desde la década de los años setenta del siglo XX (figura 48). En general los dueños lo han restaurado y lo tienen en buen estado (figura 49).

El número 16, ubicado en Santísima 6, en el siglo XIX se convirtió en habitación y comercio. En los años setenta del siglo XX era habitación y comercios; actualmente son comercios. Vemos que de esa época a la actualidad no sufrió cambios sustanciales en su fachada. En su interior sigue conservando muros del siglo XVIII (figuras 50 y 51).

El número 17, ubicado en Santísima 4, que junto con el número 1 eran vivienda de arrendamiento perteneciente a la archicofradía de la Santísima, en el siglo XIX se convirtió en una casa-habitación y a mediados del XX se remodeló, se le aumentaron tres pisos para convertirlo en departamentos. Actualmente es habitación y comercios. Aunque tenga la fachada muy modificada, conserva muros del siglo XVIII. De los años setenta del siglo XX a la actualidad no ha sufrido cambios sustanciales (figuras 52 y 53).

En la figura 54 se muestra el plano de la región 6, manzana 7, en donde se indican los 17 predios y el uso que tienen en la actualidad.

### Consideraciones finales

Tanto la archicofradía como el templo de la Santísima Trinidad y la congregación de San Pedro fueron de suma importancia en el desarrollo y las costumbres de la ciudad de México en la época virreinal, y su influencia trascendió sus límites.

Han existido investigadores que han escrito sobre los hospitales de la Nueva España, como la recientemente fallecida Josefina Muriel, y hay especialistas en el estudio de las cofradías que se incorporaron al templo de la Santísima, como la doctora Alicia Bazarte, por lo que nuestro objetivo no ha sido profundizar en ellas. Lo que nosotros queríamos descubrir era qué espacio físico les pertenecía y qué inmuebles o parte de ellos ha llegado a nosotros.

Por medio de la investigación, que consistió en analizar planos antiguos de la ciudad de México, documentación gráfica y documentación histórica, así como visitar todos los inmuebles de la manzana que pertenecía al templo y a las dos corporaciones, pudimos lograr nuestra meta. Encontramos que, a pesar de que se ha perdido bastante de lo que existía a finales del siglo XVIII, se conserva lo más importante de lo que era el hospital y hospedería, como son el claustro principal y uno de los secun-

---

darios, así como la sala de reuniones de la archicofradía, y por supuesto la iglesia.

Consideramos que sería conveniente dar a conocer la historia de la iglesia, del hospital de San Pedro, de la archicofradía y de las cofradías que albergaba el templo. En la actualidad hay poca gente que conoce el o los claustros y creen que era convento: incluso los que saben que era hospital lo llaman de la Santísima. También sería importante

difundir los gremios que formaron cofradías, porque muchos de los comercios que existen en la zona tienen que ver con ellos.

Para concluir, podemos señalar que una de las maneras de conocer esa historia, aunque un poco utópica, sería hacer una restauración integral, uniendo las partes que se conservan, darles un uso más adecuado y poner cédulas que indiquen su historia.



# Entre la devoción y el olvido: imágenes de las cofradías de la Santísima Trinidad, ciudad de México

En este artículo nos interesa dar a conocer la relevancia de las cofradías gremiales que tuvieron su sede en el templo de la Santísima Trinidad de la ciudad de México, así como la importancia de sus imágenes patronales que captaron la admiración de la sociedad en la procesión del Jueves Santo durante el periodo virreinal y bien entrado el siglo XIX. Describimos la historia de las imágenes y el largo camino que han recorrido desde que fueron esculpidas por distinguidos artistas del siglo XVII, veneradas por los hermanos en religión en tanto que emblemas devocionales en el siglo XVIII, para después ser olvidadas y arrumbadas en bodegas a finales del XIX, hasta el rescate que se ha hecho de ellas en este siglo XXI.

*Palabras clave:* gremio, cofradía, devoción, procesión, escultura, imagen.

“ *Hay que tener cuidado con los santos  
porque, aunque sean de piedra,  
están cargando el don de Dios.*

Don GABINO PÉREZ FLORES,  
*campesino de Tochimilco, 2005*

**S**in temor a equivocarnos podemos afirmar que el templo de la Santísima Trinidad fue único por la cantidad de instituciones que, a través de los siglos, congregó en su conjunto arquitectónico: un monacato femenino, un hospicio, un hospital (el de San Pedro), un colegio y una santa escuela del mismo nombre, pero sobre todo por ser el lugar donde progresaron y lucieron los principales gremios de la capital del virreinato de la Nueva España.

El término corporación procede del latín *corpus*, que quiere decir cuerpo, asociación, junta, comunidad. Las asociaciones son corporaciones con diversos objetivos; entre éstos, las religiosas son las

\* Escuela Superior de Economía, Instituto Politécnico Nacional.



Figura 1. Fotografía de cuando se filmó la película *De carne somos* (entre 1952 y 1955), proporcionada por un vecino de la Santísima Trinidad, a quien agradecemos su atención.

que promueven el culto divino; como ejemplo se tienen a las hermandades, las cofradías y las órdenes religiosas; las corporaciones que tienen fines educativos, como los colegios y las universidades, y las corporaciones que buscan fines políticos, territoriales o económicos, como son los cabildos, los gremios, los consulados y los sindicatos.<sup>1</sup>

98 |

En el caso de las cofradías y gremios<sup>2</sup> de la época virreinal, su función se manifestó en la acción de incorporar, hermanar, fraternizar, unir y someter a reglamentos y constituciones a los participantes de estas asociaciones, con el fin de que pudieran realizar transacciones económicas, destacar en la sociedad a través de la devoción y el ritual público, asistirlos en la salud, enfermedad y muerte, ensalzar la confraternidad y exigir de sus miembros el espíritu de solidaridad, confianza y respeto a su institución.

La iglesia de la Santísima Trinidad fue única en la ciudad de México por ser sede de la archicofradía<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *La enciclopedia jurídica española*, 1910, VIII, citado por Diana E. González Ortega, "Las cofradías de Xalapa de 1750 a 1800", tesis doctoral en Historia y Estudios Regionales, México, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, noviembre de 2011, p. 9.

<sup>2</sup> Las cofradías gremiales, que es el caso de las establecidas en el templo de la Santísima Trinidad, se distinguieron porque el gremio se ocupaba de los asuntos laborales y la cofradía de los actos devocionales, siendo a la vez una sola asociación.

<sup>3</sup> "Las archicofradías son las cofradías que tienen el derecho de



Figura 2. Sumario de indulgencias de la cofradía de San Homobono de los Sastres. AGN, Bienes Nacionales, vol. 57, exp. 1.

homónima que congregó en su seno a las 13 cofradías gremiales más importantes de la ciudad de México, cuyo fin espiritual consistió en procurar que todos sus agremiados recibieran los sacramentos para su salvación eterna y las indulgencias que a través de los siglos les otorgaban los sumos pontífices. Cada uno de los cofrades recibía su sumario de indulgencias<sup>4</sup> o

poder agregar a sí otras cofradías de su mismo nombre o su mismo fin, erigidas canónicamente, para comunicarles mediante esta agregación sus propias indulgencias y algunos privilegios". Juan B. Ferreres, *Las cofradías y congregaciones eclesíásticas según la disciplina vigente*, Barcelona, Gustavo Gili, 1908, pp. 4-5.

<sup>4</sup> Este documento llevaba impreso al santo patrono de la cofradía, y siendo el grabado la mejor forma de difusión de las imágenes pudimos identificar a las esculturas de los siglos XVII y XVIII que aún se encuentran en el templo de la Santísima Trinidad. Sobre el estudio de los sumarios de indulgencias, véase Alicia Bazarte Martínez y Clara García Ayluardo, *Los costos de la salvación, las cofradías y la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México, CIDE/IPN/AGN, 2001.

**Tabla 1. Archicofradía de la Santísima Trinidad.**

Congregación del Santo Ángel de la Guarda (Gremio de los tiradores de oro)		
Congregación de San Pedro (Hospitalaria y hospitalaria)	Congregación de San Nicolás Avelino (Patrono de las muertes repentinas)	
Cofradía de San Homobono (Gremio de los sastres, jubeteros y calceteros)	Cofradía de Jesús Nazareno de la Caída (Gremio de los encomenderos de fruta)  Cofradía del Divino Redentor Cautivo (Comerciantes en general)  Cofradía de la Humildad y la Paciencia del Santo <i>Ecce Homo</i> (Gremio de los mercaderes)  Cofradía de Nuestra Señora de Guía (Gremio de los cocheros y de los viajeros transatlánticos)  Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores (Gremio de los pintores)  Cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo (Gremio de los cacahuateros)  Cofradía de la Santa Cruz (Gremio de obreros mayores)	
	Cofradía del Santo Cristo de la Salud (Asistencia médica a sus agremiados)	San Cosme y San Damián (Flebotomistas, cirujanos y boticarios)

patente,<sup>5</sup> al momento de ser aceptados en la cofradía; en este documento se especificaban los beneficios que recibirían de la cofradía y las obligaciones que cada uno de ellos debía observar, comprometiéndose a enaltecer a su asociación con su ejemplo y caridad. Además contaron con su propio altar y, a su vez, cada altar resguardaba las reliquias del santo patrono.

<sup>5</sup> Sumario de Indulgencias y Patente eran los documentos que identificaba como miembro activo a cada uno de los cofrades pertenecientes a las cofradías gremiales, a los cuales se les entregaba en el momento de su aceptación como hermano de devoción, con la diferencia de que la patente no acordaba indulgencias a su poseedor.

El templo contó con una sala llamada “La Lámina”, por encontrarse en ese lugar reproducciones ampliadas, bellamente decoradas, de las indulgencias otorgadas. No sabemos el paradero de estas “láminas”, pues el recinto desapareció con la renovación que en el siglo XVII se hizo a la iglesia.<sup>6</sup> Las cofradías gremiales y su inserción en la archicofradía de la Santísima Trinidad se muestran en la tabla 1.

<sup>6</sup> En algunas partes hemos podido observar este tipo de documento, como en la capilla de Pánuco Zacatecas. En la ciudad de México se pueden observar en la sala de referencias del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana.

Esta unión gremial se manifestó también en las transacciones económicas y comerciales entre agremiados del mismo oficio, en la asistencia social para los socios y sus familiares, así como en proporcionar un sepelio digno al agremiado y solventar —en nombre de la caridad cristiana— las necesidades de los hermanos en religión.<sup>7</sup> Fue durante los siglos XVII y XVIII en donde estas asociaciones obtuvieron su máximo reconocimiento social, económico y político.

### Las esculturas de las cofradías gremiales

En este contexto religioso podríamos situar las imágenes de los gremios de la Santísima, “donde el imaginario social se fundamenta en la representación mental de lo divino que ordena y certifica las relaciones de los hombres entre sí como sistema de representación y de prácticas simbóli-

<sup>7</sup> En el caso de estas cofradías gremiales, el gremio se encargó de todas las cuestiones laborales, entre las que podríamos mencionar contratos de compra-venta, fijación de precios de los productos controlados por el gremio, contratos entre oficiales y aprendices, asistencia a los socios durante sus enfermedades, protección a las hijas y viudas en caso de fallecimiento del oficial, etc., en tanto que la cofradía se encargaba de vigilar el buen comportamiento cristiano del cofrade, principalmente en la observación de la práctica de la caridad a través de tres de las siete obras de misericordia corporales: “que una vez al año visitaren a los enfermos convalcientes del mismo hospital [de San Pedro], o a los peregrinos con hospedaje, o les lavaren los pies, o sirvieren a su mesa, o por otra vía, de cualquier modo dispusieren su obra en servicio de ellos [...]”; estos ejercicios los debían observar los agremiados durante siete días al año. Archivo General de la Nación (AGN), Bienes Nacionales, 1781, vol. 642, exp. 2, s/p. Para retribuir las anteriores obligaciones, la cofradía se comprometía en su fallecimiento: “dar veinte y cinco pesos, los veinte y uno de ellos para ayuda de su mortaja y entierro, y los cuatro restantes a nuestra ilustre Archi-Cofradía para que le asistan nuestros pobres trinitarios a su entierro, y sepultura en nuestra iglesia, si en ella quisiere ser sepultado: un paño de color rojo para encima de su cadáver, ataúd, almohadas, candeleros, velas, y un paño negro para la mesa, lo que se le ministrará para la casa de su morada”. Además de que se dirían por el descanso eterno de su alma, durante cada año, 48 misas generales para todos los difuntos y ocho en particular por el fallecido en el aniversario de su muerte. AGN, Bienes Nacionales, 1698, vol. 57, exp. 1, s/p.



Figura 3. Nube con ángeles que perteneció al grupo escultórico de la Santísima Trinidad (siglo XVIII).

cas”;<sup>8</sup> de esta manera las cofradías otorgaron a sus iconos poderes sobrenaturales, capaces de obrar milagros, pero también los erigieron en sus representantes ante la sociedad convirtiéndolos en su imagen-emblema.

En el caso de las imágenes de las cofradías novohispanas, la mayoría de ellas fueron seleccionadas de acuerdo con los intereses del grupo social que integraba la hermandad, la cual utilizó una serie de recursos para dotarse de una identidad propia que la distinguiera del vasto universo devocional: el adorno de la imagen, las procesiones, la fiesta patronal, las obras de beneficencia, así como las oraciones especiales en forma de novenarios, septenarios triduos o

<sup>8</sup> Gabriela Sánchez Reyes, “Entre el dolor y la curación: la relación entre los milagros y las imágenes religiosas como remedio de enfermedades”, en Pilar Gonzalbo Aispuru y Verónica Zárate Toscano (coords.), *Gozos y sufrimientos en la historia de México*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2007, p. 112.



Figura 4. Escultura de san Roque (siglo XVIII).

jaculatorias, indulgencias, reliquias, etc., otorgaban al cofrade una identidad corporativa por medio del poder de su imagen patronal, a la que deberían venerar, imitar y orar, pues era una de las formas de lograr la salvación individual eterna, pero también acrecentar el culto de su hermandad y reproducir un modelo funcional de organización social.

Las Leyes de Reforma —al suprimir las cofradías en la segunda mitad del siglo XIX— no lograron hacer desaparecer sus imágenes patronales; en el caso del templo de la Santísima Trinidad únicamente quedaron olvidadas y arrumbadas en una bodega, para ser rescatadas en este siglo XXI por el padre Luis Hernández y un grupo de cofrades de la archicofradía del Perpetuo Socorro y de la mayordoma de la misma devoción, doña Luchita Pastrana.

Actualmente al contemplar las imágenes y su perfección evocamos las prodigiosas manos que

las labraron y adquirieron ante nuestros ojos la dimensión de un patrimonio tangible que ha desafiado el robo o la destrucción como tantas otras que han desaparecido para siempre.

Alfonso Rodríguez nos dice que, de acuerdo con lo dispuesto por el Concilio de Trento, existen distintos tipos de imágenes religiosas: 1) la imagen de culto que recoge el que se rinde a la imagen no por sí mismo sino en virtud de la cosa representada; 2) la imagen a la que no se tributa propiamente culto sino que sirve para la enseñanza e instrucción del pueblo cristiano, es decir, la imagen catequética y didáctica, y 3) la imagen que suscita poderosos sentimientos y afectos personales encaminados a imitar la vida, acciones y actitudes de aquellos que las imágenes representan.<sup>9</sup> Las esculturas de la Santísima cumplieron con estas tres disposiciones.

### Las procesiones del Jueves Santo

Todos los cronistas e historiadores de los siglos XVII al XX coinciden en que las procesiones de las cofradías gremiales de la Santísima Trinidad, durante la Semana Santa, eran las que congregaban a la sociedad de la ciudad de México desde la fundación del templo (1576), por la devoción que provocaban, por las imágenes que infundían compasión, piedad y arrepentimiento, y por la galanura de los cofrades (casacas rojas, con su insignia de cruz redentorista trinitaria, así como velas “encarnadas” en las manos), pero sobre todo infundían devoción a su escultura patronal que representaba algún pasaje del martirio de Jesucristo.

<sup>9</sup> Alfonso Rodríguez, “Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos”, en *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Museo de América, 1999, p. 89. Citado por Ania González Torres, “Un pueblo de indios novohispano: religión, sociedad y cultura en Ixmiquilpan, durante la época colonial (1550-1760)”, tesis de licenciatura en Etnohistoria, México, ENAH, 2008.

A las cuatro y media ya era imposible transitar por aquellas calles, llenas de un gentío que se movía como las olas de un mar agigantado, levantadas por el viento y deshechas para volverse a formar, o como la corriente de un río crecido, apareciendo sobre el oleaje de cabezas, las cañas cubiertas de judas y matracas; las familias *de tono* se dirigían a alguna casa amiga, atravesando difícilmente aquella muralla humana, para disfrutar de la fiesta que ofrecía la procesión. Los balcones del tránsito se llenaban de preciosas jóvenes que solían murmurar de las que pasaban; los zaguanes estaban henchidos de individuos de la clase media y también llenaba ésta la iglesia de la Santísima. Todos esperaban la procesión.<sup>10</sup>

Las imágenes conducidas por los cofrades fueron:

La de San Pedro, que parecía verdaderamente llorosa; la de Jesús con la cruz a cuestas, en cuyo semblante se dibujaban perfectamente la fatiga y el dolor en aquel acto de pasión, siendo de notar la actitud en el momento de quererse levantar y la de Simón Cirineo, muy expresivas y naturales; la imagen de la Santísima Virgen de los Dolores, en cuyo rostro se retrataba la aflicción que sintió en el camino al Calvario, y la escultura de la Santísima Trinidad, bastante hermosa y obra verdaderamente artística.<sup>11</sup>

En seguida venían los nazarenos, que eran los cofrades de San Homobono de los sastres y acompañaban a los siguientes pasos: el de los santos médicos Cosme y Damián y el Cristo de la Salud, la ilustre cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Benditas Ánimas, gremio y hermandad de la Santa Cruz y cofradía del Divino Redentor Cautivo.

<sup>10</sup> Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Editora Nacional, 1967, p. 144. Si bien el cronista nos menciona para mediados del siglo XIX únicamente algunas imágenes que procesionaban el Jueves Santo, nosotros agregamos otras que iban en el paso de san Homobono de los sastres. Hacemos mención que nuestra fuente fueron las contabilidades de la archicofradía.

<sup>11</sup> *Idem*.

Así podríamos describir la herencia de las imágenes procesionales en este siglo XXI.

### La Santísima Trinidad

El grupo escultórico, compuesto por tres elementos (Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, representado por una paloma), ocupó el lugar privilegiado del templo en el retablo principal del presbiterio, y daba razón de ser al espacio sagrado e irradiaba gracias e indulgencias a los fieles que la frecuentaban.

La representación escultórica, así como pinturas y grabados de la archicofradía de la Santísima Trinidades es el *Compassio Patris* (*El Padre Compasivo*), donde Dios Padre sostiene el cuerpo inerte de Jesús; la paloma aparece entre las dos personas, simbolizando que los tres son la misma esencia. Quien autorizó el uso de esta imagen fue el papa Gregorio XIII cuando aprobó la archicofradía por bula del 10 de abril de 1576, al mismo tiempo que autorizó a los cofrades usar la cruz redentorista trinitaria como distintivo emblemático.<sup>12</sup>

Sabemos que su hechura se efectuó a finales del siglo XVII, y que un siglo después —en 1794— se “arregló la efigie” de la Santísima Trinidad, lo que costó 200 pesos, haciendo hincapié en la restauración de las potencias de la escultura del Dios Hijo y de la tiara del Dios Padre; pensamos que ambas se hicieron en metal noble (oro o plata dorada). En cuanto a la vestidura del hijo “se necesitaron 16 varas de bramante y, en total incluyen-

<sup>12</sup> Alicia Bazarte Martínez, “La iglesia de la Santísima Trinidad y la cruz redentorista trinitaria (de Malta), emblema de devoción, poder y arte”, en Alicia Mayer y Ernesto de la Torre Villar (eds.), *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, México, UNAM, 2004, p. 318, y AGN, Bienes Nacionales, vol. 642, exp. 2. La cruz profusamente representada en el templo: portada, arquitectura, vitrales, documentos de la archicofradía, etc., significa: la cruz puesta sobre un campo blanco o de plata es la luz del Padre, el azul: la lividez del Hijo crucificado, y el rojo: el fuego del Espíritu Santo. *Ibidem*, p. 314.



Figura 5. Fotografía del grupo escultórico de la Santísima Trinidad (1950). La nube con los ángeles y querubines se encuentra, muy deteriorada, en una de las bodegas del templo.

do la hechura y el bordado, se gastaron mil once pesos 5 reales en ella. Esto sin contar el galón y las piedras del fleco además de un Espíritu Santo, representado por una paloma de plata.<sup>13</sup> Además de estos gastos se hicieron otros tantos para la procesión y bendición del templo recién restaurado.<sup>14</sup>

El grupo escultórico sigue ocupando el lugar principal del templo, aunque no el sitio original de la época virreinal —en el cuerpo superior del retablo barroco—; actualmente se encuentra en el retablo neoclásico del siglo XIX, en el cuerpo medio y de acuerdo con una fotografía de los años cin-

<sup>13</sup> Julio César Cervantes López, “La archicofradía de la Santísima Trinidad. Una cofradía novohispana”, tesis de licenciatura, México, FFL-UNAM, 2003, pp. 186 y 187.

<sup>14</sup> Como andas para la procesión, botones para las casacas de los cofrades, palio para el Santísimo Sacramento, etcétera. AGN, Bienes Nacionales, vol. 863. exp. 5.



Figura 6. Rostro de Dios Hijo, cuando empezaron a aparecer los grabados.

uenta del siglo XX, se perdió una nube con querubines que le servía de base, aunque el resplandor aún sigue en su sitio.<sup>15</sup>

Aún hoy podemos extasiarnos al contemplar estas figuras recién restauradas en el año 2010 por el artista Fermín Castañeda Colunga; desafortunadamente, el Espíritu Santo de plata que mencionan las crónicas desapareció, no sabemos en que época, en aras de alguna necesidad económica o fue sustraído en detrimento del templo, de la escultura y del patrimonio artístico de la nación. Ahora, la paloma de madera que representa al Espíritu Santo se encuentra al lado del Dios Hijo y del Dios Espíritu Santo.

Es necesario mencionar que durante la restauración de 1794 se forró el interior del rostro del

<sup>15</sup> La tiara y las potencias han desaparecido, aunque la escultura de Dios Hijo aún conserva los huecos de su inserción.



Figura 7. Grabado del siglo XVIII.



Figura 8. Grabado del siglo XVIII.

Figura 9. Dios Padre antes de la restauración.

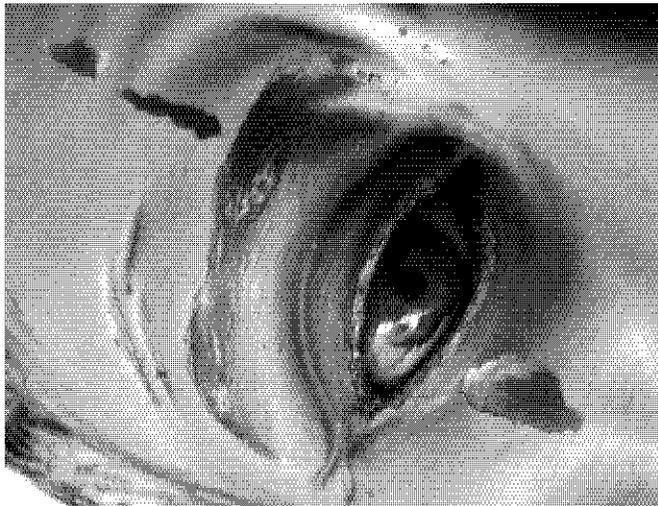


Figura 10. Dios Padre después de la restauración.



Figura 11. Dios Hijo antes de la restauración.

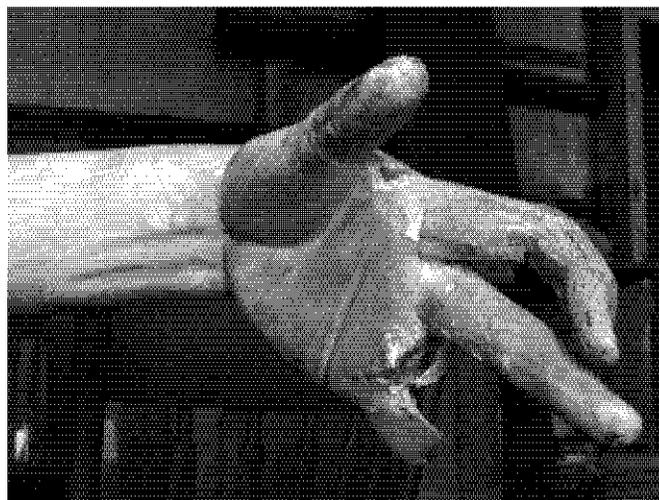




Figura 12. Dios Hijo después de la restauración.



Figura 13. Grupo escultórico de la Santísima Trinidad restaurado y expuesto actualmente en el templo.

Dios Hijo con diez grabados de devociones de patentes y sumarios de indulgencias de cofradías y congregaciones de la ciudad de México; el restaurador Castañeda Colunga los descubrió en diciembre de 2009.<sup>16</sup> Suponemos que esto se debió a que

<sup>16</sup> Nueve de dichos grabados son la Virgen de Loreto, un Cristo crucificado, la Virgen de los Dolores, la Virgen de Guadalupe (firmado por el grabador Baltazar Troncoso, activo en la segun-

otras asociaciones religiosas quisieron potenciar el poder de la imagen y al mismo tiempo estar presentes en el templo que congregaba al mayor número de cofradías gremiales en la ciudad de Méxi-

da mitad del siglo XVIII), un Señor San José, una Virgen de la Asunción (haciendo mención que es la de la parroquia de Santa María la Redonda), Santísimo Sacramento, Virgen de Guía y otra virgen.



Figura 14. Revista de la archicofradía de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro (1949). Agradecemos al padre Blanco el habérnosla proporcionado.

co, así como beneficiarse del gran número de indulgencias de que gozaban los cofrades.

Otro grupo escultórico de la Santísima Trinidad, del siglo XVIII, atraía la atención de la sociedad en las procesiones del Jueves Santo. Afortunadamente se ha conservado, aunque después del caso de las cofradías y los gremios debido a la Leyes de Reforma, permaneció largo tiempo abandonado en los cuartos que servían como bodega del templo. Una memoria de abril de 1949 de la archicofradía de la Virgen del Perpetuo Socorro reseña: “Grupo escultórico de la Santísima Trinidad que había sido arrumbado por uno de los capellanes y que fue restituido al culto por los sacerdotes redentoristas es hoy, el día primero de cada mes objeto de veneración extraordinaria”, los fieles la llaman “la Divina Providencia.” El Dios Padre aún



Figura 15. Grupo escultórico de la Santísima Trinidad, restaurado en 2007.

conserva la triple tiara original (de cobre, con incrustaciones de pedrería); las potencias del hijo han desaparecido.

Dichas esculturas se restauraron en 2007 por el artista ya citado, y ahora ocupan el colateral izquierdo del templo, aunque son muy pocos los fieles que la frecuentan el día 1 cada mes, dedicado a la Divina Providencia.

### **La congregación de San Pedro**

En segundo lugar de preeminencia, por compartir fundación y espacio arquitectónico, le valió a la congregación de San Pedro —a cargo de la orden Redentorista Trinitaria— el reconocimiento de las autoridades eclesiásticas y virreinales de la época; su labor social la hizo destacar por el hospital que



Figura 16. Óleo al lado derecho del presbiterio.

anexo al templo de la Santísima daba asistencia a los sacerdotes pobres y enfermos de la capital del virreinato y alojaba a los sacerdotes, que después de un largo viaje ultramarino llegaban a reposarse.

El 28 de julio de 1580, el mismo papa que había autorizado la archicofradía de la Santísima Trinidad, Gregorio XIII, concedió la aprobación de esta congregación a la que se le conoció también con el nombre de San Pedro Príncipe de los Apóstoles. En la portada poniente del templo, coronando la puerta, aún podemos ver el emblema autorizado por el sumo pontífice para la congregación: la triple tiara papal con las llaves del paraíso; la torre —única en el reino de la Nueva España— remata con la tiara mencionada.

No tenemos evidencia de que la escultura de san Pedro Apóstol hubiera tenido culto en el templo, ya que ésta se encontraba en la capilla del hospital anexo al templo, celosamente custodiada y venerada por los redentoristas trinitarios y por los pacientes, y tenemos referencia de que había, como en el caso de la Santísima Trinidad, una segunda escultura para las procesiones.

Al cerrarse el hospital de la congregación de San Pedro, por las Leyes de Reforma, se perdió el acervo artístico que el hospital custodiaba, por lo que el único testimonio que se conserva en el templo, al lado derecho del presbiterio, es un óleo que, de acuerdo con el restaurador mencionado, corresponde al siglo XVII, pero está sumamente deteriorado. La iconografía representa a san Ignacio de Loyola en el pasaje de su vida en que herido de una pierna; tiene una visión en la que se le aparece san Pedro, quien lo sana; es en esta imagen que consideramos se validó el sentido de hospitalidad, tan bien llevada a cabo por la congregación durante más de tres siglos.

### La cofradía de San Homobono de los Sastres

Esta cofradía congregó a los sastres, jubeteros y calceteros de la ciudad de México; fue el gremio más destacado en la historia de la archicofradía de la Santísima Trinidad; las cartas de adhesión de sus miembros se encuentran por miles en el Archivo General de la Nación. La misma archicofradía de la Santísima Trinidad se fundó por la promoción y gestión que un grupo de personas de este oficio emprendió para lograr tal fin.

A inicios del siglo XVII, aproximadamente por 1616, se fundó la cofradía gremial de los oficios mencionados; su santo patrono fue San Homobono de los Sastres, nacido en Cremona a principios del siglo XII y muerto en 1198; se distinguió por su caridad hacia el prójimo.



Figura 17. Escultura de san Homobono de los Sastres, su rostro sobre el mueble y el divino rostro al lado derecho de la cara de san Homobono, fue sustraído del templo en septiembre de 2010.

En los grabados de los sumarios de indulgencias de esta cofradía, de los cuales existen cinco imágenes diferentes, lo vemos siempre con los instrumentos de su oficio: tijeras, telas, metros, cintas, etcétera. De acuerdo con Schenone, en la iglesia de la Santísima existía una pintura del Santo, del siglo XVIII, de Miguel Cabrera; desgraciadamente hasta la fecha no la hemos localizado ni conocemos su iconografía.<sup>17</sup>

Los únicos vestigios de la imagen procesional es la que se encuentra en muy malas condiciones y urge restaurar; la cara, como podemos observar, está desprendida de la escultura. Por las técnicas de la hechura se puede situar en el siglo XVII.

| 109

### **El Santo Cristo de la Salud y de los Santos Médicos Cosme y Damián**

Dos cofradías se identificaron con estas devociones: la de los Santos Médicos Cosme y Damián,<sup>18</sup> que

<sup>17</sup> Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. I, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, p. 440.

<sup>18</sup> Los hermanos Cosme y Damián nacieron en Arabia y estudiaron ciencias en Siria, haciéndose famosos en la práctica de la medicina; se dice que practicaron su profesión con gran aplicación y éxito y nunca cobraron gratificaciones ni tasas. Vivieron en Egea, Cilicia, y cuando no podían sanar mediante sus conocimientos médicos lo hacían por medio de la oración. La representación más antigua que se conoce es un mosaico de su basílica en Roma del siglo VI; Cosme y Damián

agremiaba únicamente a 33 cofrades, quienes ejercían la profesión de cirujanos, flebotomianos y boticarios, debían ser los de más “mérito de ciencia y conciencia” de la capital del virreinato; debían ser examinados por el protomedicato de la ciudad de México respondiendo las preguntas, que también en número de 33 tenían que contestar a la perfección. A los cirujanos se les preguntaba cómo se tenía que practicar una cesárea, a los flebotomianos cuáles eran las mejores arterias o venas para sangrar, o a los farmacéuticos sobre el espíritu de las sustancias.<sup>19</sup> Estas esculturas de la Santísima que flanqueaban al Santo Cristo de la Salud han desaparecido; aún así, podemos contemplar actualmente las que se encuentran en la parroquia de San Cosme y Damián, que son hechuras del siglo XVIII y que debieron ser muy parecidas a las de la cofradía del templo de la Santísima Trinidad. El Cristo y las esculturas también fueron dignas de culto especial el día 26 de septiembre (fiesta patronal de Cosme y Damián) y el día de Santa María Magdalena.<sup>20</sup>

Unida a esta cofradía se encontraba la del Santo Cristo de la Salud, que congregaba a cualquier persona, siempre y cuando cotizara medio real semanalmente para ser asistido en sus enfermedades. La imagen del siglo XVII de este último todavía se conserva, aunque amenaza ruina total si no se interviene para su conservación, amén de estar sobre un muro lleno de humedad. Aún se destacan en la cruz las incrustaciones de carey y hueso que tienen esgrafiadas y entintadas escenas de los cua-

visten túnica y manto como los personajes romanos y de categoría, y llevan una cartera colgada del cinto para los instrumentos quirúrgicos. Albán Butler, *Vida de los santos*, Madrid, Libsa, 1922, pp. 134-135.

<sup>19</sup> El número 33 aparece con frecuencia en los acervos de las cofradías: 33 miembros, 33 doncellas dotadas, 33 pupilas en los colegios, es decir, identificarse con los años que Jesucristo vivió en la tierra y en que se consideraba se alcanzaba la plenitud de la vida; también se decía que es la edad con la que los fieles difuntos resucitarán el día del Juicio Final.

<sup>20</sup> AGN, Bienes Nacionales, vol. 465, exps. 35 a 43 correspondientes al año de 1606.



Figura 18. Patente de la cofradía del Santo Cristo de la Salud y de los Santos Médicos Cosme y Damián. AGN, Bienes Nacionales, vol. 155, exp. 2.

tro evangelistas, de los cuatro padres de la Iglesia y motivos florales alternados, así como querubines y serafines, el Cristo es de caña de maíz, y para el año de 1630 ya aparece representado en los sumarios de indulgencias de los cofrades.

Además de procesionar el Jueves Santo, era el Cristo que guiaba las procesiones de sangre y rogativas cuando la ciudad de México se veía afectada por alguna calamidad, especialmente en las terribles epidemias que la asolaban.

El Santo Cristo de la Salud está actualmente expuesto en el templo, aunque desconocemos el destino de los santos médicos Cosme y Damián, quienes han sido sustituidos por una Virgen Dolorosa y un san Juan Apóstol, ambas esculturas del siglo XIX.



Figuras 19. El Santo Cristo de la Salud.



Figura 20. Esgrafiado sobre las incrustaciones de hueso de la cruz del Santo Cristo de la Salud.



Figura 21. Patente de la cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Benditas Ánimas. AGN, Indiferente General, vol. 826 (antigua catalogación).

### La ilustre cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Benditas Ánimas

No hemos encontrado mención alguna documental sobre la existencia de alguna imagen que correspondiera a la iconografía de la patente de esta devoción para las procesiones de Semana Santa. Sabemos que fue muy venerado este Cristo esculpido en el siglo XVII; actualmente hay uno del mismo siglo que se encuentra expuesto en el templo y que adquiere las características de un Cristo del Santo Entierro. Podríamos suponer, al tener la imagen los brazos móviles, que originalmente es-



Figura 22. Santo Entierro, siglo XVIII, venerado actualmente en el templo.

112 |

tuvo de pie y para la procesión se dejaban visibles las llagas que lo cubren; es verdaderamente impresionante la espalda descarnada, en donde se observan las costillas.

En una restauración, de la que desconocemos la fecha, se usaron malos materiales que cubrieron la pintura original; actualmente la escultura se encuentra expuesta en una vitrina, que tiene una rotura por la cual los fieles depositan sus monedas, y éstas al caer levantan la pintura de la mala restauración, dejando al descubierto la original.

### **Señor de la Humildad y la Paciencia, Santo *Ecce Homo***

Imagen patronal que en un inicio congregó a dos asociaciones en un mismo gremio; una de comerciantes en general y otra de los comerciantes establecidos en el portal de mercaderes. Actualmente esta imagen es muy venerada en el templo de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro en la ciudad

de Torreón, donde recibe el nombre de “El Señor de los Afligidos”: “Jesús se presenta sentado, escarnecido como rey de burlas por los soldados de la guardia. Uno de los sacerdotes de este templo, debía encargarse de aquel otro [el de Torreón] que se iniciaba por los años 1920. Se atribuyó el derecho [de] disponer de algo que aquí era ya superfluo y estaba arrumbado en el desván”.<sup>21</sup> La escultura proyecta tanta veneración que ya se extendió su culto hacia Monterrey, en donde se hizo una réplica de la misma.

### **Jesús Nazareno de la Primera Caída**

Fueron los comerciantes y encomenderos de la fruta de la plaza pública de la ciudad de México quienes rindieron culto, a través de la cofradía de Jesús Nazareno de la Primera Caída, a esta talla. La asociación fundada entre el 30 de octubre de

<sup>21</sup> Laurentino Miquelez Rodríguez, *La Santísima: un templo, una plaza, una calle*, México, Jus, 1981, p. 146.



Figura 23. Patente del gremio de la humildad y la paciencia santo *Ecce Homo*. AGN, Bienes Nacionales, vol. 57, exp. 1.

1672 y el 2 de enero 1673, debió la hechura de su imagen al escultor y dorador mulato Lorenzo de Palacios, quien a cambio pidió enterrarse en el espacio de la cofradía. Su hijo, del mismo nombre, lo sucedió en la tarea y labró la escultura del Cireneo (hoy desaparecida). Es la escultura que describe Rivera Cambas en el texto arriba citado. La imagen se colocó en el templo en 2007, y poco a poco, por su belleza y expresión, empezó a ganar adeptos. En la inundación de 2008, cuando el agua subió 1.10 m, la escultura apareció flotando sin una pierna y la otra al borde de desprenderse; requirió una restauración inmediata, lo que se llevó a cabo, y ahora luce en el templo sobre un



Figura 24. Señor de la Humildad y la Paciencia, Santo *Ecce Homo*, hoy llamado "El Señor de los afligidos", en Torreón.

pedestal para evitar su deterioro con la subida anual de las aguas negras. Es necesario notar que cuando se colocó en el templo, antes de la restauración, debido al sufrimiento que proyecta empezó a inspirar devoción a un gran número de asistentes al templo, en especial a una devota (que no quiso que se mencionara su nombre) que viene desde Iztapalapa a rendirle culto y del cual ha recibido "algunos favores"; cuando se restauró, ella colaboró con una limosna y además le confeccionó una túnica que no porta el cristo, pues consideramos que le quita belleza a la imagen; aun así se podría nombrar a esta señora como la "celadora" de la imagen, pues gracias a estos cultos espon-



Figura 25. Sumario de las Indulgencias de Jesús Nazareno de la Primera Caída. AGN, Indiferente General, vol. 825 (antigua catalogación).



Figura 26. Jesús Nazareno de la Primera Caída antes de la restauración.



Figura 27. Jesús Nazareno de la Primera Caída después de la restauración hecha por el artista Fermín Castañeda.

táneos la imagen vuelve a cumplir su función devocional para la que fue creada.<sup>22</sup>

### Gremio y hermandad de la Santa Cruz y Nuestra Señora de los Dolores

La escultura de esta Virgen de los Dolores, tan venerada por el gremio de los artistas pintores, se dice está actualmente en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, en la que fuera la llamada “capilla de La Cena”, perteneciente, hasta el siglo XIX, a la ilustre archicofradía del Santísimo Sacramento y Caridad; actualmente la capilla recibe el nombre de la Virgen de los Dolores. Las crónicas nos reportan “los incendios” que en la Santísima se le hacían a la imagen el Viernes de Dolores, en donde su altar resplandecía por la cantidad de ceras encendidas. Esta imagen se integró

<sup>22</sup> Para la historia de esta cofradía, véase María del Rocío Ramírez Sámano, “La cofradía gremial de los fruteros y encomenderos de fruta de la ciudad de México: ‘Jesús Nazareno de la Caída’”, tesis de licenciatura, México, ENEP Acatlán-UNAM, junio de 2001.



Figura 28. Divino Redentor Cautivo, siglo XVIII.



a la mentalidad colectiva del barrio por ser de particular devoción de la emperatriz Carlota durante el Segundo Imperio mexicano.<sup>23</sup>

El traslado de la imagen a la Catedral, suponemos, se debe a que la “Sociedad Católica Mutualista de San Homobono” que sesionaba en la Santísima cambió su sede, en 1909, al Sagrario Metropolitano.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Información personal del padre Laurentino Miguelez Rodríguez y tradición oral de los habitantes del barrio de la Santísima; sin embargo, la cédula informativa de la Catedral Metropolitana no coincide con lo antes expuesto.

<sup>24</sup> Con la llegada de los redentoristas a la Santísima se promovió la ayuda mutua a los asistentes al templo, fundándose también el “Círculo Mutualista de México”; desgraciadamente estas mutuales no prosperaron por la poca o nula asistencia de los agremiados. *Ibidem*, pp. 120-121.

Actualmente existe una Virgen Dolorosa del siglo XIX expuesta al culto en el templo; suponemos que fue la que sustituyó a la original.

El padre Migueles nos informó que también fue trasladado a la Catedral Metropolitana (ignoramos la fecha) la escultura del Santo Ángel de la Guarda del gremio de los tiradores de oro que acompañó al misterio de la Santísima Trinidad, del altar mayor, el cual se encontraba colocado del lado del evangelio. Este ángel fue hecho por José Navarro, sacerdote del templo.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Nuria Salazar, “Nuevos datos para la historia artística del

---

### Cofradía del Divino Redentor Cautivo

Imagen de la cofradía del mismo nombre y patrono de los comerciantes en general, y asociada a la cofradía de San Homobono de los Sastres; su talla es del siglo XVII; aún no se ha restaurado, aunque su estado de conservación es bueno; actualmente se encuentra expuesta en el templo a la veneración pública.

Como conclusión podríamos decir que a pesar de los embates de los siglos las esculturas de los santos patronos de las cofradías gremiales, con sede en el templo de la Santísima Trinidad, se han negado a desaparecer, quizá por la carga devocional de aquellos que las veneraron y les confirieron su

confianza y su poder de intercesión ante el ser supremo y la sociedad, pero también por su valor artístico que despertó en los encargados del templo cierta admiración para no tirarlas a la basura o simplemente comerciar con ellas; si bien quedaron arrumbadas en bodegas durante más de 100 años, hoy, en pleno siglo XXI, al ser redescubiertas por los fieles se han comenzado a restaurar para que luzcan en su esplendor como antaño y para provocar, como ya está sucediendo, nueva veneración, nueva admiración y, sobre todo, nuevo culto para la renovación del sitio, el espacio en donde siempre han reinado como iconos de un grupo social, para alcanzar la intercesión divina a sus necesidades terrenas.



---

templo de la Santísima Trinidad de México", *Nuevo Museo Mexicano*, vol. 2, núm. 1, México, Impreso por Marco Antonio Fuentes Rodiles, 1985, p. 78.

# Imágenes de martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de la Santísima de México

Como parte del legado patrimonial del templo de la Santísima y hospital de San Pedro se ha conservado una serie de pinturas con el tema de los martirios de los apóstoles, conjunto que hoy sabemos está firmado por José de Ibarra y dos de sus discípulos: Juan Gil Patricio Morlete Ruiz y Miguel Rudecindo Contreras. Se estudia la serie pictórica identificando sus temas y algunas fuentes grabadas en la obra de carácter histórico de Charles Le Brun, y se reflexiona la manera en que los talleres pictóricos como el de Ibarra podían crear un conjunto de obras desde una perspectiva innovadora ligada a las actividades e intereses artísticos más modernos de su momento. Asimismo, se proponen posibles fechas de creación y usos primarios de la serie.

*Palabras clave:* pintura novohispana, Charles Le Brun, José de Ibarra, Patricio Morlete Ruiz, Miguel Rudecindo Contreras, martirios de los apóstoles, batallas de Alejandro Magno, templo de la Santísima, hospital de San Pedro.

La historia del conjunto que forma el templo de la Santísima Trinidad y el hospital de San Pedro, azarosa y llena de dificultades, entreteje devociones profundas y arraigadas en la piedad de grupos sociales diversos, que desde sus orígenes tuvieron conflictos, pero que supieron privilegiar la fe antes que las voluntades individuales. Esta actitud les permitió crear un complejo artístico aventajado que se niega a sucumbir en el tiempo, pese a su profundo deterioro actual. Ante los avatares de los años, el conocimiento de su historia y la valoración del templo, el hospital y su legado, pueden ser remedio contra el olvido y descuido, espirituales y materiales. Quisiera contribuir al rescate de esta herencia con el estudio de una pequeña parte de su riqueza aún persistente: la serie de pinturas de martirios de los apóstoles que se conserva entre sus bienes, y que en muchos sentidos es extraordinaria.<sup>1</sup>

\* Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH.

<sup>1</sup> En este estudio me ceñiré a problemas particulares que surgen de las pinturas que no están documentadas ni fechadas. Por ello no pretendo, en lo absoluto, adelantar en el estudio del templo o el hospital en general. Dejo esas altas tareas a otros colegas que participan en esta publicación y que son especialistas en el tema.

La fundación del templo y hospital se remonta al siglo XVI, mientras que su factura y adorno a los siglos XVII y XVIII. Esta urdimbre, larga y compleja, se conformó como todas por retazos de tiempo y espacio que pueden dejar al espectador actual vislumbrar momentos y circunstancias concretas, como un guiño al pasado. El estudio de la serie pictórica de los apóstoles martirizados puede considerarse como esa breve mirada, pues remite a un momento muy particular, y probablemente fugitivo, hacia mediados del siglo XVIII, que deja entrever la manera en que los pintores y sus talleres respondían al reto artístico de comunicar mensajes comprensibles para sus espectadores, a veces grupos muy concretos, otras muy amplios, al representar la devoción por medio de las historias y figuras pintadas en los lienzos.

### Apóstoles, martirios y pinturas

Al investigar acerca del templo de la Santísima Trinidad hace unos años, María Cristina Montoya mencionó una serie de 12 pinturas ovales ubicadas en el templo, cuyos temas eran los martirios de los apóstoles. Se refirió a ellas como obras “de gran interés”, e identificó la firma de Miguel Rudecindo Contreras (1706-¿?) que ostenta uno de los lienzos (figura 1). Del autor se han identificado pocas pinturas y se tienen escasas noticias, por lo que Montoya consideraba ya importante que estas obras fueran estudiadas con mayor profundidad, lo que no ha sucedido hasta la fecha,<sup>2</sup> seguramente por la

Esbozaré entonces la manera en que, en mi opinión, fueron creadas estas obras del pincel, y cómo pudieron relacionarse con su entorno inmediato. Este ensayo tiene como principal objetivo dejar patente la importancia de la serie y de su conservación, así como pretende llamar la atención acerca de la forma en que ocasionalmente los pintores novohispanos hicieron su trabajo —intelectual y práctico de creación— de manera conjunta.

<sup>2</sup> María Cristina Montoya. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México, ENEP Acatlán-UNAM, 1984, pp. 124-26.



Figura 1. Miguel Rudecindo Contreras, *Martirio de san Simón*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

altura en la que colgaban en los muros; sin embargo, no pudo ver otras firmas que están también plasmadas en otros óvalos:<sup>3</sup> las de José de Ibarra (1685-1756) y Juan Gil Patricio, sin duda Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772),<sup>4</sup> quien firmó algunos documentos como Juan Gil Patricio Morlete.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> La firma de José de Ibarra fue encontrada por la maestra Nuria Salazar Simarro y la doctora Alicia Bazarte, a quienes agradezco infinitamente el darme a conocer este importante dato para el estudio de José de Ibarra que realizaba al momento. Gracias a su generosidad y sus gestiones, en los últimos momentos de corrección de mi tesis doctoral pude ver y fotografiar la serie e incluir en mi estudio una brevísima reflexión sobre estas obras. Entonces pudimos constatar tres signaturas diferentes en los lienzos. Véase Paula Mues Orts, “El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados”, tesis doctoral en Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 2009.

<sup>4</sup> En fechas muy recientes Ilona Katzew, curadora de arte virreinal del Departamento de Arte Latinoamericano de Los Angeles County Museum of Art, ha recorrido su fecha de muerte a 1781.

<sup>5</sup> Por ejemplo, así se refirieron a él en el acta de su matrimonio, celebrado en la casa de su maestro José de Ibarra, así co-

El hallazgo de las firmas de estos autores en la misma serie de pinturas no demerita la importancia del estudio de las obras, o de Rudecindo Contreras en particular. Por el contrario, hace aún más interesante este conjunto pictórico, pues las firmas evidencian un rastro casi imperceptible de la manera en que los talleres novohispanos de pintura trabajaban cotidianamente al compartir los encargos, repartir labores y basarse en modelos afines para dar una idea de unidad, aunque el trabajo fuera individual. En realidad sus características plásticas y calidad, por sí mismas, le valían al ciclo de pinturas un estudio particular, pues presenta cualidades destacables en el arte del pincel de mediados del siglo XVIII, así como un tipo de expresividad poco común, por medio del manejo en la figura y los rostros.<sup>6</sup> Estas características, aunadas a una temática y forma de resolver las fuentes literarias y formales, compleja y efectiva, hacen excepcional esta serie.

De los 12 cuadros, están firmados seis, dos de ellos por José de Ibarra, dos por el mencionado

mo en las averiguaciones que se hicieron cuando una de las hijas de Morlete quiso ingresar al convento de San Felipe y Pobres Capuchinas. Archivo Histórico del Arzobispado de México (AHAM), Archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano, México, Matrimonios de españoles, rollo 16, f. 24v; y Archivo General de la Nación (AGN), Bienes Nacionales, vol. 677, exp. 3; este documento fue descrito por primera vez por María del Carmen Olvera y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, "La importancia de las fuentes documentales para el estudio de los artistas y artesanos de la Ciudad de México siglos XVI al XIX", tesis de licenciatura en Historia, México, FFL-UNAM, 1991.

<sup>6</sup> Por desgracia tengo que aclarar que cuando hablo de la calidad destacable de las pinturas en el arte de su momento, no tengo ningún prejuicio hacia la pintura del siglo XVIII, como sucede con otros investigadores, incluso la propia María Cristina Montoya (*op. cit.*, pp. 125-126), que destaca las obras por parecer más cercanas a las del siglo anterior por el tratamiento de luz, o su temática no amable. Me separo así de la historiografía que ve a la pintura de la centuria como decadente, de menor calidad que la anterior, y con un estilo despreciable por abordar, por lo general, un tipo de expresividad suave y dulce. En mi opinión, por el contrario, la pintura del siglo XVIII responde a parámetros artísticos y culturales distintos a la del siglo XVII y no debe, de ninguna manera, seguir considerándose decadente, pues presenta sus propios parámetros de calidad, que alcanza altos vuelos.



Figura 2. Anónimo, *La Crucifixión*, 100 x 82 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

Contreras, y dos más por Juan Gil Patricio. Todos son más o menos del mismo tamaño, excepto uno un tanto menor y que representa *La Crucifixión* (figura 2). Aunque no es extraño que este tema forme parte de los apostolados, tampoco es seguro que el cuadro sea el original del mismo, pues presenta, además de la diferencia en sus medidas, pequeñas discrepancias, por otro lado tampoco suficientes para excluirlo como ajeno al conjunto. Estas diferencias se dan en el manejo de la figura, con musculaturas menos consistentes; la pincelada es más suelta, y la distribución de la luz más pareja que en los otros cuadros.

Cada pintura representa a un mártir, sus victimarios, y parte de los paisajes, urbanos o no, en donde ocurrió la acción, respetando el principio de la composición de lugar, es decir, de tiempo y acción que se recomendaba en la tratadística artís-



Figura 3. José de Ibarra, *Martirio de Santo Tomás*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

tica (figura 3). En tres de ellas aparecen niños, testigos privilegiados por su inocencia, y en dos se muestran ángeles que llevan la palma y la corona de laurel, simbolizando la victoria de los santos contra el mal.

La gestualidad de los personajes es muy evidente, ya sea de súplica, dolor, furia o indiferencia. Pero esta gestualidad con frecuencia se ve reforzada por la manera de representar los cuerpos, haciendo exhibición de musculaturas desnudas, poderosas o bien un poco viejas y por lo tanto ajadas. Varias figuras están en escorzos muy forzados, posiciones retorcidas que acentúan el dolor de los cuerpos, y contrastan en ocasiones con otros más relajados de los victimarios, que incluso adoptan a



Figura 4. Juan Gil Patricio, *Martirio de San Matías*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

veces posturas elegantes (figura 4). En varios casos la anatomía se exagera al punto de ser antinaturalista, pero en todos se produce un efecto que va de la mano con el discurso de la serie: los mártires sufren con el alma debido a la brutalidad del paganismo, a veces simbolizado por estatuas o templos al fondo, mientras los cuerpos sufren por los tormentos infringidos duramente en su contra.

Los apóstoles protagonistas de cada obra en ocasiones son difíciles de identificar, ya que la iconografía de sus martirios no fue siempre explícita ni unánime.<sup>7</sup> Pese a que todas las pinturas presentan una o dos inscripciones en latín, éstas no siempre se

<sup>7</sup> La Biblia sólo narra la muerte de uno de ellos: Jacobo o Santiago (Hechos 12: 2), quien fue decapitado.

refieren directamente al santo representado, sino que remiten a algún pasaje de la Biblia, ya de los Evangelios, ya de otras diferentes partes del Antiguo y Nuevo testamentos. El complemento de las imágenes es el texto, y es por tanto complejo y erudito.

Es posible que la serie se conformara en su origen por 14 piezas, es decir, con dos obras más de las que se conservan al día de hoy. Baso esta hipótesis en la identificación de los mártires, pues entre los personajes representados se encuentran los dos apóstoles que usualmente sustituían a Judas Iscariote tras su traición, san Pablo y san Matías, siendo más común que sólo apareciera uno de ellos. El hecho de que no aparezcan dos santos de gran prestigio e importancia (san Juan y san Felipe) que frecuentemente eran parte de los apostolados, cuya ausencia es difícil de explicar, refuerza esta idea.

Para poder valorar mejor las obras, ya que los martirios de los apóstoles no parecen haber sido tan frecuentes en el arte novohispano y existen discrepancias en su representación,<sup>8</sup> me gustaría detenerme brevemente en la identificación de cada uno de los apóstoles pintados.<sup>9</sup>

Quisiera empezar por el maestro de los discípulos: Jesucristo, aquí representado muerto en la

<sup>8</sup> Sin embargo, existen apostolados muy interesantes que no se han estudiado de manera sistemática o comparativa. Por mencionar sólo algunos quisiera recordar los siguientes: quizás uno de los más conocidos sea el de Juan Tinoco, de cuerpo completo, con los instrumentos del martirio pero sin señales de él, resguardados en la BUAP. Una serie similar es la que cuelga de los muros del templo de Santa María la Redonda, en el Distrito Federal. Existe otro apostolado en las oficinas del templo franciscano en Guadalajara. En el museo de Santa Mónica de Puebla se conserva otra serie, también con los instrumentos de su martirio, en la que los personajes son representados en posiciones muy forzadas, recordando su martirio. Algunos muros y techos de la capilla lateral de Teposcolula, cerca de la ciudad de Oaxaca, se adornaron con los martirios en yesería y pintura.

<sup>9</sup> Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza (Alianza Forma, 29-30), 1992; Pedro de Ribadeneira, *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos*, 3 tt., Imprenta de Juan Piferrer, 1734; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vols. 3-5, Barcelona, Serbal, 2001; Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo, 1998, pp. 63-67.



Figura 5. Anónimo, *Martirio de Santiago El Mayor*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

cruz (figura 2). Se trata de una imagen sencilla, pero muy expresiva, que pinta un momento determinado de calma, después de su sufrimiento. Era común que los apostolados contuvieran alguna representación de Cristo, pero no necesariamente crucificado, como aparece aquí, frente a un paisaje desolado con el cielo nuboso.<sup>10</sup> Sin embargo, el momento concuerda con la serie por representar el dolor que se infringió con su martirio.

Por su parte, Santiago *El Mayor* se ve momentos antes de que le corten la cabeza (figura 5). Su cuerpo, en un escorzo muy pronunciado, se recarga en un altar de piedra, tras el que se ubican varios personajes, algunos a caballo. Su sombrero, báculo y túnica de peregrino están a un lado de sus pies, y el sayón, dando la espalda al especta-

<sup>10</sup> El Greco (1541-1614), pintor que realizó por lo menos tres apostolados, prefirió la representación de Cristo bendiciendo, sin señales del martirio.



Figura 6. José de Ibarra, *Martirio de San Andrés*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

122 |

dor, sostiene su cabeza para estirar el cuello, mientras se acerca con la espada. Un par de niños destacan entre la gente, en actitud de espanto ante la escena. En la inscripción del cuadro dice: “Potestis bibere calicem, [quem ego bibiturus sum]? [Dicunt ei:] Possumus”, que en español se traduce: “¿Podéis beber de este cáliz [que yo he de beber]? [Ellos le dijeron:] Podemos” (Mateo 20: 22).

La representación de san Andrés es claramente reconocible, pues aparece el momento en que fue atado a una cruz en aspas, su principal atributo (figura 6). La obra, firmada por José de Ibarra, destaca del conjunto por su claroscuro profundo, que respeta la lógica naturalista de una sola luz que baña principalmente el cuerpo del santo, y se distribuye después en los otros personajes.<sup>11</sup> El texto

<sup>11</sup> Aunque el cuadro de san Pedro también presente claroscuro, es, sin embargo, más luminoso.



Figura 7. Juan Gil Patricio, *Martirio de San Bartolomé*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

que aparece a los pies de uno de los verdugos, dice: “Expandi [tote die] manus meas ad populum incredendum” (Isaías 65: 2), que significa “Extendí [todo el día] mis manos al pueblo incrédulo”, de la misma forma como el santo extiende al cielo una de las suyas.

Dentro del ciclo también se identifica claramente a san Bartolomé, a quien varios hombres atan con mucho ímpetu a un árbol, mientras otro ha empezado ya el martirio (figura 7). En esta obra, firmada por Juan Gil Patricio, casi todos los cuerpos están en posiciones muy forzadas, un tanto irreales. En particular, llama la atención la del hombre que parece pender del árbol para sostener el brazo del santo, que otro victimario desuella y del que cuelga un poco de piel, dejando ver los

músculos. La convulsión de las figuras está en consonancia con la atrocidad que realizan los verdugos, mientras el rostro de Bartolomé, sin atender a ellos, no es calmo ni realmente doloroso, sino que parece turbado. El texto se encuentra en relación absoluta con la escena, pese a que no remite directamente al apóstol: “Pellem pro pelle, et cuncta quæ habet homo dabit pro anima sua” (Job 2: 4), es decir, “Piel por piel, todo lo que el hombre tiene lo dará por su alma”.

También la representación de san Simón, que fue cortado en dos con una sierra, sigue claramente la iconografía tradicional, pese a que este instrumento de martirio no sea reseñado por todas las fuentes hagiográficas, como la del mismo sacerdote jesuita Pedro de Ribadeneyra, autor del *Flos Sactorum*, uno de los libros sobre vidas de los santos más leídos en la Nueva España<sup>12</sup> (figura 1). Esta pintura, firmada por Rudecindo Contreras, presenta a Simón atado a un árbol mientras un hombre tensa las cuerdas. Dos más mueven una enorme sierra de un lado al otro sobre el cuerpo del apóstol. En el momento preciso en que la sierra hiere su cuerpo, un chisguete de sangre la salpica. Al fondo de la escena llegan varios individuos, uno a caballo adelanta su brazo en ademán de verificar el martirio, que señala otro. Simón voltea la cara hacia este grupo de personajes, y con sus ojos muy abiertos arruga la frente, pero decide posar su mirada en el cielo. En latín se lee: “Zelus domus tuæ comedit me” (Salmo 69: 10),<sup>13</sup> en

<sup>12</sup> Pedro de Ribadeneyra, *op. cit.*, t. III, pp. 231-233. Este autor habló en forma conjunta de Simón y de Judas Tadeo, pues predicaron juntos hasta su muerte, que sucedió el mismo día. Respecto a ella dice que los sacerdotes paganos los destrozaron, pero no señala de manera especial ningún instrumento de martirio. La mención de los santos que hace De la Vorágine es muy similar. Santiago de la Vorágine (ca. 1230-1298), *La leyenda dorada*, trad. de José Manuel Macías (2001), *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*, vols. I y II, Madrid, Alianza (10a. reimp. de la 1a. ed. de 1982), t. 2, pp. 681-662. Por su parte, Louis Réau (*op. cit.*, t. 2, vol. 5, pp. 226-227) señala que la sierra es su más común atributo.

<sup>13</sup> El cuadro remite al Salmo 68, que seguramente cambió en algún ajuste de la numeración posterior.

español “El cielo de tu casa me consume”, que en la Biblia continúa “Y caen sobre mí los ultrajes de los que te agravian”.

La vida y muerte de san Judas Tadeo son reseñadas generalmente al lado de las de san Simón, pues predicaron y murieron juntos en martirio. Como las de su compañero, no todas las fuentes señalan atributos específicos para él, pero generalmente el deceso de san Judas Tadeo se representa al ser golpeado con una maza “[...] a los pies de una estatua de Diana”.<sup>14</sup> Réau señala también que “Su atributo más frecuente es una maza, instrumento de su martirio. A veces dicha arma es reemplazada por una espada, hacha, alabarda e incluso una escuadra, que es el atributo habitual de Santo Tomás”.<sup>15</sup> En la obra de la Santísima, la representación parece bastante extraña, pues al santo lo golpean con una escuadra, una barreta y un pico, mientras un verdugo lo jala por el cabello y un sacerdote señala la escultura del dios pagano —no precisamente Diana— que el santo se niega a adorar (figura 8). La inscripción de la obra dice “Unus assumetur”, es decir, “Uno será tomado”, (Mateo 24: 40), que en extenso sería “Entonces estarán dos en el campo; el uno será tomado, y el otro será dejado”. La referencia a dos, generalmente interpretada como que uno se salvará y otro se condenará, quizás aquí aluda a que ambos santos predicaron juntos (estaban dos en el campo). El santo en esta pintura, como puede verse, es difícil de identificar, pues podría confundirse con santo Tomás por las referencias a los instrumentos de arquitecto que utilizan para infringir su martirio, como se verá adelante.

La representación de san Pedro no se presta a confusión, pues se eligió el momento de su crucifixión de cabeza (figura 9). Quizá por su formato oval, el artista representó a los verdugos cargando

<sup>14</sup> Louis Réau, *op. cit.*, t. 2, libro 4, p. 206.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 207.



Figura 8. Anónimo, *Martirio de San Judas Tadeo*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

el cuerpo del santo, en lugar del levantamiento de la cruz, más común. La obra presenta también claroscuro, pero bastante atenuado, pues se alcanzan a ver azules del atardecer en el paisaje. La forma de pintar la piel en varios personajes es naturalista, formándose pliegues y arrugas escasamente representadas en la Nueva España, que están realizados con base en la observación anatómica. El cuerpo del santo, bañado en luz, señal divina, es de un blanco contrastante, casi reluciente, excepto su cabeza, más rosada, otro efecto naturalista, pues al estar de cabeza se ha llenado de sangre. En este caso la inscripción “*Extendes manus tuas, et alius te cinget*” (“*Extenderás tus manos y alguien más te atará*”, Juan 21: 18) es parte de un diálogo en el que Jesús pregunta tres veces a Pedro si lo



Figura 9. Anónimo, *Martirio de San Pedro*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

ama, quien le responde tres veces que sí. Entonces Jesús le dice que cuando sea viejo le atarán, extenderá las manos y lo llevarán a dónde él no quiere, es decir, morirá por él.<sup>16</sup> El rostro de Pedro, pensativo, quizá refleje estos recuerdos.

San Pablo, también claramente reconocible, se presenta momentos antes de ser decapitado (figura 10). En esta obra la anatomía está pintada de forma tan naturalista como en la de Pedro, así como los fondos arquitectónicos, totalmente clásicos, llaman la atención por su precisión. La luminosidad, mucho mayor que la del lienzo anterior, deja ver con detalle soldados y sacerdotes romanos, verdugos, templos y la estatua de Júpiter. La obra tiene dos inscripciones; la primera reza: “*Adimpleo ea quae desunt, passionem Christi in carne mea*” (Colosenses 1: 24), que significa “*Cumplo en mi*

<sup>16</sup> Juan 21: 15-19.



Figura 10. Anónimo, *Martirio de San Pablo*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

carne aquellos dolores de Cristo que faltan”, y otra, en un libro abierto que está a los pies del martirizador, y que remite a la Carta a los romanos, capítulo 1, en donde alude a la misión apostólica de llevar la palabra de Dios ante los pueblos paganos como instrumento de salvación.

El otro lienzo de Rudecindo Contreras, dedicado a Santiago *El Menor*, lo muestra un poco antes de recibir un garrotazo fatal, después de haber sido arrojado desde la parte alta del templo, por lo que se ven heridas en sus piernas, salpicadas de sangre<sup>17</sup> (figura 11). Delante del santo, un verdugo voltea su rostro al lado opuesto, mientras descansa el cuerpo apoyando su garrote en el suelo. Un

<sup>17</sup> Louis Réau, *op. cit.*, t. 2, pp. 2-4.



Figura 11. Miguel Rudecindo Contreras, *Martirio de Santiago El Menor*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

niño, que da la espalda al espectador, dirige su mirada perturbada a un sacerdote que anima al verdugo que se dispone a matar al santo. Ambas figuras introducen, por su postura y colorido, las líneas compositivas del cuadro, así como el acusado escorzo de cuerpo del apóstol.

Los siguientes santos son más difíciles de identificar. Por ejemplo, Tomás se muestra al momento de recibir golpes de lanza, mientras descansa sobre una base de una cruz de piedra (figura 3). Algunos textos señalan que murió al ser atravesado por una lanza (no por varias)<sup>18</sup> y que es común que se acompañe de las herramientas de arquitecto, como la

<sup>18</sup> *Ibidem*, vol. 5, pp. 269-275.

escuadra, pues se sabe que fue el constructor de un templo, quizás el que se ve a sus espaldas en esta pintura. Pero como señalé, la escuadra y otros instrumentos arquitectónicos aparecen en el lienzo dedicado a san Judas Tadeo, así que la identificación se presta a confusión. Las razones para sostener que este lienzo representa a Tomás, son dos principales. Pedro de Ribadeneyra menciona, al hablar de la vida de santo Tomás, que éste construyó, por medio de un milagro, un templo en la India, y cerca de él una cruz de piedra. Explica que en la base de la cruz agregó una inscripción que predecía la llegada de un día en que el mar alcanzaría dicha cruz, momento en el cual hombres blancos de tierras remotas predicarían la misma doctrina que él. Señala también que los paganos, al no poder derribar esta cruz de piedra, decidieron matar a santo Tomás, que meditaba delante de ella.<sup>19</sup> Por otro lado, la inscripción que tiene el cuadro, “Eamus [et nos], ut moriamur cum eo”, remite a una frase que dijo Tomás, “Vayamos [también nosotros] para que muramos con él” (Juan 11: 16), lo que refuerza la identificación de este personaje con el santo.

La obra, firmada por José de Ibarra, muestra un gran dinamismo, escorzos muy bien logrados, así como un buen manejo perspectivo. Llama la atención el rostro del personaje, pues con pinceladas amplias y con toques de color dados directamente sobre el lienzo, esboza, más que delinea, una cara que representa dolor. La postura del santo es consistente con este sentimiento, pues parece sobresaltarse ante los piquetes de lanza. La piel y la musculatura otorgan naturalismo a la figura.

La representación del martirio de san Mateo tampoco está exenta de problemas iconográficos (figura 12). Hay fuentes que señalan que fue decapitado, atravesado por espada, lapidado o incluso muerto en la hoguera en Egipto; pero también las hay que especifican que su muerte sucedió al pie



Figura 12. Anónimo, *Martirio de San Mateo*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

del altar, a filo de espada. Según Réau, uno de sus atributos es “[...] la espada de su martirio, que a veces se transforma en alabarda o en hacha”.<sup>20</sup> En la pintura de la Santísima puede verse al santo tirado en el suelo, delante de la mesa del altar, mientras unos personajes golpean con un palo, acercan una lanza y una alabarda. Tal vez para la iconografía de la obra la fuente fuera una vez más Pedro de Ribadeneyra, que lo único que deja claro es que, al terminar la misa, el santo fue asesinado, sin decir con qué, y por ello permitiendo a la imaginación del artífice los instrumentos del martirio.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Juan Carmona, *op. cit.*, p. 66; Louis Réau, *op. cit.*, t. 2, vol. 4, pp. 370-378.

<sup>21</sup> Pedro de Ribadeneyra, *op. cit.*, t. III, p. 64.

<sup>19</sup> Pedro de Ribadeneyra, *op. cit.*, t. 3, p. 486.

Por último, la representación de san Matías, el sustituto usual de Judas Iscariote, se pintó antes de ser decapitado, como señalan muchas fuentes, con un hacha (figura 4). La obra, firmada por Juan Gil Patricio, representa al santo flexionado, listo para recibir el golpe de metal que le dará un frenético verdugo. Tras él aparecen hombres a caballo y a pie, y otro cautivo a punto de recibir un espadazo, asunto que no se explica iconográficamente. En la obra no hay señales de la lapidación que generalmente se dice que ocurrió antes de la decapitación.<sup>22</sup> La inscripción “Stabis in sorte tua in finem dierum” (“Tendrás tu recompensa en el final de los días”, Daniel 12: 13), alude al objetivo final de toda la serie: la salvación del alma por medio del martirio del cuerpo.

### Artistas y modelos

De los tres artistas que firmaron las obras de martirios de los apóstoles, el único que ha sido estudiado al día de hoy es José de Ibarra,<sup>23</sup> porque de los otros dos tenemos pocos datos disponibles. La intervención de estos artífices en una misma serie es indicio de cercanía entre ellos, que en efecto se confirma con la documentación existente. Se sabe que Ibarra fue el maestro tanto de Rudecindo Contreras como de Morlete Ruiz, debido a unas informaciones que se levantaron ante notario cuando Morlete solicitó el ingreso de una de sus hijas al convento de San Felipe de Jesús de Pobres Capuchinas, en 1764. En esa ocasión el primero en declarar fue Contreras, quien señaló que había tenido la “[...] ocasión de haver visto criar a Don Juan Patricio”, seguramente en el taller de Ibarra, y que con él había “profesado siempre estrecha amistad”.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *Ibidem*, t. I, pp. 344-346, no menciona el instrumento del martirio, pero sí la lapidación; Louis Réau, *op. cit.*, t. 2, vol. 4, pp. 376-377.

<sup>23</sup> Paula Mues Orts, *op. cit.*

<sup>24</sup> AGN, Bienes Nacionales, vol. 677, exp. 3, f. 3v.

El maestro nació en Nueva Galicia en 1685, pero vivió en la ciudad de México desde principios del siglo XVIII.<sup>25</sup> De origen mulato, Ibarra borró esta denominación para ser reconocido como español desde fechas muy tempranas. Fue un pintor que tardó en hacer carrera independiente, sólo después de permanecer por años en los talleres de Juan Correa (h. 1635/1646-1716) y Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). A la muerte del segundo consolidó pronto su taller, al atender a clientes sumamente importantes y reconocidos en diversas esferas de la sociedad virreinal, como los cabildos catedralicios de Puebla y México, los jesuitas de San Ildefonso y Tepotzotlán, los franciscanos de México y Celaya, así como varios virreyes y miembros de la audiencia, entre otros muchos.

A la par de sus obras individuales, Ibarra desarrolló un trabajo grupal para hacer visible la pintura como un arte liberal entre los habitantes de la ciudad, y de manera importantísima en los tribunales de la misma, para que su arte fuera reconocida como tal. Fundó con este fin una academia de pintura en la ciudad de México, y es muy probable que participara en la traducción de un texto teórico del italiano para su enseñanza.<sup>26</sup> En mi opinión Ibarra difundió, entre los artífices de su taller y de otros muchos a su alrededor, las ideas teóricas que sustentaban la nueva práctica artística. Fue considerado por sus colegas del pincel como un líder para su causa.

El obrador encabezado por José de Ibarra debió emplear a Contreras y Morlete de manera cotidiana,

<sup>25</sup> Esta brevisima síntesis está basada en mi investigación doctoral. Ibarra firmó sus primeras obras entre 1726 y 1727.

<sup>26</sup> Xavier Moyssén, “La primera academia de pintura”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 34, 1964, pp. 15-29; *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México, Museo de la Basílica de Guadalupe (Estudios en torno al arte 1), 2006; véase también Myrna Soto, *El arte maestra. Un tratado de pintura novohispano*, México, IIB-UNAM, 2005.

pero al día de hoy es imposible saber cuándo se separaron de él para abrir los suyos propios. Como las obras de la Santísima no están fechadas, ni hasta el momento se ha encontrado ningún documento de su encargo, sólo se pueden hacer especulaciones acerca de estos puntos, que deben cuestionarse en aras de entender las obras en su contexto más cercano y con ello valorar mejor su excepcionalidad, aunque las respuestas sean sólo probabilidades.

Juan Patricio Morlete nació en San Miguel el Grande (hoy Allende), en 1713, contrajo matrimonio en la ciudad de México en casa de Ibarra, en 1733. En el padrón de la ciudad de México de 1753 se señaló que era maestro de pintor, que estaba casado aún, y que era padre de ocho hijos, con los que vivía en la Alcaicería.<sup>27</sup> Aunque Manuel Toussaint señala que vio una obra suya en una colección particular firmada en 1737, esta fecha no coincide con el resto de piezas signadas por el autor y localizadas al día de hoy, pues la mayoría, si no todas, parten de la década de 1750, cuando seguramente empezó a trabajar de manera independiente, y por lo tanto a firmar.

De Miguel Rudecindo Contreras se sabe aún menos. Montoya, siguiendo a Toussaint y Carrillo y Gariel, señala que el pintor fue incluido en un libro publicado en 1874 titulado *Apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en la ciudad de Puebla*, de Bernardo Olivares Iriarte.<sup>28</sup> En efecto, el pintor “Contreras Rudecindo”, aparece en el apéndice titulado “Catálogo de los pintores de quienes se han visto obras en esta ciudad de Puebla”. En ese listado se anotan los nombres de otros artífices radicados en la capital del virreinato, como Sebastián de Arteaga, Cristóbal de Villalpando, José de Ibarra y

Miguel Cabrera, pues el autor conoció pinturas suyas en algunos templos.<sup>29</sup> Ya que Olivares no refiere los sitios ni obras, hoy no están localizadas las piezas de Contreras que vio. La estancia en el taller de Ibarra, así como su cercanía con él, hacen probable que fuera natural de la ciudad de México, o viviera en ella desde joven, en donde se llamó a sí mismo “Maestro de la Nobilísima Arte de la Pintura”.<sup>30</sup> Con este título, Contreras hacía gala de un orgullo de pintor que buscaron los artistas congregados alrededor de su maestro, al defender el arte pictórico como liberal y noble.<sup>31</sup> En un tributo a su maestro, Miguel Rudecindo Contreras pintó a Ibarra enfrente de un lienzo, en pleno trabajo, con lo que se aludía a su creatividad artística.<sup>32</sup>

En varios de los embates de Ibarra a favor del arte del pincel, tanto Contreras como Morlete fueron sus aliados: firmaron, por ejemplo, documentos como la petición de los pintores y grabadores de México al virrey para la exclusión de las castas de la práctica de las artes liberales y la prohibición de venta de obras a personas sin taller, de 1753,<sup>33</sup> así

<sup>29</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum artístico 1874*, ed., estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Secretaría de Cultura, 1987, p. 103. Agradezco a Alejandro Andrade Campos su ayuda en la localización de esta información.

<sup>30</sup> AGN, Bienes Nacionales, vol. 677, exp. 3, f. 3v.

<sup>31</sup> Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008; véase también “El pintor novohispano...”, *op. cit.*

<sup>32</sup> Se sabe que este retrato estaba en propiedad de Rafael Gutiérrez poco después de la fundación de la Academia de San Carlos, pues en un manuscrito que señala sus méritos para “hacerse recomendable a la Academia”, y con ello alcanzar la obtención del grado de académico de mérito (1790), recaló que había regalado a la institución “[...] para adorno de las salas [...]” un lienzo de cabezas del “[...] apostolado del indio Joseph, el retrato de D. Joseph Ybarra, hecho por Contreras, y el de Rodríguez Juárez, por sí mismo”. Archivo Antigua Academia de San Carlos, doc. microfilmado 580, 25 de agosto de 1790.

<sup>33</sup> Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM), Artesanos y gremios, t. 381, exp. 6, f. 60. El documento fue publicado por primera vez por Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, 2001, pp. 103-128. En dicho documento Morlete firmó como Juan Patricio Ruiz.

<sup>27</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, t. 2, México, Grupo Financiero Bancomer, 1996, p. 388; AHAM, Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano, México, Matrimonios de españoles, rollo 16, f. 24v; Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1990, pp. 167-168.

<sup>28</sup> María Cristina Montoya, *op. cit.*, pp. 125-126.

como los poderes para que se tramitara, en Madrid, el reconocimiento real a la academia que Ibarra y otros pintores tenían en la ciudad, en 1754, acompañados de un poder para pleitos en la capital.<sup>34</sup>

Morlete también firmó un par de documentos de la cofradía de los pintores en un momento en que peleaban, con Ibarra a la cabeza, las joyas de su imagen tutelar, y más tarde a la escultura misma, una Virgen del Socorro, a las monjas del convento de San Juan de la Penitencia, en donde estaba establecida la cofradía.<sup>35</sup> Asimismo, José Bernardo Couto lo menciona en un documento, hoy perdido, en que el pintor oaxaqueño Miguel Cabrera (?-1768) establecía algunas reglas de la academia de pintores que él dirigía, supongo yo, al morir Ibarra.<sup>36</sup> Por último, Morlete se volvió cercano a Cabrera, a quien le hizo el retrato de su hija María Ana Gertrudis Cabrera y Solano antes de ingresar al convento de San Felipe de Jesús de Pobres Capuchinas (donde estaba su propia hija).<sup>37</sup> Asimismo, fue él el encargado de valuar los bienes de pintura y libros teóricos del arte a la muerte de su amigo.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> AGNot, notario Andrés Bermúdez de Castro, notario 71, vol. 503, fs. 15v-17v, 18r, 20r-22r y 2v-4r.

<sup>35</sup> AGN, Indiferente virreinal, sección Cofradías y archicofradías, caja: 5641, exp. 20, fs. 25v y 37v. Acerca del pleito, véase Paula Mues Orts, "El pintor novohispano...", *op. cit.*, y Mues, "Del culto a la Virgen del Socorro de los pintores novohispanos: una crónica de propiedad y apropiación", *Memorias del Primer Congreso Internacional sobre escultura virreinal Encrucijada* del Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.

<sup>36</sup> José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, México, Conaculta, 1995, pp. 112-113. La fecha de este documento es polémica, pues Couto refiere que fue establecida en 1753, en tanto que los documentos notariales conservados de la Academia que dirigía Ibarra son del año siguiente, y dejan claro que era él el director, y no Cabrera. En ellos el pintor oaxaqueño firmaba entre varios artífices que aceptaban el papel protagónico de Ibarra en la Academia.

<sup>37</sup> Jaime Cuadriello, *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo Soumaya, 2004, pp. 42-43.

<sup>38</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico, 1995, pp. 272-279.

Ya que Ibarra era el maestro de los otros dos artífices que firmaron las piezas de la Santísima, es probable que la serie estuviera a su cargo. Entre la fecha de su muerte en 1756, y las de las obras conocidas de Morlete, se pone de manifiesto la posibilidad de que las piezas hubieran sido realizadas en momentos tardíos de la producción de Ibarra, hacia los años cincuenta del siglo XVIII, pues firmó obras y documentos hasta el último momento de su vida. El estilo de las piezas, es decir, el tipo de herramientas plásticas que se aprecian en las dos obras firmadas por Ibarra, demuestran detalles en su factura que coinciden con una etapa madura en su producción. En mi opinión incluso podrían tratarse de las últimas pinturas del profesor académico, quien quizá recibió el encargo de la serie y, con su muerte repentina, tuvo que ser finalizado por sus discípulos.<sup>39</sup>

En realidad en la serie de pinturas existen coincidencias muy grandes que denotan capacidad de diálogo y trabajo en equipo, pero una mirada atenta también percibe diferencias muy claras entre la forma de emprender el reto por sus distintos autores. Las dos obras de Ibarra (figuras 3 y 6) muestran dos distintos tipos de abordar los temas que tenía el autor, aunque ambas sean representativas de su estilo personal. Mientras que la figura de santo Tomás está más o menos cercana al espectador, y en un primer plano, con una luminosidad brillante, san Andrés aparece en un plano más profundo, a una escala un poco menor (que contribuye a la sensación de lejanía), y se conforma

<sup>39</sup> De la misma manera, muchos años antes Ibarra había prometido finalizar las obras que dejó inconclusas su maestro Juan Rodríguez Juárez a su muerte, pese a que ya había trabajado de manera independiente. Algunas de las últimas obras de Ibarra fueron el arco para el virrey marqués de las Amarillas en 1755 (él realizó todo el proyecto, hasta la impresión del cuadernillo con su descripción), así como un Calvario, reseñado por Couto (*op. cit.*, p. 106) cuando cuenta que su dueño, un hombre viejo y pobre, no quiso desprenderse de él aunque le hicieron buenas ofertas para comprarlo para la Academia (firmado en 1756).

por un claroscuro dramático y preciso. En ambas hay un manejo naturalista y cuidadoso de los personajes, así como de la representación del espacio.

Las dos obras de Contreras guardan una gran similitud entre ellas en la composición y en colorido, y contrastan un poco con las de Ibarra (figuras 1 y 11). La característica más distante a las obras del maestro sin duda es la escala de las figuras, bastante mayor, y que presenta personajes en primer plano. Véase, por ejemplo, el hombre de rojo, a la derecha, que mueve la sierra en el martirio de san Simón, o el de túnica azul que descansa el garrote en Santiago *El Mayor*. El tipo de expresividad y rasgos también es muy similar en ambos cuadros, además de ciertos detalles como la manera efectista de pintar, o “manchar”, la sangre en la herida de Simón, y la pierna de Santiago *El Menor*. Algunos aspectos de la obra de san Mateo, como el colorido y la escala de los personajes, coinciden con estos lienzos de Contreras, aunque no del todo el manejo del claroscuro, muy atrevido en esta pintura por las sombras proyectadas en el brazo del santo (figura 12).

Por su parte, las dos firmadas por Juan Gil Patricio (figuras 4 y 7) tienen también semejanzas grandes entre ellas. Tanto en colorido como en la escala de los personajes, son más similares a las obras de Ibarra, pero las figuras presentan posturas más contorsionadas, incluso a veces exageradas y antinaturalistas, como si el pintor hubiera confiado más en esa manera de expresar el dramatismo que en elementos más sutiles. Varios de los martirizados, por ejemplo, no parecen tener cuello o curvan demasiado sus espaldas, así como la musculatura se potencia. Ambas obras presentan un claroscuro atenuado, que moldea los cuerpos. Una pieza que guarda cierta relación con estas dos en su manejo corporal y espacial, es la que representa a san Judas Tadeo, cuyas características quizá denoten una intervención importante del pincel de Morlete (figura 8).

Por su parte los martirios de san Pedro y san Pablo se relacionan con la misma problemática presentada en las dos obras firmadas por Ibarra, pues la primera de ellas tiende al claroscuro, mientras la segunda no (figuras 9 y 10). La calidad de ambas piezas es muy alta, y en su narrativa muestran un conocimiento profundo de los efectos y afectos por medio de la expresividad, tanto de los rostros como de los cuerpos, sin caer en excesos, por lo que creo pueden atribuirse a la mano de José de Ibarra. Santiago *El Mayor*, quizá la obra más compleja de la serie, se antoja también como de este pintor. La composición dibuja una fuerte diagonal, plena de movimiento, exaltada por los escorzos muy bien manejados y la luminosidad. Se reconoce aquí una madurez en la resolución de problemas espaciales, en concordancia con la temática de la obra. Las pasiones plasmadas en sus personajes se muestran abiertamente, y ayudan a narrar la historia (figura 5).

El Cristo crucificado, único personaje aislado del ciclo pictórico, alude por tanto a la tranquilidad de la muerte después del tormento (figura 2). El paisaje, aunque agreste y desolado, contribuye a este sentimiento de la paz por llegar, pues se pintó con colores cálidos y tonos rojizos que anuncian de nuevo la luz.

Creo que para la creación de esta serie Ibarra contó con la experiencia que le dio pintar un ciclo de obras quizá sólo unos años antes, y con las que veo similitudes muy importantes, aunque sus figuras no sean de cuerpo completo. Algunas de las características similares se pueden resumir de la siguiente manera: en cuanto a la composición, el hecho de pintar a varios personajes rodeando al principal; en la conformación de los espacios, al pintar muchas veces un edificio que sirve de fondo a la mitad de la obra, mientras el espacio se abre en la otra sección; hay también semejanzas en el manejo de escorzos, y, sin duda alguna, en la expresividad de las pasiones que sienten los personajes. Me refie-



Figura 13. José de Ibarra, *Décima estación del Via Crucis*, 310 x 146 cm. Catedral de Puebla. Fotografía de Paula Mues Orts.

ro, además, a una serie que hasta hace muy poco se había atribuido a Miguel Cabrera, pero de la que ahora se puede decir, sin temor a equivocarse, que es de la mano de José de Ibarra: el *Vía Crucis* de la Catedral de Puebla de los Ángeles<sup>40</sup> (figura 13).

Otro punto sumamente interesante del apostolado de la Santísima es la utilización de fuentes

<sup>40</sup> Existen varios documentos en el archivo de la Catedral poblana que se refirieron con claridad a la autoría de la serie, que se realizó entre 1753 y 1754. Es así en un inventario de 1764-1765, que señala que el *Vía Crucis* es de Ibarra y que sustituyó otro que estaba ahí antes (Libro de inventario de los bienes muebles, alhajas y utensilios de esta santa Iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles de 1764-65, Archivo Histórico de la Catedral, Puebla). Los otros son cartas que Ibarra dirigió al comitente de la serie, el canónigo Méndez de Cisneros. Están escritas con bastante naturalidad, denotando una cierta cercanía entre ellos (el mismo personaje le había encargado 20

grabadas en su creación, como fuente de inspiración, problema que ejemplificaré con algunas obras y sus detalles. La identificación de estampas en la factura de cuadros novohispanos no es nueva ni inusual, pero una vez más el caso de la serie de la Santísima se presenta como excepcional, como intentaré probar a continuación.

En lugar de basarse en algún conjunto de pinturas de martirios de los apóstoles, o quizá por su escasez, Ibarra, Morlete y Contreras usaron en casi todas las obras detalles de estampas del pintor francés Charles Le Brun (1619-1690) delineadas por los grabadores Jean Audran (1667-1756) y Bernard Picart (1673-1733) dedicadas a las batallas de Alejandro Magno.<sup>41</sup> Es de llamar la atención el tamaño de las estampas, aproximadamente 71.7 x 165.8 cm, que permiten una enorme cantidad de detalles, y que no debieron ser en absoluto baratas para un pintor novohispano. La influencia en la Nueva España del pintor de Luis XIV empieza a ser cada vez más evidente, tanto en la copia de grabados como en la inspiración de su credo pictórico, en el que la expresividad del rostro de los personajes era fundamental para narrar las historias con los efectos precisos que causarían persuasión.

años antes las cuatro obras del coro). En ellas explica la demora en el envío de las piezas, pues su mujer estaba muy enferma, así como luego relata que había muerto. Se refiere a las obras con seguridad de que son de muy buena calidad. Por ejemplo, dice al comitente que quiere servirle para “darle gusto a V Sa. para lo q he puesto especial cuidado, y si no me engaño parece q se ha logrado el intento, pues se han hechos la figuras de mas de medio cuerpo, y an salido de buena proporción, y con la historia q le corresponda a cada passo” (3 A. Cuenta de superintendencia 1753-1754. Archivo Histórico de la Catedral, Puebla). Agradezco infinitamente a la doctora Patricia Díaz, así como a la doctora Montserrat Gallí y la maestra Greta Hernández, la gentileza de proporcionarme las fotografías de estos documentos inéditos para el estudio que realizo actualmente sobre estas pinturas.

<sup>41</sup> Charles Le Brun pintó el ciclo de escenas dedicadas a Alejandro Magno entre 1661 y 1673, que se conforma por cinco grandes grabados realizados por Audran. Otros grabadores, como Picart, hicieron también sus versiones de las escenas, o completaron con otras el ciclo original.

En las caras, decía el pintor de Luis XIV en sus escritos, se reflejaban mejor que en ningún otro lado los movimientos del alma, es decir, las pasiones, que podían ser representadas por medio de un sistema de medidas de los rostros.<sup>42</sup>

Es mi opinión que Ibarra y un círculo de colegas cultos de la capital usaron estas ideas como base teórica para su obra, y lo hicieron de forma compartida, quizás amparados por veladas de discusión en su academia. Pero en el caso de estas pinturas en particular, lo que hicieron los participantes de un solo taller fue elegir figuras concretas en este repertorio privilegiado por su enorme calidad, quizás ampliado a otras estampas del pintor francés y sus seguidores. Los artifices novohispanos transformaron así escenas de batalla, cruentas y explícitas, en elocuentes discursos católicos.<sup>43</sup>

Por supuesto excluyo aquí las figuras de algunos de los santos de la serie novohispana que siguen otros grabados religiosos, o bien las tradiciones establecidas para su representación, por ser más conocidos y contar con ejemplos más claros a seguir. Es el caso de san Pedro, san Pablo, san Simón y san Bartolomé, que además tenían un martirio muy establecido en la cultura visual de la época. Fue, por tanto, en los verdugos y en los santos menos comunes en donde los pintores tomaron como modelo a estos grabados profanos.

<sup>42</sup> Paula Mues Orts, "El pintor novohispano...", *op. cit.*, cap. V.

<sup>43</sup> De los tres pintores señalados, se sabe que Morlete realizó varias pinturas al óleo que reprodujeron grabados de Le Brun sobre estos temas. En la colección de Fomento Cultural Banamex se conservan obras pintadas por él que copian las composiciones de Le Brun de la serie de Alejandro Magno, pero Manuel Toussaint (*op. cit.*, p. 168) refiere haber visto dos óleos de Morlete que representaban "[...] la Entrada de Constantino en Roma, fechado en 1766, y el otro un Combate de Aníbal". Es probable que la primera obra a la que se refiere el autor sea el *Triunfo de Constantino*, de Le Brun y grabada por Audran, y quizá la segunda fuera también un tema grabado por Picart, *La batalla de Poro*, en la que, como en las escenas de Aníbal, aparecen elefantes, ya que todos estos grabados están "citados" en las pinturas de la Santísima.



Figura 14. Etienne Picart, después de Charles Le Brun, *Martirio de San Andrés*, 53.6 x 40.4 cm.

Hasta donde he logrado averiguar, sólo la escena de san Andrés, firmada por Ibarra, se basa parcialmente también en un grabado de Le Brun con el mismo tema, según Etienne Picart (1632-1721), pero ignoro si el pintor francés realizó otros martirios de apóstoles (figuras 6 y 14). De hecho, pareciera haber más diferencias que semejanzas, sobre todo en la figura principal, pues en la obra de Ibarra la cruz está en lo alto y las piernas del santo se flexionan por las rodillas, lo que provoca un escorzo diferente, auxiliado por el manejo de sombras y luces. Incluso la cara del Andrés novohispano es distinta, pues voltea a ver a sus captores, en una actitud acorde con la inscripción "Extendí todo el día mis manos al pueblo incrédulo". Sin embargo, Ibarra respetó en lo fundamental, aunque modificando un poco las posturas, las figuras de dos personajes: el hombre agachado que amarra los tobillos del santo y que en el graba-



Figura 15. Gerard Audran, después de Charles Le Brun, *Alejandro y Poro*, de la serie de las batallas de Alejandro Magno, 1678, 71 x 156.6 cm.

do está en espejo (a la izquierda si se mira de frente el cuadro);<sup>44</sup> y el hombre que está arriba de éste, que en la pintura tiene la cabeza a la altura del vientre de Andrés, y que se corresponde con el que aparece sobre la cabeza del apóstol en el grabado, cuya expresión es casi idéntica.

Los siguientes ejemplos que daré se refieren todos a figuras que se encuentran dispuestas en varios de los grabados históricos de Alejandro Magno.<sup>45</sup> Para que el lector tenga clara la complejidad de las estampas francesas, ofrezco el ejemplo de una completa: *Alejandro y Poro*, grabado de Gerard Audran sobre la composición de Le Brun, realizado en 1678, y cuyas medidas son 71 x 156.6 cm (figura 15). Esta bella estampa representa la victoria de Alejandro sobre el rey indio Poro, que luchó con una valentía impresionante. Al terminar la batalla Alejandro preguntó a Poro cómo debía

tratarlo, y éste contestó que como a un rey, respuesta digna y con gran entereza que gustó a Alejandro. Por ella y su valentía le perdonó la vida, lo hizo su amigo y aliado, y le restituyó incluso más tierras de las que gobernaba con anterioridad.<sup>46</sup>

Tres de las pinturas del apostolado se basan en figuras de este mismo grabado. La obra de Juan Gil Patricio identificada como *Martirio de San Matías*, reproduce, con variantes, tres personajes, incluido el principal. En el grabado se representa un oficial del ejército de Alejandro que está a punto de ultimarse a unos cautivos de guerra (figuras 16 y 17). El verdugo en la obra de Morlete no aparece en el grabado, y debió estar inspirado en otra fuente; sin embargo, uno de los prisioneros, que está agachado y recarga la cara en su brazo flexionado para no ver su futuro fatal, sufrió algunas transformaciones que lo convirtieron en santo.<sup>47</sup> El pintor novohispano

<sup>44</sup> Era muy común que los pintores “voltearan” las figuras de los grabados, ya sea para que estuvieran igual que en las pinturas, ya fuera por cuestiones compositivas.

<sup>45</sup> Por cuestiones de síntesis y claridad, no mostraré todas las figuras identificadas, sino ejemplos significativos de la forma de proceder de los pintores novohispanos.

<sup>46</sup> Louis Marchesano y Christian Michel, *Printing The Grand Manner. Charles Le Brun and Monumental Prints in The Age of Louis XIV*, Los Ángeles, The Getty Reserch Institute, 2010, p. 72.

<sup>47</sup> En el grabado, detrás del caballo, otro cautivo reproduce casi la misma postura que éste, como una reiteración visual. Seguramente Morlete vio ambas figuras para realizar la suya.



Figura 16. Juan Gil Patricio, *Martirio de San Matías*, detalle.

alzó un poco la cabeza dejando la cara a la vista, pues el apóstol no podía mostrar miedo, sino que su actitud debía ser valiente y resignada, que exhibiera la aceptación de su muerte como camino a la salvación. Morlete también suprimió el brazo izquierdo, con lo que separó al santo de los otros cautivos que no aparecen en el cuadro. El hombre a caballo que se ubica en el fondo de la pintura y blande una espada, así como el cautivo al que está por alcanzar ésta, son también figuras tomadas del grabado, que el pintor incluyó quizá para dar más dramatismo a la escena, pero sin una razón iconográfica clara.

Otra de las pinturas asociada al mismo artífice —de la cual no puedo asegurar su autoría—, se ba-

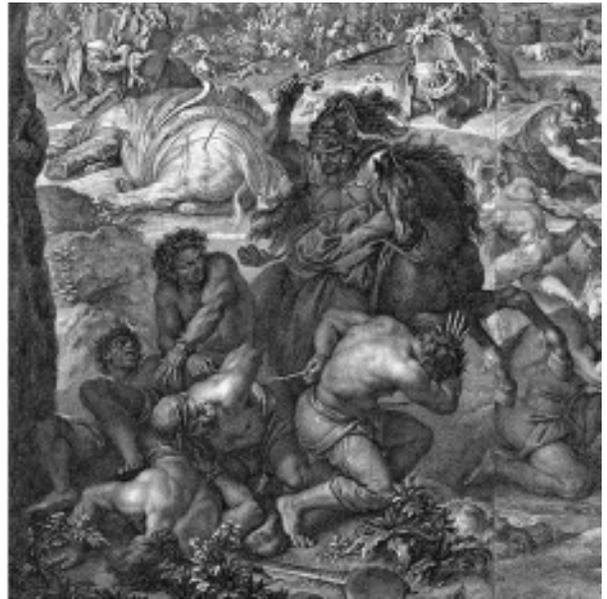


Figura 17. Gerard Audran, después de Charles Le Brun, *Alejandro y Poro*, detalle.

sa en una figura muy próxima a este detalle de la estampa. Se trata de *Martirio de San Judas Tadeo*, en la que retomó al prisionero como fuente para representar al santo, en tanto que los verdugos de la izquierda y otros personajes no están relacionados con el grabado (figuras 18 y 19). Quizás aquel que toma por los cabellos al santo se inspire en dos distintas figuras del entorno: la cara y expresión del soldado que viste uniforme y casco, y que jala a otro cautivo de la cabeza, así como un oficial que aparece un poco atrás, cuyos brazos están en una posición parecida al victimario de la pintura, pero que despoja a un elefante muerto. El artista novohispano transformó también el escorzo del santo y el espacio al complicar la composición, ubicando al hombre del pico delante de la pierna más extendida del apóstol. Además, en la pintura asoma un ojo de la cara del santo (lo que no pasa en el cautivo), que lo hace consciente y partícipe de su situación, otorgando con ello el decoro debido a toda la escena. Ese ojo, acuoso y brillante, que mira al cielo decidido, parece adivinar la gloria que se abre para él.



Figura 18. Anónimo, *Martirio de San Judas Tadeo*, detalle.

Por último, de este grabado se tomó otra figura, cambiando por completo el contexto en el que aparece. Se trata del verdugo en reposo del *Martirio de Santiago El Menor*, en la obra de Rudecindo Contreras, que está tomado de una estatua de un dios pagano, en el extremo del grabado de *Alejandro y Poro* (figuras 20 y 21). Contreras ha cambiado la postura del garrote, en la estampa sobre los hombros del varón que —en *contraposto*— descansa una de sus piernas mientras flexiona el brazo sobre su cadera. El artífice novohispano varió un poco el ángulo del brazo en jarra y quitó la barba del rostro, en tanto que reprodujo su vestimenta cercanamente.

José de Ibarra también resolvió una de sus figuras de verdugos al basarse en un general de Ale-



Figura 19. Gerard Audran, después de Charles Le Brun, *Alejandro y Poro*, detalle.

jandro, en este caso en la *Batalla de Arbela*, estampa de 1674.<sup>48</sup> En la misma franja en que aparece Alejandro, pero más cercano al espectador, un soldado empuña una lanza que dirige hacia adelante, tiene un pie sobre los restos de un carro, por lo que está flexionada, como si fuera a subir la otra pierna. Ibarra reprodujo esta figura al representar a aquel que se adelanta para picar con la lanza a santo Tomás (figuras 22-23). Sólo la luz y el color serían aportaciones originales del pintor, excepto por la de cambiar el sentido del personaje para adaptarlo perfectamente al mensaje divino.

El último ejemplo que quiero dar es el de una figura que aparece en un grabado que no fue parte de la serie original de Alejandro Magno, pero se

<sup>48</sup> Miguel Cabrera tomó de este grabado la figura de un cautivo muerto bajo un caballo para realizar al *San Sebastián* recibiendo golpes en la escena del fondo del martirio de este mismo santo, en el templo de Santa Prisca y San Sebastián. De hecho, otras obras del pintor se inspiraron en estas estampas francesas.



Figura 20. Miguel Rudecindo Contreras, *Martirio de Santiago El Menor*, detalle.



Figura 21. Gerard Audran, después de Charles Le Brun, *Alejandro y Poro*, detalle.



Figura 22. José de Ibarra, *Martirio de Santo Tomás*, detalle.



Figura 23. Gerard Audran, después de Charles Le Brun, *Batalla de Arbela*, detalle, de la serie de las batallas de Alejandro Magno, 1674, 70.5 x 156.6 cm



Figura 24. Miguel Rudecindo Contreras, *Martirio de Santiago El Menor*, detalle.

sumó a ella en el siglo XVIII.<sup>49</sup> Se trata de *Poro en batalla*, del taller de Bernard Picart, realizada en 1717. La fecha, bastante más tardía que la del res-

<sup>49</sup> Louis Marchesano y Christian Michel, *op. cit.*, p. 86. Los autores señalan que Le Brun no vio impresos todos los grabados, pues lo alcanzó primero la muerte. Los sobrinos de Jean Audran realizaron también una versión de este tema, pero la estampa de Picart fue la mejor realizada, por lo que se sumó al gabinete del rey que estaba en la suite con los otros cinco grabados.

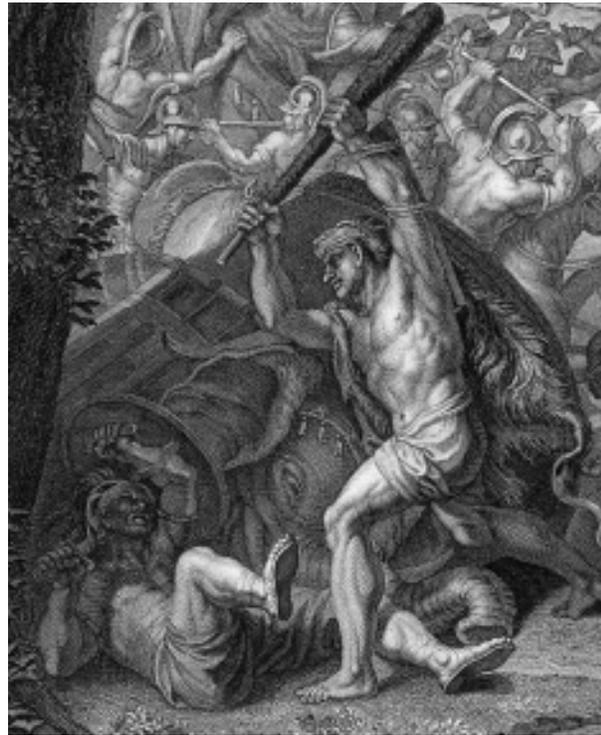


Figura 25. Taller de Bernard Picart, después de Charles Le Brun, *Poro en batalla*, detalle, 1717, 70.2 x 149.8 cm.

to de las estampas, podría indicar que éstas llegaron ya juntas al mercado novohispano, y ayudaría a situar tardíamente el consumo del conjunto. Rudecindo Contreras utilizó la figura de un hombre que está por golpear con un gran garrote a un enemigo caído (figuras 24 y 25). El victimario está casi desnudo, por lo que su musculatura es evidente y expresiva. Sin embargo, Contreras lo ha puesto en un segundo plano, pese a que es él quien lleva a cabo el terrible golpe que le volará los sesos a Santiago *El Menor*, según narra Ribadeneyra. Las modificaciones realizadas al personaje sirvieron para adecuar la figura al espacio disponible en el óvalo, pero su esencia se mantuvo.

La utilización de estos grabados por los pintores novohispanos, y su adaptación, sumamente efectiva, a los mensajes de martirio y salvación, plantean varias cuestiones interesantes, que podrían formularse mejor como preguntas y que se ligan

directamente con la cuestión de su patrocinio, al que me referiré someramente a continuación. Antes de ello me gustaría resaltar que el cambio de sentido de las fuentes grabadas (de exaltar la historia de un príncipe a enaltecer a los discípulos de Cristo), se hizo con total conciencia y de forma efectiva, y por lo tanto creo en el proceso creativo que dio origen al apostolado de la Santísima, más se puede entender a la luz de los intereses del grupo de pintores —la anatomía y la gestualidad— que a la mansedumbre y falta de originalidad que generalmente se asocian con la utilización de grabados en las composiciones pictóricas.<sup>50</sup> Después de todo, la influencia de Chales Le Brun estaba en pleno apogeo en Europa en la medianía del siglo XVIII, y la asunción de sus modelos y teorías era un signo de modernidad.

### Mensajes y patronos: la salvación del alma

Al revisar los datos que se conocen de la historia del conjunto de templo de la Santísima y hospital de San Pedro al día de hoy, es imposible ubicar el ciclo pictórico de los martirios de los apóstoles de manera precisa, ni en un momento determinado ni en un espacio concreto.<sup>51</sup> Ante estos vacíos hay que buscar respuestas en los pocos datos disponibles, así como en las propias obras.

<sup>50</sup> No hay que olvidar, por otro lado, que ahora se reconoce que toda la pintura de los siglos XVII y XVIII, incluso española, tomaba grabados como punto de partida. Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1998.

<sup>51</sup> Además del estudio de Montoya sobre la Iglesia, véase también Alicia Bazarte Martínez, “La iglesia de la Santísima Trinidad y la Cruz Redentorista Trinitaria (de Malta). Emblema de devoción, poder y arte”, en Alicia Mayer y Ernesto de la Torre Villar (eds.), *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, México, IIH-UNAM, 2004, pp. 313-334. Sobre la congregación de San Pedro, véase Asunción Lavrín, “La congregación de San Pedro. Una cofradía urbana del México colonial, 1604-1730”, *Historia Mexicana*, vol. XXIX, núm. 4 (116), abril-junio de 1980, pp. 562-601.

El conjunto del templo y el hospital tuvieron, como se mencionó, su origen en dos distintas corporaciones: la archicofradía de la Santísima Trinidad, que congregó a un gran número de cofradías gremiales (la primera cofradía se fundó en 1526), y la congregación de San Pedro Apóstol, de sacerdotes ilustres del clero secular (fundada en 1577). Se unieron en 1580 por medio de un acuerdo para compartir la capilla que tenía la archicofradía, y, entre ambas, de manera diferente y en distinta medida, ayudaron a que el templo y las oficinas de las congregaciones progresaran, pese a las dificultades que se suscitaron entre ellas, en algunos momentos a las catástrofes naturales, o a la falta de capital para construir e incluso arreglar los edificios. El hospital de San Pedro era manejado por la congregación dedicada a este santo, y se ocupaba de cuidar a los sacerdotes pobres, enfermos, ancianos y dementes. Su presidente, el abad, era generalmente un canónigo de la Catedral. El hospital se construyó en el siglo XVII y se tienen noticias de diferentes arreglos en esa y la siguiente centuria.<sup>52</sup>

Ya que las pinturas del apostolado se presentan en un formato oval de tamaño mediano, adecuado para adornar paredes y no retablos, es menester pensar que no necesariamente tenían que estar en el templo. Pero más importante que su formato para tratar de determinar su origen, es la temática misma de las obras: el martirio de los apóstoles, los elegidos por Dios para difundir su palabra, que fueron martirizados y alcanzaron así la gloria. Tengo para mí, por lo tanto, que la serie responde mejor a los intereses de la congregación de San Pedro que a ningún otro grupo dentro del complejo de la Santísima.<sup>53</sup> Pedro, el príncipe de los

<sup>52</sup> María Cristina Montoya, *op. cit.*, principalmente pp. 65 y ss.

<sup>53</sup> Alicia Bazarte y Clara García (*Los costos de la salvación, las cofradías de la ciudad de México. Siglos XVI al XIX*, México: CIDE/IPN/AGN, 2002, p. 100) señalan que la archicofradía de la Santísima agregó a la de San Homobono, y ésta a la del Santo Cristo de la Salud, que estaba dedicada a la asistencia médica

---

apóstoles, era el santo patrono de la cofradía, y quedaría incluido en el ciclo pictórico. Además fue el encargado por Jesús de edificar su Iglesia (Mateo 16: 13-19), y, con los demás discípulos, diseminar su palabra para la salvación del pueblo.

Los sacerdotes tenían la misma tarea que los apóstoles: predicar para la conversión y la vida en la fe, que llevarían a la salvación. Los presbíteros, en efecto, debían sufrir en el cumplimiento de su ministerio porque, a través de la ordenación, estaban investidos de la gracia divina que les permitía impartir los sacramentos, derecho que los obligaba a ser la imagen de Cristo en la Tierra. El sacerdote, por tanto, estaba dispuesto (por lo menos en teoría) a sufrir y aun a sacrificar su vida en testimonio de su fe y de su ministerio, como hicieron los apóstoles. Esta disposición al sacrificio los hacía objeto de caridad y estimación por parte de sus hermanos sacerdotes. Por lo tanto, los ministros podían ver reflejada su misión en las pinturas de los discípulos de Jesús. La temática del dolor corporal, además, resultaba totalmente adecuada a un hospital, pues destacaba que el sufrimiento terrenal conduciría al cielo. En el hospital los sacerdotes disfrutarían de la caridad y el consuelo de sus hermanos, sentimientos empáticos que produce el dramatismo de las pinturas, así como el consuelo de la salvación. La total disposición de los apóstoles de vivir el martirio como una misión divina, es decir, de aceptar el tormento del cuerpo, fue plasmada en cada una de las pinturas del ciclo del apostolado, que a la vez prometía la vida eterna. Dolor y salvación quedaban indisolublemente

---

de sus agremiados. A su vez ésta agregó a la de San Cosme y San Damián, de flebotomistas, cirujanos y boticarios. Las pinturas que refieren a los dolores corporales podrían relacionarse con los cirujanos, pero en ese caso no tendrían que haber sido figurados necesariamente por apóstoles, pues cualquier mártir cumpliría con la función de representar el dolor y la salvación, y de hecho otro tipo de personajes serían más incluyentes de los distintos sectores sociales que conformaban la cofradía.

unidos si se moría defendiendo la fe, en el ministerio, como hacían los sacerdotes al abrazar el camino de Dios.

La complejidad de las obras, tanto en la identificación de los personajes como en la inserción de textos en latín que remiten a versículos incompletos de varias partes de la Biblia, presuponen un espectador-lector versado en ella, capaz de completar estas alusiones y relacionarlas con la narrativa de los cuadros. Una vez más los sacerdotes serían los principales candidatos para descifrar su mensaje de forma completa.

El contratar a José de Ibarra y su taller para la realización de los cuadros demuestra un patrocinio también culto y refinado, pues a mediados del siglo XVIII era el pintor más afamado y prestigioso del momento,<sup>54</sup> como se expresa en varios documentos, algunos de ellos del propio cabildo catedralicio (cuyos miembros lo eran en su mayoría también de la cofradía de San Pedro).<sup>55</sup> De hecho Ibarra había trabajado desde fechas tempranas de su producción para algunos miembros de la congregación, pero quiero ejemplificar cómo había tejido relaciones con miembros de las congregaciones ligadas a la Santísima por medio del caso de un patrocinio particular. Se trata de una pintura procesional que ostenta a la Virgen de Guadalupe por un lado y a

<sup>54</sup> Entonces empezaban a destacar los artífices de la siguiente generación, como Miguel Cabrera, el propio Morlete, José Antonio Vallejo o José de Alzibar, pero al año de la muerte de Ibarra, en 1756, sin duda era todavía el artista más reconocido incluso por sus colegas, como lo atestigua la manera en que Miguel Cabrera se refiere a él en su *Maravilla Americana*, publicado apenas un mes antes de la muerte del maestro. Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México, Jus, 1977 [1756], p. 9; Paula Mues Orts, "El pintor novohispano...", *op. cit.*

<sup>55</sup> Por ejemplo, en 1741, cuando el cabildo catedralicio contrató a Jerónimo de Balbás para la realización del altar mayor, se puso como condición que la pintura de la cúpula fuera "[...] de mano de Don Joseph Ybarra, por ser el mejor que tiene el Reyno". Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica material, caja 2, exp. 10, f. 7v.

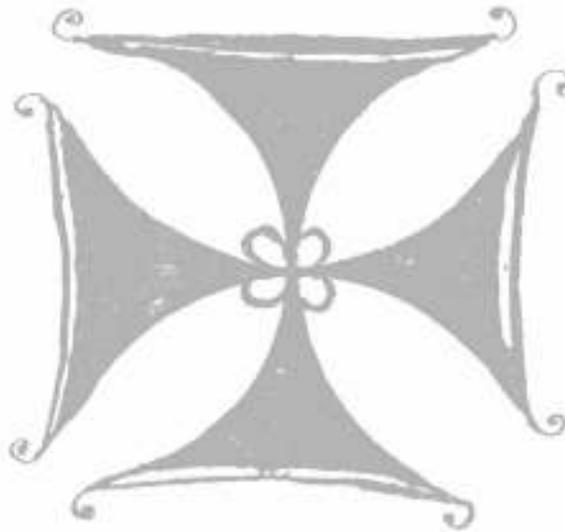
---

Juan Diego por otro, conservada en la capilla de Las Reliquias de la Catedral Metropolitana, y que fue encargada en 1743 por el prebendado Juan José de Castro, quien había sido abad de la congregación de San Pedro, y en marzo de 1737, primicerio de la archicofradía de la Santísima Trinidad.<sup>56</sup>

Además de la complejidad simbólica del ciclo pictórico que acerca el mensaje de la obra a espectadores cultos, en este caso se puede constatar también la complejidad artística en la elección de los modelos, sufrientes o maleantes, entre los grabados de Alejandro Magno. Pues si bien parece claro que las inscripciones latinas debieron ser propuestas, o por lo menos supervisadas, por algún sacerdote que las relacionara con los martirios, creo difícil pensar que un presbítero eligiera, como santos apóstoles, las figuras de unos cautivos paganos delineados en la Francia del siglo XVII.

Una última consideración me lleva a pensar que las obras debieron ser para el hospital y no para el templo: hacia 1754 se mandó demoler la iglesia, desde sus cimientos, y estuvo en construcción por lo menos hasta 1777.<sup>57</sup> Difícil sería que un ciclo pictórico se mandara a realizar en los momentos previos a su desmantelamiento, y, dadas las fechas de producción de Morlete y de la muerte de Ibarra, también que se hubieran pintado en otro momento para el templo.

De cualquier manera la serie de martirios que ha llegado hasta hoy en día, casi de manera milagrosa, encierra en sus pinceladas y trazos no sólo el mensaje sacerdotal del sacrificio y la salvación, sino que, vista a la luz de sus propios creadores, esboza también la forma de trabajo y creación en uno de los talleres más importantes de pintura novohispanos de la medianía del siglo XVIII.



<sup>56</sup> Juan José de Castro y Vera tomó posesión de una canonjía vacante de la Catedral en 1735, habiendo sido el racionero más antiguo de ese mismo cabildo. Juan Ignacio Castorena y Ursúa y Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, introd. por Francisco González de Cossío, México, SEP, 1949, vol. II, pp. 268-268, y vol. III, p. 18.

<sup>57</sup> Alicia Bazarte Martínez, "La iglesia de la Santísima Trinidad...", *op. cit.*, p. 329.

# Santísima Trinidad: herencia y vida cotidiana<sup>1</sup>

A la luz de los procesos de revitalización urbana y social que comenzaron a ocurrir en la zona oriente del Centro Histórico a partir de 2008, se desarrolló un proyecto comunitario para la recuperación de la memoria colectiva con el fin de detectar la percepción social sobre dichos cambios, y a su vez explorar las permanencias históricas, sociales y comerciales en esta parte oriente; para tal fin se eligió como eje de observación y análisis al templo de la Santísima Trinidad, las prácticas vinculadas al inmueble y su entorno urbano. La reflexión general que sustenta el texto pretende vincular el discurso que las autoridades divulgaron respecto a los objetivos de los trabajos de recuperación patrimonial y las prácticas inmateriales relacionadas al patrimonio monumental de la Santísima, las cuales son claramente sujetas a revalorarse y salvaguardarse como un modo de preservación integral.

*Palabras clave:* templo de la Santísima Trinidad, vida comunitaria, memoria colectiva, patrimonio inmaterial.

*Por las historias, los lugares se tornan habitables. Habitar es narrativizar.  
Fomentar o restaurar esta narratividad también es, por lo tanto,  
una labor de rehabilitación.*

MICHEL DE CERTEAU

**E**l espacio central de la ciudad de México, convertido en Centro Histórico tras el decreto de 1980 y en Patrimonio de la Humanidad en 1987, ha sido objeto de intervenciones urbanas desde mediados del siglo pasado con fines de saneamiento, limpieza, restauración, regeneración y revitalización.<sup>2</sup> Tanto los decretos y declaratorias como las políticas públicas creadas en torno a este espacio emblemático nos revelan la importancia de este sitio por su grandeza monumental y su fuerte carga histórica y simbólica que lo sitúa como una de los espacios urbanos más observados, pensados y analizados de México.

\* Universidad de Quintana Roo.

\*\* Investigadora independiente.

\*\*\* Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>1</sup> Este texto es producto de un trabajo colectivo, comunitario e interinstitucional realizado entre enero y junio de 2009.

<sup>2</sup> Para un repaso somero de las intervenciones en el Centro Histórico (y sus distintas denominaciones) podemos mencionar la política de saneamiento en los años cincuenta del siglo xx en la zona denominada "herradura de

Resulta interesante el modo en que las intervenciones ocurridas a lo largo del tiempo han conceptualizado al patrimonio mismo y a sus requerimientos de conservación-preservación junto a sus posibles usos sociales. La evolución conceptual del término ha transitado desde la restauración propiamente del monumento aislado a la del conjunto urbano, nombrado zona de monumentos; de la protección del patrimonio tangible a la salvaguarda de las prácticas inmateriales. Del mismo modo, el estudio sobre el patrimonio ha ido involucrando a los saberes más técnicos junto a reflexiones más de tipo humanista, de este modo, arquitectos, arqueólogos y restauradores trabajan con historiadores, historiadores del arte, sociólogos, antropólogos y urbanistas enriqueciendo las valoraciones del objeto bajo un carácter más interpretativo respecto de lo que es la cultura y el patrimonio al analizar sus usos, percepciones y apropiaciones; los imaginarios urbanos en torno a espacios históricos; la diada patrimonio y turismo; el consumo cultural; los significantes y hegemonías de intervención en zonas decretadas; el control y la diferenciación de utilización, entre otros aspectos. Esta amplitud de enfoques ha ido en aumento por dos cuestiones básicas; una de ellas relacionada directamente con la valía y complejidad propia del Centro Histórico de la ciudad de México y la otra, por la importancia que ha ido adquiriendo el patrimonio; una de las estrategias fue reubicar a los habitantes en modernos conjuntos habitacionales cercanos al Centro. En los años de 1970 las políticas de intervención estuvieron encaminadas a restaurar el patrimonio monumental; fue el caso del Programa de Remodelación Urbana de 1971-1976 y el Programa ¡Échame una manita! de 1991-1994. Entre los años de 1998 y 2000 el Fideicomiso del Centro Histórico promovió el Programa Integral de Regeneración Urbana con acciones tendientes a ofertar vivienda, impulsar el desarrollo económico y social del lugar y rescatar la centralidad mejorando la imagen urbana. En el año 2001 el Fideicomiso del Centro Histórico, junto con la Fundación del Centro Histórico, principalmente promovieron el rescate del Centro Histórico a partir de una estrategia centrada en la atracción de nuevos residentes de clase media a la zona del poniente principalmente.

monio a nivel local e internacional<sup>3</sup> en los ámbitos de la política, la academia y el mercado.

### **Ciudades históricas para el futuro**

En el año de 1987, y como complemento a la Carta de Venecia (1964), se redactó la Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y áreas urbanas históricas, en donde se definen

[...] los principios, objetivos, métodos e instrumentos de actuación apropiados para conservar la calidad de las poblaciones y áreas urbanas históricas y favorecer la armonía entre la vida individual y colectiva en las mismas, perpetuando el conjunto de los bienes que, por modestos que sean, constituyen la memoria de la humanidad.<sup>4</sup>

Este documento expone la importancia de conservar la ciudad antigua por sus valores arquitectónicos y urbanísticos, pero sobre todo como una medida para rescatar los valores humanos intrínsecos de los barrios antiguos. Entre los factores considerados en la Carta están los históricos y urbanos en relación con el desarrollo económico, la preservación de la autenticidad de la ciudad histórica y sus áreas urbanas, incluidos los espacios públicos, los entornos construidos y las áreas verdes como un asunto prioritario, la participación de los habitantes para la salvaguardia del lugar, “ya que dicha conservación concierne en primer lugar a sus habitantes”,<sup>5</sup> especifica.

A pesar de las diversas recomendaciones y propuestas para proteger las prácticas culturales y sociales en los barrios de los centros históricos,

<sup>3</sup> En este sentido se pueden mencionar la Carta de Atenas de 1931, producto de la primera conferencia internacional para la conservación de los monumentos históricos; la Carta de Venecia en 1964 y la Convención del Patrimonio Mundial en 1972.

<sup>4</sup> Carta internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas (Carta de Washington-1987).

<sup>5</sup> *Cursivas nuestras.*

---

sobre todo en aquellos que aún conservan su carácter más vivo y popular, es un hecho que hasta hace poco tiempo éstas seguían apareciendo de manera periférica y en la esfera de las buenas intenciones. La realidad es que la legislación y las prácticas de protección sobre lo patrimonial siguen teniendo como objeto central al monumento.<sup>6</sup>

### De cómo vivir en el Centro

Como mencionamos anteriormente, los programas de intervención en el Centro Histórico han implicado diversos modos de concebir el tema patrimonial. La propuesta más reciente de revitalización encarna justamente algunas acciones que merecen ser mencionadas como ejemplos de los cambios conceptuales.

#### *La ampliación del perímetro de intervención*

Un recuento de las políticas de intervención pública en el Centro de la ciudad desde el decreto de zona de monumentos demuestra que la gran mayoría de ellas han estado focalizadas en el mismo sector comprendido entre el Zócalo, la Alameda y las manzanas circundantes.

[...] la imagen urbana de la Plaza de la Constitución popularmente conocida como zócalo y un grupo de 40 manzanas que forman el llamado corredor financiero, debido a que en él se localizaban los principales bancos, comercios y servicios más caros de la ciudad, ha sido objeto de atención y cuidado durante casi todas las administraciones del gobierno del último siglo, en cambio, en la franja que a manera de herradura rodea al zócalo por sus lados norte, oriente y sur, sólo se han realizado inversiones públicas de importancia para atender alguna

<sup>6</sup> En México, la ley vigente de protección al patrimonio es la Ley Federal sobre Monumentos históricos, arqueológicos y artísticos.

problemática urbana específica sin llegar a enfrentar el problema en su conjunto.<sup>7</sup>

Esta área multintervenida coincide con la traza urbana que inició Alonso García Bravo en septiembre de 1521, en la cual no se incluyó a los terrenos ocupados por los asentamientos indígenas.<sup>8</sup> Esta segregación territorial era un modo de reforzar el poder español en las nuevas tierras. No obstante, el centro ha conservado la memoria urbana de la delimitación y se hace visible en las áreas que no quedaron integradas, quizás al estar menos observadas y reguladas lograron mantener una vitalidad propia de barrio. Esta tendencia histórica de rehabilitación urbana se detuvo en el año 2008, cuando el gobierno de la ciudad<sup>9</sup> anunció que intervendría la zona oriente del Centro a través de la misma estrategia que utilizó en la calle de Regina.<sup>10</sup> Este segundo corredor, eje estratégico de detonación para la zona oriente, se nombró en un inicio Corredor Cultural Alhóndiga,<sup>11</sup> en el cual quedarían integradas calles, plazas y edificaciones de alto valor patrimonial bajo un sistema de recorrido peatonal y que en el futuro quedaría articulado con el corredor de Regina y el resto de los corredores proyectados. La dimensión cultural del corredor se le atribuyó a la valía histórica y arquitectónica de ciertos monumentos colindantes al eje: el templo de la Santísima Trinidad de 1677, el

<sup>7</sup> Alejandro Suárez Pareyón, "El centro histórico de la ciudad de México a inicios del siglo XXI", *Boletín del Instituto de Vivienda*, vol. 19, núm. 51, agosto de 2004, p. 85.

<sup>8</sup> El barrio de Santiago (Tlatelolco) y los cuatro barrios o *campes* Atzacualco, Zoquiapan, Cuépopan y Moyotlán.

<sup>9</sup> A través de la autoridad del Centro Histórico, el Fideicomiso del Centro Histórico y la Secretaría de Obras de la ciudad.

<sup>10</sup> El primer corredor peatonal fue el de la calle de Regina, al surponiente del Centro Histórico; las obras concluyeron en octubre de 2008.

<sup>11</sup> El programa de corredores peatonales en el Centro tiene el objetivo de recuperar el espacio público, generar ejes articuladores que integren las zonas, eleven la valoración por el entorno histórico patrimonial e incrementen la actividad económica.

ex convento de La Merced de 1616, la Casa de la Alhóndiga de 1573 y la Casa Talavera, construida a inicios del siglo XVII.

### *Los espacios de participación y apropiación patrimonial*

Si bien la remodelación del Centro Histórico ha traído nuevas dinámicas económicas al primer cuadro de la ciudad, en las autoridades capitalinas existe una idea muy clara de que el valor del Centro Histórico no solamente está en el valor de sus edificios, sino también en el valor social, del barrio y de la historia en comunidad, lo cual requiere cuidado.<sup>12</sup>

Esta declaración del jefe de gobierno de la ciudad al referirse a las obras de revitalización nos da pauta para indagar el modo en que los procesos de rehabilitación urbana han quedado vinculados a los procesos de rehabilitación social que se reflejan en las formas de socialización comunitaria.<sup>13</sup>

Los retos a nivel nacional hacen eco de las tendencias internacionales<sup>14</sup> y a la respuesta urgente de ¿cómo volver a los centros históricos de América Latina sustentables?<sup>15</sup> Según algunos estudios

de la región, los centros aparecen como espacios sumamente valiosos pero con problemáticas graves en temas de conservación patrimonial, conflictos sociales, pobreza y pérdida de referentes culturales y de identidad. En este sentido el desplazamiento del enfoque conceptual ha sido fundamental; los estudios revelan que en el futuro el desarrollo y la sostenibilidad de los centros dependerá más del habitante que del monumento.<sup>16</sup>

A la luz de estas tendencias actuales, se han generado numerosas interrogantes: ¿de qué modo se planea una revitalización diferenciada, de acuerdo con los distintos actores, y a la vez integral? ¿Para quién (o quiénes) se rescata un monumento o una zona? ¿Cuáles estrategias se han implementado para incorporar a los habitantes a los procesos de revitalización sin desplazarlos de sus espacios cotidianos? ¿Cómo lograr rehabilitar la zona y su tejido social? ¿Cómo atender las necesidades y deseos de todos los actores en un acto de equidad y no de exclusión? ¿Cómo revertir la pobreza, el deterioro a través de la revitalización de zonas ricas en patrimonio? ¿De qué modo se revitalizan prácticas que por el deterioro del lugar o la migración se han ido perdiendo incluso en la memoria de la gente?

Como un primer paso para responder a estas preguntas pensamos en las formas históricas de sociabilidad<sup>17</sup> que se habían desplegado en el entorno urbano, especialmente alrededor del templo de la Santísima Trinidad. Uno de los puntos clave fue investigar sobre las permanencias y cambios

<sup>12</sup> Bertha Teresa Ramírez, "Reabren la calle Regina, transformada en el primer corredor cultural peatonal", *La Jornada*, México, 24 de octubre de 2008.

<sup>13</sup> Se entiende por comunidad un territorio concreto, con una población determinada, que dispone de determinados recursos y que tienen determinadas demandas. Una comunidad siempre es el conjunto de estos cuatro factores (territorio, población, recursos y demandas) y sus mutuas, constantes y mutantes interrelaciones. Marco Marchioni, *Comunidad, participación y desarrollo. Teoría y metodología de la intervención comunitaria*, Madrid, Editorial Popular, 2001.

<sup>14</sup> El Banco Interamericano de Desarrollo habla de la importancia de recuperar el tejido social y promover una dinámica económica que reúna a distintos sectores (los gobiernos locales, la sociedad civil y la iniciativa privada) para propiciar la apropiación social del patrimonio, tema eje para la sustentabilidad del lugar.

<sup>15</sup> Entendiendo por sustentable el desarrollo sostenido en el futuro, en el cual el sujeto se involucre de manera activa en un proceso de desarrollo y por ningún motivo quede comprometida su dignidad.

<sup>16</sup> Fernando Carrión, *Sostenibilidad de los centros históricos en América Latina*, Ecuador, FLACSO, 2002.

<sup>17</sup> Hablar de sociabilidad implica atender "formas particulares de entablar con los demás algún tipo de relación social. Angela Giglia, "Sociabilidad y megaciudades", *Estudios Sociológicos*, vol. XIX, núm. 3, México, El Colegio de México, 2001, p. 128. Por otra parte, hablar de sociabilidad también nos lleva a entender las prácticas que van produciendo a la ciudad desde una perspectiva local; Amalia Signorelli, *Antropología urbana*, Buenos Aires, Antrophos, 1999.

en el espacio físico vinculadas a las prácticas cotidianas de los vecinos, comerciantes o visitantes, y de qué manera habían quedado grabadas en el imaginario<sup>18</sup> a través de la memoria, e incidiendo o no en las relaciones entre los moradores, su entorno y el objeto patrimonial (en este caso el templo).<sup>19</sup>

### Contexto y objetivo inicial del proyecto

Según Francisco de la Maza, la Santísima Trinidad fue quizá la última iglesia churrigueresca en la ciudad de México; se construyó con piedra tezontle y chiluca desde el año de 1755 hasta 1783.<sup>20</sup> Su ubicación resulta interesante para nuestro trabajo, ya que se encuentra en la frontera nororiente de la ciudad colonial; su radio de influencia toca los barrios de Mixcalco hacia el oriente y La Merced al sur. La Santísima Trinidad, como lo hemos dicho, es el primer monumento arquitectónico que articula el eje peatonal Alhóndiga, el cual inicia en la calle de Guatemala, avanza hacia el sur por la plaza de la Santísima, continúa en la Alhóndiga y la plaza de Manzanares o La Merced, pasa por las calles de Talavera hasta la plaza de la Aguilita y concluye en la calle de Topacio, para morir en avenida San Pablo (figura 1).

<sup>18</sup> Según el antropólogo Armando Silva los imaginarios son aquellos puntos de vista ciudadanos fundamentales para comprender que los moradores de un lugar son sujetos activos, vivos y creativos siempre construyendo-creando sus espacios, los íntimos, los recorridos, los públicos y los de encuentro.

<sup>19</sup> Para la relación entre espacio y memoria, véase Maurice Halbwachs, "Espacio y memoria colectiva", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. III, núm. 9, Colima, Universidad de Colima, 1990, pp. 11-40.

<sup>20</sup> Aunque se inició su construcción en 1755, la obra se detuvo por problemas entre las cofradías que ahí tenían su sede; los trabajos se reanudaron en 1769 gracias a limosnas y a los acuerdos a los que llegaron los cofrades; finalmente las obras concluyeron en 1783. María Cristina Montoya Rivera, "La iglesia de la Santísima Trinidad: historia de un largo proceso de construcción", preparado para el Congreso 2010 de la Asociación Latinoamericana de los Estudios, Toronto, Canadá.



Figura 1. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Pablo Cárdenas, 2009.

Desde nuestras primeras visitas al lugar era evidente el grave nivel de deterioro que presentaba el monumento, y la escasa concurrencia al sitio no obstante haber sido un referente religioso, social y cultural para la zona.<sup>21</sup> En el entorno al templo, la plaza de la Santísima estaba tomada por los ambulantes<sup>22</sup> y en cada costado se encontraba

<sup>21</sup> La plaza de la Santísima está rodeada aún de comercios que llevan su nombre: fondas, tiendas de abarrotes y tiendas de uniformes, entre otros locales.

<sup>22</sup> A escasos días de haber anunciado las obras para el segundo corredor peatonal, los comerciantes de la plaza de la Santísima se enfrentaron con granaderos de la zona de Mixcalco, quienes intentaban liberar el espacio público. Al respecto, el director del Fideicomiso del Centro Histórico, Inti Muñoz, dijo que el deterioro urbano es producto de la presencia prolongada de ambulantes, ya que ha generado un mayor vacío en la zona y el deterioro en las edificaciones de esta parte del Centro, y no sólo eso, sino la misma complejidad en el ámbi-



Figura 2. Pasaje comercial Santísima-Zapata. Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, 1971-1974.

un altar a la Santa Muerte.<sup>23</sup> Estas primeras observaciones nos hicieron pensar en un espacio público perdido y por lo tanto en un empobrecimiento de la vida pública. Esta sensación de deterioro y declive del lugar se antepone a los programas públicos que proclamaban la revitalización urbana y social en la parte oriente (figura 2).

En este sentido, el interés por ahondar en las permanencias, prácticas cotidianas y sociabilidad de los vecinos, tenía el propósito de saber si éstas perduraban aún bajo las actuales condiciones. De ser ese el caso, era posible pensar en una rehabilitación fundada en elementos propios y sustentada en una comunidad próxima y con potencial para ser activada de cara al fenómeno de transformación urbana y patrimonial que venía ocurriendo.<sup>24</sup>

to social ha complicado la integración de los vecinos en los proyectos de recuperación del espacio público que acompañan a las intervenciones urbanas; “Detienen apertura de vía peatonal en el Centro Histórico”, *El Capitalino*, México, 30 de mayo 2011.

<sup>23</sup> Una persona de la zona nos comentó que los vendedores ambulantes colocan los altares en señal de protección de sus territorios que sienten arrebatados por las autoridades.

<sup>24</sup> La reflexión en torno a la sociabilidad urbana en cuanto al arte de vivir juntos mediado por la ciudad nos permitió re-

## Metodología de trabajo

### *Trabajo interdisciplinario*

La plataforma de trabajo que construimos para realizar el trabajo interdisciplinario quedó integrada por un grupo de investigadores, sobre todo historiadores, historiadores del arte y sociólogos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), del Instituto Politécnico Nacional (IPN) y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM); Filigrana, A. C., una organización de la sociedad civil especializada en temas de gestión de patrimonio local y desarrollo comunitario, llevó a cabo el trabajo de campo con el apoyo de la Subdirección de Investigación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.<sup>25</sup>

Previo al trabajo de campo, se tuvieron sesiones de trabajo con los investigadores, visitas al templo, entrevistas con los padres redentoristas,<sup>26</sup> recorridos por la zona, lecturas y charlas que fueron consolidando un contexto histórico sumamente interesante: algunos de los temas tratados fueron la iglesia de la Santísima y su largo proceso constructivo,<sup>27</sup> la congregación de San Pedro y la construcción del hospital para sacerdotes; el gremio de los sastres en el barrio y sus permanencias actuales;

plantear el tema de la constitución, reproducción y reconstrucción del vínculo social en relación con el espacio urbano patrimonial. Sin estos espacios de encuentro cotidiano era difícil pensar en el futuro desarrollo y sustentabilidad de los centros históricos; Jerome Monnet, “Espacio público, comercio y urbanidad en Francia, México y Estados Unidos”, *Alteridades*, núm. 11, México, UAM-Iztapalapa, 1996; Angela Giglia, *op. cit.*

<sup>25</sup> En las sesiones de trabajo contamos con la valiosa presencia de Alicia Bazarte, Eugenia Acosta, Natalia Fiorentini, Nuria Salazar, Ethel Herrera y Marcela Dávalos.

<sup>26</sup> Es la congregación que actualmente se encuentra al frente de la iglesia, su patrona es la Virgen del Perpetuo Socorro y su fiesta es el 27 de junio.

<sup>27</sup> María Cristina Montoya, *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México, UNAM, 1984; Nuria Salazar, *Nuevos datos para la historia artística del templo de la Santísima Trinidad de la ciudad de México*, México, Nuevo Museo Mexicano, 1985.

---

la conformación y prácticas de la archicofradía de la Santísima Trinidad, los conflictos con la congregación de San Pedro; las agregaciones a la archicofradía, entre ellas la de san Homobono, el Divino Redentor, Preciosa Sangre de Cristo, el Señor de la Salud, *Ecce Homo*, entre otras; las celebraciones, las prácticas devocionales, las transformaciones urbanas del barrio y la permanencia actual de la archicofradía del Perpetuo Socorro.

#### *El método de la investigación-acción participativa*

La animación sociocultural es parte de la metodología de investigación que utilizamos para acompañar el proceso de reflexión participativa en campo y como un modo de entender las prácticas de una pluralidad de actores vinculada a la experiencia de vivir en una zona patrimonial. Según el pedagogo y sociólogo argentino Ander Egg, esta práctica tiene lugar cuando se promueven y movilizan recursos humanos mediante un proceso participativo que visibiliza potencialidades en los individuos, grupos y comunidades.<sup>28</sup>

Para un breve esbozo sobre este tipo de intervención social-comunitaria, diremos que adquiere importancia desde el año de 1960 cuando la ONU aprobó un documento en que se exponían las bases para el desarrollo comunitario. En síntesis, este documento planteaba la necesidad de promover procesos de mejora de las condiciones de vida de una comunidad, contando con la colaboración de los poderes públicos, la ayuda técnica de expertos profesionales y, sobre todo, con la participa-

<sup>28</sup> La metodología y la práctica de la animación sociocultural no pretende llevar cultura, sino descubrir y desarrollar las formas prácticas de facilitar a las comunidades medios para apropiarse y elaborar un saber instrumental que les permita expresar, estructurar y dinamizar sus propias experiencias. Ezequiel Ander-Egg, *La práctica de la animación sociocultural*, 1a. ed., México, Conaculta/Instituto Mexiquense de Cultura (Intersecciones, 8), 2006, pp. 21-22.

ción de la población interesada. La unión entre políticas de desarrollo y políticas culturales se terminó de gestar en 1998, con el Plan de Acción sobre las Políticas para el Desarrollo resultado de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, celebrada en Estocolmo; ahí se establece una serie de recomendaciones a los estados miembros, situando a la política cultural como un componente central de la política de desarrollo y promoviendo “la integración de las políticas culturales en las políticas de desarrollo, en particular en lo que respecta a su interacción con las políticas sociales y económicas”; cabría añadir también a las políticas urbanas.<sup>29</sup>

El método descrito arriba inicia con una fase de sensibilización-motivación, la cual tiene como objetivo “hacer tomar conciencia a un público determinado por una realidad que le concierne”. Para poder actuar *transformadoramente*, es necesario que la gente esté informada y asumida en su realidad. Como parte del proceso de desarrollo comunitario, la acción arranca desde el instante mismo en que el trabajador social toma contacto con la colectividad; en este primer momento lo más importante es abrir un espacio para la escucha<sup>30</sup> con el fin de conocer dónde se ubica individual y colectivamente la comunidad, cuáles son los intereses manifiestos —incluso los más espontáneos—, dónde se colocan las aspiraciones y las necesidades descritas, en qué radican los problemas que expresan, cuáles son los hábitos cotidianos, las formas de vida domésticas, en qué radican las potencialidades de los grupos y qué tipo de acciones es posible emprender. Para realizar este tipo de trabajo, la investigación se convierte ya en lo que la terminología de desarrollo comunitario denomina “acción participativa”. Esta perspectiva

<sup>29</sup> [http://www.oei.es/cultura/cultura\\_desarrollo.htm](http://www.oei.es/cultura/cultura_desarrollo.htm).

<sup>30</sup> “No se escucha por conocer y para conocer, sino para conocer y para actuar”; Marco Marchioni, *op. cit.*

de participación, diálogo e incorporación a la vida cotidiana de un conocimiento construido de manera colectiva es primordial, pues de este modo la tarea de intervención y divulgación logran correr en sentido paralelo. Por un lado es posible detectar el valor que se le concede a los espacios históricos y monumentales, más todo aquello que constituye el acervo cultural de las localidades, e incluso promover el interés entre las nuevas generaciones como un modo de alentar la memoria histórica. Así, la vía participativa logra promover nuevas formas de enriquecer los propios valores comunitarios y la vida asociativa en los espacios públicos.<sup>31</sup> De este modo, la apropiación del patrimonio histórico-cultural se vincula con la afirmación de la propia identidad cultural y el fortalecimiento del tejido social comunitario.<sup>32</sup>

En el caso del templo de la Santísima Trinidad ubicamos como colectividades vinculadas a este sitio a los integrantes de la archicofradía del Perpetuo Socorro, a ex integrantes del Grupo Juvenil de los San Clementes, a ex integrantes de la Corte de Honor y a los comerciantes de la zona. En cuanto a las temáticas, soportadas fundamentalmente en la memoria colectiva,<sup>33</sup> giraron en torno a los orígenes de la archicofradía del Perpetuo Socorro, la devoción heredada de madres o familiares cercanos, la vida social en torno al templo y

en el barrio, las prácticas culturales promovidas por los sacerdotes, el tipo de feligrería que acudía al templo, las transformaciones en el entorno físico y el despoblamiento de la zona, la permanencia de la fiesta patronal y la situación actual.

### Santísima: el escenario para los encuentros

*Si hoy se me pidiese que resumiera en una única palabra la función urbana, diría: es el encuentro. La ciudad es el escenario del encuentro. Encuentro que debe promoverse en todas las actividades de la vida urbana.*

JAIME LERNER

Con la llegada de los españoles a tierras americanas en 1521, arribó también un conjunto de instituciones civiles y religiosas con las que se pretendía regular la vida social, económica y religiosa en la Nueva España. Entre estas últimas destacan de manera particular las cofradías, las cuales eran asociaciones de fieles que contaban con el reconocimiento papal y que tenían como finalidad promover la asistencia social, las virtudes cristianas, además de rendirle culto a Dios, la Virgen María o algún santo.<sup>34</sup> De manera general, las cofradías tenían tres objetivos fundamentales: 1) ayudar a los hermanos cofrades para que reformaran sus malas costumbres y llevaran una vida recta y limpia que les permitiera alcanzar la vida eterna; 2) fomentar el culto divino por medio de fiestas, procesiones y oraciones, y 3) la realización de obras pías en favor de vivos y muertos, como visitar a los enfermos, redimir a los cautivos, enterrar a los muertos y dar posada al peregrino.<sup>35</sup>

La historia de la cofradía de la Santísima Trinidad se remonta a los primeros años del asentamiento.

<sup>34</sup> Alicia Bazarte, "La cofradía de Cosme y Damián en el siglo XVII", *Revista Fuentes Humanísticas*, año 10, núm. 18, México, UAM-Azcapotzalco, primer bimestre de 1999, p. 47.

<sup>35</sup> Julio Cervantes, "La archicofradía de la Santísima Trinidad. Una cofradía novohispana", tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, 2003.

<sup>31</sup> Ezequiel Ander-Egg, *op. cit.*, p. 84.

<sup>32</sup> La misma definición sobre patrimonio cultural se amplía, lo que se entendía como "todos los elementos naturales, culturales, tangibles e intangibles, que son heredados o creados recientemente" toman otra dimensión; se transforman en cultura actual en cuanto a significado y experiencia que inspira el quehacer de hoy. Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, Estocolmo, 1998. Disponible en [http://www.oei.es/cultura/cultura\\_desarrollo.htm](http://www.oei.es/cultura/cultura_desarrollo.htm).

<sup>33</sup> Maurice Halbwachs, "Espacio y memoria", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. III, Universidad de Colima, 1990; Gilberto Giménez, "Relatos, memoria e identidades urbanas", *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 23, México, UAM-Xochimilco, invierno de 2009.

miento español en la ciudad de México, cuando en 1526 Hernán Cortés otorgó un solar al gremio de los sastres para la construcción de una ermita dedicada a la devoción de la Santísima Trinidad,<sup>36</sup> que posteriormente, tras diversas etapas constructivas y reedificaciones, se convirtió en el templo de la Santísima Trinidad que hoy todavía podemos admirar en la esquina que forman las calles de Moneda y la Santísima, en el Centro Histórico de la ciudad de México.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. V.

<sup>37</sup> Para conocer con amplitud la historia constructiva y la lectura iconográfica del templo de la Santísima Trinidad, así como la importancia de las cofradías gremiales en la Nueva España, véase los trabajos pioneros de Laurentino Miguelez Rodríguez, *La Santísima. Un templo, una plaza, una calle*, México, Jus, 1981; María Cristina Montoya, *op. cit.*, 1984; Nuria Salazar de Garza, *op. cit.*, 1985, pp. 71-107; Alicia Bazarte, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México, 1526-1860*, México, UAM-Azcapotzalco-DCSH, 1989; Alicia Bazarte, *op. cit.*, 1999; Alicia Bazarte, *Los costos de la salvación: las cofradías y la ciudad de México*, México, CIDE/IPN/AGN, 2001. A continuación se señalan algunos eventos importantes dentro del largo proceso de edificación del templo de la Santísima Trinidad: “para 1569 [...] tenía una casa anexa con sala de juntas. Los sastres cedieron la casa a las recogidas de Santa Clara y compartieron la iglesia con ellas durante una década (1569-1579) con el fin de fundar un monasterio de religiosas. Las monjas realizaron obras en el predio, demolieron la iglesia e hicieron modificaciones según lo necesitaron, después de la fundación tuvieron que trasladarse a la calle de Tacuba; la vivienda y lo construido quedaron nuevamente a disposición de la cofradía”. Nuria Salazar de Garza, *El Templo de la Santísima Trinidad. Ciudad de México*, México, Conaculta-INAH (Miniguías), 1992, p. 3. “Hacia 1580, la congregación de San Pedro, integrada por sacerdotes seculares, ofreció a la cofradía de la Santísima Trinidad construir un nuevo templo en el mismo sitio. A cambio, les solicitaron parte del terreno para edificar un hospital para sacerdotes pobres llamado *Hospital de San Pedro*”. *Idem*. Entre 1581 y 1779, se hicieron importantes obras en el templo, en algunos momentos de ampliación y en otros de reedificación debido a las reparaciones que por alguna causa tenían que realizarse. En 1782, se realizó la bendición del templo restaurado. Ya bien entrado el siglo XIX, a raíz de las Leyes de Reforma (1861), el templo de la Santísima y el hospital de San Pedro fueron clausurados y otorgados a la Compañía Lancasteriana, que promovía una educación laica y gratuita. No sería hasta 1908, que el templo reabría sus puertas al culto católico. Desde entonces, la iglesia ha estado a cargo de los sacerdotes redentoristas.



Figura 3. Sumario Gracias e Indulgencias de la Archicofradía de la Santísima Trinidad.

Después de poco más de medio siglo de existencia, el 20 de mayo de 1580, la cofradía de la Santísima Trinidad logró conformarse en archicofradía,<sup>38</sup> por cierto una de las más importantes del virreinato, que agrupó, entre otras, a la cofradía de San Crispín y San Crispiano de los zapateros, la de *Ecce Homo* de los comerciantes, la de San Cosme y San Damián de los cirujanos, flebotomistas y farmacéuticos, la del Santo Cristo de la Salud de los barberos del Portal de los Mercaderes, la de

<sup>38</sup> Una archicofradía se define como una cofradía que tiene derecho, por haber recibido la autorización papal para ello, a agregar a sí a otras cofradías con su mismo nombre y fin, y comunicarles sus propias indulgencias y privilegios. Julio Cervantes, *op. cit.*, p. 55.



Figura 4. Sumario Gracias e Indulgencias de la Cofradía de San Homobono.

Jesús el Nazareno de los fruteros, además de la de San Homobono de los sastres, calceteros y jubeteros.<sup>39</sup> Si por comunidad entendemos “un conjunto de interacciones y comportamientos humanos, basados en esperanzas, valores, creencias y significados compartidos por sus miembros”,<sup>40</sup> se advierte que las cofradías novohispanas sin duda fueron comunidades aglutinadas en torno a valores espirituales y en la realización de obras pías, que si bien es cierto prometían una recompensa celestial, en la tierra

<sup>39</sup> Julio Cervantes, *op. cit.*, p. 28.

<sup>40</sup> Phil Bartle, *La sociología de las comunidades*, Victoria, Camosun Imaging, 2005; disponible en <http://www.scn.org/mpfc/copys.htm>.



Figura 5. Doña Odila Pastrana, fundadora de la archicofradía de la Virgen del Perpetuo Socorro. Fotografía de la señora Lucha Pastrana.

estas obras ayudaron a un mejor vivir de muchos de los agremiados y sus familias (figuras 3 y 4).

### La archicofradía del Perpetuo Socorro

Este “espíritu colectivo o comunitario”, en este caso producto de la conformación de las cofradías, ha acompañado al templo de la Santísima Trinidad hasta nuestros días. Prueba de ello es la existencia de la archicofradía de la Virgen del Perpetuo Socorro, la cual fue fundada en 1909 por doña Odila Pastrana, y que recientemente, en 2009, celebró sus 100 años de existencia. Los hoy hijos de los cofrades fundadores recuerdan con cariño a doña Odila (figura 5):

[...] lástima que ya murió la señora doña Odila, ella era de las antiguas; vivía aquí adelantito [sobre la calle

de la Santísima] y ella era de los pilares. Su hija la señorita Lucha sigue con la tradición de la fiesta del Perpetuo Socorro. Nosotros le decíamos la abuelita. Doña Odila quedó viuda en Guerrero y se vino para acá. Se compró un kilito de masa y se puso en un zaguán a vender sopas; así atendía y le pedía a la Virgen del Perpetuo, y por medio de los sopas tenemos la fiesta de nuestra patrona. Doña Odila era nuestro pilar. Ya tiene cinco años que murió. Nos contaba cosas maravillosas de la Santísima; tuvo muchos milagros de nuestra madre [...] Dos años antes de su muerte quiso entrar desde la puerta con los mariachis y cantando las mañanitas a la Santísima Virgen; pero precioso que se escuchaba [...].<sup>41</sup>

Por su parte, doña Lucha Pastrana, hija de doña Odila, recuerda la gran devoción que su madre le tenía a la Virgen del Perpetuo Socorro y lo importante que ha sido este templo en su vida:

[...] pues yo les diré que a la edad de un año; recibí el distintivo del Perpetuo Socorro, y yo les decía a los padres redentoristas que nunca iba a dejar a la Santísima [se refiere al Templo], porque yo antes de nacer ya iba a la Santísima, porque mi papá se enamoró de mi mamá al conocerla en la iglesia [...].<sup>42</sup>

En este mismo sentido, don Artemio Portela, cofrade, recuerda que su madre fue también una de las fundadoras de la archicofradía, y que

[...] llegó al Distrito Federal, [proveniente de] Guanajuato; vivía en la colonia Magdalena Mixuca, y desde allá se venía andando, junto con mi abuela, para ver a la Virgen del Perpetuo Socorro. Pasaron los años, y antes de morir ella me recomendó que no dejara de venir aquí. Deje de venir, pero volví, y ya tiene 20 años que vengo [...].<sup>43</sup> (figura 6).



Figura 6. Altar de la Virgen del Perpetuo Socorro. Archivo personal de la señora Lucha Pastrana.

En general, puede decirse que los cofrades que participan hoy en la archicofradía recuerdan cómo algún pariente —en algunos casos la madre, la abuela o la madrina— fue quien los acercó a la devoción a la Virgen, y de esta forma se convirtió en un patrimonio familiar. Desde entonces acuden a las ceremonias y festividades religiosas con regularidad; así lo señala Enriqueta Figueroa, quien refiere que

[...] desde la edad de tres años estoy viniendo [al templo]; yo soy de Guerrero y mi madrina era de acá, miembro de la archicofradía; pero me fui, y cuando me casé regresé; y tengo 65 años viniendo acá. Anteriormente era yo la presidente de la archicofradía; ahora me encargo de que los niños la coro-

<sup>41</sup> Entrevista con el señor Artemio Portela, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>42</sup> Entrevista con la señora Lucha Pastrana, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>43</sup> Entrevista con el señor Artemio Portela, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

nen [...] Vivía en la calle del Carmen y ahora vivo en Emiliano Zapata.<sup>44</sup>

Por su parte, Simona Gutiérrez comenta que

[nació y vivió] aquí en Venustiano Carranza y luego nos fuimos a vivir a [la calle de] Margil. Mi abuelita me traía al templo desde los cinco años. Después me alejé, porque me fui a vivir a la colonia Moctezuma cuando me casé [...] [pero] luego volví.<sup>45</sup>

El testimonio de Martha Anaya es revelador en cuanto al impacto que tuvo en su vida el templo de la Santísima y la forma en cómo transmitió a sus hijos esta devoción:

[...] Yo nací por aquí en San Antonio Tomatlán [...] aquí hice mi primera comunión [...] yo era socia de la Corte de Honor de la Inmaculada Concepción, y yo ví cuando coronaron a la Virgen [...] me casé, acostumbré a mis hijos a que cada año los traía yo a que los bendijeran [...] toda mi vida he andado por aquí [...] cuando estaba embarazada [...] le pedía a la Virgen un niño como el suyo [...] pues resulta que nació mi hijo el día de la Virgen del Perpetuo Socorro [...] lo seguí trayendo cada año, hasta que le dije “ahora si ya te casaste, ya eres de otra persona; si tú quieres seguir yendo al templo, tú sabrás”; y sí, todavía viene conmigo cuando es su santo [...] siempre he estado por aquí con ella [con la virgen] [...] de aquí me desterré cuando hicieron la avenida [aquí en Correo Mayor] y tiraron todas las vecindades, y me mandaron hasta la carretera de Puebla [...] desde allá vengo [...].<sup>46</sup>

La archicofradía del Perpetuo Socorro, como las novohispanas, encontró en la asistencia al necesitado una de sus actividades principales. Así lo recuerda de nuevo don Artemio Portela:

<sup>44</sup> Entrevista con la señora Enriqueta Figueroa, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>45</sup> Entrevista con la señora Simona Gutiérrez, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>46</sup> Entrevista con la señora Martha Anaya, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

[...] se terminaba la misa a las nueve de la mañana y se ponían dos personas a repartir pan y atole a toda la gente que no tenía recurso; esa era una de las labores de antes, darle de desayunar a aquellos que venían.<sup>47</sup>

Incluso, como lo refiere don Melchor Alcalá,

[...] cuando alguno de los miembros de la asociación caía en desgracia, estábamos ahí; todavía estamos. Cuando alguno de ellos fallece, se trae la bandera; hay de todo, comerciantes y profesionistas.<sup>48</sup>

A diferencia de las cofradías de antaño que se congregaban en torno al templo de la Santísima, hoy la archicofradía está conformada en su mayoría por mujeres. Sobre el particular, don Artemio Portela refiere que a mediados de los años cuarenta de la centuria pasada

[...] la celadora de la archicofradía era la señora Jesusita, que controlaba todo; ya murió. Éramos como 50 y siempre han habido más mujeres que hombres. Ella era dueña de un tendejoncito ahí por Lecumberri, pero venían para acá, teniendo por allá a la iglesia del Carmen y enfrente la de San Sebastián; sin embargo venía aquí por la virgen del Perpetuo Socorro.<sup>49</sup>

No sólo los vecinos tenían como punto de reunión la Santísima, como lo platica el señor Artemio Portela:

Siempre ha sido muy clásico en la Santísima que la gente viniera de muy lejos. En la época de mi niñez, venían desde Jamaica, desde la Magdalena Mixuca; ya en esta etapa que a mí me tocó de 13 años para acá, la señora Mari venía desde Culhua-

<sup>47</sup> Entrevista con el señor Artemio Portela, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>48</sup> Entrevista con el señor Melchor Alcalá, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>49</sup> Entrevista con el señor Artemio Portela, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).



Figura 7. Familia Pastrana. Fotografía de Pablo Cárdenas, 2009.

cán; no faltaba un martes Lupita, que venía desde Las Águilas. Ahora las llegamos a ver, pero sólo en la fiesta.<sup>50</sup>

La fiesta del 27 de junio que celebra a la Virgen del Perpetuo Socorro se ha convertido en la ocasión para que antiguos miembros de la archicofradía se reúnan. La señora Enriqueta Figueroa recuerda cómo la señora Odila Pastrana, una de las fundadoras de la archicofradía y promotora de la fiesta, “dos años antes de su muerte quiso entrar desde la puerta con los mariachis y cantando, pero precioso, le cantaba a la Santísima Virgen la mañanitas”.<sup>51</sup> Doña Lucha Pastrana sigue con la tradición que su madre le heredó,

[...] el día 27 llega la música de viento; mi mamá los contratava y yo sigo con eso. A las diez de la mañana llegan y se van a las diez de la noche después del castillo. Mi mamá lo pagaba y yo sigo igual. [La fiesta continúa a pesar de que] ha salido mucha gente de aquí; mucha gente que vivía se fue saliendo; en-

tonces se fue acabando la iglesia; ya vive poca gente de la que estábamos antes.<sup>52</sup>

Al igual que los miembros de la archicofradía, la feligresía del templo de la Santísima ha disminuido drásticamente, aunque todavía queda en la memoria la intensa vida social que irradiaba desde el templo hacia el barrio de La Merced (figuras 7-9).

### **La vida social y cultural dentro y fuera de la Santísima**

La vida espiritual de la Santísima se extendió a las afueras del templo, al incorporar a niños, jóvenes y adultos de muy diversos orígenes sociales y ocupaciones a la vida cotidiana del templo, en especial a las festividades religiosas. Doña Lucha Pastrana nos recuerda la intensa participación de los vecinos para el “adorno” y manutención del templo (figura 10):

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> Entrevista con la señora Enriqueta Figueroa, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>52</sup> Entrevista con la señora Lucha Pastrana, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).



Figura 8. Celebración de la Virgen del Perpetuo Socorro. Fotografía de Pablo Cárdenas, 2009.



Figura 9. Celebración de la Virgen del Perpetuo Socorro. Fotografía de Pablo Cárdenas, 2009.

[...] Antes, el día del santo se le regalaba un trono, en otro candiles, en otro las cortinas [...] cada año era un regalo. En la noche todos los jóvenes íbamos a lavar la iglesia y el señor Juanito pagaba para poner la portada. Entraban los mariachis a las cinco de la mañana; había peregrinaciones en la novena de la virgen; vendíamos flores y lo que salía era para la iglesia; entraba mucho dinero. De aquí, de esta iglesia, han hecho más iglesias redentoristas. Ahora ya no; la Santísima necesita que le den [...] antes entraba mucho dinero porque había mucho dinero [...].<sup>53</sup>

154 |

En el día a día, las niñas y niños menores de 14 años pertenecían al grupo de las “Azucenas” y los “Alfonsitos”, respectivamente. En la adolescencia las mujeres entraban a la “Corte de Honor de la Virgen de la Inmaculada Concepción” y los jóvenes a la Asociación-Centro Juvenil de los “Clementes”. Doña Lucha Pastrana era una integrante de la Corte de Honor; ella era la encargada de ir de casa en casa para invitar a todas las señoritas del barrio a que entraran al grupo. Pertenecer a él era muy popular, como nos comentó: “las de la Corte éramos de la Virgen Inmaculada; la cuidábamos y venerábamos; el día 8 de diciembre le hacíamos su fiesta y se llenaba la iglesia de puras señoritas”.<sup>54</sup> Para realizar la fiesta, las integrantes de la Corte de Honor,

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Idem.*

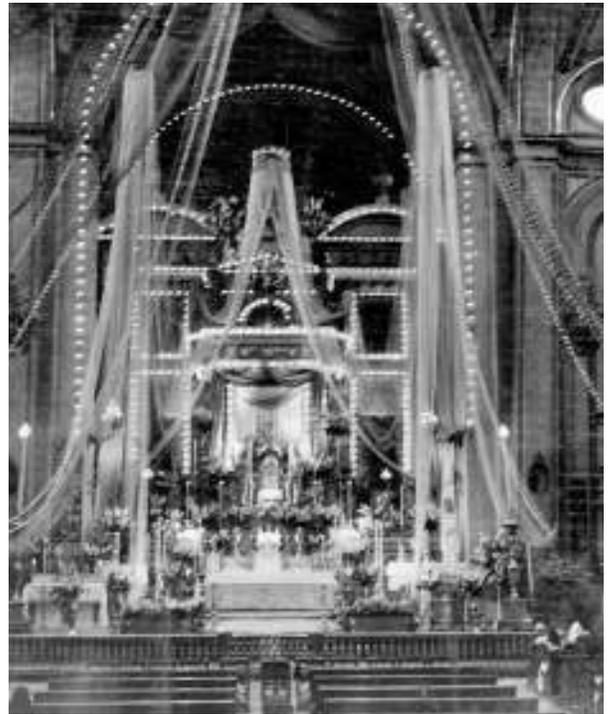


Figura 10. El altar del templo de la Santísima Trinidad. Archivo personal de la señora Lucha Pastrana.

[...] íbamos a la Villa; ya ven ustedes que llevan muchos canastos a la Villa y portada; íbamos a que nos vendieran las portadas, a las que les quitan las flores y nos vendían los canastotes. Acá comprábamos las flores y hacíamos nuestras procesiones adentro de la iglesia<sup>55</sup> (figura 11).

<sup>55</sup> *Idem.*



Figura 11. Corte de Honor reunida en el templo de la Santísima Trinidad. Archivo personal de la señora Lucha Pastrana.

Cada año la Corte de Honor se encargaba de recaudar donativos entre los comerciantes de la zona para ayudar a los que más necesitaban:

Cada año pedíamos limosna a la Cervecería Modelo, a la Nueva Galatea, con Santiago Galas, a la Palmolive, a todos esos íbamos a pedir limosna para darle a los niños pobres. Aquí a dos cuadras había una tienda que se llamaba *El Pichi*; la señora era española [...] La señora Llamozas también fue la que ayudó; lo que está arriba de la Santísima ella lo arregló, el salón y todo. Era de las primeritas a la que le pedíamos limosna porque nos daba 500 pesos, ya hace unos cuantos años. Íbamos a la Palmolive, nos daban jabones; en la Nueva Galatea nos daban tela; la Cervecería Modelo también nos daba dinero. Arturo Mundet también nos daba dinero, y el padre nos daba un papel para que nos dieran el apoyo. Había un señor árabe que vivía en Correo Mayor que tenía un taller; nos decía que le lleváramos la tela y él ponía las costureras; entonces nos salían a peso. Íbamos al mercado [de Mixcalco] y ahí nos daban zapatos nuevos que no se vendían. La gente venía desde el 5 de enero a formarse y le mandaban atole y tamales para que desayunaran, y el reparto empezaba el 6 de enero como a las cuatro de la tarde. Y eso lo hacía la Cor-

te de Honor cuando la señorita Uribe era la presidenta.<sup>56</sup>

El vínculo entre la Corte de Honor y los Clementes era muy estrecho, como refiere Melchor Alcalá:

[...] las señoritas que estaban en la Corte de Honor de la Inmaculada Concepción, tenían su misa el cuarto domingo de cada mes; las muchachas ocupaban la mitad de la iglesia y nosotros ocupábamos la otra mitad; veníamos a verlas; por eso de aquí salieron muchos matrimonios [...] todos eran jóvenes de aquí del rumbo; uno que otro venía de lejecitos.<sup>57</sup>

Los Clementes se fundaron en 1957 y tenían como obligación ir a la misa que se organizaba cada segundo domingo del mes, no faltar a la juntas, pagar la cuota de dos pesos para el material que se necesitara, integrarse al equipo de fútbol, participar en las actividades culturales y, sobre todo, no faltar a las “pachangas”<sup>58</sup> (figuras 12 y 13).

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> Entrevista con el señor Melchor Alcalá, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>58</sup> *Idem.*



Figura 12. Credencial del Centro Juvenil "San Clemente". Archivo personal del señor Melchor Alcalá.

En el barrio de La Merced había mucha actividad artística. El señor Gabriel Jiménez nos refiere:

[...] la señorita Cecilia, en su casa en la esquina de Margil y Soledad, hacía teatro [...] fue una época artística en que se daba teatro por aquí y por allá [...] permanecía un teatro que estaba en la esquina de Margil y Zapata; era el teatro personal de la familia Montes de Oca; cuando destruyeron esa casa antes de los cincuenta se veía el lunetario [...] asistían personalidades. De aquí salió la actriz de cine Alma Delia Fuentes.<sup>59</sup>

Dentro de la Santísima los padres redentoristas promovieron las actividades culturales. Además de los grupos de teatro conformados por las señoritas de la Corte de Honor y los jóvenes Clementes, había tríos, pianistas y coro. Las presentaciones se hacían

[...] en un cuarto arriba de la Sacristía que todavía existe [...] En el edificio que estaba en la esquina de Margil y Zapata [...] el señor Agustín Llamozas nos permitía usar el teatro con todo lo necesario [...] algunos de la asociación se fueron a estudiar al INBA y otros a la ANDA [...] en ese edificio había fiestas muy bonitas [...] en esa época se bailaba el *swing*.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Entrevista con el señor Gabriel Jiménez, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>60</sup> *Idem*.



Figura 13. Despedida de soltero de un miembro de los San Clementes. Archivo personal del señor Melchor Alcalá.

Después de las obras de teatro, el grupo seguía reunido; el señor Antonio Martínez refiere que iban "a tomar un refresco a los Pavitos o a la Nochebuena, aquí en Circunvalación; era una vida muy sana [...]"<sup>61</sup> (figuras 14 y 15).

Para los miembros de la Corte de Honor y de los Clementes, las actividades artísticas giraban en torno al templo; como lo comenta el señor Melchor Alcalá, "la Santísima fue nuestra niñez, nuestra adolescencia, nuestra juventud; aquí nos casamos".<sup>62</sup> Sin embargo, la vida cultural se extendía al barrio y a otras zonas del Centro. En el cotidiano, nos refiere el señor Gabriel Jiménez,

[...] jugábamos en la calle y en las vecindades; se jugaba al avión [...] lo dibujábamos en el piso; jugábamos al trompo, balero, huesitos, fútbol; las niñas

<sup>61</sup> Entrevista con el señor Antonio Martínez, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>62</sup> Entrevista con el señor Melchor Alcalá, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).



Figura 14. Programa de obra del Grupo Teatral de la Santísima. Archivo personal del señor Melchor Alcalá.

a la matatena; era bonito y tradicional [...] A todas las jovencitas se les hacía su fiesta de 15 años, con 14 damas y la quinceañera. [Durante las fiestas de diciembre] en la época de las posadas, esto era sensacional; en cada vecindad había una fiesta; había dos o tres fiestas por todos lados [...] éramos pobres, pero el dinero alcanzaba para todo [...].<sup>63</sup>

Un paseo por Chapultepec, una ida al cine o al teatro eran formas de pasar el tiempo libre, como lo platica el señor Melchor Alcalá:

El paseo de la gente de aquí era Chapultepec, no la Alameda; los matinés en el cine Sonora, el cine Mundial, el cine de la Soledad, el Gota, el Acapulco, el Nacional; había muchos cines enormes. Estaba el Teatro Nacional, y la función costaba de 30 centavos a un peso [...] cuando había buenas películas, como las de Pedro Infante, había cola de más de

<sup>63</sup> Entrevista con el señor Gabriel Jiménez, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).



Figura 15. Integrantes del Grupo Teatral de la Santísima. Archivo personal del señor Melchor Alcalá.

una cuadra; se atascaban con la gente de la zona [...] algunas muchachas platicaban que para ir al cine en esa época, iban al salón.<sup>64</sup>

### Santísima, la iglesia de los comerciantes

La conformación de la archicofradía de la Santísima Trinidad hace 431 años puede explicar, en parte, por qué hasta principios de la década de los ochenta del siglo pasado —cuando se inició la construcción de la Central de Abastos de la ciudad de México, y con ello acabó por desaparecer el mercado de La Merced, cuya actividad se extendía justo hasta la esquina de las calles de Moneda y Zapata— el templo de la Santísima Trinidad continuaba siendo el “refugio espiritual” de una buena parte de los comerciantes, fruteros y sastres que se desplazaban por estas calles para asistir a sus trabajos.

Sobre el vínculo de la Santísima con la actividad comercial, don Melchor Alcalá refiere que “la Santísima era prácticamente el templo de todos los comerciantes de La Merced [...] aquí en la esquina de Zapata con Santísima empezaba La Merced”.<sup>65</sup> Sobre este aspecto, nos platica el señor Artemio Portela:

[...] recuerdo que abrían los martes a las nueve de la mañana, se abría la puerta principal y las flores so-

<sup>64</sup> Entrevista con el señor Melchor Alcalá, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>65</sup> *Idem*.

braban, porque todos los del mercado de La Merced, el verdadero mercado de La Merced [...] La mayoría de los comerciantes metían aquí su lanita.<sup>66</sup>

Es indiscutible el beneficio que adquiría la Santísima de la actividad comercial; la señora Minerva López es muy clara en el aporte económico que hacía este gremio, cuando nos comenta que:

Los comerciantes venían a persignarse y a dejar su pesito, sus dos pesos de limosna, pero por ellos teníamos mucha gente. Porque siempre hemos dicho que las iglesias del Centro son iglesias de paso, porque vienen a comprar, se cansan, se sientan y se persignan y descansan un poquito y se vuelen a ir. Iglesias de paso, así les dicen; vienen a comprar con sus bolsotas y se sientan a descansar y un pesito, dos pesitos van dejando. De granito en granito llena la gallina el buche.<sup>67</sup>

La Santísima y muchas de las iglesias del Centro formaban parte de múltiples recorridos que habitualmente realizaban cargadores y diableros, y que hasta la actualidad son el principal medio para mover las mercancías en el Centro. El señor Gabriel Jiménez nos refiere:

En la calle, en ese tiempo [por los cincuenta del siglo xx] no existían los diableros porque no se necesitaban los diablos; eran cargadores; utilizaban su mecapal; aquí todos los conocíamos muy bien; se arreglaban la banda en la cabeza y cargaban mercancías, costales y muebles; el piso era todo empedrado, todo lleno de lodo.<sup>68</sup>

Sobre los diableros, la señora Minerva López comenta:

<sup>66</sup> Entrevista con el señor Artemio Portela, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>67</sup> Entrevista con la señora Minerva López, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>68</sup> Entrevista con el señor Gabriel Jiménez, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).



Figura 16. La Santísima rodeada de coches y diableros con mercancía. Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, 1971-1974.

Esto se llenaba; a las seis de la mañana venían muchos diableros; los diablitos los dejaban afuera [de la iglesia] y ellos entraban. No cabía la gente; aquí había cuatro confesionarios y había como ocho sacerdotes españoles, y misa tras misa estaban confesando<sup>69</sup> (figuras 16 y 17).

Sin embargo, la Santísima no sólo obtenía su popularidad por ser una de las tantas iglesias dentro de las rutas comerciales del Centro, sino que era, gracias a la riqueza de la vida vecinal del barrio de La Merced, un espacio primordial de encuentro y sociabilidad para la gente. El señor Gabriel Jiménez es muy claro sobre la importancia que tuvo el templo en la vida vecinal, que incluía a los comerciantes:

<sup>69</sup> Entrevista con la señora Minerva López, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).



Figura 17. La intensa vida comercial en torno a la Santísima. Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, 1971-1974.

[...] La Merced llegaba hasta aquí, Santísima y Zapata, aunque todavía sobre [lo que hoy es Moneda] pusieron unos puestos de migas [...] de aquí para allá era La Merced [...] pero todo esto era el barrio de La Merced [...] en las misas de los domingos la gente llegaba hasta afuera [...] esto era un ambiente maravilloso que yo pensé que nunca se iba a acabar [...] aquí toda la gente convivía, los dueños de las carnicerías, los dueños de las pulquerías [...] todo mundo se saludaba [...] había familias desde los abuelitos, los hijos y los nietos, y ahora no hay vecinos [...] esto debido a que con el tiempo cerraron los edificios y se convirtieron en bodegas [...] esto en la noche es un desierto.<sup>70</sup>

Las formas de sociabilidad que se desarrollan en el espacio local, que corresponde al vecindario urbano,

<sup>70</sup> Entrevista con el señor Gabriel Jiménez, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

sucedan dentro del ámbito de lo conocido. Las calles que podemos recorrer a pie alrededor de la vivienda, son parte de la ciudad en las que uno se siente como en casa y en las que se conoce su historia por haber presenciado sus cambios o por las narrativas de otros habitantes.<sup>71</sup> La memoria colectiva vinculada con la pérdida de la vida vecinal en torno al templo de la Santísima y la disminución de la gente que conformaba los grupos juveniles de la Corte de Honor y los Clementes se debió, por un lado, a un cambio generacional. Como lo comenta la señora Martha Anaya:

[...] ha salido mucha gente de aquí; entonces se fue acabando la iglesia; ya vive poca gente de la que estábamos antes [...] por ello la tradición se acabó, porque nos fuimos casando y nos desterramos de aquí [...].<sup>72</sup>

Pero sobre todo a profundas transformaciones que se vivieron en la década de los ochenta del siglo xx.

### La transformación urbana en torno al templo de la Santísima

| 159

La desaparición del mercado de La Merced y el temblor de 1985 cambiaron en profundidad la fisonomía del la zona oriente del Centro Histórico, los espacios que habían sido lugares tradicionales de socialización y las prácticas que ahí tenían lugar. Como lo refiere la señora Minerva López:

A raíz de terremoto la gente empezó a emigrar, a irse a otras colonias. Porque cuando La Merced estaba aquí, había bastante gente los domingos; en la misa de seis la gente no cabía. Afuera había muchos diablitos de los cargadores que iban a misa, y saliendo se iban a trabajar. Luego cuando hicieron la hondonada, se pasó a fastidiar todo esto. Y luego la gente por mie-

<sup>71</sup> Sobre las distintas dimensiones de sociabilidad que existen en la ciudad de México se puede consultar Angela Giglia, *op. cit.*, pp. 799-821.

<sup>72</sup> Entrevista con la señora Martha Anaya, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).



Figura 18. El tranvía que pasaba por la Santísima. Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, 1971-1974.

do no entra a la iglesia, piensan que se les va a caer el techo. Eso de 40 años para acá que he vivido.<sup>73</sup>

El deterioro en los inmuebles dejado por el temblor de 1985 llevó al despoblamiento del Centro y a la ruptura de la relación que había entre vecinos y comerciantes en el barrio de La Merced. Era muy común que los vecinos, como refiere el señor Gabriel Jiménez,

[...] nos salíamos a ver a los comerciantes cuando se ofrecía algo; la iglesia nunca tuvo problemas para darle un juguete a los niños en Reyes o en el catecismo [...] los comerciantes eran los que aportaban la mayoría de las cosas; obviamente después del temblor, cuando la gente se fue, ya no se pudo hacer nada.<sup>74</sup>

La gente se fue por el daño que sufrieron sus casas; muchos edificios se dañaron y se convirtieron inmediatamente en bodegas; esto significó, para los pocos vecinos que se quedaron, la desaparición de todo tipo de actividad para la gente. Pero el comercio no corrió con la misma suerte; para la señora Martha Anaya, “[...] el barrio de La Merced es principalmente un centro comercial; la gente sigue viniendo a comprar aquí; no desapareció el comercio”.<sup>75</sup>

Antes de que el mercado de La Merced fuera sustituido por la Central de Abastos y reubicado,

<sup>73</sup> Entrevista con la señora Minerva López, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>74</sup> Entrevista con el señor Gabriel Jiménez, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>75</sup> Entrevista con la señora Martha Anaya, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).



Figura 19. Hundimiento del templo de la Santísima Trinidad. Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, 1971-1979.

las inmediaciones de la Santísima eran el lugar en donde confluían muchas rutas de transporte público. El señor Artemio Portela recuerda con especial interés al tranvía eléctrico (figura 18):

Pasaba un tranvía eléctrico amarillito y la ruta era Peñón-Azcapotzalco. Venía desde el Peñón, pasaba por el Rastro, por Ferrocarril de Cintura, luego Anillo de Circunvalación y ya entraba aquí a Zapata, de aquí al Zócalo. Seguía por Tacuba derecho hasta Azcapotzalco. Y mucha gente venía del Peñón, del rastro antiguo y se bajaba aquí en la mera esquina; otras venía del poniente.

Varias líneas de camiones llegaban a la Santísima:

En los años cuarenta y cincuenta todavía estaba a nivel de banqueta y aparte del tranvía; la terminal era en el cuadrante de La Soledad. Ahí en la expla-



Figura 20. Obras de recuperación de las proporciones originales del Templo. Fototeca Constantino Reyes Valerio. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, 1971-1979.

nada era la terminal de camiones México-Xochimilco, los rápidos de Coyoacán y los General Anaya; esas tres líneas en su bandera decían Zapata. Entraban por Pino Suárez, entraban al Zócalo y del Zócalo entraban por Moneda y llegaban aquí; era chica la calle pero doble sentido.<sup>76</sup>

Entre 1979-1982, el Departamento Central del Gobierno del Distrito Federal y la Dirección de Sitios y Monumentos de la SAHOP llevaron a cabo un proyecto para liberar parte de la fachada del templo y su interior, además de que se bajó el nivel de la calle para recuperar las proporciones originales del inmueble. También se construyó un

<sup>76</sup> Entrevista con el señor Artemio Portela, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).



Figura 21. Fachada del templo de la Santísima liberada. Fotografía del arquitecto Agustín Salgado, 1982.

puente peatonal que posteriormente fue removido; se hicieron rampas aledañas para comunicar las diferentes alturas, y se cerró la calle a la circulación vehicular. Tanto la iglesia como el comercio de La Merced tuvieron que adaptarse a estas nuevas circunstancias. Para la señora Minerva López, “[...] a raíz de que bajaron el piso y con el terremoto, se abrió y se fastidió bastante la iglesia”.<sup>77</sup> El señor Artemio Portela tiene la misma opinión sobre el cambio de nivel y la peatonalización de las calles alrededor de la Santísima; él comenta:

Lo que vino a perjudicar en cierto modo a la comunidad fue cuando hicieron el socavón. Antes había bodas porque entraban los coches; bautizos porque entraban los autos. Entonces, desde que quitaron la circulación ya no viene la gente y no se hacen las ceremonias. ¿En dónde descarga el coche a la novia?<sup>78</sup> (figuras 19-21).

<sup>77</sup> Entrevista con la señora Minerva López, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>78</sup> Entrevista con el señor Artemio Portela, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

En los testimonios anteriores podemos ver cómo los cambios en las relaciones de sociabilidad entre los pocos vecindados que quedaron en la zona y los comerciantes ha sido radical. En palabras de la señora Martha Anaya, “la vida alrededor del templo era bonita; podía andar usted a las 11, 12 de la noche y era muy tranquilo [...] no había los problemas de ahora”.<sup>79</sup>

La memoria urbana colectiva es un activo de gran valía entre los entrevistados, ya que sin ésta sería imposible su propia cohesión, permanencia y vínculo. El primer arraigo evidente se guarda con el templo de la Santísima, pero sobre todo con la devoción religiosa hacia la Virgen del Perpetuo Socorro. Esta memoria religiosa, a la que se le podría nombrar *dura*,<sup>80</sup> ha sido nutriente de identidades sólidas y permanentes en el tiempo. Algunos estudiosos hablan de ciertos rasgos característicos en la conformación de identidades colectivas: uno de ellos es el origen común o reconocido por todos; la territorialidad, no sólo física sino también subjetiva, y la continuidad y permanencia en el tiempo.<sup>81</sup> La memoria de largo alcance de los entrevistados nos permitió encontrar cada uno de estos elementos: el origen de la devoción —individual y colectiva—, la proximidad territorial, no sólo física sino también subjetiva, y los sucesos ocurridos a través del tiempo nos mostraron el modo en que las prácticas sociales y culturales, incluso las religiosas, lejos de permanecer idénticas fueron mutando por efecto de cambios generacionales, transformaciones en el barrio y migraciones, entre otros factores. La capacidad de transformación para la preservación de la tradición<sup>82</sup> fue fundamental para su sobrevivencia durante algún tiempo.

<sup>79</sup> Entrevista con la señora Martha Anaya, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

<sup>80</sup> Se describe como una memoria coherente, compacta y profunda que se impone a la gran mayoría de los miembros de un grupo, cualquiera que sea su dimensión o su talla. Gilberto Giménez, *op. cit.*, p. 22.

<sup>81</sup> Véase Maurice Halbwachs, *op. cit.*, y Gilberto Giménez, *op. cit.*

<sup>82</sup> Los linderos de la cultura son flexibles, se transforman y

No obstante, el estado físico en que se encontraba el templo al inicio de este trabajo, la poca concurrencia, más las historias relatadas nos crearon una imagen de agonía en el filo de la vida o de la muerte. La conciencia del declive en voz de los cofrades y vecinos, parece ser un asunto que ocurre por razones ajenas a ellos, y aunque en cierto sentido tengan razón, no deja de ser preocupante.<sup>83</sup> La pérdida paulatina de las prácticas ha ido sumergiendo en la noche de los tiempos una memoria urbana y social de gran valía. Secundamos las palabras de Lourdes Arizpe, quien dice:

Surge entonces la preocupación de que puede perderse aquello que para nosotros es parte íntima de nuestra lengua, personalidad, relaciones sociales y lugar en el ancho mundo. Aquello que es un legado no material, visible, pero sí entrañable. Se le puede llamar patrimonio intangible o patrimonio vivo.<sup>84</sup>

## Memoria e historia

Quisiéramos hacer un corte más profundo en el tiempo y pasar de la memoria colectiva narrada por los entrevistados a la historia del templo de la Santísima y a las prácticas coloniales que perviven hoy.

Con frecuencia ciertos espacios locales cuentan con un repertorio cultural<sup>85</sup> aprendido y asumido por parte de sus miembros; es probable que las narraciones hayan sido vividas por algunos y

mutan sin que esto signifique la desaparición de la cultura en cuestión. Existen elementos nucleares que siguen dando la cohesión necesaria, en este caso, la devoción a la Virgen del Perpetuo Socorro y la pervivencia del templo de la Santísima Trinidad en el barrio.

<sup>83</sup> Los elementos culturales requieren de un reconocimiento por parte de los mismos practicantes y un deseo de preservarse; este hecho implica una relación compleja con el pasado, pero sobre todo con el futuro.

<sup>84</sup> Lourdes Arizpe, “Los retos culturales de México frente a la globalización”, en F. Toledo y E. Florescano (eds.), *Cultura mexicana: revisión prospectiva*, México, Taurus, 2008, p. 9.

<sup>85</sup> Bonfil Batalla habla del repertorio cultural de una comunidad, como el conocimiento y manejo de un conjunto de valores culturales que permiten la convivencia grupal.

transmitidas a otros. Pero también ocurre que en ocasiones existen saberes provenientes de campos académicos o instituciones extracomunitarias. En el caso de la Santísima Trinidad ocurrió un hecho singular; pese a ser un templo de valor arquitectónico e histórico, estudiado por importantes investigadores, no hubo ninguna referencia sobre el asunto entre los comerciantes, cofrades o vecinos entrevistados. Los valores adjudicados al templo tienen que ver básicamente con la devoción religiosa y las prácticas vinculadas. En este sentido, se podría decir que las valoraciones cotidianas de la Santísima provienen de su práctica religiosa más que por su valor artístico o arquitectónico.<sup>86</sup> Se valora su antigüedad<sup>87</sup> en términos muy generales, pero sin la mediación del saber histórico o artístico.<sup>88</sup> Sobre el particular, la señora Genoveva Martínez se pregunta: “¿habrá de veras alguien que se interese por esto?, son edificios tan preciosos, tan bonitos [...] tenemos una riqueza en esto [...] pero no sabemos valorar”.<sup>89</sup>

En este contexto las prácticas inmateriales que han sobrevivido por siglos son dignas de atención. Citaremos dos de ellas. Líneas arriba se mencionó el “espíritu colectivo o comunitario” del templo a través de la persistencia de agrupaciones vinculadas a la Santísima. Dijimos que la cofradía de la Santísima Trinidad surgió en 1526 y que en 1580 se fundó la archicofradía congregando bajo su manto a diversas

cofradías. En 1909 reaparece la figura de cofradía, pero ahora bajo la advocación de la Virgen del Perpetuo Socorro,<sup>90</sup> y recupera la misión de dar al que menos tiene, velar por el enfermo y honrar a quien fallece, sea cual sea su condición. La continuidad de las cofradías como la primera memoria del lugar se refuerza con la vida comunitaria que vivió el templo entre los años cincuenta a ochenta del siglo xx. Si bien es cierto que en esos años el barrio tenía otra densidad demográfica y por lo tanto otra vitalidad, es un hecho que la Santísima supo congregarse de manera inteligente a vecinos y fieles. Resulta común que los espacios religiosos se organicen internamente bajo la lógica del culto religioso sin tomar en cuenta la valía del monumento como patrimonio para el entorno, ni su emplazamiento estratégico en la trama urbana o su potencial para posibles usos seculares.<sup>91</sup> En este caso, los entrevistados relataron las actividades promovidas por vecinos y secundadas por los padres redentoristas. Los testimoniales, junto con sus imágenes, nos transportan verdaderamente a una época de oro en términos del espíritu colectivo y comunitario irradiado de la iglesia al barrio, y viceversa.

Otra de las herencias que perduraron hasta hace algunos años en la Santísima fue la de ser un refugio espiritual para comerciantes. Según testimonios de los entrevistados, la pertenencia del templo al barrio comercial por excelencia, es decir a La Merced, es el primer indicio de la persistencia del comercio en torno a la Santísima, y en particular de la venta de telas, uniformes, ropa y giros comerciales vinculados a los textiles (mercerías, boneterías y talabarterías, entre otros artículos), es

<sup>90</sup> El muy probable que los padres redentoristas que llegaron un año antes promovieran la conformación de la cofradía, recuperando así la vocación histórica de congregación en torno al templo.

<sup>91</sup> Javier Hernández, “Hiperespecialización turística y desactivación del patrimonio”, en *Patrimonio cultural, turismo y religión*, México, ENAH (Construcción de identidades y visiones del mundo en sociedades complejas), 2008, p. 18.

<sup>86</sup> Valores conferidos desde fuera y divulgados en ámbitos académicos o promocionados por operadores turísticos o por organismos públicos para atraer visitantes al Centro Histórico.

<sup>87</sup> Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Ed. A. Machado Libros, 1987.

<sup>88</sup> Hacia el final del trabajo en campo se reunió la información oral y visual en un cuadernillo, el cual fue repartido entre las personas que fueron entrevistadas o estuvieron vinculadas a esta acción participativa. Fue una sorpresa darnos cuenta que la historia del templo, los procesos de construcción, la iconografía y preexistencia de las cofradías, entre otros temas, eran temas parcialmente conocidos por algunos y totalmente desconocidos para la mayoría.

<sup>89</sup> Entrevista con la señora Genoveva Martínez, cofrade, ciudad de México, 2009 (Maite Málaga/Natalia Fiorentini).

---

una existencia que recuerda el vínculo del gremio de los sastres al lugar.<sup>92</sup>

Para cerrar este apartado, queremos concluir que uno de los temas más graves respecto a la gestión del patrimonio es justamente la dicotomía existente entre lo tangible y lo intangible. Los valores que se tienen respecto al patrimonio construido (lo arquitectónico, artístico o histórico) no han logrado ser transferidos con la misma claridad al tema de las prácticas inmateriales, más allá de las complejidades que encierra la conceptualización y delimitación de criterios respecto a lo que puede ser considerado patrimonio inmaterial o no, prevalece una visión tradicional sobre la conservación patrimonial, la cual coloca en posición subalterna a las prácticas y significaciones comunitarias en torno a los sitios monumentales. Para muestra mencionaremos la intervención estructural que actualmente vive el templo de la Santísima, hecho que no descalificamos en absoluto; no obstante, hasta ahora no hemos tenido noticias de programas o apoyos para reanimar la vida en el templo; no sólo la devoción religiosa, sino por ejemplo ese espíritu colectivo y comunitario que todavía vive en la memoria de muchos.

## Conclusiones

El ejercicio realizado en el templo de la Santísima Trinidad es una muestra de la riqueza cultural, pero también de la complejidad del Centro Histórico de la ciudad de México. Si bien es cierto que la amplitud conceptual de lo que hoy denominamos “patrimonio” demuestra un avance significativo reflejado en sus prácticas de preservación, es un hecho que siguen existiendo vacíos y contradicciones discursivas.

<sup>92</sup> La ubicación fronteriza del templo de la Santísima entre el barrio de La Merced y el barrio de Mixcalco es un ejemplo de la diversidad de comerciantes en la zona. La Merced se caracterizó durante mucho tiempo por ser un mercado de frutas y verduras, y Mixcalco un barrio de venta de ropa.

Las creación del corredor cultural Alhóndiga y la restauración del templo mismo nos remiten a las preguntas abiertas anteriormente acerca de ¿para quién (o quiénes) se rescata un monumento o una zona?, ¿cuáles estrategias se han implementado para incorporar a los habitantes a los procesos de revitalización sin desplazarlos de sus espacios cotidianos?, ¿cómo lograr rehabilitar la zona y su tejido social?, ¿de qué modo atender las necesidades y deseos de todos los actores en un acto de equidad y no de exclusión?, ¿se podrá revertir la pobreza y el deterioro a través de la revitalización de zonas ricas en patrimonio?, ¿de qué modo se revitalizan prácticas que por el deterioro del lugar o la migración se han ido perdiendo incluso en la memoria de la gente?

El antropólogo Llorenc Prats establece una diferencia entre el patrimonio localizado y el patrimonio local; el primero es aquel cuyo interés trasciende su ubicación y es capaz de provocar por sí mismo un flujo de visitantes con relativa independencia del entorno mismo; por el contrario, el patrimonio local está compuesto por todos aquellos objetos, lugares y manifestaciones locales que guardan una relación con la memoria de los habitantes en su contexto cultural.<sup>93</sup>

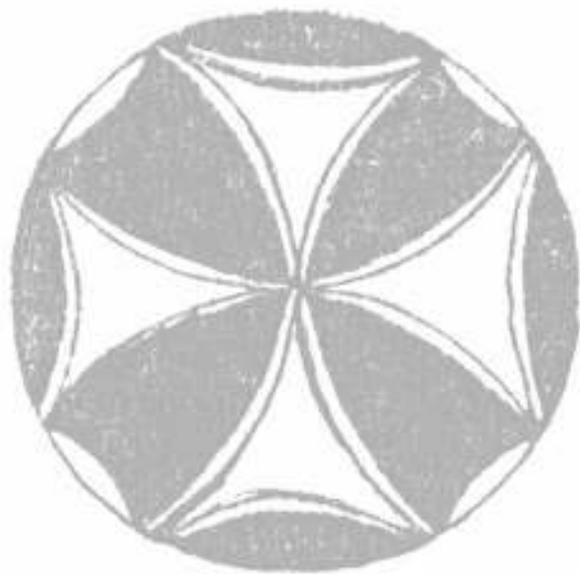
Bajo esta diferenciación, la contradicción subyacente de los programas de revitalización tienden a la puesta en valor de patrimonios localizados bajo el argumento del interés local sin conjuntar y atender las múltiples dimensiones (internas y externas) que dotan de valor y significación al patrimonio cultural. El trabajo de restauración en la Santísima es fundamental; no obstante, es imposible no pensar en una especie de *musealización* del templo encaminado a preservar sobre todo sus valores arquitectónicos y artísticos.

<sup>93</sup> Llorenc Prats, “Concepto y gestión del patrimonio local”, *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 21, Barcelona, 2005, pp. 17-35.

---

La gestión del patrimonio eclesiástico implica un reto mayor en el sentido de preservar su vocación original (a pesar del declive de la vida religiosa en el mundo contemporáneo), y a su vez saber dotarlos de contemporaneidad a través de nuevos usos y programas de interpretación patrimonial. Con esto nos referimos a la necesidad de divulgar la importancia cultural del templo y el barrio entre los vecinos, de tal forma que aquellos elementos de valía para la gente escalen de lo significativo personal a lo relevante cultural.

Como hemos repetido varias veces, una de las particularidades del lugar fue su capacidad de convocatoria; la pregunta es: actualmente, con la carencia de espacios de encuentro, de no reconocimiento social e inseguridad en el espacio público, ¿no sería oportuno innovar renovando ese espíritu colectivo y comunitario? Más allá de la devoción religiosa, habría que rehabilitar las acciones artísticas, culturales y, en general, la sociabilidad que promovía al templo.



# Problemática de estabilidad durante el siglo XX en la estructura del templo de la Santísima

166 |

A partir de los años setenta del siglo XX se dio una revaloración de los monumentos históricos construidos, según la Ley vigente,<sup>1</sup> dado que hechos recientes pusieron sobre la mesa de discusión el valor del patrimonio cultural. Nos referimos concretamente al incendio del retablo del Perdón y sillería de la Catedral Metropolitana en enero de 1967,<sup>2</sup> hecho que desató una gran polémica en torno a la restauración del inmueble, y donde intervinieron juicios arquitectónicos, estéticos y litúrgicos. Otro acontecimiento que fue un parteaguas en los trabajos de restauración, fue el terremoto del 28 de agosto de 1973. Así, aquellos dos sucesos marcaron el inicio de los trabajos de restauración de los monumentos históricos.

La reflexión anterior surgió de considerar que de 1521 a 1800 —época en que se construyó la inmensa mayoría de los que ahora llamamos monumentos históricos—, únicamente hubo conservación, mantenimiento y nueva creación, pero nunca restauración,

\* Coordinador Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

<sup>1</sup> Según la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas del INAH establece, en su artículo 36, que son los monumentos históricos los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, destinados a templos y sus anexos; arzobispados, obispados y casas curales; seminarios, conventos o cualesquiera otros dedicados a la administración, divulgación, enseñanza o práctica de un culto religioso; así como a la educación y a la enseñanza, a fines asistenciales o benéficos; al servicio y ornato públicos y al uso de las autoridades civiles y militares. Los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en dichos inmuebles y las obras civiles relevantes de carácter privado realizadas de los siglos XVI al XIX inclusive. Reglamentos de la ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural. 1934. Salvador Díaz-Berrio Fernández, *Conservación de monumentos y zonas monumentales*, México, Setentenas, 1976, p. 176.

<sup>2</sup> Ariel Rodríguez Kuri, "La proscripción del aura. Arquitectura y política en la restauración de la Catedral de México, 1967-1971", *Historia Mexicana*, vol. LVI, núm. 4, México, El Colegio de México, 2007. pp. 1309-1391; Agustín Piña Dreinhofer, *Restauración de la Catedral de México*, México, Imp. J. Villanueva, 1970.

pues no era necesario. Específicamente, los edificios que pertenecían al clero regular se mantenían en perfecto estado gracias a la capacidad económica que detentaban las órdenes religiosas. En diversas ocasiones más que “reparar” las iglesias o conventos se optaba por su demolición y nueva erección. Tal es el caso del convento de Cuitzeo de la orden Agustina, que “hacia 1590 el claustro se reconstruyó y le fue añadido el doble ritmo de vanos, en sus dos niveles”.<sup>3</sup>

Regresando a la década de los setenta del siglo XX, a raíz del terremoto de 1973 el gobierno federal asignó recursos para llevar a cabo obras de reestructuración y conservación en monumentos religiosos de propiedad federal; en ese contexto se dio comienzo a los trabajos de intervención en el templo de la Santísima Trinidad.

El templo presentaba un hundimiento hacia el sur poniente del orden de 90 cm en su expresión máxima, caracterizado por tener hundimientos diferenciales en el desplante de sus diferentes elementos estructurales, a grado tal que la fachada hecha en 1763, y que, al contar con diferentes opiniones de despachos de estructuristas connotados, se propuso una recimentación con pilotes de control, propuesta del ingeniero Manuel González Flores, quien es el inventor de dicho sistema (figura 1).<sup>4</sup>

En esta intervención participó un cuerpo de estructuristas de primer orden, pues se había conformado un equipo técnico superlativo perteneciente a la Dirección de Sitios y Monumentos para super-



Figura 1. Templo de la Santísima, ca. 1973. Fotografía de Agustín Salgado Aguilar.

visar las obras de la Catedral Metropolitana; ese mismo grupo trabajó en el proyecto de la Santísima. En el momento que se efectuó la investigación histórica, se supo el origen del monumento, lo cual sirvió para conocer el verdadero problema estructural del edificio. Se llegó a la conclusión de que los hundimientos diferenciales en 90%, fueron anteriores a la intervención de mediados del siglo XVIII, por lo que se pudo establecer la cronología constructiva del edificio (figura 2):

*Siglo XVI.* El antecedente del templo de la Santísima se remonta a la edificación de una ermita por el gremio de sastres. Durante la obra se ejecutó la liberación de los niveles originales y se pudo verificar que había sido una ermita, la cual estaba hundida a la altura del actual presbiterio.

*Siglo XVII.* Templo en sus dimensiones actuales y cubierta que posiblemente fuera a dos aguas. A finales este siglo le fueron colocadas las bóvedas.

*Siglo XVIII.* Intervención importante con modificación a su fachada principal por el arquitecto Il-

<sup>3</sup> George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1990, p. 413.

<sup>4</sup> “Los pilotes de control forman parte de un sistema de cimentación ideado por el ingeniero Manuel González Flores. Con el fin de usar a su máxima capacidad y en forma controlada toda la resistencia que pueda proporcionar el conjunto terreno-pilotes. Este es un sistema ideado como una solución práctica y eficiente a las extraordinarias dificultades que para la cimentación de edificios presentan los suelos como los de la ciudad de México y Tokio.” Carlos Crespo Villalaz, *Mecánica de suelos y cimentaciones*, México, Limusa, 2004, p. 491.



Figura 2. Pilastra desenterrada. Templo de la Santísima, XVI-9, Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 3. Levantamiento en interior. Templo de la Santísima. 2009. Fotografía de Adriana Georgina Ramírez Díaz.



Figura 4. Levantamiento con escáner láser en interior. Templo de la Santísima. 2009. Fotografía de Adriana Georgina Ramírez Díaz.



Figura 5. Levantamiento con escáner láser en interior. Templo de la Santísima. 2009. Fotografía de Adriana Georgina Ramírez Díaz.

defonso de Iniesta Bejarano. Durante mucho tiempo se pensó que el responsable de la modificación había sido Lorenzo Rodríguez, sin embargo, gracias a los trabajos de investigación que respaldaron las labores en el templo, se determinó que el autor era Iniesta Bejarano.<sup>5</sup>

Al efectuar el análisis del diseño de la fachada y arco triunfal y del presbiterio, se puso de mani-

<sup>5</sup> Nuria Salazar Simarro, “Nuevos datos sobre la historia artística del templo de la Santísima Trinidad de la ciudad de México”, en Efraín Castro Morales (ed.), *Nuevo museo mexicano*, Puebla, Imprenta de Marco Antonio Fuentes Rodiles, 1985, pp. 71-107. A este arquitecto “[...] se le ha atribuido en la capital novohispana, el dibujo churrigueresco del templo de San Felipe Neri el nuevo (1753), la fachada exterior de la Universidad de México, interiores del salón general, la capilla y la escalera (1758-1761), los planos para la reedificación del Colegio de Niñas (1868), el levantamiento de un magnífico plano de la ciudad de México (1778), la valuación del palacio Jaral del Berrio (1779), y el proyecto y dirección parcial del templo de Nuestra Señora de La Soledad (1777-1781) [...]”, en Natalia Silva Prada, “Oficio y arte: don Ildefonso de Iniesta Bejarano, un arquitecto novohispano. 1716-1781”, en *Historia Mexicana*, vol. XLVI, núm. 2, 1996, p. 283.

fiesto un ajuste de compensación en su vertical (compensación visual) que se puede identificar en la inclinación —fue hallada en la pilastra derecha del arco triunfal, a la entrada del presbiterio, la fecha de 1763—, donde quedó expuesto que el ajuste de compensación en dicha pilastra es de 64 cm y que, comparado con el desplome sur de la nave a la misma altura —capitel de la pilastra y cornisa del muro—, es de 67 cm, lo cual indica que, si para



Figura 6. Templo de la Santísima. 1982. Fotografía de Agustín Salgado Aguilar.



Figura 8. Tercer cuerpo de la portada principal del templo de la Santísima. Imagen obtenida por medio de la técnica escáner láser.

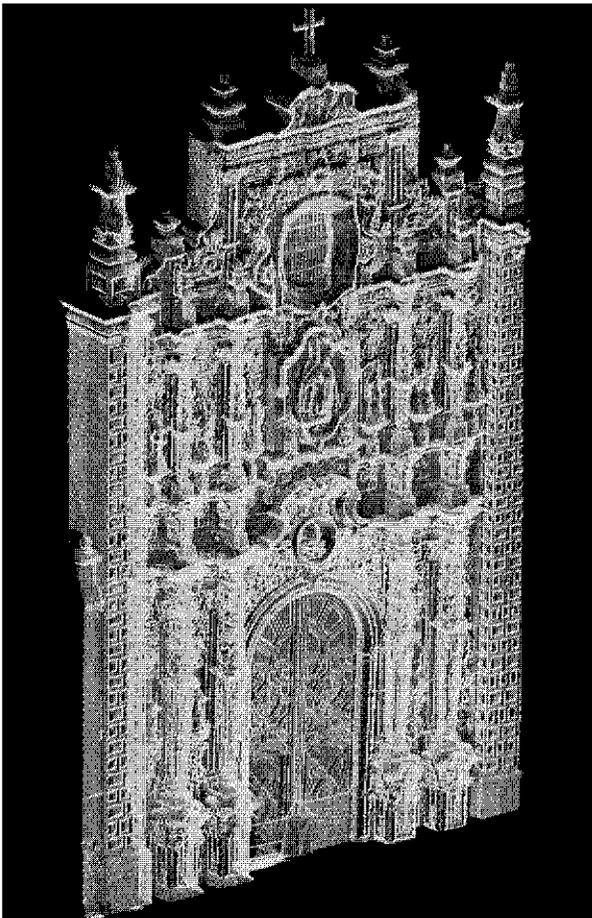


Figura 7. Portada del templo de la Santísima. Imagen obtenida por medio de la técnica escáner láser.

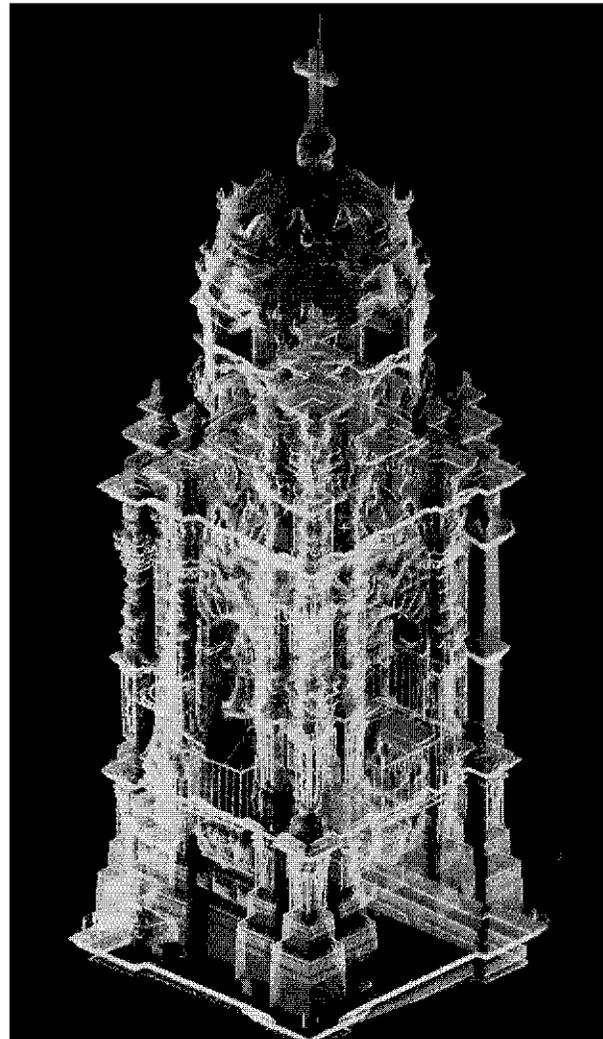


Figura 9. Torre 2 del templo de la Santísima. Imagen obtenida por medio de la técnica escáner láser.

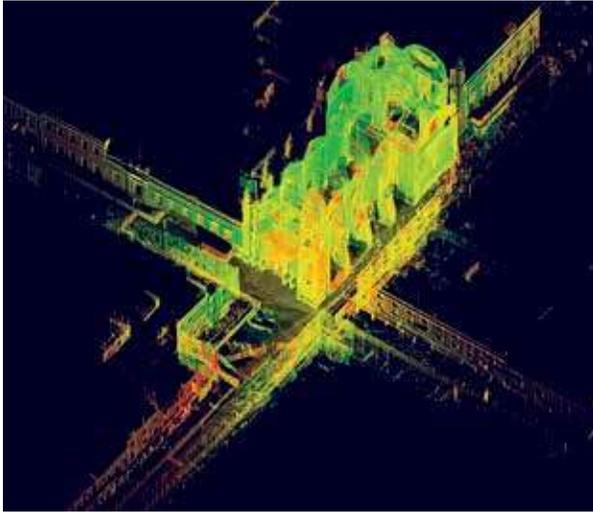


Figura 10. Contexto del templo de la Santísima Trinidad. Imagen obtenida por medio de la técnica láser.

1979 el templo presentaba una inclinación de esa altura hacia el sur de 67 cm, ya para 1763 era de 64 cm, es decir, el 95.5% de inclinación ya existía desde mediados del siglo XVIII.

Por otro lado, un elemento que indica la compensación de mediados del siglo XVIII es el almohadillado de la torre, que se subsana hacia el norte de manera ingeniosa. Visualmente se equilibra a pesar de que la fachada presenta una inclinación hacia el sur; el mismo fenómeno se puede observar en el perímetro izquierdo de la fachada, donde hay una correspondencia en los elementos fundamentales con figuras vegetales.

Lo anterior sirvió para demostrar ante los estructuristas que el principal problema de hundimiento, el cual era de 95%, existió antes de mediados del siglo XVIII y que desde ese tiempo hasta 1979 se incrementó en un porcentaje mínimo. De tal forma fue importante considerar que los hun-

dimientos en la ciudad de México se incrementaron en proporciones desmedidas a partir de 1930, provocados por el crecimiento poblacional en la ciudad, el cual forzó la explotación de los mantos freáticos (figuras 3-5).

El estudio y la valoración realizada durante dos años, para encontrar una solución adecuada al problema del hundimiento aporta el siguiente resultado.

1) Los problemas de hundimientos diferenciales se presentaron antes de mediados del siglo XVIII.

2) El incremento en la deformación por los hundimientos diferenciales fueron mínimos entre la segunda mitad del siglo XVIII hasta el XX.

3) Era imperante consolidar la estructura original con sistemas constructivos novedosos.

4) Al liberar las proporciones originales que el monumento tenía a mediados del siglo XVIII, fue descubierta en la fachada una cota de 1.95 metros.

Posteriormente, y debido al terremoto de 1985, se produjeron nuevas grietas que se han atendido de diferentes formas: consolidando mamposterías o colocando tensores. Actualmente existe una grieta longitudinal a media nave, producto de efectos dinámicos por la suma de los temblores.

Para concluir, es preciso mencionar que es necesario atender las estructuras virreinales haciendo uso de la técnica actual, pero con un conocimiento pleno de las características del sistema constructivo virreinal y del comportamiento de sus materiales; sólo así se podrán aplicar soluciones reales para atender problemas reales, y sobre todo no provocar afectaciones a los monumentos históricos (figuras 6-10).



## El escáner láser, una herramienta tecnológica aplicada al patrimonio arquitectónico

Ángel Mora Flores\*

El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), a través de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH) y el Laboratorio de Imagen y Análisis Dimensional (LIAD), instrumentó en el año 2009 la innovadora tecnología del escáner láser para fortalecer el conocimiento científico y tecnológico en materia de bienes arquitectónicos, y, de acuerdo con este fin, formar una base de datos con modelos digitales tridimensionales de monumentos históricos y arqueológicos emblemáticos del país. Tecnología de postrema generación y constante evolución en su portabilidad y autonomía de operación, que ha permitido

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

su aplicación en varios bienes arquitectónicos culturales de México (figura 1).

Las primeras aplicaciones de las que se tiene conocimiento en México con esta tecnología, se dieron en la industria petrolífera para documentar de forma precisa plataformas petroleras y refinerías, donde predominan las formas cilíndricas y esféricas de difícil acceso y en ocasiones inaccesibles por la altura a que se encuentran instaladas y la temperatura irradiada del acero. A partir de las anteriores aplicaciones y resultados obtenidos, instituciones gubernamentales y académicas en países europeos que custodian o que son copartícipes de la salvaguardia del patrimonio arquitectónico nacional, llevan su aplicación como una herramienta de apoyo a pro-

yectos de intervención, investigación o por el hecho de documentar de forma rápida y precisa la arquitectura histórica. Es preciso señalar que existen muchos tipos de escáneres en el mercado con diferentes capacidades técnicas, entre las que se pueden mencionar la precisión, distancia de aplicación, amplitud de barrido y captura de color y textura por medio de la fotografía, entre otras. Tecnología que funciona como una estación total con la diferencia de tener georreferenciados más puntos en menos tiempo. Los siguientes resultados se basan en la capacitación, experiencia y pragmatismo en el uso de la tecnología láser.

| 171



Figura 1. Levantamiento arquitectónico con tecnología escáner láser del claustro del exconvento de La Merced, ciudad de México, 2011.



Figura 2. Levantamiento arquitectónico con tecnología escáner láser del Fuerte de Guadalupe, Puebla de Zaragoza. 2011.

Los modelos tridimensionales de las estructuras históricas son construidos con base en millones de puntos que se posicionan en coordenadas X, Y y Z, a lo que se denomina una “nube de puntos” por su forma adoptada. La densidad de información que puede ser obtenida con los escáneres de la marca Leica Geosystems, con los cuales se han realizado levantamientos arquitectónicos y algunas demostraciones, van desde los 50 000 hasta 1 000 000 de puntos por segundo, con una separación entre punto y punto mínima de una décima de milímetro, dando millones de referencias de medición irrepetibles. Una de las principales características que se han identificado en los escáneres radica en la distancia de reflectividad que se genera entre el origen del láser y una su-

perficie; a mayor densidad de puntos menor distancia de alcance y de forma inversa. El escáner láser con que cuenta la CNMH-INAH es un modelo ScanStation2 de la misma marca, con característica de 300 metros de reflectividad; 50 000 puntos por segundo, campo de visión de 360° en horizontal y 270° en vertical, levantamiento de 111 fotografías rectificadas por cada posición del escáner e indicador de nivel de burbuja, características técnicas que permiten trabajar en espacios interiores y exteriores con la obtención de datos con precisión de error de 2 milímetros (figura 2).

La experiencia adquirida a lo largo de tres años se basa en diversas metodologías de levantamiento y procesamiento de datos que se han obtenido. La primera de ellas impartida por el Centro

Dipartimentale per lo Sviluppo di Procedure Automatiche Integrate per il Restauro dei Monumento (DIAPReM), de la Facultad de Arquitectura de Ferrara, Italia, conocida en el año 2007, y la segunda en la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), España, en el periodo comprendido del año 2008 al 2010, siendo esta última la que permitió cristalizar el proyecto a través del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IURP), con un proyecto de cooperación al desarrollo titulado “Implementación de nuevos métodos de documentación y registro fotogramétrico digital para la protección y puesta en valor del patrimonio monumental mexicano”, consistente en que dos catedráticos de la politécnica capacitaran a un grupo de técnicos pertenecientes a la CNMH-INAH en el manejo de la tecnología láser, con quienes se realizaron tres visitas programadas, donde se establecieron pautas para dar conformación y seguimiento a un laboratorio





Figura 5. Modelo tridimensional con textura del monolito de Tlaltecuhtli, realizado a partir del levantamiento con escáner láser. Situado en el predio que ocupaba el inmueble comúnmente conocido como “Casa de las Ajaracas”, ciudad de México. 2012.



Figura 6. Levantamiento con tecnología escáner láser de 17 huellas humanas fosilizadas. Desierto de Cuatro Ciénegas, Coahuila. 2011.

174 |

estructura, a través del programa Cyclone se puede manipular la separación entre puntos por cada escaneo. De forma contraria, si se requiere de la identificación de las juntas constructivas, se trabajará con la máxima densidad de puntos, que requerirá de mayor tiempo por cada escaneo. Para obtener la morfología completa de una estructura es necesario realizar varios escaneos en diferentes posiciones, donde se buscará tener en común tres superficies pequeñas que sean identificables desde varias posiciones, para que puntos obtenidos con el láser permitan —en la etapa de gabinete— realizar el procedimiento de acoplamiento de

nubes para conformar un solo modelo tridimensional. Las nubes se irán entremezclando con los subsecuentes escaneos, que arrojarán una mayor densidad de datos. El software permite obtener el margen de error en el acoplamiento de escaneos, que pueden ser modificados hasta obtener en lo posible el valor cero.

El haz de luz con que se producen las imágenes tridimensionales, al ser de baja intensidad, no causa daño alguno al color y material de los monumentos, y tampoco para el hombre. No es necesario utilizar protección especializada si se tiene contacto con el láser. Es de suma importancia que al direccio-

nar el escáner láser no existan objetos en movimiento, como pueden ser peatones, vehículos, animales o cualquier tipo de objeto ajeno a la estructura, ya que al interponerse se generarán datos que no tendrán utilidad y que sólo formarán “basura digital” y retraso en el proceso de limpieza de nubes en la etapa de gabinete (figura 6).

A la fecha se han realizado 31 levantamientos arquitectónicos parciales en nubes de puntos, entre los que destaca el del edificio sede de la CNMH, que sirvió como ejemplo práctico para realizar el procedimiento de capacitación impartida por los catedráticos de la UPV. Con la información obtenida con el



Figura 7. Fachadas en nube de puntos con fotografía del patio principal del edificio sede de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, ciudad de México. 2008-2009.



Figura 8. Fachada oriente en nube de puntos con fotografía de la Catedral Metropolitana y plaza Seminario Manuel Gamio, ciudad de México. 2008-2011.

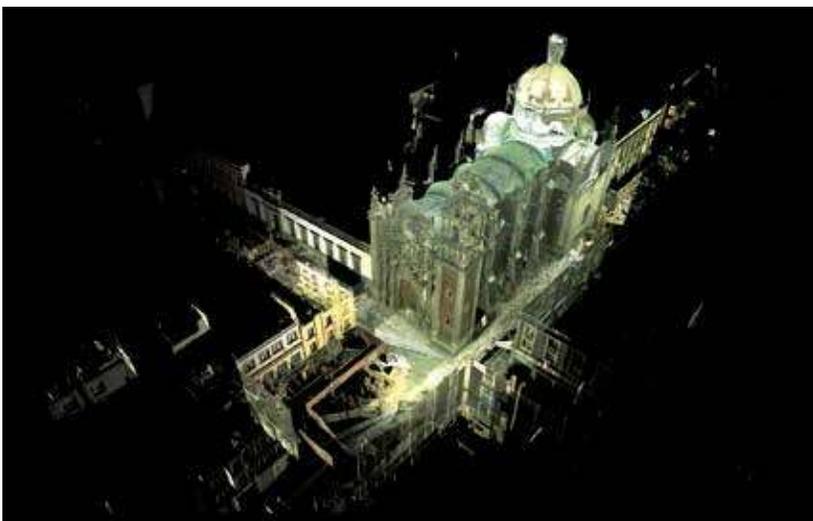


Figura 9. Vista general en nube de puntos con fotografía del templo y antiguo hospital de la Santísima Trinidad, ciudad de México. Septiembre de 2009.

escáner se realizaron los planos arquitectónicos del inmueble, donde se pueden apreciar las deformaciones estructurales que se han manifestado a través de varias décadas, dando la posibilidad de monitoreo preciso en escaneos y análisis posteriores (figura 7).

El primer levantamiento realizado por el personal de la CNMH-LIAD de forma autónoma fue el de la plaza Seminario Manuel Gamio, ubicada al oriente de la Catedral Metropolitana, en apoyo al proyecto de lo que será el vestíbulo de acceso a la Zona Arqueológica de Templo Mayor, en donde se documentó a detalle la excavación durante cinco etapas de trabajo. En los últimos años se han sumado los levantamientos arquitectónicos parciales de las cuatro fachadas de Palacio Nacional, las fachadas de la Catedral Metropolitana (figura 8), los templos de la Santísima Trinidad (figura 9), la Concepción, Loreto y el claustro del exconvento de La Merced (figura 10), en el

Centro Histórico de la ciudad de México y la capilla de la Inmaculada Concepción en la Delegación Coyoacán. En los anteriores casos se han realizado diversos análisis milimétricos en elementos y espacios arquitectónicos, como medición de verticalidad en retablos, muros y contrafuertes, dibujo arquitectónico de plantas, fachadas interiores y exteriores, y análisis de niveles. Todo realizado por medio de software comercial asistido por CAD en tiempos sumamente reducidos.

En el interior de la República Mexicana se escanearon las tres arquerías monumentales del Acueducto del Padre Tembleque, la principal ubicada en la localidad de Santiago Tepeyahualco, municipio de Zempoala, Hidalgo, y Nopaltepec, Estado de México; la arquería localizada al interior y exterior de la hacienda de Tecajete y la arquería localizada en la hacienda de Arcos, en el municipio de Zempola, ambas en el estado de



Figura 10. Vista general en nube de puntos con fotografía del claustro del exconvento de La Merced, ciudad de México. 2010.



Figura 11. Perspectiva en nube de puntos con fotografía del Forte de Loreto. Puebla de Zaragoza. 2011.



Figura 12. Perspectiva en nube de puntos con fotografía del Forte de Guadalupe, Puebla de Zaragoza. 2011.

Hidalgo. El templo y antiguo convento franciscano de Santa Ana, en Tzintzuntzan, Michoacán, es uno de los

levantamientos arquitectónicos con mayor adelanto en la construcción del modelo tridimensional, donde se cuan-



Figura 13. Perspectiva en nube de puntos con fotografía del puente de Tequixtepec, Oaxaca. 2011.

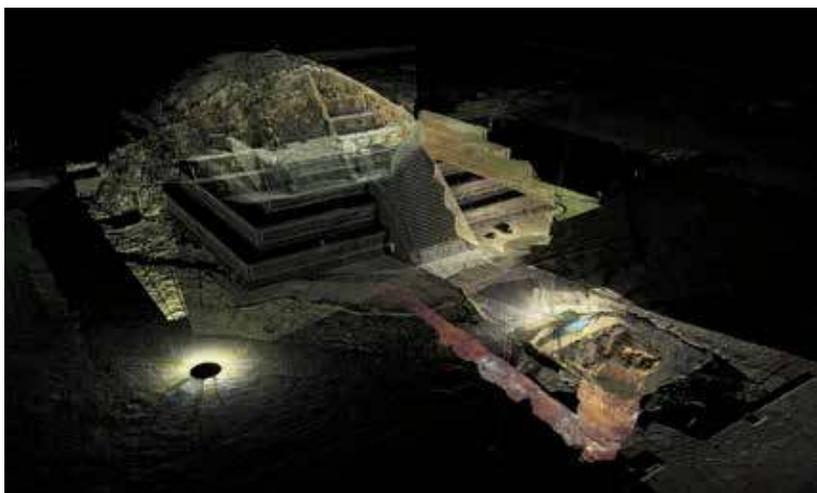


Figura 14. Vista general en nube de puntos con fotografía del estudio arqueológico en el Templo de Quetzalcoatl, zona arqueológica de Teotihuacan. Estado de México. 2009-2011.

tifica un avance superior a 90%, lo que hizo posible generar en su totalidad las planimetrías y altimetrías en apoyo al proyecto de intervención integral del conjunto conventual.

Otros levantamientos arquitectónicos en que se tiene un avance significativo en la construcción del modelo tridimensional es el de la fortaleza de San Juan de Ulúa,

en el puerto de Veracruz; el acueducto de la ciudad de Oaxaca; los fuertes de Loreto y Guadalupe, en la ciudad de Puebla de Zaragoza, y en su totalidad se documentó el puente histórico de San Miguel, Tequixtepec, Oaxaca (figuras 11-13).

Asimismo, se han realizado diversos levantamientos arquitectónicos en zonas arqueológicas para apoyar

estudios especializados, como en la zona arqueológica de Templo Mayor y la de Tlatelolco, en la ciudad de México; el Castillo y Juego de Pelota de la zona arqueológica de Chichen Itzá; la zona arqueológica de las Yácatas, Tzintzuntzan, Michoacán, y el Templo de Quetzalcoatl, en Teotihuacan, donde se tiene documentado de forma parcial el túnel hallado bajo el templo, del cual queda pendiente el registro de las diversas etapas arqueológicas conforme avancen los trabajos de investigación (figura 14).

Esta tecnología influirá en una nueva forma de ver y valorar el patrimonio cultural de nuestro país, ofreciendo a los especialistas en las áreas de arquitectura, arqueología, restauración y personal técnico, información precisa para preservar físicamente los sitios históricos, que delegará a las generaciones futuras una base de datos de modelos tridimensionales del patrimonio arquitectónico de México.

*Febrero de 2012*

## Los frascos-relicarios del templo de la Santísima, Centro Histórico de la ciudad de México

**Gabriela Sánchez Reyes\***

La presencia de los relicarios en el arte religioso ha poblado los templos cristianos desde el siglo IV, cuando el emperador Constantino reconoció a la nueva religión junto con la veneración de los santos y los mártires. Estos objetos sagrados fueron creados para ser expuestos en las iglesias, y aún hoy día son venerados con piedad y reverencia. La palabra “reliquia” proviene del latín *reliquiae* (“restos”); en la Iglesia católica se entiende por reliquias a los “restos de los santos”, noción que comprende tanto cualquier parte del cuerpo, como huesos u otro fragmento corporal, así como algún objeto que le haya pertenecido y con el cual tuvo contacto fisi-

co. Para resguardarlos se crearon los relicarios, que se transformaron en piezas artísticas cuya función era protegerlos para evitar su profanación, así como exponer el contenido con la dignidad debida. Para la realización de los relicarios se emplearon los materiales más preciados, como el oro y la plata labrada, ya sea con motivos decorativos o imágenes sagradas, aunque también se usaron diferentes tipos de telas, como brocados o seda, así como hilos entorchados, vidrio o incluso cera.

La reliquia debe ser expuesta con una “cédula”, es decir, el rótulo que indica el nombre del santo que se venerará; éste es un requisito indispensable para exponer de manera pública la reliquia. En algunos casos se uti-

lizan tiras de papel con inscripciones, ya sea manuscrita o impresa; en otras ocasiones se etiqueta directamente sobre la reliquia, como en el caso de los huesos. Otro documento que acompaña al relicario es la “Auténtica”, es decir, un certificado que indica el origen de la reliquia para evitar su falsificación. De igual forma se utilizó el lacre para sellar la portezuela o tapa del relicario para ayudar a la conservación de la reliquia.<sup>1</sup> En el templo de la Santísima, ubicado en el Centro Histórico de la ciudad de México, lograron conservarse 12 relicarios que se pueden catalogar como frascos-relicarios.<sup>2</sup> Poco es lo que

<sup>1</sup> Gabriela Sánchez Reyes, “Relicarios novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI al XVIII”, tesis de maestría en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004.

<sup>2</sup> En la base de datos del patrimonio de muebles de Francia, Mobilier-Palissy, se tienen registrados algunos ejemplares bajo esta categoría de *Flacon-reliquaire*, aunque responden a diferentes formas, los cuales están asociados a una manufactura de arte popular. Présentation de la base Mobilier (<http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine>), consultado el 30 de mayo de 2011.

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 1. Relicario de santa Clara Virgen.

se sabe sobre su origen, ya que a pesar de haber consultado documentos de la cofradía de San Pedro, que tuvo sede en dicho templo, al ser mencionados los relicarios nada se precisa sobre dichos frascos.

En el documento de 1719, efectuado por el abad de la congregación, en ese

momento Juan Ignacio Castorena y Ursúa, se registró que en el altar dedicado a san Pedro había una imagen de Cristo crucificado, una imagen del Niño Jesús y cuatro nichos con distintas reliquias. Desafortunadamente no se especificó el tipo de reliquias o los nombres de los santos ni la cantidad de

relicarios que ahí se resguardaban.<sup>3</sup> En otro inventario se detalla un poco más y describe que la imagen del santo era de madera con vestidos “de cotense pintados”, con su diadema de plata sobredorada y llaves de lo mismo, y “un Sagrario con la frontera de plata con diez relicarios con varias reliquias y dos columnas chicas de jaspe. A los lados dos láminas a las puertas de las reliquias una de Nuestro Señor y otra de Señor san José con sus marcos de plata chicos”.<sup>4</sup>

En el retablo del Señor de la Salud, san Cosme y san Damián, había “un nicho con un Cristo, a los lados de los nichos un san Cosme y san Damián, y debajo de los

<sup>3</sup> Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), Fondo: Congregación de san Pedro, Sección: libros, libro 13, Libro de los inventarios y visitas hechas por el abad de la Congregación de san Pedro, Juan Ignacio Castorena y Ursúa, a la capilla, coro, refectorio, casas, oficinas, enfermería y biblioteca de la Congregación. 15 de marzo 1710-1-abril 1719, f.3.

<sup>4</sup> AHSS, Fondo: Congregación de san Pedro, Sección: libros, Libro 57, Inventarios de la iglesia de la Santísima Trinidad, correspondientes a 1766, 1783 y 1810. 10 de diciembre de 1766-30 abril 1810, fs. 33v, 34 y 35.

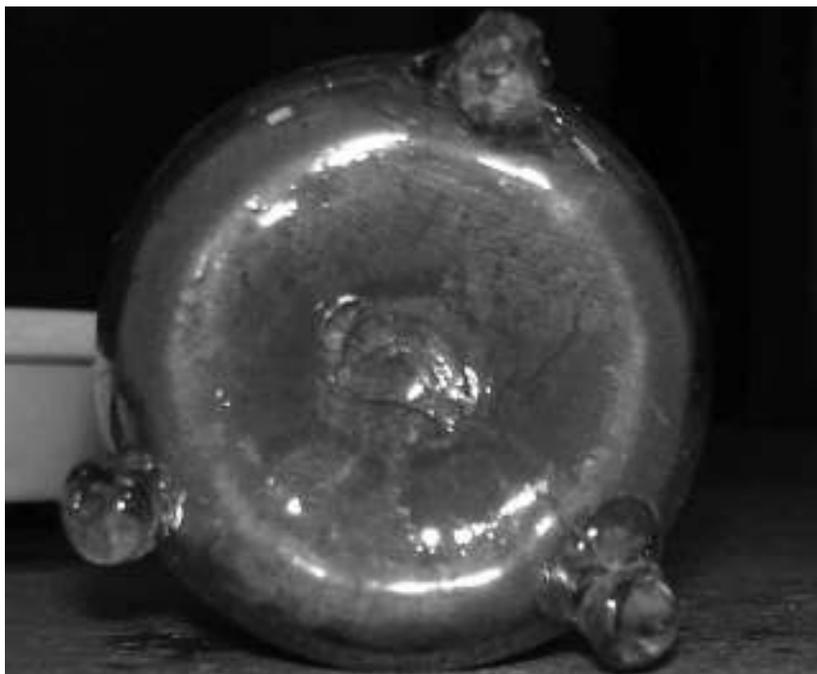


Figura 2. Detalle de la picadura del envase.



Figura 3. Charola con frascos.

nichos hay dos reliquias cada una con 10 ceras de *Agnus* con un sagrario sin cortinas, la puerta del sagrario estaba adornada con cinco ceras de *Agnus* y tres ovalitos con varias reliquias, está adornado con 6 lienzos de la pasión, tiene dos tablas de manteles

dos atriles y un palabrero dorado".<sup>5</sup> En el refectorio también tenían una reliquia de santa Engracia,<sup>6</sup> y en el coro un *Agnus* con su cerco de reliquias guarnecida de

<sup>5</sup> *Ibidem*, fs. 41-42.

<sup>6</sup> AHSS, Fondo: Congregación de san Pedro, sección: libros, libro 13, f. 11v.

perlas, con su pie y cerco de plata, el cual dio Antonio de Isla.<sup>7</sup>

De los relicarios que tuvo la cofradía apenas son mencionados, y menos aún descritos. De ellos desconocemos su destino, y quizá por ser de materiales no preciosos —como el oro o la plata— no fueron conservados los relicarios, en tanto que las reliquias posiblemente fueron separadas por su valor devocional. De ahí la relevancia que tienen estos 12 relicarios de vidrio traslúcido que miden 13 × 6.5 cm. En el cuerpo del recipiente se rotuló con pan de oro o metal,<sup>8</sup> la cédula que indica el nombre del santo, todos en latín. En el fondo se colocaron tres pies de vidrio, en los que se aprecia el corte de la pasta del vidrio; de igual forma se aprecia la picadura o superficie cóncava en el interior. Carecen de asas y no existen marcas de que alguna vez las tuvieran.

<sup>7</sup> *Ibidem*, f. 21v.

<sup>8</sup> La técnica también se conoce como "Verre églomisé".



Figura 4. Altar del templo de la Compañía, ciudad de Puebla.

La boca del tarro está cubierta por una tapa de tela roja, cuyo borde está decorado con un galón o cinta dorada, en cuyo centro se cosió una borla de hilo negro. Lamentablemente no muestran ya el lacre que tradicionalmente se colocaba para sellar el relicario y para evi-

tar la alteración o extracción de la reliquia.

Se utilizó la misma tela para hacer tanto una almohadilla que se colocó en el fondo, como para forrar un tabloncillo que sirve para sujetar la reliquia de cada frasco. En cuanto al tipo de reliquia, se trata de fragmentos de hue-

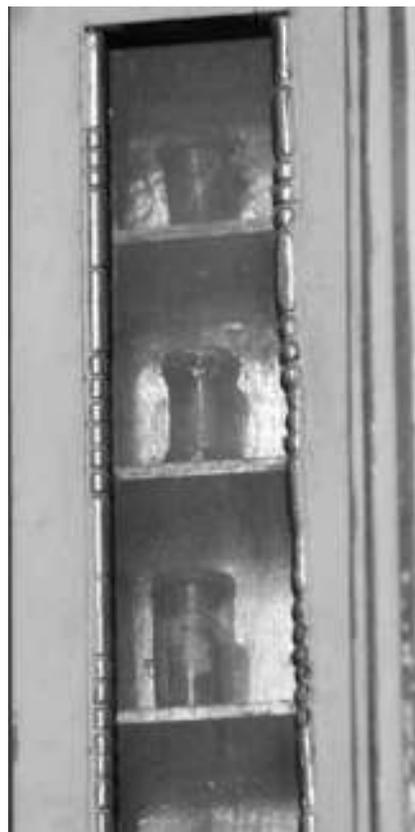


Figura 5. Detalle del altar del templo de la Compañía, ciudad de Puebla.

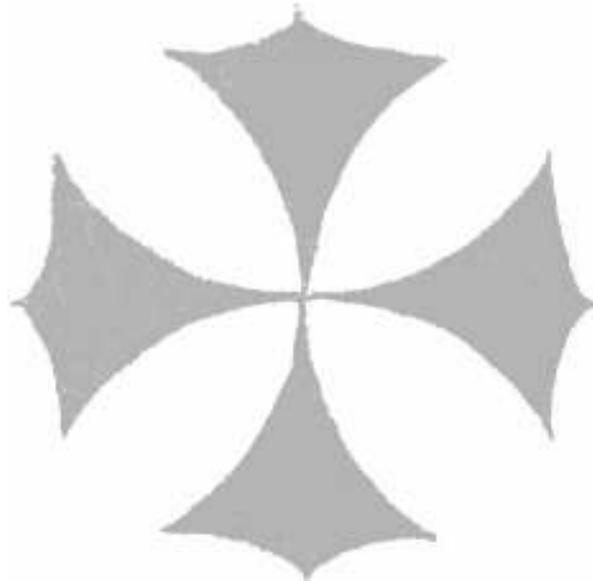
sos de distintos tamaños. Las reliquias son: 1) santa Lucía Virgen; 2) san Agustín Mártir; 3) santa Ana Mártir; 4) san Marcelo Mártir; 5) san Sebastián; 6) san Gregorio Mártir; 7) san Simplicio; 8) Velo de la Santísima Virgen; 9) santa Clara; 10) santa Emerenciana; 11) san León, y 12) ilegible.

De este tipo de relicario se conservó otro lote con características formales similares en el templo de la Compañía de la ciudad de

Puebla. En el altar dedicado a san Juan Nepomuceno hay una serie de cajones en cuyo interior se colocaron varios frascos de vidrio de diferentes grosores y altura, pero tienen en común las cédulas de pan de oro.<sup>9</sup> Algunos muestran en su interior algodón, quizá para proteger y fijar las reliquias.

Se trata entonces de un tipo de relicario que posiblemente fue frecuente durante el Virreinato, puesto que permitía conservar reliquias de distintos santos sin requerir de una fuerte inversión, tanto en la adquisición de materiales preciosos o la contratación de un artista.

De ahí la importancia de registrar y conservar estos relicarios, clara muestra de la devoción a las reliquias, y que durante el Virreinato fue todo un privilegio contar con una colección de reliquias, sin importar lo modesto que fuera el relicario.



<sup>9</sup> Agradezco a Eduardo Limón las fotografías de estos relicarios.

## Óleos y esculturas del templo de la Santísima Trinidad

Fermín Castañeda Colunga\*

El acervo artístico que resguarda el templo de la Santísima es abundante y destaca por contar en su haber obras de grandes genios de la pintura y escultura novohispana de los siglos XVII y XVIII. Desgraciadamente se encuentran en un estado deplorable; sin embargo, el interés de su conservación por parte los padres de la congregación del Santísimo Redentor, responsables del templo, ha hecho posible la restauración de algunas de ellas.

En el año 2009 se levantó un inventario de obra pictórica y escultórica, así como de los daños de cada una de ellas, constando dicho inventario con más de 80 piezas.

\* Restaurador independiente. Asistentes: Óscar Flores Terán, Alejandra Carabes Montes y Daniela Robles Linares. Fotografías 1-2, 4-7, 11-24 y 26-37, de Martha Ghigliazza.

Los lienzos aquí analizados nunca fueron expuestos en el templo, pero siempre estuvieron colocados en los pasillos del convento, y el interés de esta publicación radica en que urge su pronta restauración, ya que se encuentran en bodegas y espacios no aptos para su conservación.

Virgen del Carmen (figura 1)  
*Dictamen técnico*

*Características:* pintura al óleo. *Título:* Virgen del Carmen. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* óleo/tela. *Medidas:* 122 cm de ancho × 181 cm de largo. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* lino, unido en dos piezas, forma rectangular, mide 122 cm de ancho × 181 cm de largo. *Bastidor:* madera, forma rectangular, mide 122 cm de ancho × 181 cm de largo ×

3 cm de grueso. *Marco:* la parte frontal del bastidor está simulada con ornamentos de pasta de color almagre.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* presenta acumulación de polvo con materia extraña, barniz oxidado que afecta la capa cromática, manchas blanquizas en la figura del hombre de pie sobre su cabeza, cuello y en ambos brazos y en los querubines que circundan la cabeza de la Virgen; en ella misma también, con la monja en su cara y vestimenta, en la parte baja y superior del niño,

| 183



Figura 1. Virgen del Carmen.

en la mano izquierda de la Virgen y en todos los personajes que están en el infierno. Desprendimientos en la periferia, cuarteadura en forma vertical de 10 cm de largo en el rostro del personaje inferior izquierdo; tres roturas en forma de ángulo sobre la cabeza y rostro del personaje inmediato al otro.

*SopORTE:* manchado con amontonamiento de polvo y materia extraña. Tiene 10 parches adheridos con pegamento a base de agua; éstos se ubican en la parte media baja, creando deformaciones; también exhibe 10 resanes de color blanco. *Bastidor:* acumulación de polvo y materia extraña con faltantes en las esquinas superior izquierda e inferior derecha izquierda; está pintado de color almagre con molduras en las esquinas ya deterioradas.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Reintegración de la base de la capa pictórica con blan-

co de España y pegamento mowolith. Aplicación de capa de protección.

Santísima Trinidad (figura 2)

*Dictamen técnico*

*Características:* pintura al óleo. *Título:* La Santísima Trinidad. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* óleo/tela lino. *Medidas:* 102 cm de ancho × 160 cm de altura. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *SopORTE:* lino, forma rectangular, mide 102 cm de ancho × 160 cm de altura. *Bastidor:* madera, forma rectangular con ensamble de caja-espiga, mide 102 cm de ancho × 160 cm de altura × 2.5 cm de grueso.

*Levantamiento de daños.* *Capa pictórica:* alteración del color por el barniz oxidado, opacidad diseminada con manchas blanquizas en toda el área, faltantes en forma de laguna en las partes superior lado derecho y en la cara del ángel izquierdo. *SopORTE:* adherido al bastidor en sus cantos, con acumulación de polvo y materia extraña, manchado, desprendido por



Figura 2. Santísima Trinidad.

la parte baja y deformado en ondulaciones. *Bastidor:* presenta acumulación de polvo y materia extraña, manchado por la madia del travesaño derecho; hay ataque por xilófagos con faltante de la madera.

*Proceso de restauración-conservación.* Fumigación con gas (sulfuro de aluminio). Consolidación de la madera con inyecciones de paraloid. Limpieza con hisopos de algodón con mixtura de solventes. Reposición de capa de color con colores finos y pinceles. Aplicación de blanco de España con pegamento mowolith para la ausencia de la base del color. Reintegración de capa de protección.

Sagrada Familia con san Juanito (figura 3)

*Dictamen técnico*

*Características:* pintura al óleo. *Título:* La Sagrada Familia con san Juanito. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* óleo/tela lino. *Medidas:* 109 cm de ancho × 149 cm de altura. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* lino, forma rectangular, mide 109 cm de ancho × 149 cm de altura. *Bastidor:* madera, forma rectangular, con travesaño central, ensamble de caja-espiga, mide 109 cm de ancho × 149 cm de altura × 2 cm de grueso. *Marco:* madera, acanalada con ensamble de 45 grados.

*Levantamiento de daños.* *Capa pictórica:* denota barniz oxidado alterando la capa cromática, manchas blanquecinas en toda la superficie creando opacidad, craqueladuras causadas por la reseque-  
*dad,* salpicaduras de pintura vinílica en ángulo superior derecho y desprendimientos en la almohada parte inferior. *Soporte:* exhibe acumulación de polvo, sucio con manchas por doquier, así como tres



Figura 3. La Sagrada Familia con san Juanito.

parches y seis resanes; está adherido al bastidor. *Bastidor:* sucio con hacinamiento de polvo, manchado con salpicaduras de pintura, ofrece rajadura de 10 cm de largo en el travesaño vertical izquierdo superior, faltantes de madera en los ángulos del travesaño vertical derecho. *Marco:* presenta acumulación de polvo, manchado, pintado con esmalte color dorado.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezcla de solventes adecuados. Reposición de la base de la capa pictórica con pegamento mowolith y blanco de España. Reintegración del color, con colores finos y pinceles de pelo fino. Aplicación de capa de protección.

Los Cinco Señores y la Santísima Trinidad (figura 4)

*Dictamen técnico*

*Características:* pintura al óleo. *Título:* Los Cinco Señores y la Santísima Trinidad.



Figura 4. Los Cinco Señores y la Santísima Trinidad.

*Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* óleo/tela lino. *Medidas:* 144 cm de ancho × 194 cm de altura. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* lino, forma rectangular, cocido en dos partes. *Bastidor:* madera, rectangular, ensamble de caja-espiga, cuatro travesaños diagonales en los ángulos, medidas de 144 cm de ancho × 194 cm de largo × 2.5 cm de grueso. *Marco:* madera, acanalado, dorado con ensamble de 45 grados. *Capa de dorado:* laminillas de oro de 23 ¾ quilates.

*Levantamiento de daños.* *Capa pictórica:* ofrece alteración al color causado por el barniz oxidado, abrasión acentuada en los rostros de los personajes, opacidad en toda el área. Amontonamiento de polvo con materia

extraña, resequedad creando craqueladuras en la unión de las dos telas con desprendimientos en la parte baja y en la parte inferior de la vestimenta de la Virgen Santana. Exhibe manchas en forma de escurrimientos de color amarillento grisáceo. *Soporte*: está adherida a los cantos del bastidor, denota polvo con materia extraña; por la parte posterior presenta 17 parches de diferentes dimensiones adheridos con pegamento a base de agua; por la parte baja hay deformaciones onduladas. Gran ranura de 10 cm de largo abajo del brazo izquierdo de la Virgen Santana. *Bastidor*: ostenta polvo y materia extraña, reseco y manchado; el travesaño superior presenta rajadura de 40 cm de largo. Los travesaños diagonal superior derecho y vertical muestran ataque de xilófagos. *Marco*: adherencia de polvo y materia extraña, manchado con abrasión en su totalidad y la capa del dorado con poca notoriedad.

*Proceso de restauración-conservación*. Fumigación

con gas (sulfuro de aluminio). Consolidación de la madera con inyecciones de paraloid. Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la capa cromática con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de blanco de España con pegamento mowolith para la ausencia de la base del color. Reintegración de capa del dorado con laminillas de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. Aplicación de capa de protección.

Cristo de la Caída con Virgen Dolorosa (figura 5)  
*Dictamen técnico*

*Características*: pintura al óleo. *Título*: Cristo de la Caída con Virgen Dolorosa. *Autor*: anónimo. *Época*: siglo XVIII. *Técnica*: óleo/tela. *Medidas*: 104 cm de ancho × 126 cm de altura. *Soporte*: lino de forma rectangular; mide 104 cm de ancho × 126 cm de altura. *Bastidor*: madera, forma rectangular, ensamble de caja-espiga con travesaño central, mide 104 cm de ancho × 126 cm de altura ×



Figura 5. Cristo de la Caída con Virgen Dolorosa.

4 cm de grueso. *Marco*: madera, dorado, forma rectangular, ensamble de 45 grados. *Capa de dorado*: laminillas de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates.

*Levantamiento de daños*. *Capa pictórica*: denota oxidación del barniz incidiendo en la capa cromática, desprendimientos en toda la periferia y parte central en forma de lagunas, ofrece salpicaduras de pintura vinílica además deyecciones por doquier, resequedad con agrietamientos y opacidad. *Soporte*: adherido al bastidor con pegamento a base de agua con acumulación de polvo y materia extraña; se observan grandes manchas diseminadas; tiene deformaciones ondulantes. Presenta nueve orificios en la parte superior, y en la parte inferior está clavado con tachuelas. *Bastidor*: hacinamiento de polvo, manchado, maltratado con pequeños faltantes en los ensambles. *Marco*: amontonamiento

de polvo, sucio, manchado, ostenta dos tiras de madera clavadas a la pintura por la parte interior del marco; éstas son ajenas al mismo. *Capa de dorado*: presenta abrasión en casi su totalidad, pérdida de éste en 50%; la base de éste está ausente en el ángulo superior derecho; exhibe repintes de color oro falso (esmalte).

*Proceso de restauración-conservación*. Rentelado con lino, pegamento cera-resina. Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Reinstalación de capa de dorado con laminillas de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. Aplicación de capa de protección.

Santa Lucía (figura 6)

*Dictamen técnico*

*Características*: pintura al óleo. *Título*: Santa Lucía. *Autor*: anónimo. *Época*: siglo XVIII. *Técnica*: óleo/tabla. *Medidas*: 190 cm de largo ×



Figura 6. Santa Lucía.

106 cm de ancho × 2.5 cm de grueso. *Capa pictórica*: óleo aplicado con pincel. *Soporte*: tabla ensamblada, unida de dos piezas con pegamento a base de agua con dos travesaños horizontales en las partes alta y baja.

*Levantamiento de daños*.

*Capa pictórica*: ostenta acumulación de polvo, opacidad, el barniz oxidado alterando la capa cromática, manchado de color grisáceo en los laterales medios izquierdo y derecho con escurrimientos de color café oscuro. En la parte media baja exhibe grandes manchas blancas en la vestimenta parte central

media y en forma rectangular del lado derecho bajo, así como en la manga derecha; desprendimientos de la base del color en la parte alta 2 de 6 cm y 4 cm y otra en forma vertical de 48 cm de largo del lado derecho inferior. Denota repintes en los orificios que se encuentran diseminados. *Soporte*: amontonamiento de polvo y materia extraña, reseca con faltante en el ángulo inferior izquierdo de 7 cm de largo; desprendimiento parcial de una tira vertical de madera ubicada del lado derecho; ésta tiene una ranura en forma vertical. Los travesaños tienen ataque de xilófagos con faltantes en las orillas.

*Proceso de restauración-conservación*. Fumigación a base de gas (sulfuro de aluminio). Consolidación con inyecciones con paraloid. Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles.

Aplicación de capa de protección.

María Magdalena (figura 7)

*Dictamen técnico*

*Características:* pintura al óleo. *Título:* Santa Magdalena.

*Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* óleo/tela.

*Medidas:* 106 cm de ancho × 169 cm de largo. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel.

*Soporte:* lino, forma rectangular, mide 106 cm de ancho × 169 cm de largo. *Bastidor:* madera, forma rectangular, ensamble de caja-espiga con travesaño horizontal, mide 106 cm de ancho × 169 cm de largo × 2 cm de grueso.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* barniz oxidado alterando la capa cromática, sucia, craquelado por la resequedad en toda el área con faltantes en la parte baja y alta donde se observan en forma de cruz, cinco orificios y cuatro más en la parte media lado izquierdo. Presenta deyecciones en vestimenta, brazos y cara de ella. *Soporte:* acumulación de polvo y materia extraña, adherido con pegamento a base de agua en



Figura 7. María Magdalena.

los cantos del bastidor, reseo, con manchas en forma de escurrimientos. Exhibe cuatro orificios en la parte alta y cuatro en la baja; faltante consi-



Figura 8. Virgen con Cuatro Querubines.

derable por el ataque de xilófagos en el bastidor en la parte baja; en el lado derecho hay rotura en forma de ángulo de 4 cm. Deformaciones en forma ondulada en la parte baja y alta lado izquierdo.

*Bastidor:* amontonamiento de polvo y materia extraña, reseo con ataque de xilófagos en el travesaño inferior, causando desprendimiento del soporte; en el ángulo inferior izquierdo está despegado.

*Proceso de restauración-conservación.* Fumigación a base de gas (sulfuro de aluminio). Consolidación de la madera con inyecciones de paraloid. Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Reintegración de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Aplicación de capa de protección.

Virgen con Cuatro Querubines (figura 8)

*Dictamen técnico*

*Características:* pintura al óleo. *Título:* Virgen con Cuatro Querubines. *Autor:* anóni-

mo. *Época:* siglo XVII.

*Técnica:* óleo/tela. *Medidas:* 71 cm de ancho × 122 cm de largo. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* lino, forma rectangular, mide 71 cm de ancho × 122 cm de largo. *Bastidor:* No tiene.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* sucia, con polvo y materia extraña adherida, barniz oxidado que altera la capa cromática, reseca con craqueladuras en su totalidad, pérdida de ésta con notoriedad en la parte media baja izquierda y en la periferia. Ostenta opacidad, salpicaduras de pintura vinílica blanca; la abrasión se presenta casi en su totalidad.

*Soporte:* hacinamiento de polvo, manchado, reseco con faltantes en toda la periferia, dos perforaciones en la parte alta media con deformación ondulante, está adherido a dos travesaños alto y bajo, y en los laterales por dos tablas delgadas.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la capa pictórica con

colores finos al óleo y pinceles. Reintegración de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reinstalación del bastidor. Aplicación de capa de protección.

Virgen del Sagrado Corazón (figura 9)

*Dictamen técnico*

*Características:* pintura al óleo. *Título:* Virgen del Sagrado Corazón. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII.

*Técnica:* óleo/tela lino. *Medidas:* 110 cm de ancho × 165 cm de altura. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* lino, forma rectangular, mide 110 cm de ancho × 165 cm de altura.

*Bastidor:* madera, forma rectangular, ensamble de caja-espiga. *Marco:* madera tallada de color almagre, ensamble de caja-espiga, mide 126 cm de ancho × 180 cm de largo × 5 cm de grueso.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* ostenta amontonamiento de polvo, opacidad, el barniz oxidado alterando la capa cromática, escurrimientos; presenta sal-



Figura 9. Virgen del Sagrado Corazón.

picaduras y manchas blanquizcas en la parte media inferior, faltantes en forma de laguna en la parte inferior media izquierda y en ángulo superior izquierdo con craqueladuras en la parte inferior; muestra dos rayones, uno en el ángulo superior derecho y otro en la parte media de la vestimenta de la Virgen. *Soporte:* adherido a los cantos del bastidor con grapas, sucio con polvo y materia extraña adherida, ostenta grandes manchas en toda el área, unas originadas por el pegamento con el cual están adheridos cuatro parches. Exhibe deformaciones onduladas y otras causadas por golpes, rotura en forma

de ángulo de 20 cm de largo × 6 cm de ancho en la parte media baja lado derecho, otra en el ángulo superior izquierdo de 8 cm de largo × 4 cm de ancho. Se observa faltante de 32 cm de largo × 3 cm de ancho, el cual está parchado en la parte baja. *Bastidor*: acumulación de polvo y materia extraña, maltratado, manchado, con ataque de xilófagos en lo general, con faltantes de madera en el travesaño superior, travesaño izquierdo parte media, travesaño inferior en el ángulo inferior derecho, ausente el travesaño horizontal medio. Ostenta cuatro triplays clavados en forma de triángulo en los ángulos; el travesaño superior en su parte media está quemado. *Marco*: ostenta polvo, pintado con esmalte color almagre; en la parte posterior en el ángulo superior derecho ofrece una ranura en forma diagonal de 13 cm de largo; presenta 21 orificios distribuidos en el área. Faltantes en las siguientes partes: superior media, lateral izquierda baja, inferior baja media y lateral derecho medio, esto es causa

del ataque de los xilófagos y desprendimiento en el ángulo superior izquierdo. Agrietado en la parte media izquierda.

*Proceso de restauración-conservación*. Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Fumigación a base de gas (sulfuro de aluminio). Consolidación de la madera con inyecciones de paraliod. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Reintegración de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Aplicación de capa de protección.

Virgen de Guadalupe (figura 10)

*Dictamen técnico*

*Características*: pintura al óleo. *Título*: Virgen de Guadalupe. *Autor*: anónimo. *Época*: siglo XVIII. *Técnica*: óleo/tela lino. *Medidas*: 180 cm de ancho × 112 cm de altura. *Capa pictórica*: óleo aplicado con pincel. *Soporte*: lino. *Bastidor*: madera, forma rectangular, ensamble de caja-espiga con travesaño horizontal.

*Levantamiento de daños*.

*Capa de pintura*: restaurada.



Figura 10. Virgen de Guadalupe.

*Soporte*: en buen estado.

*Bastidor*: en buen estado.

El Sagrado Corazón (figura 11)

*Dictamen técnico*

*Características*: escultura.

*Título*: El Sagrado Corazón.

*Autor*: anónimo. *Época*: siglo XVIII. *Técnica*: vaciado en yeso, estofada y dorada.

*Medidas*: 70 cm de altura × 150 cm de ancho × 52 cm de grueso. *Capa pictórica*: óleo aplicado con pincel. *Soporte*: yeso con yute; la base es de madera. *Capa de dorado*: aplicada con agua y láminas de oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates.

*Levantamiento de daños*.

*Capa pictórica*: sucia con adherencias extrañas y polvo,



Figura 11. El Sagrado Corazón.

con abrasión múltiple en forma de lagunas en las siguientes partes; en ambos pies y sobre sus dedos, en la base que es el cielo, en los pliegues de la vestimenta amarilla, en el ropaje rojo por el lado exterior, en los pliegues y parte interior, en la barba y en el cabello. Ofrece faltantes en la orilla de la manga derecha. En el cielo en su periferia faltantes de gran consideración con fracturas irregulares en formas múltiples. *Soporte*: desgastado por la abrasión en la parte del

cielo de diversas formas.

*Capa de dorado*: sucio, grasa mezclada con polvo de color negruzco, hay gran pérdida de éste con notoriedad en las partes bajas del vestido amarillo y en las mangas. En el ropaje rojo se encuentra oculto por manchas negras, la base del dorado se encuentra ausente en la manga derecha e izquierda; en estos lados el dibujo se ha perdido. En la base, el poco dorado que existe está muy deteriorado.

*Proceso de restauración-conservación*. Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Reintegración de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reaplicación de capa de dorado con laminillas de oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. Aplicación de capa de protección.

San José y el Niño (figura 12)

*Dictamen técnico*

*Características*: escultura.

*Título*: San José y el Niño.

*Autor*: anónimo. *Época*: siglo



Figura 12. San José y el Niño.

xviii. *Técnica*: talla en madera policromada y dorada. *Medidas*: 50 cm de ancho × 170 cm de altura × 45 cm de grueso.

*Capa pictórica*: óleo aplicado con pincel. *Soporte*: madera.

*Capa de dorado*: oro 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates, aplicado con agua.

*Levantamiento de daños*.

*Capa pictórica*: sucia de color grisáceo con desprendimien-

tos y ranuras en la mano derecha, con faltante de la base de la capa pictórica en el dedo meñique de la mano izquierda, en los dos dedos medios del pie izquierdo, así como en el pie derecho del personaje de José, en su ropaje color ocre craqueladura en línea vertical de 68 cm de largo por el lado derecho. En la parte frontal craqueladura en línea horizontal de 15 cm de largo, al lado derecho en línea angular de 4 cm × 4 cm. En el lado bajo parte izquierda en línea horizontal de 8 cm de largo, en la parte alta lado izquierdo en línea vertical de 38 cm de largo. En la vestimenta del niño ostenta una ranura en su pierna derecha de 15 cm de largo, otra al lado izquierdo de su tórax de 10 cm de largo, en su abdomen otra de 8 cm de largo. En la nariz del niño está fracturada la capa de pintura; en la base ofrece desprendimientos por doquier. *Soporte*: en la base aparecen varias perforaciones con ataque de xilófagos con desprendimientos en las orillas, falta falange del dedo

medio de la mano derecha y fractura del dedo índice de la mano izquierda del niño.

*Capa de dorado*: está repintada con esmalte color oro.

*Proceso de restauración-conservación*. Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Reintegración de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reaplicación de capa de dorado con laminillas de oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. Aplicación de capa de protección.

El Santo Cristo de la Salud (figura 13)

*Dictamen técnico*

*Características*: escultura.

*Título*: Cristo. *Autor*: anónimo. *Época*: siglo XVII.

*Técnica*: talla en madera y bagazo de caña policromada. *Medidas*: 140 cm de ancho × 150 cm de altura. *Soporte*: madera y tela encolada, policromada.

*Levantamiento de daños*.

*Capa pictórica*: acumulación de polvo y materia extraña con opacidad y abrasión,



Figura 13. El Santo Cristo de la Salud.

manchada de color grisáceo, se observan faltantes en forma de laguna en la cara, brazos y en ambos pies; en éstos la suciedad es notoria. En esta parte de los pies la base de capa de pintura ha desaparecido; alrededor de las lagunas la capa pictórica está en condiciones de desprendimiento. *Soporte*: se observan faltantes en el dedo índice de la mano izquierda, dedos meñique, cordial y medio.

*Proceso de restauración-conservación*. Consolidación de la base de la pintura con pegamento a base de agua. Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles.



Figura 14. San Juan.

Aplicación de capa de protección.

San Juan (figura 14)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.  
*Título:* San Juan. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVII.  
*Técnica:* talla en madera policromada. *Medidas:* 173 cm de

altura × 60 cm de ancho × 23 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera.

*Levantamiento de daños.* *Capa pictórica:* adherencia de materia extraña y polvo, manchada y sucia con opacidad, múltiples escurrimientos de color grisáceo en cuello, cara y cuerpo. *Base de capa de pintura:* ostenta desprendimientos diseminados en el pelo, punta de la nariz, mentón, a un lado del ojo izquierdo, en ambos brazos, piernas, en la base y notoriamente en pecho y espalda. *Soporte:* exhibe cuarteaduras en forma de ángulo en la espalda y pecho, fisuras en los codos de forma irregular, en la antepierna izquierda de forma circular y rodilla.

Fisura vertical en la pierna derecha por la parte frontal. Se observa ataque de xilófagos en la base y con fisura del lado derecho.

*Proceso de restauración-conservación.* Fumigación con gas (sulfuro de aluminio). Consolidación de la madera con inyecciones de paraloid. Limpieza con hisopos de

algodón con mixturas de solventes. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles.

Reintegración de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Aplicación de capa de protección.

San Homobono (figura 15)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.  
*Título:* San Homobono. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVII.  
*Técnica:* talla en madera, tela encolada y policromada.  
*Medidas:* 172 cm de altura × 42 cm de ancho × 30 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera y tela encolada.

*Levantamiento de daños.* *Capa pictórica:* adherencia de materia extraña y polvo, manchada y muy sucia con gran opacidad, escurrimientos en la cara, cuello y en los pies con manchas grisáceas opacando la capa cromática. En la vestimenta presenta resequeidad con cuarteaduras diseminadas por doquier. *Base de la capa pictórica:* exhibe en los brazos ausencia en



Figura 15. San Homobono.

forma de lagunas; desprendimientos de tela adherida en la base. Muestra ranura en la cara por el lado derecho de la frente que va del ojo hacia atrás de la cabeza, ranuras en forma circular en el cuello, desprendimiento entre el párpado y la ceja del lado derecho, en la punta de la nariz. *Soporte*: ostenta ataque de xilófagos, ausencia del pelo en lado derecho y en la

nuca; no presenta manos; en el pie izquierdo faltante del dedo mayor y falta la mitad del pie derecho. La tela está rota en ambos brazos, y por el lado derecho corre una fisura vertical de la cintura a los pies.

*Proceso de restauración-conservación*. Fumigación con gas (sulfuro de aluminio). Consolidación de la madera con inyecciones de paraloid. Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.

Personaje con Antorcha (figura 16)

*Dictamen técnico*

*Características*: escultura. *Título*: Personaje con Antorcha. *Autor*: anónimo. *Época*: siglo XVIII. *Técnica*: madera tallada, tela encolada, estofada, policromada, dorada y plateada. *Medidas*: 125 cm de altura × 53 cm de ancho ×



Figura 16. Personaje con Antorcha.

31 cm de grueso. *Capa pictórica*: óleo aplicado con pincel. *Soporte*: madera y tela. *Capa de dorado*: aplicada con agua y láminas de oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. *Capa de plata*: aplicada con mordiente.

*Levantamiento de daños*. *Capa pictórica*: sucia con adherencias extrañas y polvo, con opacidad con múltiples manchas negruzcas en manos, brazos, cara, pies, base y en las vestiduras. Ostenta desprendimientos en los pliegues de la vestidura

por la parte frontal, en las dos mangas y en las alas. Muestra gran resequeidad, produciendo enconchamiento con posibilidades de desprendimientos notorios en pliegues y perchera del lado derecho. Tiene fisuras en la cara y repintes en las partes traseras e internas de la vestimenta. *Base de la capa pictórica:* desprendimientos en los pliegues laterales, en las orillas de la capa (parte trasera), mangas y en los dedos pulgar, índice y meñique de la mano izquierda; también en dedos de ambos pies y en la base que es la nube. *Capa de dorado:* hacinamiento de polvo sucio con opacidad, con múltiples desprendimientos esparcidos por doquier. *Capa de plateado:* acumulación de polvo y desprendimientos de forma irregular con deslustre y sucia. *Soporte:* desprendimiento de la capa con la vestimenta por el lado interno derecho y por la parte trasera del brazo izquierdo con la vestimenta; también en la parte baja anterior de ésta con la base. Las alas tienen acometida de xilófagos

*Proceso de restauración-conservación.* Fumigación con gas (sulfuro de aluminio). Consolidación de la madera con inyecciones de paraloid. Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Restitución de las capas de dorado y plateado con láminas de oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates y plata pura. Aplicación de capa de protección.

Ángel Custodio Rosa (figura 17)  
*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.  
*Título:* Ángel Custodio Rosa.  
*Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* madera tallada, policromada y dorada. *Medidas:* 130 cm de altura × 72 cm de ancho × 65 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera. *Capa de dorado:* oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates.

*Levantamiento de daños.*  
*Capa pictórica:* desprendimientos en forma de laguna en la manga derecha, en la



Figura 17. Ángel Custodio Rosa.

orilla de la capa y en el pelo. La pintura original está cubierta por repintes. *Capa de dorado:* cubierta por los repintes. *Soporte:* ausencia de la mano izquierda.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Restitución de las capas de dorado con láminas de oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. Aplicación de capa de protección.



Figura 18. Ángel Custodio Azul.

Ángel Custodio Azul (figura 18)  
*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.  
*Título:* Ángel Custodio Azul.  
*Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* madera tallada, policromada y dorada.  
*Medidas:* 130 cm de altura × 72 cm de ancho × 65 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera. *Capa de dorado:* oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates.

*Levantamiento de daños.*  
*Capa pictórica:* sucia con adherencias extrañas y polvo, con grandes manchas por

escurrimientos por todo el cuerpo y en la base (nubes). Desprendimientos en forma de laguna en el pelo y pliegues de la vestimenta ubicados en el pecho. La pintura original está cubierta por repintes. *Capa de dorado:* cubierta por los repintes. *Soporte:* ausencia de las falanges de los dedos índice y medio de la mano derecha.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes.

Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Restitución de las capas de dorado con laminas de oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. Aplicación de capa de protección.

Moisés (figura 19)  
*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.  
*Título:* Moisés. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* madera tallada, tela encolada y policromada.  
*Medidas:* 180 cm de altura ×



Figura 19. Moisés.

68 cm de ancho × 61 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera y tela.

*Levantamiento de daños.*  
*Capa pictórica:* amontonamiento de polvo y materia extraña, opaca; ostenta repintes en toda la vestimenta; demasiado sucia en manos, cara y pelo. *Base de capa de pintura:* múltiples desprendimientos en la mano izquierda por el lado exterior, en los pliegues de las vestimentas y orillas de la vestimenta blanca. En la base de la escultura,



Figura 20. Santo Padre.

en la superficie y orillas también. *Soporte*: presenta astillamientos en las orillas de la base, faltan los dedos meñique, cordial, pulgar y falange del dedo medio de la mano derecha. En la mano izquierda omisión del dedo pulgar, meñique y de las falanges de los dedos medio y cordial.

*Proceso de restauración-conservación*. Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes.

Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.

Santo Padre (figura 20)

*Dictamen técnico*

*Características*: escultura.

*Título*: Santo Padre. *Autor*:

anónimo. *Época*: siglo XVIII.

*Técnica*: madera tallada, lino encolado y policromada.

*Medidas*: 157 cm de altura × 60 cm de ancho × 20 cm de grueso. *Capa pictórica*: óleo aplicado con pincel. *Soporte*: madera y tela.

*Levantamiento de daños*.

*Capa pictórica*: hacinamiento de polvo y materia extraña, muy sucia con opacidad; hay craqueladuras en la capa y estola. Pérdida de la pintura en forma de lagunas en cara y manos. *Base de la capa pictórica*: ausencia de ésta en las manos y en las pocas falanges que le quedan, así como en toda la base y en las orillas de la capa. *Soporte*: en la base presenta ranura que recorre todo lo largo de ésta;

tiene ataque de xilófagos; la estola está clavada al cuerpo, causando desprendimientos. Hay una rotura de la capa situada abajo del codo izquierdo y tres más en forma horizontal del lado derecho de la cara. Presenta ausencia de los dedos en ambas manos.

*Proceso de restauración-conservación*. Fumigación con gas (sulfuro de aluminio). Consolidación de la madera con inyecciones de paraloid. Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.

Personaje con Capa Moteada (figura 21)

*Dictamen técnico*

*Características*: escultura.

*Título*: Personaje con Capa Moteada. *Autor*: anónimo.

*Época*: siglo XVIII. *Técnica*: madera tallada, tela encolada y policromada. *Medidas*:



Figura 21. Personaje con Capa Moteada.

184 cm de altura × 93 cm de ancho × 54 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera y tela.

*Levantamiento de daños.* *Capa pictórica:* amontonamiento de polvo y materia extraña, muy sucia, opacidad en partes; está toda repintada con grandes y múltiples desprendimientos, notorios en la manga izquierda, en la tela de su cintura, en pliegues exteriores de la capa, en la mano, en la ceja izquierda y en la base. Muestra escurri-

mientos de yeso en la parte anterior de la capa. *Soporte:* en la base aparece una abertura a lo largo de ésta, y otra donde está desprendida la tabla superior del lado izquierdo. Tiene fisuras con posibilidades de desprenderse en la manga izquierda y en la cara entre el ojo y la oreja izquierda; otra fisura parte de la barba hasta el pelo. Ausencia de los dedos cordial y meñique de la mano derecha, y en la izquierda el dedo meñique y falanges de los dedos cordial y medio.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.

Rey Santo (figura 22)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura. *Título:* Rey Santo. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII.



Figura 22. Rey Santo.

*Técnica:* madera tallada, tela encolada y policromada. *Medidas:* 99 cm de altura × 35 cm de ancho × 27 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera y tela.

*Levantamiento de daños.* *Capa pictórica:* amontonamiento de polvo y materia extraña, opaca; tiene repintes en toda la vestimenta, cara y cuello; se observan manchas negruzcas; exhibe pequeños



Figura 23. Mujer con Delantal.

desprendimientos en la frente; hay una ranura horizontal en el cuello de 12 cm de largo. En la base la pintura no se distingue por el polvo y materia extraña. *Soporte:* ausencia de las dos manos; por el lado derecho de abajo está desprendida la vestimenta de la base.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la base de la

capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.

Mujer con Delantal (figura 23)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Mujer con Delantal.

*Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* madera tallada, tela encolada, policromada.

*Medidas:* 97 cm de altura × 28 cm de ancho × 23 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera y tela.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* está toda repintada. *Soporte:* presenta ranura del lado izquierdo entre el ojo y la oreja; omisión de la mano izquierda; en la mano derecha faltan todos los dedos, la mitad del pie izquierdo y dos elementos de la base de forma amorfa; la tela está craquelada.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica



Figura 24. Santa Martha y el Dragón.

con blanco de España y pegamento mowolith.

Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.

Santa Martha y el Dragón (figura 24)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Santa Marta y el Dragón. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* madera tallada y policromada.

*Medidas:* 107 cm de altura × 50 cm de ancho × 21 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo

aplicado con pincel. *SopORTE:* madera.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* hacinamiento de polvo y materia extraña, muy sucia, con opacidad; hay fisuras en la mantilla blanca por ambos lados, en el lado interno de la capa en forma vertical con desprendimientos en la base, en los parpados inferiores y en la orilla de capa en ambos lados. En su vestido verde ostenta salpicaduras; el libro presenta raspaduras en la parte superior derecha. El dragón tiene resquebrajaduras arriba de su oreja derecha y con desprendimientos en las orillas del cuerpo. *SopORTE:* ausencia del dedo pulgar de la mano derecha con desprendimiento del personaje a la base; faltan componentes de la base en su parte posterior.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowol-

lith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.

San Pío X (figura 25)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* San Pío X. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XIX.

*Técnica:* talla en madera, policromada y dorada.

*Medidas:* 115 cm de altura × 45 cm de ancho × 23 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Capa de dorado:* oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. *SopORTE:* madera.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* adherencia de materia extraña y polvo, manchada, sucia con gran opacidad, abrasión en la ceja izquierda, raspaduras en la parte interior de la capa. Tiene escurrimientos en la parte trasera de la capa. *Capa de dorado:* sucia con acumulación de polvo; abrasión esparcida en todo el ropaje. *SopORTE:* ausencia del dedo índice de la mano izquierda, fisura en la parte frontal de la sotana lado



Figura 25. San Pío X.

derecho y omisión de la cruz de la mitra.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Restitución de las capas de dorado con láminas de oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. Aplicación de capa de protección.



Figura 26. Ángel I.

### Ángel I (figura 26)

#### *Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Ángel I. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII.

*Técnica:* madera tallada, tela encolada y policromada.

*Medidas:* 96 cm de altura × 43 cm de ancho × 42 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera y tela.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* amontonamiento de polvo y materia extraña, muy sucia; muestra escurrimientos y salpicaduras múltiples, con opacidad, omisiones en forma de laguna en la nariz, labio superior, pie izquierdo, pierna derecha y en el pelo. El sendal en su superficie ha desaparecido casi toda la pintura. *Soporte:* presenta fracturas circulares en ambos brazos a la altura

de los hombros; en la mano izquierda ausencia del dedo meñique y en la mano derecha faltan las primeras falanges de los dedos medio y cordial; ausencia de los dedos pulgar, índice y meñique. Craqueladura de forma irregular en la rodilla izquierda; en la espalda presenta 15 orificios con desprendimientos de la base del color. En los maderos tiene ataque de xilófagos.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes.

Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.

Fumigación a base de gas (sulfuro de aluminio). Consolidación con inyecciones con paraloid.

### Ángel II (figura 27)

#### *Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Ángel II. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII.



Figura 27. Ángel II.

*Técnica:* madera tallada, tela encolada y policromada.

*Medidas:* 93 cm de altura × 43 cm de ancho × 42 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera y tela.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* amontonamiento de polvo y materia extraña, muy sucia; muestra escurrimientos y salpicaduras múltiples, con opacidad y abrasión en los dedos del pie derecho, rodilla izquierda y en el pelo de manera múltiple. En la mano derecha falta el dedo meñique; el sendal en su superficie ha desaparecido casi toda la pintura. En su espalda, ausencia de la pintura por los orificios que perpetraron. *Soporte:* presenta 14 orificios con pérdida de la base de pintura; faltantes



Figura 28. Ánima Solo.

de las primeras falanges de los dedos meñique, cordial, medio e índice de la mano izquierda y en el pie derecho.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith.

Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.

Ánima Sola (figura 28)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura. *Título:* Ánima Sola. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* madera tallada y

policromada. *Medidas:* 60 cm de altura × 38 cm de ancho × 33 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* amontonamiento de polvo y materia extraña, sucia, opaca; tiene salpicaduras en todo el frente del cuerpo; craqueladuras por doquier debido a la sequedad y con tendencias a los desprendimientos. Omisión por abrasión en el codo izquierdo. *Base de capa de pintura:* Ostenta desprendimientos en forma de laguna en el codo derecho y abajo del codo izquierdo. *Soporte:* se observa fractura circular en el brazo derecho abajo del codo.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith.

Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.



Figura 29. Ángel III.

Ángel III (figura 29)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Ángel. *Autor:* anónimo.

*Época:* siglo XVIII.

*Técnica:* vaciado en yeso policromado. *Medidas:* 104 cm de largo × 32 cm de ancho × 34 cm de grueso. *Capa pictórica:*

óleo aplicado con pincel.

*Soporte:* yeso.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* adherencia de materia extraña y polvo, manchada y sucia con opacidad; salpicaduras de lodo en la parte del hombro izquierdo y manos; faltantes en la parte frontal del pelo, en los pliegues de la manga derecha, pliegues de la vestimenta azul lado frontal, y en las orillas internas de la vestimenta verde. Se observan faltantes de forma irregular en la base. *Base de la capa pictórica:* ausente en la punta de la nariz, parte frontal de la mano derecha, en los nudillos de los dedos de la mano izquierda, pliegues de la vestimenta azul parte frontal, en la espalda, en la base del ala izquierda y en la base de la escultura. *Soporte:* presenta desprendimientos en el codo izquierdo con fisura que va del mismo codo atravesando la parte trasera en forma diagonal.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hiso-

pos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Reintegración de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Aplicación de capa de protección.

Santa Magdalena (figura 30)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Santa Magdalena.

*Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII. *Técnica:* madera tallada, tela encolada, policromada y dorada. *Medidas:* 120 cm de altura × 67 cm de ancho × 90 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Capa de dorado:* oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. *Soporte:* madera y tela.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* amontonamiento de polvo y materia extraña, muy sucia; ostenta repintes en toda la escultura. *Base de capa de pintura:* en el hombro izquierdo presenta desprendimientos múltiples; el ojo izquierdo está roto, con pequeño desprendi-



Figura 30. Santa Magdalena.

miento. *Capa de dorado:* está cubierta por el repinte.

*Soporte:* ausencia de la mano derecha; en la mano izquierda faltan falanges de los dedos meñique y cordial.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Restitución de las capas de dorado con láminas de oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. Aplicación de capa de protección.



Figura 31. Mitra.

Mitra (figura 31)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Mitra. *Autor:* anónimo.

*Época:* siglo XVIII. *Técnica:* talla en madera, policromada, estofada y dorada.

*Medidas:* 30 cm de ancho × 36 cm de altura × 12 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel.

*Capa de dorado:* oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. *Soporte:* madera.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* exhibe acumulación de polvo, sucia, opaca con manchas grisáceas; se observan desprendimientos en las partes laterales y en las orillas. *Capa de dorado:* sucio, opaco, con abrasión en la parte baja. *Soporte:* en buen estado de conservación.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Reintegración de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Aplicación de capa de protección.

San Juan de Mata (figura 32)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* San Juan de Mata.

*Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVII. *Técnica:* talla en madera con tela encolada y policromada. *Medidas:* 150 cm de altura × 67 cm de ancho × 36 cm de grueso. *Soporte:* madera y tela encolada.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* hacinamiento de polvo y materia extraña con opacidad, manchada por escurrimientos y salpicaduras. En la vestimenta se observan desprendimientos y raspaduras de varios tamaños diseminados. En la base de la escultura se observan faltantes de la base de la capa pictórica; en las manos la capa



Figura 32. San Juan de Mata.

cromática está ennegrecida; desaparición de la base de la capa pictórica en el dedo cordial de la mano izquierda. En la cara existe una capa amarillenta grisácea; exhibe deyecciones. *Soporte:* maltratada por los golpes en su base; ostenta ataque de xilófagos en el zapato izquierdo y en la parte anterior de la cabeza; en la mano derecha carece de los dedos anular, medio, cordial y meñique; en la mano izquierda no existen los dedos anular, medio y pulgar.

*Proceso de restauración-conservación.* Fumigación con



Figura 33. Venado de San Juan de Mata.

gas (sulfuro de aluminio). Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.

Venado de San Juan de Mata (figura 33)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Venado de San Juan de Mata. *Autor:* anónimo.

*Época:* siglo XVII. *Técnica:* talla en madera. *Medidas:* 60 cm de altura × 110 cm de largo × 18 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Soporte:* madera.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* adherencia de materia extraña y polvo,

manchada y muy sucia con faltantes en forma de laguna en el cuello, pecho, mandíbula y patas delanteras.

*Soporte:* Muestra faltantes de las pezuñas traseras; pequeño faltante en la orilla de los cuernos, oreja derecha y en la izquierda. En la cruz ubicada en su cabeza falta el extremo derecho horizontal.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Reintegración de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Aplicación de capa de protección.

Cruz (figura 34)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Cruz. *Autor:* anónimo.

*Época:* siglo XVIII. *Técnica:* talla en madera, policromada y dorada. *Medidas:* 142 cm de ancho × 160 cm de altura × 10 cm de grueso. *Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *Capa de dorado:* oro de 23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> quilates. *Soporte:* madera.



Figura 34. Cruz.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* exhibe acumulación de polvo, sucia, opaca; desprendimientos en las partes laterales y en los lugares donde hay ataque de xilófagos. *Base de capa de pintura:* omisión de ésta en donde está infectado. *Capa de dorado:* ausencia total de éste. *Soporte:* presenta amontonamiento de polvo y materia extraña, con una ranura en el travesaño horizontal de 71 cm de largo; exhibe ataque de xilófagos.

*Proceso de restauración-conservación.* Fumigación con gas (sulfuro de aluminio). Consolidación de la madera con inyecciones con paraloid. Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles.

Reintegración de la base de



Figura 35. Mesa.

la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Aplicación de capa de protección.

Mesa (figura 35)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Mesa. *Autor:* anónimo.

*Época:* siglo XVIII. *Técnica:*

talla en madera y barnizada.

*Medidas:* 122 cm de ancho × 196 cm de altura × 22 cm de grueso. *SopORTE:* madera.

*Levantamiento de daños.*

*Capa de barniz:* maltratado con abrasión. *SopORTE:* exhibe varios clavos incrustados, hay salpicaduras de pintura de esmalte; presenta en las cuatro patas omisiones de elementos, y en sus cuatro ángulos hay separaciones en forma vertical. *Placa de mármol:* mide 185 cm de largo × 112 cm de ancho × 2 cm de grueso. Tiene cuatro fisuras en forma de “Y” de 120 cm de largo bifurcándose; una

mide 78 cm de largo y otra 53 cm de largo; en estas fisuras hubo desprendimientos.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con hisopos de algodón con mezclas de solventes.

Reposición de la capa de barniz. Reintegración de elementos faltantes. Resanación con polvo de mármol.

Cristo I (figura 36)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Cristo I. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVIII.

*Técnica:* talla en madera y policromada. *Medidas:* 129 cm de ancho × 92 cm de altura × 18 cm de grueso.

*Capa pictórica:* óleo aplicado con pincel. *SopORTE:* madera tallada. Cruz de madera labrada y policromada en buen estado de conservación.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* sucia con adherencias extrañas y polvo con desprendimientos en la parte anterior del pie dere-



Figura 36. Cristo I.

cho y en la espalda en ambos lados; presenta fisuras en el empeine de forma circular de 3 cm de largo, debajo de la rodilla derecha en forma horizontal de 7 cm de largo, en el costado izquierdo en forma vertical de 31 cm de largo, en el abdomen en forma vertical de 13 cm de largo, de la mitad del pecho que va hasta el cuello en forma de “V” de 28 cm de largo, en el sendal del lado derecho en forma vertical de 15 cm de largo, y en el hombro izquierdo de forma circular de 25 cm de largo. *SopORTE:* en buen estado de conservación.

*Proceso de restauración-conservación.* Limpieza con

hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Reintegración de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Aplicación de capa de protección.

Cristo II (figura 37)

*Dictamen técnico*

*Características:* escultura.

*Título:* Cristo II. *Autor:* anónimo. *Época:* siglo XVII.

*Técnica:* talla en madera, policromada. *Medidas:* 60 cm de ancho x 130 cm de largo.

*Soporte:* madera. *Capa de pintura:* aplicada con pincel.

*Levantamiento de daños.*

*Capa pictórica:* acumulación de polvo y materia extraña con opacidad y abrasión, desprendimientos de la base de



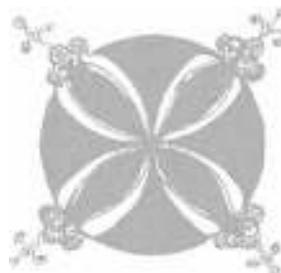
Figura 37. Cristo II.

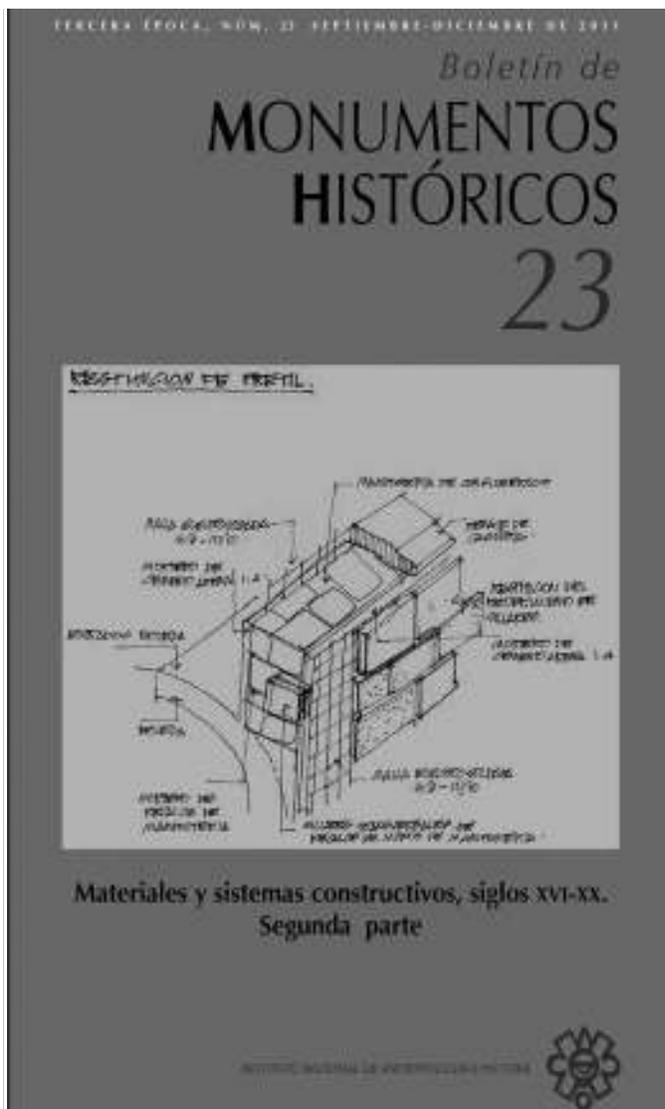
la pintura en forma de laguna con notoriedad; también en la cruz. En el cuerpo presenta ausencia del color en los pies, rodillas, punta de la nariz, barba, cabeza y brazos. Abrasión sobre la barba, pelo

de la cabeza y cendal; muestra craqueladuras en ambos pies, rodillas, brazos, pelo y corona. *Soporte:* reseco, con fracturas en la muñeca izquierda, debajo de la rodilla derecha y en el ante brazo izquierdo; faltantes de los dedos índice, pulgar y falange del dedo meñique de la mano izquierda.

*Proceso de restauración-conservación.* Reinstalación de los faltantes. Consolidación de la base de la pintura con pegamento a base de agua.

Limpieza con hisopos de algodón con mixturas de solventes. Reposición de la base de la capa pictórica con blanco de España y pegamento mowolith. Reintegración de la capa pictórica con colores finos al óleo y pinceles. Aplicación de capa de protección.





Materiales y sistemas constructivos  
en dos fundaciones mendicantes  
de las faldas del Popocatepetl  
| LAURA LEDESMA GALLEGOS

Notas sobre sistemas constructivos  
en la arquitectura religiosa  
de Yucatán, siglo XVI  
| LUIS ALBERTO MARTOS

De las medidas de las aguas.  
Sistema de medición de las aberturas  
o *datas* para la distribución legal del agua,  
utilizado en México  
durante el Virreinato  
y el siglo XIX  
| JORGE ZAVALA CARRILLO

Procedimientos de construcción  
y trazo del Camino Real  
en el valle de Ojocaliente,  
Zacatecas  
| VÍCTOR HUGO ZAPATA CERDA  
/ ISIDRO APARICIO CRUZ

De la villa romana de Carranque  
al Palacio de Gobierno de Nuevo León.  
Trazando memorias de una ilusión óptica:  
el *opus scutulatum*.  
Su origen mediterráneo  
| ESTHER GUADALUPE DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ  
/ ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL

De la villa romana de Carranque al Palacio de Gobierno  
de Nuevo León. Trazando memorias de una ilusión óptica:  
el diseño de cubo tridimensional. Su presencia en México  
| ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL / ESTHER GUADALUPE DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ

Contratos de obra en las iglesias franciscanas de misión  
en la provincia de Sonora. Segunda mitad del siglo XVIII | FRANCISCO HERNÁNDEZ SERRANO

Los materiales de construcción en la arquitectura industrial textil:  
las fábricas de algodón La Colmena y Barrón, siglos XIX y XX | GUSTAVO BECERRIL