

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 26 SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 2012

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
26



INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



RAFAEL TOVAR Y DE TERESA

Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

SERGIO RAÚL ARROYO

Director General

BOLFY COTTOM

Secretario Técnico

EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN

Coordinador Nacional de Difusión

ARTURO BALANDRANO CAMPOS

Coordinador Nacional de Monumentos Históricos

HÉCTOR TOLEDANO

Director de Publicaciones, CND

VALERIA VALERO PIÉ

Director de Apoyo Técnico, CNMH

JULIETA GARCÍA GARCÍA

Subdirectora de Investigación, CNMH

BENIGNO CASAS

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

PORTADA: Misión de Bacadeguachi, Sonora.

Fotografía de Francisco Hernández.

CONTRAPORTADA: Reproducción de la iglesia de San Francisco en Santa Fe, Nuevo México, en la obra de *Abert's New Mexico Report 1846-1847*.

BOLETÍN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS

Tercera época, núm. 26 | septiembre-diciembre 2012

CONSEJO EDITORIAL

Julieta García García

Nuria Salazar Simarro

Concepción Amerlinck de Corsi

Leonardo Icaza Lomelí (†)

Virginia Guzmán Monroy

Leopoldo Rodríguez Morales

Luis Alberto Martos López

Guillermo Boils Morales

Eloísa Uribe Hernández

Gabriel Mérito Basurto

CONSEJO DE ASESORES

Eduardo Báez Macías

Clara Bargellini Cioni

Amaya Larrucea Gárriz

Rogelio Ruiz Gomar

Constantino Reyes Valerio (†)

Lourdes Aburto Osnaya

Guillermo Tovar y de Teresa

Rafael Fierro Gossman

Pablo Chico Ponce de León

Carlos Navarrete Cáceres

Luis Arnal Simón

Antonio Rubial García

Olga Orive Bellinger

COORDINACIÓN EDITORIAL

María del Carmen Olvera Calvo

Ana Eugenia Reyes y Cabañas

Benigno Casas | *Producción editorial*

Héctor Siever y Arcelia Rayón | *Cuidado de la edición*

Rubén Cortez Aguilar | *Formación y cubierta*

Queda prohibida la reproducción parcial o total directa o indirecta del contenido de la presente obra, por cualquier medio o procedimiento, sin contar previamente con la autorización de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

La reproducción, uso y aprovechamiento por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural de la nación mexicana, contenidas en esta obra, está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y a la Ley Federal del Derecho de Autor. Su reproducción debe ser autorizada previamente por el INAH y por el titular del derecho de autor.

ISSN: 0188-4638

D.R. © INAH, Córdoba 45, Col. Roma,
C.P. 06700, México, D.F.

Primera época: 1978-1982 (núms. 1 al 8)

Nueva época: 1989-1991 (núms. 9 al 15)

Tercera época: 2004-

Boletín de Monumentos Históricos, septiembre-diciembre de 2012, es una publicación editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de Derechos al uso exclusivo: 04-2008-012114371500-102. ISSN: 0188-4638. Licitud de título: (en trámite). Licitud de contenido: (en trámite). Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, México, D.F. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Culhuacán, C.P. 09840, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 28 de junio de 2013 con un tiraje de 1 500 ejemplares.



Índice

3 Editorial

ARTÍCULOS

- 6 La iglesia de la Santa Veracruz.
Fuga y contrafuga de un rito novohispano
| JUAN FRANCISCO BEDREGAL VILLANUEVA
- 35 Total pureza interior, total nobleza exterior.
El convento del Carmen de San Sebastián
en la ciudad de México (1585-1630)
| JESSICA RAMÍREZ MÉNDEZ
- 53 De parroquia a catedral.
La iglesia de San Francisco en Santa Fe
del Nuevo México
| JESÚS PANIAGUA PÉREZ/JOAQUÍN GARCÍA NISTAL
- 71 Deterioro de las iglesias de misión ocupadas
por la provincia de Xalisco en Sonora
(finales del siglo XVIII)
| FRANCISCO HERNÁNDEZ SERRANO
- 86 La vara y la montaña. El posible origen de la traza urbana
de Ocuituco en el siglo XVI
| LEONARDO F. ICAZA LOMELÍ (†)/JOSÉ MANUEL A. CHÁVEZ GÓMEZ
- 101 Dos elementos del entorno patrimonial
de la iglesia de San Esteban en la ciudad de Burgos:
el cementerio extramuros y la fuente
| ÁNGELA PEREDA LÓPEZ
- 123 Metodología para la conservación del patrimonio mudéjar
| PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS

-
- 135 *El entierro del conde Orgaz, ¿un cuadro de ánimas?*
| MARIANO MONTERROSA PRADO

RESEÑA

- 146 Jesús Alfaro Cruz y Raúl Torres Medina (coords.),
Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas
| LIGIA FERNÁNDEZ FLORES



Editorial

De acuerdo con su tradición editorial, este número 26 del *Boletín de Monumentos Históricos* dedica sus páginas a bien documentados ensayos, que integran una suerte de miscelánea memoriosa, en la que participan tanto autores mexicanos como españoles, además de un boliviano. Sus páginas recogen información escrita y visual proveniente de diversos archivos, de tal manera que el lector puede acercarse a las obras descritas y analizadas sin dificultad alguna, a la vez que se siente movido a visitar estos sitios —ahora ya familiares—, para los que se espera la protección que merece todo patrimonio cultural. Como especialistas, los autores mexicanos y extranjeros dan cuenta de su trabajo de investigación en archivos y bibliotecas, así como del conocimiento que tienen de las obras, derivado de sus constantes recorridos y de la contemplación de las obras que estudian.

Un principio rector, como una clave común a todos los ensayos, es la comprensión de que el lenguaje —ya sea pictórico, arquitectónico o de carácter urbano— debe contemplarse desde la perspectiva de una acción dinámica, es decir, en su devenir histórico. Cada una de las obras, ya se trate de un convento, una misión, una iglesia o una pintura, se contempla desde el transcurso del tiempo y, por tanto, de la mutación; de ahí la necesidad de insistir en su conservación y cuidado por parte de las autoridades competentes, pues los autores son conscientes de que, igual que ayer, las obras están sujetas al embate de los más diversos intereses, así como al deterioro propio de cualquier material inserto en el espacio tiempo que habitamos. A esta visión dinámica se suma la comprensión de que las obras culturales responden a una interacción de hechos que conforman el desarrollo de las sociedades, entre los que se encuentran, inclusive, el olvido o el relato que incluye falsas interpretaciones o errores sobre la historia, mismos que los autores debaten apoyados en un conocimiento detallado de las obras y de sus fuentes de información. Comparten así la capacidad de leer minuciosamente los documentos rescatados de archivos de variada índole y el análisis de materiales gráficos o

fotográficos desde la mirada del ojo educado por la dedicación. También hacen uso de recursos como la fotografía aérea o de las fotografías que proporcionan los métodos actuales, como las imágenes obtenidas por satélite y disponibles en el servicio que ofrece Googlemaps. Su necesidad de desentrañar y mostrar el proceso de creación, les lleva a recorrer los sitios y a encontrarse con las obras directamente, pero además los conmina a rescatar y a hacer visible —por medio de la lectura de otros autores y de los documentos conservados en distintos acervos— lo que estaba oculto para ellos mismos y para los lectores, secretos que constituyen un pasado vivo, toda vez que ellos transforman sus lecturas y sus reflexiones en relatos.

Es así como Juan Francisco Bedregal puede comentar que la iglesia de la Santa Veracruz, edificada en la ciudad de México, es tan antigua como la catedral misma o el Sagrario, cuya edificación fue encargada por Hernán Cortés; que en su interior se despliega un “[...] simbolismo en que se confunden vivencia estética y mística [...]”, y que deambular por su interior lleva al hallazgo de una “penumbra medieval”. En su caso, Jessica Ramírez explica cómo la orden carmelita de la Nueva España descubrió su propio camino y, por ende, un lenguaje personalizado que disgustó al gremio originario carmelitano de la península, lo mismo que su interpretación del ideal de pobreza.

Jesús Paniagua y Joaquín García se dan a la tarea de rescatar la historia de la edificación de la iglesia de San Francisco en la población de Santa Fe, Nuevo México. A partir del análisis y comprensión de un documento encontrado en el Archivo de Indias, como ellos mismos dicen, hacen surgir la edificación ante los ojos del lector, la cual se muestra con toda la extensión de sus avatares. En tanto, Francisco Hernández reconstruye el diálogo que se entabla entre el lenguaje

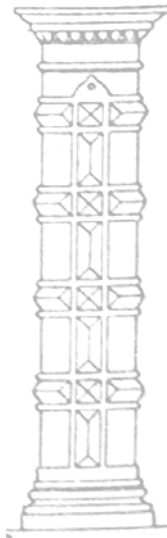
arquitectónico y las circunstancias que encuentran los franciscanos en el norte, al establecer su orden en las antiguas misiones de los jesuitas expulsados, después de aquella histórica fecha de 1767. Su relato comprende un análisis pormenorizado de las construcciones y de los límites políticos ajenos a los intereses de los hijos de san Francisco, que debieron respetar al edificarlas. Y de regreso al siglo XVI, Leonardo Icaza y José Manuel Chávez llevan al lector por el paisaje de Ocuituco, por las calles y edificaciones que los españoles construyeron en esa población. Su propósito es mostrarnos, durante el magnífico recorrido, la persistencia de la devoción oculta y las ancestrales creencias de los indígenas, así como los instrumentos geo-simbólicos que “[...] ayudaron a los *amantecatíl* nahuas de Ocuituco a constituir una Ciudad de Dios en su pueblo, donde ahora residían enseñoreados los hijos de san Agustín [...]”.

Ángela Pereda transporta al lector a la ciudad de Burgos en su periodo medieval, al rehacer la historia de la fuente y el cementerio extramuros aledaños a la iglesia de San Esteban, para mostrar que “[...] La fuente, junto con la iglesia y la plaza, son los tres puntos vitales sobre los que se ordenaba la vida de un barrio en la época medieval y que todavía se conservan”. El texto de Pilar Mogo llón propone una metodología, una vía ordenada, para el estudio y conservación del patrimonio mudéjar tanto en países de América como en España y Portugal, siendo su ensayo el resultado de extensos trabajos de investigación interdisciplinaria que ha llevado a cabo el grupo internacional de especialistas integrado en torno a estos intereses. Mariano Monterrosa, a partir de su depurado conocimiento de los cuadros de ánimas, propone una novedosa lectura de la pintura *El entierro del conde de Orgaz*, debida al pincel del Greco. Monterrosa analiza detalladamente la composición y las

presencias que habitan este cuadro del siglo XVI, para concluir que la pintura no fue creada con un mero fin ornamental, “[...] sino que esencialmente cumple con la transformación viva de los cuadros de ánimas, al llamar a la devoción y la cari-

dad de los católicos, quienes frente al cuadro elevarían sus oraciones por el descanso del alma del conde”.

Sean bienvenidos todos aquellos lectores que se acerquen al contenido de este *Boletín*.



La iglesia de la Santa Veracruz

Fuga y contrafuga de un rito novohispano

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

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

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

MARTIN HEIDEGGER¹

Los relatos de la producción literaria y mítica

Santa Veracruz según relatos literarios e históricos mexicanos

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

* Investigador boliviano, doctor en arquitectura por la UNAM.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

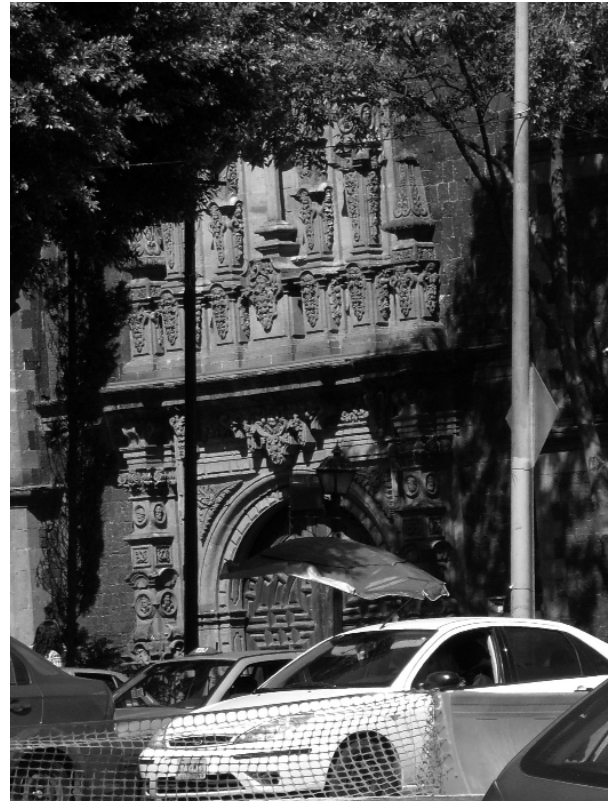


Figura 1. Iglesia de Santa Veracruz, y su integración a la vida cosmopolita de la ciudad de México.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La planta

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

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

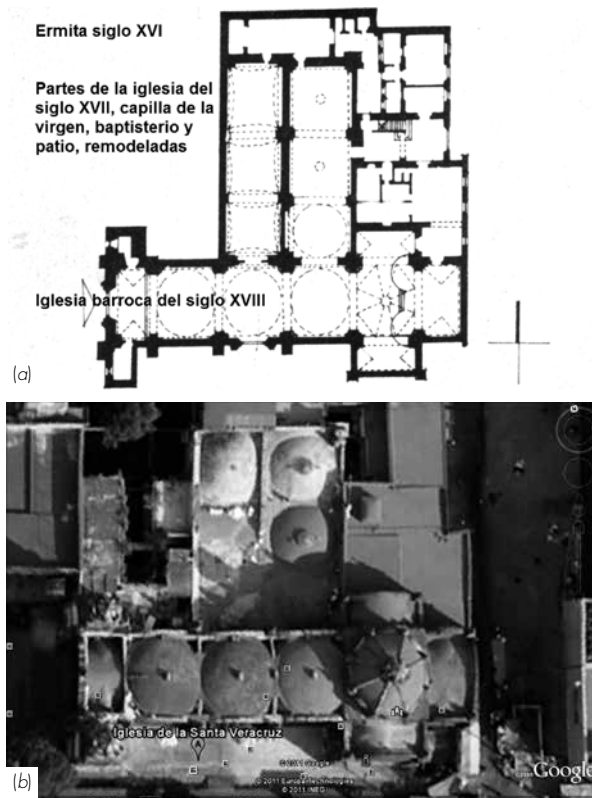


Figura 2. Plano de la ficha de identificación del inmueble del archivo del Conaculta, en el que se pueden ver el conjunto del edificio (a), corroborado por una fotografía digital de Google Earth (b); según parece, son tres etapas: la vieja ermita al fondo, lugar donde herméticamente habitaba el gran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

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

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

La experiencia estética de la nave principal

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

10 |

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ *Idem*.



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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

Volumen, forma y metáfora

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

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



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

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

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

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

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

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



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

14 |

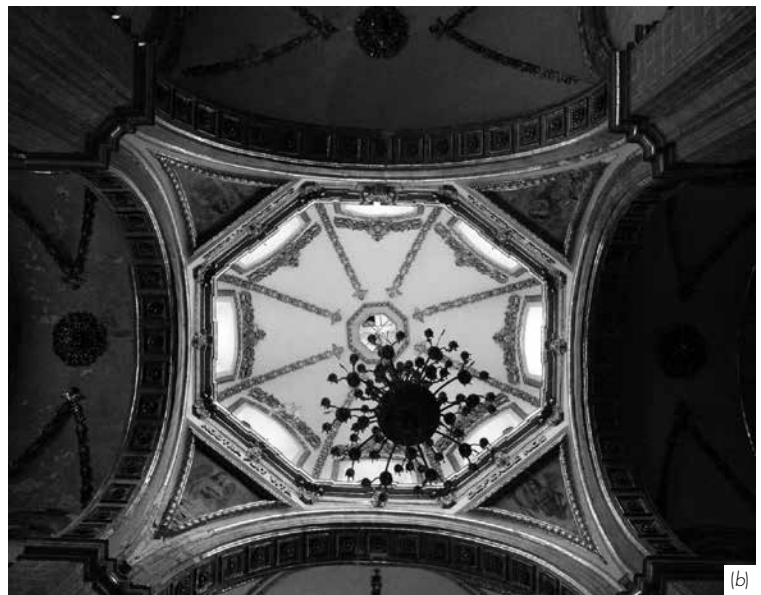


Figura 8. Exterior (a) e interior (b) de la cúpula de la iglesia, ambas experiencias estéticas que dejan sin aliento: en la primera nos aproximamos al espíritu predominante en la urbe del barroco y la segunda predispone a lo teológico.

La cúpula

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

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

La representación, el alma del edificio

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Descripción-valoración

Anotaciones generales y obligatorias sobre el edificio

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

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

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

La iglesia de Santa Veracruz es un ejemplo de

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



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

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

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

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

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

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

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

Ubicación

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

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

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



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

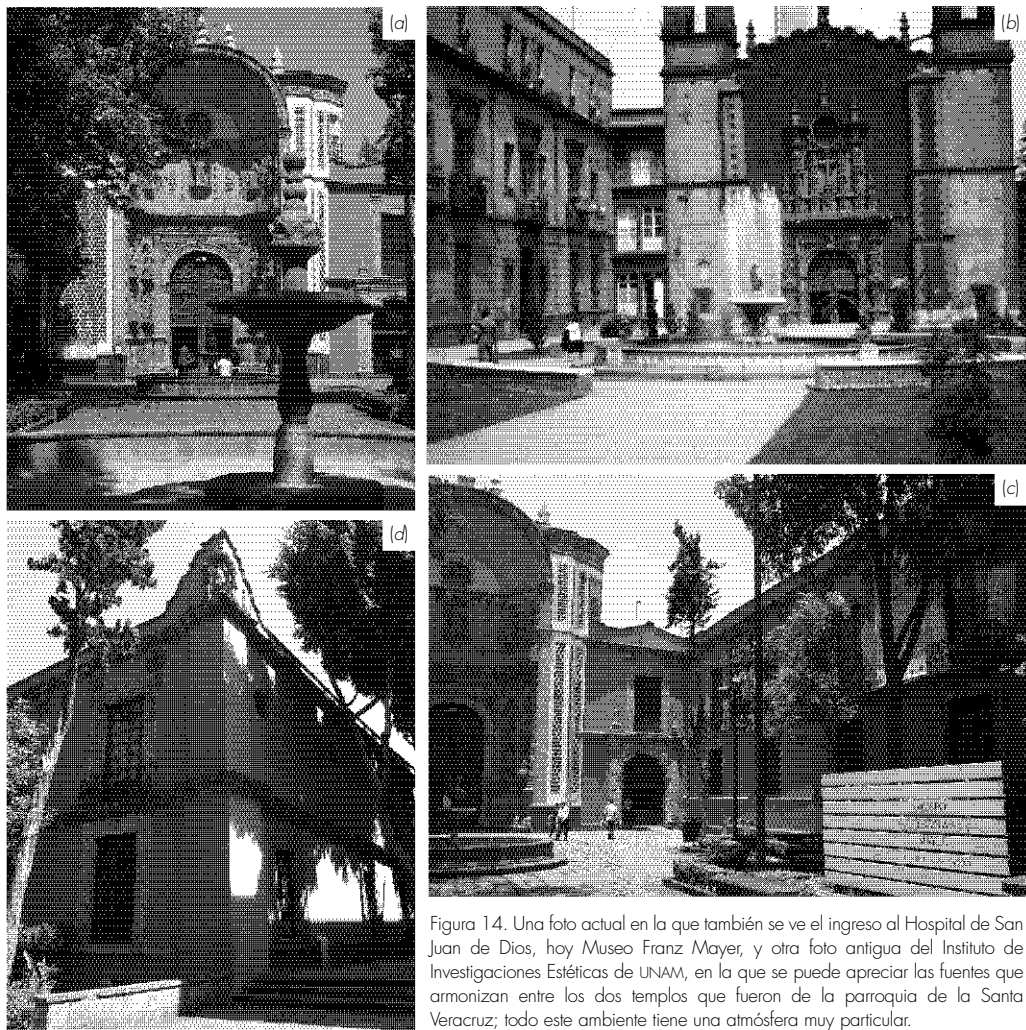


Figura 14. Una foto actual en la que también se ve el ingreso al Hospital de San Juan de Dios, hoy Museo Franz Mayer, y otra foto antigua del Instituto de Investigaciones Estéticas de UNAM, en la que se puede apreciar las fuentes que armonizan entre los dos templos que fueron de la parroquia de la Santa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

La fachada principal

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

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

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

¹⁰ *Idem.*



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

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

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

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



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

quia para administrar los sacramentos a españoles, que la del sagrario de catedral, el arzobispo y el virrey solicitaron a los cofrades de la Santa Veracruz que su iglesia se convirtiera en parroquia”¹² (figura 15).

Las torres

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

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

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

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

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

¹² Alfonso Toro, *op. cit.*, p. 115.

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

El frontispicio del parque

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

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

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

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

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



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

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

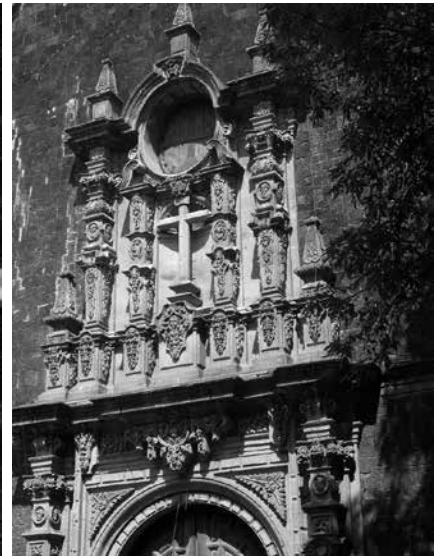


Figura 18. Detalle de una vieja foto de principios del siglo XX, del archivo Jorge Enciso, de la CNMH del INAH, confirmada por otras que ilustran sobre los detalles ornamentales de la composición del frontispicio principal que se proyecta sobre el atrio plaza en diálogo con los edificios vecinos, que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



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

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

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

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

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

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

Explicación de la proporción áurea en la fachada principal del edificio

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

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

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

Proporción áurea en el desarrollo de frontispicio principal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La proporción áurea en el frontispicio del sur

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

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

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

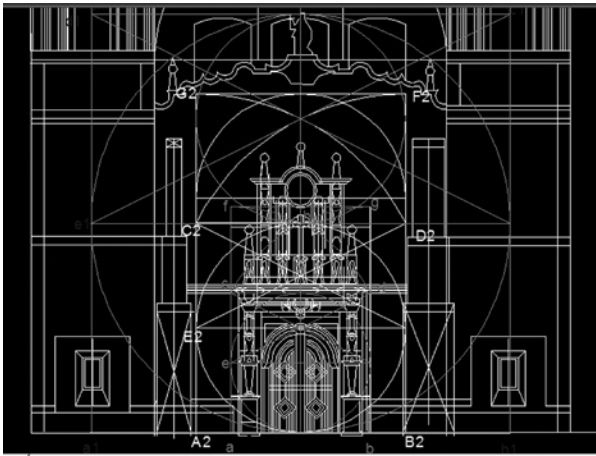


Figura 19. Proporción áurea de la fachada.

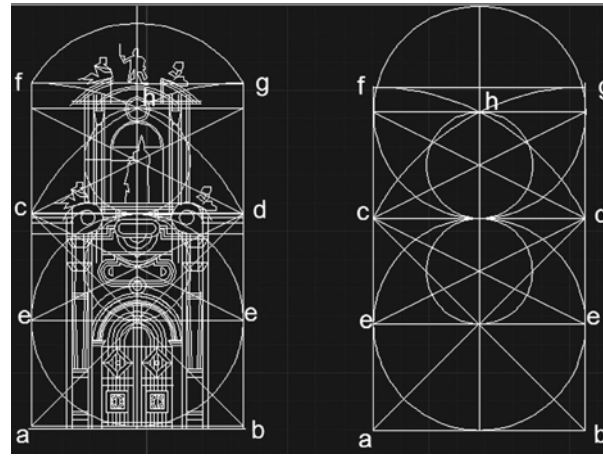


Figura 20. Frontispicio sur, avenida Hidalgo.

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

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

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

El segundo cuerpo del frontispicio también repite el mismo procedimiento.

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

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

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

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

La capilla y los pasos secretos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Iconoclastia

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

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

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

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

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

| 29

Arqueología de las naves y del mito en mutación espacio temporal

Reconstrucción o sobreposición de templos

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

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

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

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

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

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

Barroco y plateresco

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

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

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



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

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

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

clásicos de forma casi obsesiva, aunque introduciendo un gigantismo de raíz miguelangelesca¹⁸

El retablo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El patio y sus elementos

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

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

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

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

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

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



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

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

Colofón

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

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

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

Total pureza interior, total nobleza exterior

El convento del Carmen de San Sebastián en la ciudad de México (1585-1630)

El objetivo de este artículo es mostrar cómo el proceso de edificación del convento del Carmen permite visualizar algunas de las transformaciones que comenzaba a experimentar el instituto carmelitano en la Nueva España. A su llegada, los frailes dieron seguimiento a sus principios reformados viviendo en una ermita casi en ruinas y exaltando la pobreza mendicante. No obstante, una década después buscaron hacerse presentes en la sociedad novohispana mediante la construcción de un suntuoso conjunto conventual, mismo que les sirvió para adquirir independencia e identidad respecto de lo marcado por las autoridades de la orden en la península.

Palabras clave: Carmelitas descalzos, San Sebastián, normas constructivas, pobreza material, conjunto conventual.

Nunca fundan sus casas si no es en pueblos grandes y bien mantenidos [...] estos santos religiosos de nuestros tiempos no son amigos de hacer milagros en los desiertos de Egipto, ni en las Asturias de Oviedo, sino en el corazón de Madrid, [...]. Pero bien están, que donde las mies son muchas es bien que los jornaleros sean muchos [...].

Diálogos de diferentes materias, DAMASSIO DE FRÍAS Y BALBOA.¹

Los carmelitas descalzos se embarcaron en Cádiz rumbo a Indias el 11 de julio de 1585. En septiembre de ese año arribaron al puerto de Veracruz, desde donde se trasladaron al corazón del virreinato novohispano. La idea de asentarse en la ciudad de México era fundar una casa de descanso. De ahí los frailes se encaminarían hacia el septentrión novohispano, Filipinas y China, donde realizarían el trabajo misional entre los infieles. Sin embargo, ese cometido se fue transformando conforme consolidaron su presencia en las urbes.²

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹ Alonso Cortés, *Miscelánea Vallisoletana*, t. I, Valladolid, Miñón, 1955, pp. 225-287.

² No corresponde en este texto hablar de las actividades realizadas por los carmelitas y su desempeño en Nueva España. Para profundizar en ello, véase Jessica Ramírez Méndez, "La provincia de San Alberto de

La rama reformada del Carmen llegó a la ciudad de México el 17 de noviembre de 1585 en el séquito del nuevo virrey, Álvaro Manrique y Zúñiga, marqués de Villamanrique.³ En principio, los hijos de Santa Teresa se establecieron por unos meses en la casa del marqués del Valle. Después, el virrey les ofreció la ermita de San Sebastián, y el arzobispo Pedro Moya de Contreras consintió que se establecieran ahí.⁴

Parece que la ermita estaba en muy malas condiciones, según la descripción del cronista de la orden, fray Agustín de la Madre de Dios. Éste señaló que toda la fábrica que habían encontrado los carmelitas era una ermita caída, compuesta de tres naves, separadas por pilares de madera carcomidos, un techo de madera con goteras, y un retablo cuyos santos apenas podían identificarse al estar mal pintados y sucios. Además, el recinto tenía en la entrada un patio grande cercado por paredes; a un lado estaba la sacristía, sin puertas en los quicios. Desde el coro se bajaba por una

escalera angosta a un patio pequeño donde había tres celdas, muy reducidas en tamaño, al igual que la cocina. Asimismo, tanto el coro como la sacristía estaban muy deslustrados.⁵

De seguir la descripción de fray Agustín, además de la incomodidad que resultaba de vivir 11 frailes en tres cuartos, ello también transgredía su regla, pues no tenían celdas individuales. Fue así como poco tiempo después argumentaron la necesidad de un templo mayor con un convento aparte.⁶ El primero para atender a la feligresía, y el segundo para que vivieran los frailes según las normas de su instituto. En un principio la ermita de San Sebastián funcionaba como templo, convento, noviciado, colegio, recinto de la cofradía de los cereros y centro de administración de sacramentos de los pueblos sujetos a la jurisdicción de San Sebastián. Pero como veremos, ya con la edificación que hicieron de un nuevo conjunto conventual, parece que las actividades fueron redistribuidas. El templo y el convento quedaron para los carmelitas y para la atención de la población hispana o criolla, mientras la ermita se utilizó para las actividades que realizaban con los indios y con la cofradía. Pero fue muy poco el tiempo que los carmelitas manejaron ambos recintos, pues cedieron la ermita de San Sebastián a los agustinos en 1607.

Así, apenas a un año de la llegada de los carmelitas a la Nueva España, éstos ya habían comprado unos solares cerca de la ermita, mismos que después constituirían el conjunto conventual del Carmen.⁷

Carmelitas Descalzos en la Nueva España. Del cometido misional al apostolado urbano, 1585-1614", tesis doctoral en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2012; Manuel Ramos Medina, *El Carmelo novohispano*, México, CEHM-Carso, 2008.

³ Llegaron cuatro padres: Pedro de los Apóstoles, Pedro de San Hilarión, Ignacio de Jesús y Francisco Bautista de la Magdalena; tres coristas: José de Jesús María, Juan de Jesús María e Hilarión de Jesús; tres hermanos legos: Arsenio de San Ildefonso, Gabriel de la Madre de Dios y Anastasio de la Madre de Dios. Eran sólo once porque el diácono Cristóbal del Espíritu Santo se quedó enfermo en Sanlúcar de Barrameda. "Copia a máquina de un fragmento de los manuscritos llamados Tlacopac II trata de la fundación de la provincia de carmelitas descalzos de San Alberto en la Nueva España. Los originales datan de 1632", CEHM-Carso, Fondo CCCLII, rollo 2, carpeta 161, p. 30; *El santo desierto de los carmelitas de la Provincia de San Alberto de México*, rev. paleográfica, introd. y notas de Dionisio Victoria Moreno y Manuel Arredondo Herrera, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1978, p. 14.

⁴ Para el establecimiento de los carmelitas en San Sebastián, véase Jessica Ramírez Méndez, "Clérigos, curas o religiosos doctrineros. La renuncia de los carmelitas descalzos a la parroquia de San Sebastián, 1606", en *Secuencia*, núm. 71, mayo-agosto de 2008, pp. 15-32.

⁵ Fray Agustín de la Madre de Dios, *Tesoro escondido en el monte Carmelo Mexicano: mina rica de ejemplos y virtudes en la historia de los Carmelitas Descalzos de la provincia de la Nueva España, descubierta cuando escrita por fray Agustín de la Madre de Dios, religioso de la misma orden*, rev. paleográfica, introd. y notas de Eduardo Báez Macías, México, IIE-UNAM, 1986, pp. 39-40.

⁶ Utilizaré los conceptos de templo e iglesia indistintamente. Esta última definida como templo cristiano.

⁷ Cuando me refiero al conjunto conventual del Carmen incluyo tanto el templo como el convento que erigieron.

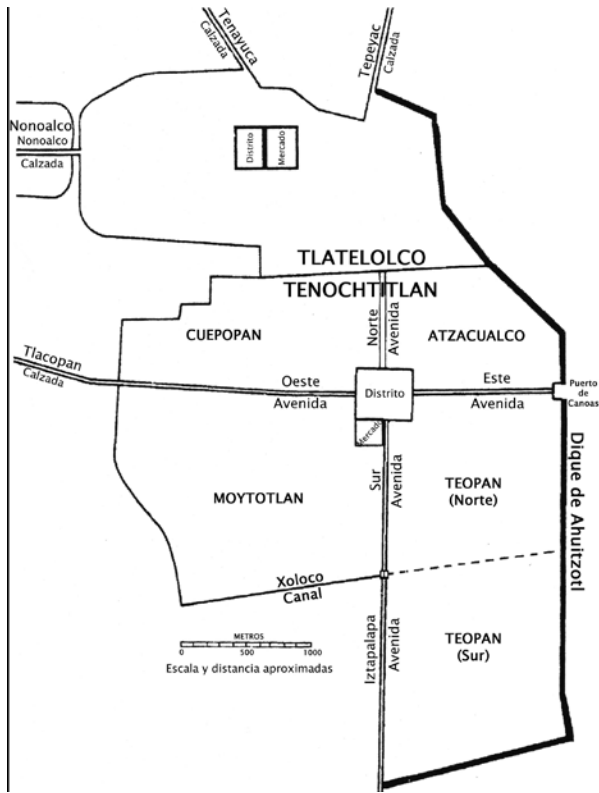


Figura 1. Cuadrantes en torno al recinto sagrado de Tenochtitlan. Adaptación propia del plano de William T. Sanders y Alba Mastache (dir.), *Proyecto el urbanismo en Mesoamérica*, México, INAH, 2003, p. 153.

En la figura 1 se muestra la ubicación del barrio de San Sebastián Atzacualco, donde se establecieron los carmelitas; en la figura 2 se presenta la ubicación de la ermita y del convento de San Sebastián.

No obstante la diferencia en la ubicación geográfica, es difícil hacer un seguimiento puntual de ambas edificaciones, pues tanto a la ermita que les concedieron a su llegada como a los terrenos adquiridos para el convento se le llamó San Sebastián. Entonces, no siempre se puede estar seguro del recinto al que se refieren las fuentes. Pero para los fines de este análisis, he intentado separar las noticias de uno y otro sitio en la medida de lo posible.

A más de la distinción de los espacios, el objetivo de este artículo es mostrar cómo el proceso de

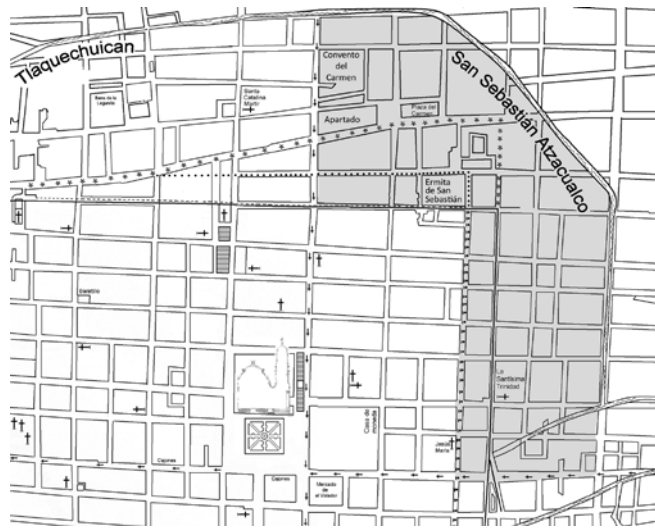


Figura 2. Detalle del barrio de San Sebastián Atzacualco y la ubicación de la ermita de San Sebastián. Adaptación propia de un fragmento del esquema de Manuel Carrera Stampa, *Planos de la ciudad de México*, México, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1949, lámina I.

edificación del conjunto conventual de San Sebastián permite visualizar algunas de las transformaciones que comenzaba a experimentar el instituto carmelitano en la Nueva España. A su llegada, los frailes dieron seguimiento a sus principios reformados viviendo en una ermita casi en ruinas y exaltando la pobreza mendicante. No obstante, una década después buscaron hacerse presentes en la sociedad novohispana mediante la edificación de un suntuoso conjunto conventual, mismo que les sirvió para adquirir independencia e identidad respecto a lo marcado por las autoridades de la orden en la península.

Para lograr ese objetivo, a continuación presentaré los lineamientos constructivos que debía seguir todo convento y templo carmelitano. Igualmente apuntaré los inicios de la construcción y los apoyos que recibió. En el segundo apartado me centraré en la visita de fray Tomás de San Vicente. En ella se perciben las innovaciones arquitectónicas que estaban haciendo los carmelitas en la edificación del convento de San Sebastián, reflejo de su propia transformación como corporación.

La reforma carmelitana vertida en la arquitectura

Teresa de Jesús,⁸ la reformadora de la Orden del Carmen, y fray Juan de la Cruz⁹ anhelaban para los miembros del instituto la búsqueda de una vida más perfecta realizando acciones como la oración, el trabajo espiritual y la clausura. En conjunto se pretendía regresar al instituto a los preceptos marcados por la regla primitiva dada por san Alberto. Fue con estos principios que se constituyó la nueva orden de carmelitas descalzos.¹⁰

En ese sentido, las edificaciones bajo la reforma teresiana se apegaron a lo marcado por la regla primitiva; misma que debía ser propicia para el repliegue contemplativo, que era lo que permitía alcanzar el ideal espiritual.¹¹ A más de la utilidad práctica, la imagen proyectada por las edificaciones carmelitanas hacia los creyentes debía estar acorde con el instituto. Por ello no resulta extraño que la después santa pusiera atención en que la reforma fuera también “visible” en las casas en

que moraría la rama descalza. Ello coincidía con los principios contrarreformistas en los que se había aludido a la necesidad de la imagen como fundamental para recobrar a los fieles y, a su vez, como una forma de atacar a los protestantes.¹²

Aunque Teresa de Ávila no realizó unas normas sistemáticas en torno a la edificación de los recintos, sí estableció algunos lineamientos. En el capítulo 8 de las constituciones elaboradas por ella en 1581, asentó su deseo de sencillez en la arquitectura: “[...] la casa jamás se labre, si no fuese la iglesia, ni haya cosa curiosa, sino tosca de madera; y la casa sea pequeña y las piezas bajas; cosa que cumpla a la necesidad, y no sea superflua. Fuerte lo más que pudieren, y la cerca alta y campo para hacer ermitas que se puedan apartar a oración, conforme a lo que hacían nuestros padres”.¹³

La idea de la casa pequeña, a más de evadir la suntuosidad, creaba un ambiente de recogimiento. Por su parte, el espacio para las ermitas invitaba a la oración interior. Aunado a ello, el campo en el que debían edificarse reforzaría, de manera natural, la barrera artificial compuesta por el muro que rodeaba toda construcción carmelitana para evitar el contacto con el exterior.

Puede analizarse esta arquitectura con base en las tres categorías vitruvianas retomadas por Alberti: *firmitas* (construcción, necesidad); *utilitas* (utilidad, comodidad); *venustas* (belleza, placer).¹⁴ Teresa de Ávila estableció casas austeras pero sólidas; pretendió que las edificaciones tuvieran lo necesario para funcionar práctica e ideológica-

⁸ Teresa de Cepeda y Ahumada tomó el hábito religioso en 1536, cambiando su nombre al de Teresa de Ávila. Más tarde, cuando fundó la rama femenina descalza, se llamó a sí misma Teresa de Jesús.

⁹ Juan de Yepes Álvarez tomó el hábito carmelita bajo el nombre de Juan de San Matías, y fue ordenado sacerdote en 1567. Tuvo múltiples problemas con el provincial de Castilla, quien se oponía a las ideas que desencadenarían, en 1580, la separación de la provincia. Al unirse a la reforma teresiana renovó su profesión y tomó el nombre de Juan de la Cruz. Fue confesor, consultor y definidor. Murió el 14 de diciembre de 1591 y fue canonizado en 1726. Alban Butler, *Vida de los santos de Butler*, t. 3, México, Collier's Internacional, 1968, pp. 411-416.

¹⁰ Por los buenos resultados del convento de monjas de San José —primero en el que se aplicó la reforma teresiana—, y con ayuda de fray Juan de la Cruz, el 28 de noviembre de 1568 en Duruelo se fundó la rama de los carmelitas reformados.

¹¹ “Podréis estableceros en los desiertos o en otros lugares que os donaren y sean del todo idóneos para la observancia de vuestra vida religiosa, según lo juzguen conveniente el prior y los hermanos”, *Regla primitiva de la Orden de Hermanos de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo*, en Jaime Abundis Canales, *La huella carmelita en San Ángel*, t. II, México, INAH, 2007, p. 1319.

¹² Cabe recordar que Martín Lutero había criticado la suntuosidad de la Iglesia. Asimismo negaba la mediación de los santos y criticaba el culto a las imágenes; sin embargo, sería Juan Calvino quien promovería el movimiento iconoclasta dentro del protestantismo.

¹³ José Miguel Muñoz Jiménez, *Fray Alberto de la Madre de Dios: arquitecto*, Santander, Tantin, 1990, p. 26.

¹⁴ Beatriz Blasco Esquivas, “Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana”, en *Anales de Historia del Arte*, núm. 14, enero-diciembre de 2004, pp. 143-156.

mente y, en ese sentido, la belleza estaría dada a partir de la armonía y sobriedad de las mismas.

El general de la orden, fray Elías de San Martín, en 1594 comenzó a configurar un estilo de manera más puntual que fue concluido por su sucesor, fray Francisco de la Madre de Dios. En 1600 este último reunió en Madrid a los frailes dedicados a la arquitectura para diseñar una traza conventual moderada, misma que sería obligatoria para todos los recintos carmelitanos.¹⁵

Con esas bases, a principios del siglo xvii comenzó a erigirse el templo de San Hermenegildo de Madrid, el cual se impuso como modelo constructivo del resto de las edificaciones carmelitanas. Tenía su planta una sola nave, sin capillas y hornacinas laterales, y un crucero de brazos muy cortos que acentuaban su longitud. El alzado interior se conformaba con pilstras, y el entablamento era de orden toscano con coro alto a los pies, que originaba un nártex o pórtico sotacoro, cúpula ciega en la capilla mayor y testero recto. La fachada se componía por un sencillo rectángulo, con una triple arquería en el nártex, tres ventanas altas para iluminar el coro y un frontón recto que ocultaba la cúpula. Asimismo, el templo contaba con una lonja o atrio delantero, formado por dos edificios laterales de cierta profundidad y cerrado a la vía pública mediante una sencilla verja.¹⁶

El elemento del atrio es muy significativo, pues, por un lado, hacía alusión al Templo de Salomón,¹⁷

¹⁵ José Miguel Muñoz Jiménez, *Arquitectura carmelitana 1562-1800. Arquitectura de los carmelitas descalzos en España, México y Portugal durante los siglos xvi al xviii*, Ávila, Miján/Artes Gráficas, 1990, pp. 29-30.

¹⁶ Beatriz Blasco Esquivas, *op. cit.*, p. 146; José Miguel Muñoz Jiménez, *Arquitectura carmelita...*, *op. cit.*, pp. 29-30.

¹⁷ No es gratuito que fray Andrés de San Miguel dedicó todo un capítulo al Templo de Salomón, probablemente como una comparación simbólica entre ése y el templo ideal carmelitano. Fray Andrés de San Miguel, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, introd., notas y versión paleográfica de Eduardo Báez, México, IIE-UNAM, 1969, pp. 91-98. También podría ser que fray Andrés recurriera al templo bíblico analizando su semejanza con los principios vitruvianos que él seguía. Ello porque entre 1596 y 1604 el jesuita Juan Bautista de Villalpando, dis-

que igualmente contaba con una lonja según la descripción bíblica, y por otro lado a la modernidad —entendida como la ruptura con la “barbarie medieval”—, al usarse en los templos clasicistas de principios del siglo xvii.¹⁸

Al parecer, fue a partir del templo de San Hermenegildo que, en el capítulo general de Pastrana realizado en 1604, se dictaron algunas de las normas de edificación de las casas carmelitanas que quedaron publicadas en 1623.¹⁹

Esa serie de lineamientos en torno a las edificaciones ha ocasionado un debate historiográfico en el que se cuestiona si existió una “arquitectura carmelitana”. Ésta tendría entre sus representantes el templo de San José de Ávila (figura 3), creación de Francisco Mora, y como su máxima exponente, el templo del convento de la Encarnación de Madrid (figura 4) diseñado por el carmelita fray Alberto de la Madre de Dios y el sobrino de Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora.²⁰

cípulo de Juan de Herrera, elaboró un tratado donde demostraba la concordancia entre el templo salomónico y la arquitectura vitruviana. Arminda Soria Soria, *El convento carmelita de San Joaquín, en Tacuba: arte, sociedad y documentos, 1689-1782*, México, Instituto Cultural del Estado de Durango/Instituto Tecnológico Superior de Comalcalco de Tabasco, 2006, pp. 88-89.

¹⁸ Hay que señalar que el Escorial fue de los primeros edificios que usaron alegóricamente el elemento de la lonja. De hecho, a dicha edificación se le solía comparar con el Templo de Salomón, el cual tenía un atrio (*Ulam*). Dice Alicia Cámara que fue Francisco Bermúdez Pedraza, secretario de Felipe III, quien asoció el primer atrio del Templo de Salomón con el mismo espacio en las iglesias, y será ya un elemento de significado recurrente a mediados del siglo xvii. Alicia Cámara Muñoz, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, El Arquero, 1990, p. 146.

¹⁹ Nile Ordorika Bengoechea, *El convento del Carmen de San Ángel*, México, FA-UNAM, 1998, p. 66.

²⁰ En su estudio, José Miguel Muñoz Jiménez afirma que “se dan las suficientes circunstancias como para fundamentar un modo clásico seguido con decisión en la mayor parte de las fábricas de la Orden. El resto se levantó de acuerdo con los estilos y modas experimentados en la arquitectura española de la Edad Moderna. Esta dicotomía constructiva nos llevará a hablar por un lado de arquitectura carmelitana, y por otro de arquitectura de los carmelitas”, José Miguel Muñoz, *Fray Alberto...*, *op. cit.*, p. 13.



Figura 3. Convento de San José de Ávila. Beatriz Blasco Esquivas, "Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana", en *Anales de Historia del Arte*, núm. 14, enero-diciembre de 2004, p. 146 y 150.



Figura 4. Convento de la Encarnación de Madrid. Fuente: Beatriz Blasco Esquivas, "Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana", en *Anales de Historia del Arte*, núm. 14, enero-diciembre de 2004, p. 146 y 150.

40 |

A partir de esas edificaciones, algunos otros autores han catalogado los edificios carmelitanos como típicos del manierismo clasicista de la Contrarreforma, y otros más como herrerianos.²¹ Esto último debido a que, más allá de la influencia que el Escorial tuvo en la arquitectura hispana de principios del siglo XVII, fue Francisco de Mora —el más connotado de los discípulos de Juan de Herrera, arquitecto del Escorial— quien realizó las primeras construcciones del Carmen reformado.²²

Apoyemos o no la existencia de un estilo carmelitano, lo que resulta claro es que la orden intentó fijar ciertas características generales en sus

²¹ Arminda Soria Soria, *op. cit.*, p. 81.

²² Juan de Herrera, a quien se debe el nombre del estilo herreriano, fue quien concluyó el monasterio del Escorial tras reorganizar el proyecto original de Juan Bautista Toledo.

construcciones. Sus templos se distinguieron por su forma de cajón, con los brazos del crucero muy cortos, y por sus fachadas.²³

Esta clase de lineamientos de construcción no fue exclusiva de los carmelitas —por lo menos los franciscanos también tenían disposiciones constructivas—.²⁴ Parece que cada orden intentó imprimir una uniformidad general a sus casas, tal vez como parte de su aparato de representación, tanto como lo fueron su hábito o sus escudos.

Pero, ¿cómo quedó representada esa normativa constructiva del Carmen en la Nueva España? A un año de la llegada de los carmelitas, el virrey marqués de Villamanrique le informaba al rey que, con las limosnas recibidas,²⁵ los carmelitas ya habían comprado algunas casas que estaban cerca de la ermita de San Sebastián para hacer su convento.²⁶ Don Diego Ramírez Boorguez, mercader,

²³ Alicia Cámara Muñoz, *op. cit.*, p. 80.

²⁴ Los jesuitas, por ejemplo, tenían la obligación de enviar las trazas de los edificios de la orden a Roma para ser aprobadas. *Ibidem*, p. 135.

²⁵ "Carta del virrey marqués de Villamanrique al rey", 15 de noviembre 1586, en Dionisio Victoria Moreno, *Los carmelitas descalzos y la conquista espiritual de México*, México, Porrúa, 1966, p. 288.

²⁶ *Ibidem*, p. 77.

dio varios objetos para el recinto, además de 600 pesos para adquirir las casas y así comenzar la edificación.

En respuesta a la epístola del virrey, Felipe II pidió se les diera una ayuda de mil ducados para que hicieran templo y casa en el lugar, pues deseaba “[...] que permanezcan en esas provincias y de ellas vayan a las partes donde mayor servicio puedan hacer a nuestro Señor, [...]”.²⁷ Para el monarca, el convento que construirían los carmelitas serviría para que los frailes que viajaban desde la península ibérica hicieran un alto en la ciudad, y de ahí partieran a la misión... tarea que los religiosos no realizaron.²⁸

No obstante lo escrito, en 1592 el vicario provincial de los carmelitas, fray Pedro de los Apóstoles, se lamentaba de lo escaso de las limosnas que recibían, por lo cual —según dijo— no habían podido hacer iglesia para poner el Santísimo Sacramento, así como decir los oficios divinos con decencia y aún menos edificar una casa de clausura para los frailes.²⁹ De esa forma consiguieron que el rey mandara se proveyera a la Orden de lo necesario, dotándola hasta en cantidad de cuatro mil pesos de minas.³⁰ Con ello se reparó la ermita de San Sebastián y se comenzó la edificación del convento en los solares que ya habían adquirido. El encargado de dirigir la obra fue fray Arsenio de San Ildefonso, quien tenía conocimientos sobre el arte de la construcción.

Aunque el templo del nuevo conjunto tuvo que esperar, los frailes comenzaron a construir el con-

vento a menos de un año de haberse establecido en la ciudad. Aun con todo, en 1593 el vicario provincial, fray Pedro de los Apóstoles, reiteró la queja de insuficiencia de fondos para la edificación. Entonces el rey insistió en que se les proveyera de los recursos necesarios y les otorgó mil quinientos ducados.³¹ Igualmente contaron con bienhechores como Diego Tello Pantoja, quien dio más de veinte mil pesos; Alonso Arias, armero mayor del rey y arquitecto de la obra, dejó ocho mil pesos; doña Francisca Infante Samaniego, también fue una de sus benefactoras.³²

Las donaciones sirvieron para continuar con la construcción del convento, y no fue sino hasta el 20 de enero de 1602 que se puso la primera piedra para el templo. Alonso Arias trazó el convento, mientras que Alonso Pérez Castañeda diseñó la planta del templo. Los cimientos quedaron hechos en 1602, no sin muchas dificultades, “[...] pues aquí no se ha holgado por asegurar a este mal suelo [...]”.³³

Desde 1601 Pedro de la Encarnación, procurador carmelita en la península, informó al rey que los mil quinientos ducados no eran suficientes para terminar la iglesia, así que pidió se le proveyera de cinco mil pesos cada año por todo el tiempo que durase la obra.³⁴

Ante tal petición, Felipe III pidió un informe al virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, respecto a la edificación “porque quiero saber el estado en que está el edificio de la dicha iglesia y casa [...] os mando me enviéis relación de lo sobredicho”.³⁵ El virrey entonces envió a un

²⁷ “Cédula real”, 4 de abril de 1587, en Dionisio Victoria Moreno, *op. cit.*, p. 41.

²⁸ Sólo emprendieron una misión a la Alta California. Como parte de la tripulación de Vizcaíno, tres carmelitas zarparon de Acapulco el 5 de mayo de 1602 con la Virgen del Carmen como patrona, y estuvieron de vuelta el 19 de abril de 1603. “Trascripción escrita en máquina del manuscrito llamado Tlacopac”, 1632, en CEHM-Carso, Fondo CCCLIII, rollo 2, carpeta 220, p. 58.

²⁹ Fray Agustín de la Madre de Dios, *op. cit.*, p. 73.

³⁰ “Cédula real”, 21 de septiembre de 1592, en Dionisio Victoria Moreno, *op. cit.*, p. 74.

³¹ Las cédulas son las del 2 de junio de 1594, la del 18 de agosto de 1600 y la del 22 de julio de 1601. *Idem.*

³² Señora noble de la provincia de Michoacán, mujer de don Diego Hernández de Córdoba, hermano de la marquesa de Villamanrique. *Idem.*

³³ “Carta del padre Pedro de San Hilarión, prior entonces del convento de San Sebastián escribió al padre José de Jesús María, prior de Puebla”. *Ibidem*, p. 76.

³⁴ “Carta de Pedro de la Encarnación al rey”, Archivo General de Indias (AGI), Indiferente General, vol. 2870, fol. 157v.

³⁵ “Cédula real”, 16 de agosto de 1601, AGI, Indiferente General, vol. 2870, fol. 157v.

secretario de gobernación con dos maestros para que vieran cómo iba la obra.³⁶

El informe fue elaborado el 25 de octubre de 1602 por Martín López de Gauna, escribano mayor de la Iglesia de Nueva España. Quienes hicieron los comentarios fueron Andrés de Concha, maestro mayor de la iglesia catedral de México, Pedro Ortiz de Uribe, testigo, y Alonso Pérez de Castañeda,³⁷ alarife y maestro de cantería y arquitectura.³⁸ Este último, como ya lo mencioné, fue quien diseñó la planta del templo del Carmen.

En el documento requerido por el rey quedó asentado que para ese año de 1602 estaban levantados los cimientos del templo hasta la superficie de la tierra. Los informantes apuntaron igualmente que el edificio sería “moderado”, con 34 pies de ancho,³⁹ mientras que el alto y el largo estarían dados por las proporciones de la arquitectura. Se edificaría con piedra liviana y mezcla ordinaria de cal y arena. Los pedestales de las pilastras de los cuatro arcos, las gradas del altar mayor, los altares de los encasamientos y las dos portadas del recinto serían de piedra berroqueña, mientras que las pilastras y roscas de los arcos, puertas de sacristía, esquinas, confesionarios y ventanas se harían de piedra blanca ordinaria. El total de la construcción tendría un costo aproximado de 50 mil pesos.⁴⁰ Por algunos de los

materiales, la amplitud y adorno del conjunto, parece que la edificación rebasaba la necesidad y se acercaba a la suntuosidad más que a la humildad señalada por la reformadora de la orden.

Ya con el informe en mano el conde de Monterrey recomendó ayudar a los carmelitas, pues él no sabía que tuvieran rentas o capellanías y, aunque tenían benefactores, “[...] sería de gran socorro acudirles con tres mil pesos cada año para ayuda al gasto [...]”.⁴¹ Si bien el virrey no respaldó el total de la cantidad que pedían los carmelitas por año, sí intercedió para que recibieran ayuda regia.

En 1604 los descalzos presentaron una nueva petición monetaria para la edificación, además de una limosna perpetua. El 12 de diciembre de ese año el rey despachó una cédula, donde les concedió seis mil pesos que serían pagados en tres años.⁴² Hacia 1607 volvieron a pedir limosna y, aunque fue vista por el Consejo de Cámara en agosto de ese año, no conozco la cédula de respuesta;⁴³ sin embargo, en 1609 compraron una casa para adjuntarla al recinto conventual.⁴⁴ En conjunto, podemos decir que para 1602 ya estaban los cimientos del convento y templo del Carmen, y para la primera década del siglo XVII el edificio era habitable.

En síntesis, la reforma carmelitana buscó representar su transformación hacia la austeridad, la

³⁶ “Carta del virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey al rey”, 2 de diciembre de 1602, AGI, México, 25, N. 16.

³⁷ “Auto de la visita que Martín López de Gauna, escribano mayor de la Iglesia de Nueva España, en compañía de Andrés de Concha, maestro mayor de la Iglesia catedral de México, Pedro Ortiz de Uribe, testigo y Alonso Pérez de Castañeda, alarife y maestro de cantería y arquitectura hizo por mandato del virrey”, AGI, México, 293, en Dionisio Victoria Moreno, *op. cit.*, p. 85.

³⁸ Alonso Pérez de Castañeda fue quien rompió con la costumbre general de poner artesonados en las techumbres, y en su lugar utilizó las bóvedas esféricas; ejemplo de ello fue el que hizo en el Hospital de Jesús. Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, FCE, 1968, p. 13.

³⁹ Un pie castellano es equivalente a 27.86 centímetros aproximadamente. Así, 34 pies es el equivalente a 9.47 metros.

⁴⁰ “Auto de la visita que Martín López de Gauna, escribano mayor de la Iglesia de Nueva España, en compañía de Andrés

de Concha, maestro mayor de la Iglesia catedral de México, Pedro Ortiz de Uribe, testigo y Alonso Pérez de Castañeda, alarife y maestro de cantería y arquitectura hizo por mandato del virrey”, AGI, México, 293, en Dionisio Victoria Moreno, *idem*.

⁴¹ “Carta del virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey al rey”, 2 de diciembre de 1602, AGI, México, 25, N. 16.

⁴² “Cédula real”, 12 de diciembre de 1604, AGI, México, 293.

⁴³ Sin embargo, sí tenemos un documento en el que puede entenderse que sí se les siguió proveyendo de limosna. “Petición de fray Arsenio de San Yldefonso, procurador del convento de Nuestra Señora del Carmen, para que se libre y se pague 4000 pesos de limosna que se le dio por cédula real”, AGN, Indiferente Virreinal, caja 3840, exp. 30.

⁴⁴ “Venta de la casa de Doña María de Rivera para el convento al P. Pedro de San Hilarión, con testamento en náhuatl”, 1609, Archivo Histórico de la Provincia de San Alberto de Carmelitas Descalzos (AHPsACD), referencia 1033.

sencillez y el repliegue en sus edificaciones “[...] porque no conviene a hombres que están en este mundo como peregrinos y que profesan pobreza, tener casas suntuosas ni curiosamente adornadas, ordenamos que nuestros templos no sean magníficos y para que en todas las provincias se edifique por un modelo [...]”.⁴⁵ No obstante, como veremos, las condiciones propias del virreinato y las aspiraciones de los carmelitas en él, ocasionaron que dichos principios se transformaran.

Así, en sus inicios los carmelitas que llegaron a la Nueva España se mostraron muy cercanos a la austeridad a la que fueron condicionados por la ermita de San Sebastián y por su propia regla. Sin embargo, conforme fueron recibiendo mayor apoyo de diversos benefactores, se incorporaron a las tramas del virreinato y fortalecieron su presencia, su conjunto conventual se fue alejando de esos ideales primigenios. Para explicar la transformación de la provincia es igualmente necesario mencionar que, como ya había sucedido en la metrópoli, los descalzos se encontraba divididos en su interior por aquellos que pretendían privilegiar la actividad y los que optaban por el repliegue. Como veremos, cada una de estas facciones imprimió cambios en la provincia mientras ocupaban el gobierno de la misma.

Un nuevo edificio: de la norma peninsular a la necesidad virreinal

Sólo contamos con el informe enviado a Felipe III en 1602 para conocer los primeros avances constructivos del conjunto conventual del Carmen. El costo, los materiales y los acabados descritos en el apartado anterior me hacen suponer que los des-

⁴⁵ *Constituciones de los religiosos descalzos de la orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo de la congregación de España, De los particulares y diferentes institutos de los monasterios*, cap. I, inciso 6, en Jaime Abundis Canales, *op. cit.*, p. 1337.

calzos comenzaban a distanciarse de los preceptos peninsulares para optar por una identidad propia. Muestra de ello es que las autoridades carmelitanas desde la metrópoli percibieron la edificación como un quebranto a sus constituciones, por lo cual en 1608 enviaron al visitador fray Tomás de San Vicente. Éste, al examinar la construcción, decidió suspenderla y determinó su demolición. El prior del convento, fray Andrés de la Asunción, ofreció obediencia y se dispuso a realizar un nuevo edificio dirigido por fray Andrés de San Miguel.

Resulta claro que desde la metrópoli se estaba intentando frenar la independencia que los carmelitas estaban adquiriendo en el virreinato novohispano. A partir de 1596, cuando quedó constituida la provincia carmelitana de Indias,⁴⁶ nombrada San Alberto de Sicilia,⁴⁷ los frailes habían tendido a actuar cada vez con mayor libertad respecto a la península. En principio, no se estaban apegando a la contemplación marcada en las constituciones al haber aceptado realizar trabajo de cura de almas y, además, comenzaban a remplazar la humildad y pobreza por la suntuosidad. Fue tal el control que

⁴⁶ Hay todo un debate historiográfico en cuanto a la fecha en que se conformó la provincia de San Alberto, de la Orden de Carmelitas Descalzos. Dicho debate se trata en Dionisio Victoria Moreno, *op. cit.*, pp. 116-119. Igualmente se desarrolla en Jessica Ramírez Méndez, *op. cit.*, 2012, p. 176.

⁴⁷ Probablemente fue San Alberto de Sicilia quien siguió vida espiritual y recogida, ganó muchas almas para Dios convirtiendo infieles, gentiles y pecadores a la par que defendió la fe católica, como espíritu doblado de Elías. Alfonso Martínez dice que “Era san Alberto de Trapani, isla de Italia, en Sicilia, en donde nació hacia 1240. Ingresó al Carmen, fue prior en Mesina y murió hacia 1307. Iconográficamente es presentado con hábito y capa de carmelita, con el niño Jesús y/o con un demonio con características de mujer y garras de águila bajo sus vestes, controlándolo el santo con una cadena; en las manos, bien un crucifijo (símbolo de humildad y de la mortificación) o una azucena (símbolo de la pureza) o ambos, o con una vasija de agua, en recuerdo de la que se dice hizo brotar para su convento de Palermo y con que revivió el infante Fadrique de Sicilia. No hay canonización formal, sólo el reconocimiento de su culto hacia 1476”. Alfonso Martínez Rosales, “La provincia de San Alberto de Indias de carmelitas descalzos”, en *Historia Mexicana*, núm. 124, abril-junio de 1982, p. 477.

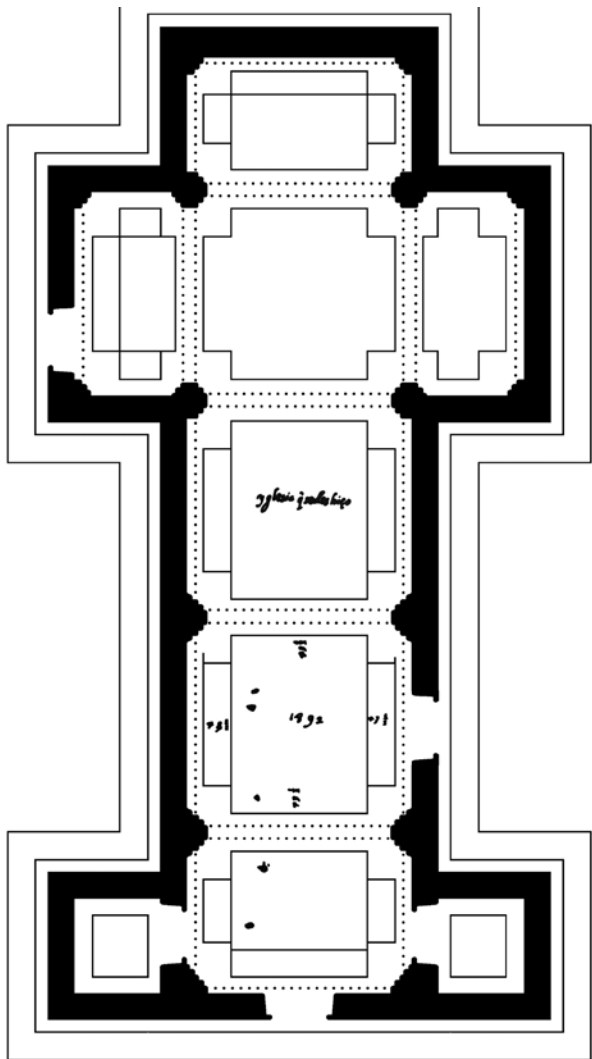


Figura 5. Planta de la "Iglesia que se deshizo". Fray Andrés de San Miguel, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, introd., notas y versión paleográfica de Eduardo Báez, México, IIEUNAM, 1969, p. lxxviii.

se pretendió desde la metrópoli, que al propio visitador lo nombraron provincial de San Alberto para el periodo de 1609 a 1612.⁴⁸

Desafortunadamente no se han encontrado planos de la época para conocer el templo trazado por Alonso Pérez de Castañeda; la única descripción es la del informe de 1602. Sin embargo, entre las

⁴⁸ *Libro de Capítulos y definitorios (1585-1635)*, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH), Fondo Vicente Lira, ms. 9, rollo 4, 1609.

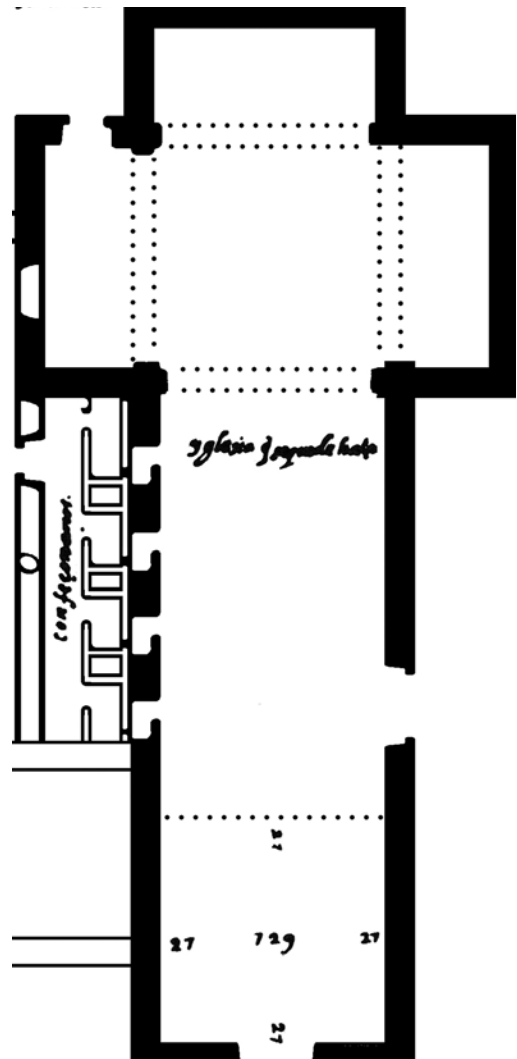


Figura 6. Fragmento de la planta de la "iglesia que se puede hacer". Fray Andrés de San Miguel, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, introd., notas y versión paleográfica de Eduardo Báez, México, IIEUNAM, 1969, p. lxxviii.

obras de fray Andrés de San Miguel está señalada una planta con dos torres cuadradas en los pies, con una inscripción que dice: "Iglesia que se deshizo" (figura 5). Junto a ésta se encuentra otra planta de dimensiones mucho más modestas, con la siguiente inscripción: "Iglesia que se puede hacer" (figura 6). Por los antecedentes narrados, supongo que los planos corresponden al templo del Carmen de San Sebastián. La que lleva la leyenda de "Iglesia que se deshizo" puede corresponder a la

trazada por Castañeda, sobre todo porque, como describiré adelante, se ordenó se quitaran las dos torres que tenía el templo, y en la imagen puede apreciarse que esa planta tiene precisamente dicha característica.

Es claro cómo la más suntuosa, la trazada por Castañeda, es la que tiene la leyenda de “se deshizo”, mientras la que propone fray Andrés de San Miguel es mucho más modesta, apegada al estilo constructivo perseguido por las autoridades carmelitanas en la metrópoli.

Propiamente, las normas constructivas de los carmelitas quedaron asentadas en las constituciones de 1623, aunque ya se habían perfilado desde 1604.⁴⁹ En ellas se apuntó que el templo debía tener entre 24 y 27 pies de ancho.⁵⁰ Los claustros tendrían de largo entre 55 y 60 pies,⁵¹ mientras que de ancho oscilaría entre 9 y 10,⁵² sin permitir claustros altos encima. Las celdas medirían entre 10 y 11 pies por lado,⁵³ con una altura de 8 a 9 pies.⁵⁴ Los pasillos no excederían 6 pies de ancho,⁵⁵ y las oficinas bajas oscilarían entre 11 y 12 pies de alto.⁵⁶ Las paredes del convento tendrían como altura máxima 22 pies.⁵⁷ Al respecto, fray Andrés de San Miguel comentaba en su obra realizada en el primer tercio del siglo XVII que:

Así lo debieron considerar nuestros padres cuando con luz del cielo hicieron tan particulares y acertadas leyes para nuestros edificios no contentándose con generalidades como lo han hecho en parte las otras santas religiones, sino dándonos la forma y tamaño que han de tener nuestras iglesias, claus-

tros y celdas, así en ancho como alto, sin dejar nada a nuestro arbitrio, porque nadie pueda dudar sino es a propósito y sobre pintado.⁵⁸

Sin embargo, los carmelitas que arribaron a la Nueva España fueron generando su propio estilo, por lo que tuvieron conflictos con las autoridades peninsulares.

En principio, el defensor había aprobado un ancho de 33 pies para la nave —como sabemos a partir del informe de 1602—, mientras los lineamientos generales mandaban que no se rebasaran los 27 pies. Precisamente la planta de la iglesia con la leyenda de “se puede hacer” tiene de ancho 27 pies, mientras la “que se deshizo” se conformaba de un ancho de 33 pies y, contando las capillas laterales, 43.5 pies.⁵⁹

Así, el visitador fray Tomás de San Vicente dio puntuales instrucciones al defensor celebrado en noviembre de 1608: ordenó que se cubriera de madera el templo y con techo de tijera, que se quitaran totalmente las bases del cuerpo del templo, y que las paredes quedaran llanas y lisas; “que las cuatro basas de la capilla mayor sobre que han de cargar los cuatro arcos se retraigan y rematen”,⁶⁰ según el parecer de fray Andrés de San Miguel y del padre Mercado.

En cuanto a los materiales, el visitador pidió modificaciones estrictas. En principio, que las pilastras y todos los arcos, incluidos los de la capilla mayor, fueran de tezontle; que las basas de ésta fueran muy moderadas, y aunque el alto se dejó al arbitrio del hermano fray Andrés, se le pidió las hiciera lo más pequeñas y humildes que se pudiera; que los capiteles o repisas fueran de piedra blanca y de obra muy llana según lo permitiera la

⁴⁹ *Constituciones...*, cap. I, inciso 6, en Jaime Abundis Canales, *op. cit.*, p. 1337.

⁵⁰ Equivalente a 6.68 metros y 7.52 metros.

⁵¹ Equivalente a 15.32 metros y 16.71 metros.

⁵² Equivalente a 2.5 metros y 2.78 metros.

⁵³ Equivalente a 2.78 metros y 3.06 metros.

⁵⁴ Equivalente a 2.22 metros y 2.5 metros.

⁵⁵ Equivalente a 1.67 metros.

⁵⁶ Equivalente a 3.06 metros y 3.34 metros.

⁵⁷ Equivalente a 6.12 metros.

⁵⁸ Fray Andrés de San Miguel, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁹ 33 pies equivalen a 9.19 metros; 27 pies equivalen a 7.52 metros, y 43.5 pies equivalen a 12.11 metros.

⁶⁰ Libro de Capítulos y defensorios (1585-1635), BNAH, t. 1, fol. 115v.

correspondencia con la basa; que se evitaran las molduras; que los portales principales del templo fueran de piedra blanca y de obra sencilla, con una canaleta a los lados cuando mucho.

Respecto a las dos torres, fray Tomás indicó que se quitaran y que el hermano fray Andrés y el padre Mercado decidieran si las capillas debían o no quedarse. Asimismo pidió el visitador que en el altar se hiciera un nicho, conforme a la proporción de la obra; que la puerta del templo al claustro fuera como la que estaba en el refectorio, de medio pie más o menos; que toda la piedra ya labrada se vendiera, así como la que sobrara de la no labrada; y, por último, que si algo faltaba por asentarse, que se tomara en consideración “que ha de ser todo llano y conforme con lo que aquí queda dicho [...]”.⁶¹

Aun con los señalamientos del visitador, parece que no se derribó todo el templo, sino que se le hicieron algunas de las modificaciones. De hecho, la construcción fue concluida alrededor de 1610, fecha demasiado pronta si se hubiera comenzado toda la obra. El propio fray Andrés de San Miguel comentó que en el Carmen se permitió una mayor anchura, contrastándolo con los siguientes conventos, mucho más angostos.⁶² Podemos comparar el primer templo, a partir del informe de 1602, con la descripción que hizo el cronista de la orden, fray Agustín de la Madre de Dios, una vez que se concluyó el recinto. Esto permitirá tener una idea de las modificaciones que se llevaron a cabo a partir de lo mandado por el visitador.

Al respecto cabe decir que fray Agustín no menciona el problema con el visitador, pero sí narra una historia milagrosa de cómo alguien dijo que no se estaba labrando adecuadamente la iglesia y que debía modificarse.⁶³ En síntesis cuenta que Alonso Caravallo, alarife que hizo algunas obras en las

casas del marqués del Valle, caminaba por donde se estaba haciendo el templo del Carmen cuando notó que había algunos problemas con la construcción. Entonces, el alarife llamó al padre prior, fray Andrés de la Asunción, y le dio cuenta de los peligros de la edificación. Al día siguiente el prior juntó a los arquitectos para que repararan los yerros. Poco después Alonso Caravallo tuvo un accidente en el que murió, pero regresó su alma a contar cómo, por el favor que había hecho a los carmelitas, la Virgen del Carmen lo había sacado del purgatorio para llevarlo al cielo.⁶⁴

Por supuesto que el relato fomentaba el culto a la Virgen del Carmen, sobre todo cuando lo que necesitaban eran benefactores. Además, los carmelitas se “promocionaron” precisamente como intermediarios para salvar las almas del purgatorio; basta ver la cantidad de capellanías que se fundaron en su favor.⁶⁵ Pero el mismo relato milagroso también podríamos interpretarlo como los cambios que se le hicieron al templo, promovidos por el visitador y no por el alarife Caravallo. No sería esto extraño, pues los problemas que enfrentó la orden en sus diversas fundaciones novohispanas, el cronista los resuelve en su escrito con el relato de diversos milagros; característica, por supuesto, no sólo de fray Agustín sino de las crónicas religiosas de la época.

Igualmente antes de adentrarnos en la comparación entre el informe de 1602 y el cronista, es necesario apuntar que si bien el conjunto conventual que se erigió incluía espacios como las celdas, las oficinas, los jardines, las huertas y el claustro, es recurrente que la atención de las descripciones

⁶¹ *Idem*.

⁶² Fray Andrés de San Miguel, *op. cit.*, f. 4v.

⁶³ Fray Agustín de la Madre de Dios, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 74-75.

⁶⁵ A lo largo de la época colonial los carmelitas tuvieron más de 629 capellanías fundadas en su favor. Marcela Rocío García Hernández, “Vida espiritual y sostenimiento material en los conventos de religiosos de la orden del Carmen descalzo en la Nueva España. Las capellanías de misa, siglos XVII y XVIII”, tesis de maestría en Historia, FFyL-UNAM, México, 2003, p. 100.

esté en el templo. Esto se debió probablemente a que el templo constituía un puente entre la clausura de los frailes y la vida secular; era el medio por el que establecían un contacto con “el mundo”. No en vano se insistía en el cuidado de las iglesias en dos de los capítulos del Concilio de Trento: “Cuiden también de reparar y reedificar las iglesias parroquiales así arruinadas”.⁶⁶

Precisamente, la institución contrarreformista hizo de los templos centros de servicio del dogma y de predicación, pero también “medios de dominio y control tanto del territorio como de las almas”.⁶⁷ Los templos eran entonces la fortaleza de Dios restituida y, por lo mismo, el corazón de los conjuntos conventuales de las órdenes. Entonces, de manera general podré apuntar las diferencias y similitudes entre los espacios de uno u otro templo —el de Castañeda y el de fray Andrés—, mas no del conjunto conventual, porque de éste quedan pocos testimonios.

Asimismo, dentro de la descripción de templo suelen atenderse de manera constante dos elementos: la fachada y los techos. En la primera se condensaba el mensaje destinado para los fieles; se constituía como parte del discurso evangelizador, de la policía y orden de la ciudad. Era en las portadas donde se concentraba todo el poder de captación de los creyentes; por ejemplo, las figuras de los santos en las hornacinas eran los modelos de vida, mismos que solían representar los valores que

la orden propagaba. Por su parte, los techos eran el elemento que sobresalía en las vistas de la ciudad, mediante los cuales se reconocía el edificio espiritual; era pues lo que le daba presencia ante la urbe. De ahí que en muchas de las imágenes de la época se destaquen las fachadas o los techos de los inmuebles. Veamos entonces los elementos que pueden compararse entre el relato de fray Agustín y el informe de 1602.

El cronista carmelita apuntó que el templo se configuró con un largo de 225 pies y de ancho 45 pies, precisamente como estaba trazada por Castañeda, sin respetar el límite de 27 pies como máximo para el ancho según las normas de la orden.⁶⁸ Contrario a lo anterior, el techo sí se hizo como ordenó el visitador, pues tuvo la forma de tijera adornada con lacería. Así, la obra quedó compuesta por “una planta de cruz latina con una alineación oriente-poniente, con un capitel sobre un cimborrio ochavado cubriendo el crucero; el resto de su techumbre de par y nudillo se cubrió con láminas de plomo y se adornó interiormente con un hermoso artesonado de lacería mudéjar [...]”.⁶⁹

A lo largo del cuerpo del templo se construyeron seis capillas, una de ellas dedicada a Nuestra Señora de Guía, otra a Nuestra Señora de Europa,⁷⁰ y una más que era una “capilla-relicario localizada al sur del presbiterio, levantada por iniciativa de fray Juan de Jesús María (Borja) durante su priorato, engalanada con tres retablos y raras reliquias”.⁷¹ Había una capilla adicional a espaldas del presbiterio, con acceso por el convento, bajo la cual se hallaba la cripta para el sepulcro de los religiosos. Esta capilla trasera podría considerarse otro de los elementos de la arquitectura carmelitana, pues fue Francisco de Mora —quien planeó el

⁶⁶ Concilio de Trento, Sesión XXI, Cap. VII. *Trasladen los Obispos los beneficios de las iglesias que no se pueden reedificar; procuren reparar las otras; y que se deba observar en esto.* Otro de ellos decía: “cualesquiera iglesias de cualquier modo exentas y de dar providencia con los oportunos remedios que establece el derecho, para que se reparen las que necesitan reparación; sin que se defraude a ninguna, por ninguna circunstancia, del cuidado de las almas, si alguna lo tuviere anexo, ni de otros servicios debidos; [...]”, Sesión VII, Cap. VIII. *Repárense las iglesias: cuídese con celo de las almas. Sacrosanto, ecuménico y general concilio de Trento*, trad. al castellano por don Ignacio López Ayala, Madrid, Imprenta Real, 1785.

⁶⁷ Alicia Cámara Muñoz, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁸ 225 pies es equivalente a 62.68 metros; 45 pies es equivalente a 12.53 metros, y 27 pies es equivalente a 7.52 metros.

⁶⁹ Jaime Abundis Canales, *op. cit.*, p. 1194.

⁷⁰ Fray Agustín de la Madre de Dios, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁷¹ Jaime Abundis Canales, *idem*.

templo de San José de Ávila— responsable de crear un espacio detrás del altar, como camarín.⁷²

Si regresamos a observar la planta “que se deshizo”, que se piensa fue la trazada por Castañeda, es la que tiene esas seis capillas mencionadas por el cronista. Así pues, parece que, incluso con las instrucciones del visitador, la planta se respetó, y lo que se cuidó en general fue la modestia de los adornos y de los materiales.

Se conservaron las dos puertas que aparecen en la planta “que se deshizo”, las cuales se hicieron muy grandes y anchas de cedro y nogal con clavazón de bronce según describe el cronista; esto apunta a la poca moderación decorativa. Arriba de la puerta sur se dispuso una imagen de Nuestra Señora del Carmen, y en la otra, ubicada en el poniente, San Sebastián; ambas de blanco tecale, que es piedra como alabastro. En la capilla mayor y en el crucero se elaboraron varios retablos.

Aunque anota fray Agustín que se hicieron dos torres en cada uno de los lados de la puerta poniente, parece que se concluyó la primera y de la segunda sólo se hizo la base; de hecho, en las representaciones de la época sólo aparece una torre, como veremos. De cualquier forma, no se respetó el orden del visitador que dispuso se quitaran ambas.

A principios del siglo XVII se buscó destacar los elementos de las fachadas mediante verticales, como enmarcando el mensaje. No es sorprendente entonces el uso de las torres a los lados de la fachada del templo. Un ejemplo del significado de las fachadas podemos encontrarlo en el texto de Hernando de Soto, *Emblemas moralizados* de 1599, pues al referirse a la virtud exterior utilizó como imagen una fachada clasicista.⁷³

Las únicas representaciones gráficas disponibles del convento de San Sebastián son la que



Figura 7. Representación del conjunto conventual entre los dos canales de agua. Adaptación propia del plano de Juan Gómez de Trasmonte, “Forma y levantado de la Ciudad de México” (1628), en Sonia Lombardo de Ruiz, *Atlas histórico de la Ciudad de México*, vol. 2, México, Smurfit Cartón y Papel, 1997, p. 291.

muestra el *Plano Panorámico de la Ciudad de México*, realizado por Juan Gómez de Trasmonte (1628), y un croquis anónimo basado en el anterior. También aquí podemos incluir el plano de John Ogilby, y si bien resulta más tardío, es claro que se basó en el anónimo de 1650. En los tres dibujos puede observarse el templo con techumbre a dos aguas, teniendo su fachada principal hacia el poniente. Al sur se distingue una plazuela y al norte la huerta. Asimismo, como ya se comentó, sólo se muestra una torre (figuras 7-9).

Entonces, si comparamos el informe de 1602, marcando las modificaciones pretendidas por el visitador, con la descripción que hizo fray Agustín, encontramos que no se siguieron las instrucciones de fray Tomás en cuanto a la traza del conjunto conventual. No se deshizo el templo del cual ya se encontraban los cimientos al arribo del visitador —el de Castañeda—; sin embargo, sí se realizaron las modificaciones que señaló en cuanto a la decoración y materiales que se estaban usando para el alzado.

⁷² Lo hizo en la catedral de Ávila o en la capilla de Nuestra Señora de Atocha en Madrid. Alicia Cámara Muñoz, *op. cit.*, p. 138.

⁷³ *Ibidem*, p. 143.



Figura 8. Representación del conjunto conventual entre los dos canales de agua. Adaptación propia del plano Anónimo, "México" (1650), en Sonia Lombardo de Ruiz, *Atlas histórico de la Ciudad de México*, vol. 2, México, Smurfit Cartón y Papel, 1997, p. 299.



Figura 9. Representación del conjunto conventual entre los dos canales de agua. Adaptación propia del plano de John Ogilby, "Nova Mexico" (1671), en Sonia Lombardo de Ruiz, *Atlas histórico de la Ciudad de México*, vol. 2, México, Smurfit Cartón y Papel, 1997, p. 302.

Cabe pensar que las diferencias entre la construcción conventual y lo establecido por norma se debieron a que la primera quedó planeada desde 1602, mientras los lineamientos se dispusieron hasta 1604 y fueron agregados a las constituciones de la orden hasta 1623. Lo que no puede negarse es que desde que se realizó la reforma del Carmelo, Santa Teresa apuntó la obligatoriedad de sobriedad y medida constructiva. Además, constantemente se tenían noticias, de uno u otro lado del Atlántico, entre las que seguramente se encontraba lo referente a las construcciones. Tal vez los carmelitas que se encontraban en la Nueva España supieron de los lineamientos constructivos para cuando se planeó el conjunto conventual. Igualmente, fue por esa comunicación que los superiores del Carmen en la península decidieron mandar un visitador para —entre otros asuntos— frenar la obra de San Sebastián y reencaminarla hacia el estilo constructivo de la orden.

Así, el proceso de edificación del conjunto conventual de San Sebastián se entiende a la luz de las

aspiraciones que los carmelitas tenían como orden reformada, a la par del contexto novohispano. La Orden del Carmen fue una corporación que arribó tardíamente al virreinato y que, por lo tanto, buscaba insertarse en las redes de esa sociedad con una presentación distinta a los demás institutos religiosos. Fray Agustín escribió que "Veían que por ser mendicantes se debían al trato de las almas y a vivir entre los hombres, [pero] no era posible conservarse mucho si se daban mucho a ese trato; pues el trato con hombres hace humanos como con Dios, divinos".⁷⁴ Si se alejaban demasiado de su quehacer interno, no sólo no ganarían almas sino que perderían la propia. Entonces, su cercanía con Dios sólo la lograrían a través de la constante contemplación, oración y renuncia total al mundo.

Fue de ese modo que explicaron su pronta salida de la ermita de San Sebastián —en la que tenían

⁷⁴ Fray Agustín de la Madre de Dios, *op. cit.*, p. 270.

que atender la cura de almas— y el no trasladarse al norte del virreinato a misionar, ya que ambas les requerían estar fuera de su clausura. Igualmente, fue ese su argumento para comprar unos terrenos aparte de la ermita, y luego ir extendiendo su conjunto conventual, en especial la huerta, al ser su ámbito de recreación y contacto con Dios. Esto sin contar, por supuesto, los productos que ahí cultivaban y vendían.⁷⁵

Pero aun con esa promoción de repliegue, los descalzos buscaron tener presencia social, pues de ello dependían las limosnas que recibían, entre otras cosas. Al respecto cabe señalar que en la década de 1580, cuando arribaron los carmelitas al virreinato, las órdenes que ya se encontraban en él estaban en un proceso de consolidación en la ciudad de México. Dicho proceso quedaba reflejado, entre otras cosas, por los grandes y suntuosos conjuntos conventuales que habían logrado erigir.

Simbólicamente, los sitios piadosos dentro de la ciudad vencida pretendían mostrar el proceso de evangelización, actividad fundamental al ser la justificación de la conquista. Ello podían hacerlo a partir de las fachadas de los templos. Pero además, al ser los templos, los conventos y los hospitales patrocinados por los habitantes de la ciudad, esas edificaciones significaban la piedad y nobleza de los pobladores. Los rezos de los vecinos de la ciudad que imploraban la protección de Dios eran visibles

⁷⁵ Aunque no cuento con documentos respecto a cómo se fue extendiendo la huerta del convento, en el pleito que entabla el colegio de San Ángel de los carmelitas con el Cabildo, precisamente argumentan no pagar diezmos porque “Que no tiene el Colegio otra huerta para el necesario sustento de aquella santa familia, que la cultiva a sus propias expensas por las manos de sus religiosos y personas seculares, para su ordinario mantenimiento y para dar algún espacio a la austeridad y penitente vida que profesan”. Jessica Ramírez Méndez, “Defensa de privilegios y salvaguarda de jurisdicciones. Los carmelitas descalzos de Santa Ana y el pleito del pago de los diezmos, 1664”, en Leticia Pérez Puente y Rodolfo Aguirre Salvador (coords.), *Voces de la clerecía novohispana. Documentos y reflexiones sobre el México colonial*, México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación-UNAM, 2009, p. 377.

a través de las edificaciones religiosas. Entonces, no resulta extraño que sean esos recintos los más representados en los planos, vistas o relatos. Era tal la presencia de los conventos, que resultan indicativas las reiteradas noticias en torno a la edificación, ampliación o modificación de ellos.

Los templos y conventos se constituyeron como “puentes hacia el cielo”, de ahí que el patrocinio de su edificación formara parte de las obras piadosas. “Los señores y caballeros han introducido por vanidad, y por calificar sus lugares, y por emulación de sus semejantes, el tener un monasterios o más, y así lo procuran, alegando por excelencia de sus Estados el tener tantos monasterios [...]”⁷⁶

A su vez, el prestigio de las familias tenía como uno de sus pilares la calidad de la obra pía que emprendieran. La virtud y prestigio de la familia parecía ser proporcional a la suntuosidad de la obra que patrocinaran. Así, se recordaba al secretario de Fernando el Católico, Fernando de Zafra, como quien “labró en Granada casas suntuosas con magnífico monasterio de religiosas dominicas, sagrada urna de sus cenizas, trofeo perpetuo de su virtud”⁷⁷

Precisamente en un intento por evitar la suntuosidad en los conventos y el derroche de dinero en construirlos, cuando Teresa de Jesús fundó San José de Ávila no permitió que hubiera armas, letrado o algún elemento que incentivara la vanidad de los benefactores. Este ideal de la después santa no se siguió en los demás conventos, menos aún en los edificados en Nueva España.

Así, el proceso de construcción del conjunto conventual del Carmen hace notar un cambio que fue común a todas las órdenes en la Nueva España. Las urbes donde habitaba la mayoría de

⁷⁶ Gil González Dávila, *Historia de Felipe III*, cap. 85, *apud* Alicia Cámara Muñoz, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁷⁷ Francisco Bermúdez de Pedraza, *El secretario del rey, a Felipe tercero, monarca segundo de España, por el licenciado Francisco Bermúdez de Pedraza, abogado en sus reales consejos, año 1620*, Madrid, Luis Sánchez impresor, 1620, f. 10 v.

los hispanos y criollos eran los centros económicos y políticos de la colonia y, por lo mismo, donde los frailes tenían sus relaciones familiares y sociales.⁷⁸ De ahí que a lo largo del siglo xvii todas las corporaciones regulares emprendieron un proceso de urbanización por el cual sus casas y miembros aumentaron en las grandes ciudades como México, Puebla y Valladolid. Esto llevó consigo que contaran con muchos benefactores dispuestos a legarles parte de su fortuna. Ante tales dádivas, los conjuntos conventuales humildes pasaron a ser grandes edificios revestidos de riqueza.

El conjunto conventual, ¿un nuevo concepto de pobreza?

En los primeros años de estancia en el virreinato (1585-1593) los carmelitas se dedicaron a consolidar su presencia mediante la creación de una provincia independiente de la metropolitana. Así, establecieron las cinco casas que requerían para constituir su provincia. Fue claro que el superior de la descalcez, Nicolás de Jesús María Doria, no logró extinguir al grupo carmelitano de Indias. A pesar de no enviar más frailes a lo largo de 10 años, el contingente novohispano se nutrió de criollos y peninsulares establecidos en el virreinato. Ante tales circunstancias, parece que Doria admitió erigieran la provincia de San Alberto como una opción para fijarlos al territorio urbano, donde podrían realizar actividades de oración y repliegue, y con ello evitar su actividad misional en Filipinas o el septentrión novohispano.

Pero a partir de 1594 la provincia carmelitana experimentó diversos cambios. Esto fue sobre todo por la muerte de Nicolás de Jesús María Doria, quien había sido el gran opositor al activismo misional. Distinto al periodo anterior, el de 1594 a

1605 estuvo marcado por la insistencia de los frailes descalzos por ser enviados a predicar a Nuevo México, Filipinas y California. A este último lugar fue el único al que lograron ir, aunque sólo como una expedición de reconocimiento del área. Asimismo, en ese decenio pidieron los permisos para fundar el Santo Desierto como un lugar de preparación para la misión, y también erigieron el convento de Celaya como un puente hacia las misiones que realizarían en el norte del virreinato. Es claro que en ese periodo logró comandar las acciones de la provincia el grupo que pugnaba por una vertiente activa de la descalcez.

Ya en 1606 se impuso la facción que optaba por las actividades contemplativas, por lo que se abandonó el trabajo misional, se dejó la doctrina de San Sebastián y el desierto cambió sus objetivos: de ser un recinto que prepararía a los frailes para la misión activa se convirtió en un espacio de misión pasiva; además, quedó establecido el colegio de San Ángel en un sitio de repliegue, y se estableció el convento de Querétaro para conectar el convento de Celaya y la ciudad de México. Fue precisamente en esa transformación en la que terminaron por alejarse del cometido por el que habían sido enviados a Indias.

Este es el proceso que se refleja en la edificación de los carmelitas. La ermita de San Sebastián que habitaron a su llegada exaltaba los ideales de pobreza y humildad promovidos por su reforma. Sin embargo, éstos se difuminaron por el contexto en que se insertaron y las propias transformaciones de la provincia.

En ese sentido, el proceso constructivo del templo y convento de San Sebastián se constituyó como un paso más hacia la independencia que la provincia carmelitana novohispana estaba buscando respecto de la autoridad metropolitana de su orden. Esto se reflejó en los intentos del visitador por hacer cumplir las normas peninsulares en

⁷⁸ Antonio Rubial, *Una monarquía criolla. La provincia agustina en el siglo xvii*, México, Conaculta, 1989, pp. 83-86.

contraposición con la resistencia que enfrentó por parte de la provincia. Si bien no parece haber existido una confrontación directa, fray Tomás no logró imponer sus exigencias en diversos aspectos de la construcción, como ya quedó expuesto.

De esa forma el visitador pudo moderar el proceso de expansión territorial y de suntuosidad que comenzaba a experimentar la provincia carmelitana, pero no frenarlo. De hecho, el conjunto conventual no detuvo su crecimiento espacial y su embellecimiento hasta el siglo XIX, con el inicio de la independencia.

A menos de un lustro de su llegada a la Nueva España, los carmelitas comenzaron a olvidar que su voto de pobreza, restablecido estrictamente por la reforma teresiana, debía también representarse en sus edificaciones. En el contexto virreinal el edificio había adquirido una serie de utilidades y significados: era un medio evangelizador, la prueba del auge económico que se estaba experimentando, la presencia de una comunidad religiosa... Pero, sobre todo, era la representación del triunfo del cristianismo en las nuevas tierras, mismo que se materializaba en el esfuerzo de los fieles, de los habitantes de las urbes al hacer las donaciones para edificar los templos y los conventos; era una alabanza a Dios mediante majestuosas obras.

En conjunto, las necesidades de adaptación al

virreinato, las posibilidades que éste ofrecía para expandirse y tener una mayor participación económica y política, hicieron que hacia 1606 los carmelitas dejaran en segundo plano su perfil de orden reformada. Fue entonces que se conformaron como una provincia urbana que ofreció cuidado pastoral a la población blanca; se dedicó a fortalecer los estudios de sus miembros y a la administración de sus conventos y de sus haciendas.

Precisamente, si comenzaron a engrandecer su conjunto conventual fue primero para adquirir una identidad propia como una nueva provincia e insertarse en las tramas de la Nueva España. Esto lo promovió la facción misional que estuvo presente desde 1585 hasta 1605. Después, a partir de 1606 que se impuso el grupo que pugnaba por el repliegue y la vida urbana, requirieron fortalecer su presencia en la ciudad mediante el aparato de representación, uno de los cuales era su conjunto de edificios.

Así, conforme los carmelitas se internaron en las tramas del virreinato redefinieron su concepto de pobreza, por lo menos en el constructivo. En las ciudades novohispanas del siglo XVII las órdenes no buscaban más habitar edificios austeros en las crecientes ciudades sino —como ya había dicho un abad del siglo XII— servir a Dios “[...] en total pureza interior, en total nobleza exterior”.⁷⁹



⁷⁹ Suger, abad del Cister, *De la consécration*, apud Georges Duby, *San Bernardo y el arte cisterciense. El nacimiento del gótico*, Madrid, Taurus, 1992, p. 8.

De parroquia a catedral

La iglesia de San Francisco en Santa Fe del Nuevo México

La iglesia de San Francisco en Santa Fe (Nuevo México) fue uno de los principales edificios religiosos de aquellos territorios, aunque no muy diferente al resto de la arquitectura misional neomexicana, caracterizada por su pobreza. El presente estudio analiza los diversos episodios que fueron condicionando su morfología y peculiaridades arquitectónicas; desde su improvisada condición popular surgida al hilo de las misiones, pasando por las continuas refacciones derivadas de rebeliones, incendios y cambio de necesidades, hasta la aspiración de convertirse en una catedral para un territorio inabarcable. La documentación y plano de 1814, que se encuentran en el Archivo General de Indias, han permitido aquí rescatar del olvido y “dibujar” un panorama completo del aspecto de la que iba a transformarse en tan anhelada catedral, y parte de cuyos sedimentos históricos y arquitectónicos quedarían finalmente ocultos bajo los cimientos de un nuevo proyecto catedralicio a finales del siglo XIX.

Palabras clave: Santa Fe, Nuevo México, iglesia de San Francisco, arquitectura colonial novohispana.

Existen obras ya clásicas sobre la arquitectura del periodo español en Nuevo México, aquel lugar en que la fantasía de los primeros españoles había ubicado las míticas ciudades de Cibola y Quivira, con sus edificios de oro y turquesas. Nada más lejos de la realidad, pues hubo que improvisar una arquitectura misional que destacó por su carácter popular, en un lugar donde no se podía contar con una mano de obra demasiado cualificada y donde los proyectos, en el mejor de los casos, salían de los franciscanos de la custodia neomexicana de la Conversión de San Pablo, creada en 1616.

A pesar de todo ello se generó una arquitectura que, aun siendo pobre en sus materiales y estructuras, se incorporó como pocas a su medio y sus circunstancias, despertando un gran interés entre algunos estudiosos como George Kubler, cuya famosa obra, editada por primera vez en 1940,¹ ha sido superada en muchos aspectos por investigaciones posteriores o con consideraciones que amplían sus interpretaciones, como las de

* Universidad de León, España.

¹ George Kubler, *The Religious Architecture of New Mexico in the Colonial Period and since the American Occupation*, Colorado Springs, The Taylor Museum, 1940.

Ivey.² De todos modos, son muchos los estudiosos de la arquitectura neomexicana, tales como Bainbridge Bunting, John L. Kessell, Charles F. Gritzner, Marta Weigle, etc.; todo ello sin olvidar al estudioso fray Angélico Chávez (1910-1996) y su abundante obra, así como otros autores que aparecen citados en este trabajo.

Con todo, como en pocos lugares la tradición indígena y la española se conjugaron a la perfección en cuanto a la manera de construir. Ni para unos ni para otros eran ajenos el adobe y la madera, materiales habituales entre las gentes de ambas culturas.

En ese sentido debemos ver la que fuera iglesia de San Francisco, en Santa Fe, conocida como la *parroquia*, que a punto estuvo de convertirse en catedral y llegaría a ejercer de tal, aunque de manera muy temporal, durante el periodo del primer obispo nombrado para aquella diócesis, ya en época de la anexión estadounidense. Es este edificio, precisamente, el que ahora nos interesa, debido a la información que hemos hallado en el Archivo General de Indias y a un plano del mismo,³ que no necesariamente coincide con las noticias escritas o gráficas que tenemos. A la larga, esta iglesia ya desaparecida se nos presenta no sólo como un ejemplo de construcción misional del norte de la Nueva España, sino, y a pesar de su pobreza, como una de las edificaciones más relevantes de aquellas latitudes.

Los precedentes de la *parroquia* hasta la construcción definitiva del periodo español

En 1609 el gobernador Pedro de Peralta y Aloque, sucesor de Juan de Oñate en el gobierno de Nuevo

² James E. Ivey, *In the Midst of Loneliness. The Architectural History of the Salinas Missions*, Santa Fe, Southwest Cultural Resources Center Professional Papers, 1988.

³ Este plano ha sido recientemente publicado en el catálogo de una exposición. Falia González Díaz y Pilar Lázaro Escosura, *The Threads of Memory*, Santa Fe, New Mexico History Museum, 2011, pp. 94-95.

México, fundó la Villa Real de Santa Fe de San Francisco. A partir de aquel momento la nueva población ejerció siempre como la capital del territorio, aunque tuvo que ser abandonada durante el levantamiento de los indios pueblo entre 1680-1692, periodo en que se destruyó la antigua parroquia existente, sobre la que no se tienen muchas noticias, pero que debía responder al modelo misional de la región durante el siglo xvii,⁴ no muy diferente al que encontraremos en el xviii, habida cuenta de que el poco interés por aquellos territorios se tradujo en un anquilosamiento de formas arquitectónicas. Aquella iglesia debió ser, con los reparos subsiguientes, la que fray Alonso de Benavides mandó construir hacia 1620 en sustitución de la modesta capilla elevada tras la fundación, que él definió como “un jacal malo”, pues los misioneros de su Orden habían prestado más atención a las construcciones en pueblos de indios.⁵ Parece que en 1631 el templo no estaba finalizado,⁶ pero el estudioso fray Angélico Chávez ideó un plano del mismo que consistía en una nave con presbiterio ochavado y una capilla anexa, la del Rosario, en el lado del Evangelio.⁷ La advocación a la que estuvo dedicada fue la de Nuestra Señora de Asunción, que se cambió en torno a 1650 por la de la Inmaculada Concepción.⁸ Esta iglesia llevó anexado el convento franciscano, desde el que se ejercía la custodia de Nuevo México y del que apenas tenemos noticias en el siglo xvii.

Pasados los difíciles años de la rebelión, en 1693, entraba de nuevo en la localidad Diego de Vargas, que

⁴ Sobre estos modelos puede verse la obra de George Kubler, *op. cit.*, pp. 79-99.

⁵ Alonso de Benavides, *Memorial*, Madrid, Imprenta Real, 1630, p. 27.

⁶ Angélico Chávez, “Santa Fe Church and Convent Sites in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”, en *New Mexico Historical Review*, vol. 24, núm. 2, 1949, p. 90.

⁷ *Ibidem*, p. 84.

⁸ José E. Espinosa, *Saints in the Valleys. Christian Sacred Images in the History, Life and Folk Art of Spanish New Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1960, p. 11.

desde los primeros momentos favoreció la construcción de una nueva iglesia, tal y como le había solicitado fray Francisco Corvera el año anterior,⁹ con una capilla aneja en la que se situaría la advocación mariana de más trascendencia en la localidad, como fue la Virgen del Rosario, conocida también como *La Conquistadora*. Imagen que había sido llevada a Nuevo México en 1626 por el mencionado fray Alonso de Benavides y había logrado ser protegida y ocultada durante la rebelión de los indios pueblo.¹⁰ Se trataba de una talla romanista trasladada desde España y de factura muy popular, aunque en la visita hecha por Juan Bautista Ladrón de Guevara (1817-1820) se dice que era una hermosa Virgen con niño.¹¹

El templo que se construyó en los primeros momentos, después de que los españoles comenzaran a reintegrarse en Santa Fe en 1692-1693 y que en ésta se fundara un presidio al año siguiente, sería probablemente más una capilla que una verdadera iglesia, destinada a cumplir provisionalmente con los deberes religiosos, a pesar de que la idea de Vargas había sido la de una construcción de cierta dignidad. Así, cuando se emprendió la nueva iglesia en años posteriores, se aclaraba que la anterior no era capaz para el número de vecinos y soldados que asistían a los divinos oficios.¹² Las funciones de aquella iglesia provisional duraron varios años y todavía existía en 1708, momento en que se la mencionaba como muy maltratada,¹³

aunque no se sabe en qué lugar pudo tener su ubicación. Por entonces llegaron varios pobladores con fray Francisco Farfán, sobre todo de la ciudad de México, tales como el pintor Tomás Girón, el carpintero Simón de Molina¹⁴ o los de oficios de la construcción como Andrés de Betanzos, Antonio de Moya, Juan de Medina, José Jaramillo Negrete o Tomás Palomino.¹⁵

El espacio para la construcción de la nueva iglesia, con su convento franciscano, se haría en los solares marcados por el gobernador Pedro Rodríguez Cubero, que iniciaba su mandato en 1697. Al año siguiente daba el acta de posesión a los franciscanos el 24 de enero; tras ello, los frailes solicitaron más tierras para su mantenimiento, que les fueron concedidas por dicho gobernador.¹⁶ El permiso para abordar aquellas obras, después de la rebelión de 1680, lo daría el virrey duque de Albuquerque, Francisco Fernández de la Cueva (1702-1710), que permitiría para la construcción la utilización de indios de las inmediaciones de Santa Fe, especificando que por ello debía pagárseles su trabajo y se debía evitar el violentarlos,¹⁷ pues ya había quejas de la servidumbre a la que se había sometido a los naturales.¹⁸ Por la necesidad que se tenía de repoblar aquellos territorios del norte, y en concreto la villa de Santa Fe, el mencionado virrey mandó leer bandos en la ciudad de México para favorecer la lle-

⁹ Biblioteca Nacional de México (BNM), Fondo reservado. Archivo franciscano 22/454.1, f. 1.

¹⁰ Sobre esta imagen y su historia pueden verse los trabajos de Jaime Chevalier, *La Conquistadora. Unveiling the History of Santa Fe's Six Hundred Year Old Religious Icon*, Santa Fe, Sunstone Press, 2010, y el ya clásico de Angélico Chávez, *Our Lady of the Conquest*, Santa Fe, Sunstone Press, 2010.

¹¹ Archives of Archdiocese of Santa Fe (AASF), Books of Ecouns 5, Libro 62-2.

¹² *Documentos para servir a la historia del Nuevo México 1538-1778*, Madrid, José Porrúa, 1962, pp. 439-440.

¹³ Francisco García Figueroa (ed.), *Documentos para la historia de México*, t. I, 3a. serie, México, Vicente García Torres, 1856, p. 176.

¹⁴ Ya había estado en Nuevo México, como soldado convicto, y escapó a la matanza de 1680. Cuando regresó moriría, víctima de los indios, mientras estaba construyendo la misión de Nambe, en 1696. Angélico Chávez, *Origins of New Mexico Families. A Genealogy of the Spanish Colonial Period*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 1975, p. 232.

¹⁵ John I. Kessell et al. (eds.), *To the Royal Crown Restored. The Journals of Don Diego Vargas, 1692-1694*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, pp. 245-249 y 293-295.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 404-408.

¹⁷ AASF, Provincias Internas 36, fs. 331-358. Francisco García Figueroa (ed.), *op. cit.*, pp. 196-197. El acta de posesión la reproduce Angélico Chávez, "Santa Fe Church...", *op. cit.*, pp. 85-88.

¹⁸ Archivo General de la Nación (AGN), Provincias Internas 36, México, fs. 307-311 y 329-330.

gada de colonos con sus familias, a los que se prometieron tierras. Afortunadamente muchos de los que se implicaron en aquella emigración, como vimos, eran artesanos de diferentes oficios, entre los que no faltaron carpinteros, albañiles y pintores, lo que permitió contar con una mano de obra relativamente especializada a la hora de abordar la construcción del nuevo templo. Es lógico pensar que aquellos especialistas aliviaron el excedente de mano de obra que de algunos oficios existía en el centro de la Nueva España, pero al mismo tiempo no debían ser los mejores ni más adecuados para una construcción de cierta envergadura.

Fue con la llegada de don José Chacón Medina, marqués de Peñuela, nombrado gobernador en 1706, cargo que ejercería hasta 1712, cuando se iniciaría el proceso de construcción de un verdadero templo que actuaría como parroquia de *españoles* y probablemente se asentó sobre el que los indios habían destruido,¹⁹ ahora bajo la advocación de San Francisco de Asís, pues no en vano estamos ante una zona misional administrada por los franciscanos, que se defendieron contra todos los intentos que hubo de secularización, incluso de las visitas episcopales, como la del prelado Benito Crespo y Monroy, a finales del primer tercio del siglo XVIII.²⁰ Su sucesor, Martín de Elizacochea, llegó a nombrar un vicario para Santa Fe, aunque hubo de retirarlo por las presiones de los frailes.²¹ Tampoco sería exitosa la secularización de las doctrinas que intentó aplicar el obispo Tamarón en 1753, el cual puso de nuevo un vicario en Santa Fe e incluso pretendió que los seráficos abandonasen aquella villa

¹⁹ Ralph Emerson Twitchell, *Old Santa Fe. The Story of New Mexico's Ancient Capital*, Santa Fe, New Mexican Pub. Corporation, 1925, p. 153.

²⁰ Ross Frank, *From Settler to Citizen: New Mexican Economic Development and the Creation of Vecino Society*, Berkeley, Universidad de California, 2000, p. 247.

²¹ Martín González de la Vara, "La visita eclesiástica de Francisco Atanasio Domínguez al Nuevo México (1776) y su Relación", en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 10, 1991, p. 269.

en 1760, así como también las de Albuquerque, El Paso y Santa Cruz de la Cañada. Tampoco este obispo tuvo éxito; es más, los frailes lograron que se revocara la secularización en 1768.²²

La nueva parroquia, bajo la advocación mencionada, sería elevada en el lado suroriental de la plaza mayor de la localidad,²³ con el convento anexo en el lado de la Epístola. La iglesia parece que comenzó a ejercer sus funciones antes de estar totalmente finalizada, pues en 1708 ya se celebró en ella la real jura y proclamación de Felipe V.²⁴ Por tanto, parece muy poco probable, como han supuesto algunos autores, que las obras se iniciaran en 1712.²⁵ Los trabajos pudieron haber comenzado en 1703 por la capilla de La Conquistadora;²⁶ de todos modos, seguían en pleno desarrollo en 1713 y sólo estaría finalizada en 1717, momento en que se acababa de construir —o por lo menos ya se hallaba muy avanzada— la mencionada capilla de Nuestra Señora del Rosario,²⁷ puesto que se haría uso de ella al año siguiente.²⁸ La obra no debió ser muy consistente, ya que en 1733 el virrey Juan Acuña y Bejarano, marqués de Casa Fuerte, daba permiso a los habitantes de Santa Fe para construir

²² Lino Gómez Canedo, *El reformismo misional en Nuevo México (1760-1768)*, Guadalajara, Universidad Autónoma de Guadalajara, 1981.

²³ Sobre esta plaza puede verse David H. Snow, "La Plazuela de San Francisco: A Possible Case of Colonial Superposition?", en J. Steele et al. (eds.), *The History of the Catholic Church in New Mexico*, Albuquerque, LPD Press, 1998, pp. 81-99; David H. Snow y Codelia T. Snow, "Santa Fe Historic Plaza Study II", mecanoescrito, en *City of Santa Fe Planning Division*, y Christopher Wilson, "The Santa Fe New Mexico Plaza. An architectural and Cultural History, 1610-1921", tesis de maestría, Universidad de Nuevo México, 1981.

²⁴ BNM, Fondo reservado. Colección franciscana 25/487, f. 1.

²⁵ Bruce T. Ellis, *Bishop Lamy's Santa Fe Cathedral: with Records of the Old Spanish Church (Parroquia) and Convent Formerly on the Site*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1985, p. 55.

²⁶ John I. Kessel et al. (eds.), *op. cit.*, p. 403.

²⁷ Marc Treib, *Sanctuaries of Spanish New Mexico*, Berkeley, California University Press, 1993, p. 91.

²⁸ Angélico Chávez, "Nuestra Señora del Rosario la Conquistadora", en *New Mexico Historical Review*, núm. 23, 1948, p. 179.

una nueva iglesia, debido a que la anterior se había arruinado.²⁹

Lo que sabemos de aquel templo responde a algunas descripciones que existen sobre el mismo. Así, en 1760 el obispo Tamarón afirmaba que “la iglesia principal que sirve de parroquia, que es grande, con su amplio cañón (se refiere a la nave) y crucero adornado de altares y retablos, que todo se reconoció, con la pila bautismal”.³⁰ El prelado no hace especiales elogios, puesto que sería evidente la pobreza arquitectónica, como era característico en aquella región en que el adobe y la madera eran los materiales de construcción habituales. Evidentemente, una iglesia de estas características no despertaba descripciones muy llamativas, amén de que los mencionados materiales suponían que la edificación debía estar sometida a continuas refacciones. Probablemente la iglesia, como otras obras neomexicanas, se vio beneficiada después de que en el año 1776 se concedieran ventajitas a los artesanos desterrados de Nueva España para que se instalasen en Nuevo México.³¹

De nuevo fray Angélico Chávez nos ofrece un plano de lo que pudo ser esta iglesia, no muy diferente a la anterior, salvo en el añadido de dos torres, que ubica a los pies de la nave —en las esquinas—, anejas al cuerpo del templo y formando ángulo con éste.³²

Consta que antes de 1797 algunas partes de la iglesia parroquial estaban en mal estado. Fue entonces cuando un prohombre de aquella sociedad, Antonio José Ortiz,³³ solicitaba al obispo de

Durango que le permitiese hacer una capilla en su casa, puesto que sus condiciones físicas no le permitían acudir a la parroquia, lo que avalaron los frailes Buenaventura Marino, José Rubio y Francisco de Hocio.³⁴ A cambio, el benefactor colaboraría en las obras de la iglesia que se arruinó en 1798. Adquirió entonces un plano cruciforme al añadirse la capilla de San José en el brazo del crucero opuesto al de la Virgen del Rosario. Pero la construcción no debió ser muy consistente, pues en 1797 el mismo vecino volvió a hacer una aportación de 5 000 pesos para salvar el edificio de la ruina. Como mano de obra se utilizaron indios de la zona, ya que desde 1794 se había permitido recurrir a ellos en la construcción de las iglesias de Nuevo México, siempre que se remitiera información al virrey para su aprobación.³⁵

Es a partir de ese momento cuando se abordan las obras con mayor seriedad y, en 1804, ya estaban preparados los muros para colocar sobre ellos el tejado. Entonces, un incendio dio al traste con lo realizado, lo que se aprovechó para alargar la nave y reconstruir con más solidez los muros, ganando espacio al camposanto que se hallaba a los pies del templo.³⁶ Las obras continuaron, pues en 1808 un tal Pereiro dio un crédito para la reconstrucción de todo el edificio. De hecho, Antonio había ejercido de mecenas para muchas construcciones de Nuevo México, así como para dotar de ornamentos a los templos, y lo hizo constar en una carta dirigida al obispo de Durango en 1805, donde decía haber pagado el retablo de la parroquia de Santa Fe, así como los de las capillas del Rosario y de San José, junto con otros ornamentos, algunos de ellos encargados al santero de Laguna.³⁷ Todo aquel interés de

²⁹ Spanish Archives of New Mexico (SANM) 1621-1821, 007, fs. 117-122.

³⁰ Pedro Tamarón Romeral, *Demostración del vastísimo obispado de la Nueva Vizcaya 1765: Durango, Sinaloa, Sonora, Arizona, Nuevo México, Chihuahua y provincias de Texas, Coahuila y Zacatecas*, México, José Porrúa, 1937, p. 335. El expediente de su visita se encuentra en Archivo General de Indias (AGI), *Guadalajara* 556.

³¹ AGN, *Historia* 25-8, f. 147.

³² Angélico Chávez, “Santa Fe Church...”, *op. cit.*, p. 84.

³³ Su hija Ana María Baca sería la esposa del diputado por Nuevo México a las Cortes de Cádiz, Pedro Baptista Pino.

³⁴ José D. Sena, “The Chapel of Don Antonio José Ortiz”, en *New Mexico Historical Review*, núm. 13, 1938, p. 347.

³⁵ SANM, 1621-1821, 023, fs. 0281-0283.

³⁶ Bruce T. Ellis, *op. cit.*, pp. 66 y ss.

³⁷ Ross Frank, *op. cit.*, p. 184. Casi todos estos santeros fueron

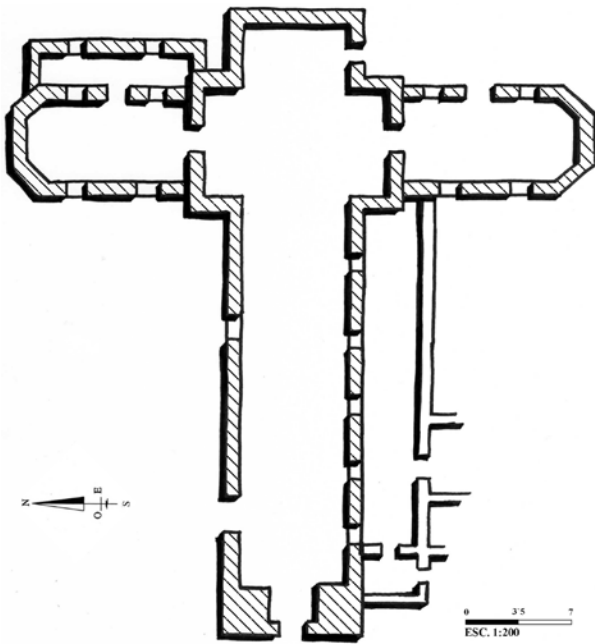


Figura 1. Planta de la iglesia parroquial de San Francisco. Santa Fe, Nuevo México. Autores: Jesús Paniagua Pérez y Joaquín García Nistal.

58 |

Antonio José Ortiz le había valido el que el prelado de Nueva Vizcaya le concediese la posibilidad de elevar una capilla propia en su casa.³⁸

Como consecuencia de todas aquellas obras, la iglesia parroquial de San Francisco de Asís disponía de dos capillas, cada una al fondo del transepto, lo que dio al plano ese aspecto de brazos enormemente alargados, aunque en realidad, si exceptuamos las capillas, apenas sobresalían del conjunto, como era frecuente en la arquitectura neomexicana (figura 1).

La primera de esas capillas, como vimos, fue la de la Virgen del Rosario. Se construyó en el lado norte del crucero, al mismo tiempo que la iglesia, tras el levantamiento de los pueblo. De aquella construcción se conocen los nombres de algunos de sus artífices, que probablemente también trabajaron en la obra de la parroquia y fueron de los que

anónimos, a pesar de su abundante número en las décadas finales del siglo XVIII y los inicios del XIX.

³⁸ José D. Sena, *op. cit.*, pp. 347-348.

llegaron a repoblar la villa en los primeros momentos. Así ocurre con el carpintero Diego Velasco, procedente de Durango y trabajando en Santa Fe en 1710, del que conocemos que había matado a Miguel Herrera, y al que se conmutó la pena por su trabajo, hacia 1713.³⁹ Este dato nos hace suponer que era un artífice de cierta calidad en el conjunto de los que trabajaban en aquellas latitudes o que la falta de mano de obra cualificada permitía este tipo de consideraciones. También conocemos la existencia de un carpintero que por construir el altar de la Virgen y otras obras en la sacristía de la capilla recibió la cantidad de 50 pesos; incluso de otro carpintero de lo blanco, llamado Salvador Archuleta. De Andrés Montoya no sabemos si era conocedor del oficio, aunque entregó madera para las vigas de la iglesia.⁴⁰ Es probable que otros artífices que se hallaban en Santa Fe por aquellos años contribuyesen de una forma u otra con su trabajo, tales como el maestro albañil (o alarife) Pedro López Gallardo, llegado de México; o el también maestro de obra Andrés González, procedente de Huejotzingo, muchos de los cuales trabajaban en la construcción de la parroquia de San Miguel en el barrio de Analco.⁴¹ En la iglesia parroquial también participaron los homónimos Juan Medina, uno carpintero y otro albañil.⁴²

La advocación del Rosario, a cuya capilla nos hemos referido, se extendía por todo el orbe católico promocionada por los dominicos, aunque en el caso de Santa Fe, donde esta orden no tenía presencia, fueron los propios franciscanos quienes la impulsaron. Habitualmente el culto a esta representación

³⁹ Angélico Chavez, *New Mexico Families. A Genealogy of the Spanish Colonial Period*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 1992, pp. 309-310.

⁴⁰ Angélico Chávez, *Our Lady of the Conquest*, *op. cit.*, p. 39.

⁴¹ Angélico Chávez, *Origins of New Mexico Families...*, *op. cit.*, pp. 191 y 309.

⁴² John L. Kesell et al. (eds.), *Blood on the Boulders. The Journals of Don Diego Vargas, New Mexico, 1694-1697*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998, p. 126.

mariana iba unido a la existencia de una cofradía y a un altar privilegiado, como lo había concedido Sixto V (1585-1590) en la bula de 30 de enero de 1586, *Dum ineffabilia*. En 1668 sería Clemente IX quien ampliara para las cofradías del Rosario de las Indias los privilegios existentes en España. Posteriormente, Inocencio XI (1676-1689) aclaró que las indulgencias las ganaban todas las cofradías de esta advocación, incluso las no reducidas a los dominicos.⁴³ En muchos lugares aquel privilegio del que gozaron los hijos de santo Domingo dio lugar a pleitos, aunque no tenemos noticia de que esto ocurriese en Nuevo México, toda vez que esa orden no tenía una presencia directa en Santa Fe y sus alrededores. Lo cierto es que fray Atanasio Domínguez decía que la profunda devoción al Rosario en Nuevo México se debía a la falta de un santo patrón de la provincia; incluso describe las grandes festividades que se realizaban en torno a esta advocación mariana.⁴⁴

Tenemos una descripción de esta capilla del mencionado fray Atanasio, que había iniciado la visita a aquellos territorios en 1776, probablemente la más prolija en datos, y que nos refiere que era de adobes, de 20 varas de larga por 7 de ancha y 9 de alta; añade que tenía dos ventanas en el lado de la Epístola con rejas de madera. Amén del altar mayor, la capilla disponía de otros dos altares en la nave; uno en el lado del evangelio con un crucificado y la Virgen a los pies del mismo, así como una imagen de san José; otro en el lado de la Epístola bajo la advocación de san Juan Nepomuceno. También nos describe que la sacristía de esta capilla se hallaba en el lado de la Epístola. Aunque no es nuestro objeto de estudio el hablar de las imágenes de la iglesia, hemos de decir que las mencionadas coinciden con algo muy

⁴³ Todos estos asuntos pueden verse en Antonio Garcés, *Cartas de favor en nombre de María Santísima a sus devotos, segunda parte*, Madrid, Manuel Martín, 1773, esp. pp. 431-432.

⁴⁴ Francisco Atanasio Domínguez, *The Missions of New Mexico 1776* (ed. Eleanor Adams y Angélico Chávez), Albuquerque, University of New Mexico Press, 1956, p. 241.

habitual en la iconografía de Nuevo México, incluida la advocación de san Juan Nepomuceno.⁴⁵

La situación de la capilla, por ser anexa a la iglesia, corrió casi la misma suerte. Así, en 1808, mientras se estaban llevando a cabo las obras del templo parroquial, se estaban recogiendo donativos para la construcción de una nueva capilla de Nuestra Señora del Rosario,⁴⁶ en la que el mismo Antonio José Ortiz tomó parte como mayordomo que era de la cofradía.

En las reformas llevadas a cabo por entonces se construiría la capilla de San José, al otro lado del crucero, a la que Ortiz añadió la imagen del Santo, amén de donar otra del Rosario, un San Miguel y algunas pinturas alusivas a la Virgen de Guadalupe.

Las sucesivas construcciones utilizaron el adobe y la madera como materiales esenciales y tradicionales en los edificios coloniales de Nuevo México y, a pesar de ser esta iglesia con sus capillas una de las construcciones más relevantes que se hicieran en aquel territorio, en ninguna de sus partes se había utilizado la piedra. Todo ello hacía que este tipo de edificaciones neomexicanas estuvieran muy sometidas a continuas refacciones por el deterioro que sufrían. Ello no impedía que algún viajero mencionara una magnificencia que no existía, como lo hizo el 3 de marzo de 1806 Zebulon Montgomery Pike en su diario, sin duda porque la parroquia de San Francisco debía sobresalir en el conjunto de la villa: "There are two churches, the magnificence of whose steeples form a striking contrast to the miserable appearance of the houses".⁴⁷

⁴⁵ Para comprobar lo habitual de estas iconografías pueden verse las obras de Charles M. Carrillo y Thomas J. Steele, *A Century of Retablos. The Janis and Dennis Collection of New Mexican Santos, 1780-1880*, Nueva York, Hudson Hill Press, 2007. Carmella Padilla (ed.), *Conexiones. Connections in Spanish Colonial Art*, Santa Fe, Museum of Spanish Colonial Art, s/a. E. Boyd y Frances Beese, *New Mexico Santos, Religious Images in the Spanish New World*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 1995.

⁴⁶ SANM, 1621-1821, 016, fs. 605-607.

⁴⁷ Zebulon Montgomery Pike, *The Southwestern Journals of*

La iglesia del plano y descripción del Archivo General de Indias⁴⁸

Una aspiración de Nuevo México al rayar el siglo XIX fue la creación de un obispado, aunque los intentos no eran nuevos.⁴⁹ No había triunfado la propuesta de Oñate de crear uno, o, en su defecto, una abadía o un vicariato, idea que había tenido antes de solicitarlo al rey en 1602.⁵⁰ La siguiente petición en este sentido fue la de fray Alonso de Benavides, hacia 1630, que contó con el visto bueno de Juan de Solórzano.⁵¹ El oidor Juan de Oliván, al que se debe el mapa del norte de la Nueva España de 1717,⁵² sugirió en 1724 el envío de un obispo auxiliar. En 1789 la proposición vendría del propio obispo de Durango, Francisco Gabriel de Olivares y Benito (1786-1812).⁵³ Era obvia aquella pretensión en un territorio tan inabarcable, al que las visitas episcopales raramente llegaban, pues eran 400 leguas las que separaban Santa Fe de la cabeza episcopal, por lo que Nuevo México solamente había sido visitado por tres prelados, el último de ellos Tamarón y Romeral, en 1760.

Lo cierto es que la convocatoria a Cortes, tras la invasión francesa de España, hizo que acudiese como representante por Nuevo México Pedro Baptista Pino, quien expuso toda una serie de necesidades de aquellos territorios, entre las que estaba la creación de un obispado y un colegio seminario,

lo que implicaba la erección de una catedral. La proposición de Pino, a la que dio forma el polémico Juan López Cancelada, se expuso en las Cortes el día 20 de noviembre de 1812 y se publicaría en un folleto aparte,⁵⁴ con lo que se pretendía atraer la atención sobre los 40 000 habitantes de Nuevo México, repartidos en 3 500 leguas y con 28 pueblos de indios reducidos.

En la sesión del 23 de enero de 1813 se verificó la erección del obispado y del seminario en Santa Fe, aunque para llevarlo a efecto el Consejo de Estado solicitaba información al comandante general Bernardo Bonavía. Entre tanto, Miguel Ramos Arizpe, diputado por Coahuila, en la sesión de las Cortes de 10 de junio del mencionado año, en una contestación a José Argüello, hizo alusión a la erección de aquel obispado solicitado por Pino, manifestando que no era “tan crédulo en cédulas, por bien selladas que vayan”.

Bernardo Bonavía contestaría el 27 de mayo de 1814 manifestando que la demarcación podía ser la de la propia provincia, y que para mantener al obispo y un seminario sólo se podía contar con los diezmos que ya este gobernante había mandado depositar en las cajas de Chihuahua, sin perjuicio del derecho que podía tener a ellos el cabildo de Durango.

Se pidieron después a la vía reservada los antecedentes de la erección, sobre los que tan sólo existía la respuesta positiva a la petición de Pino dada por una Comisión Ultramarina del Congreso que se había reunido el 20 noviembre de 1812. Como consecuencia, por cédula de 27 de enero de 1815 se reclamaron nuevos informes al comandante general, que debía informarse de las partes interesadas en los diezmos, así como de los ayun-

⁵⁴ Juan López Cancelada y Pedro Baptista Pino, *Exposición sucinta y sencilla de la provincia del Nuevo México y otros escritos* (ed. de Jesús Paniagua Pérez), León, Universidad de León, 2007. La edición original se publicó en Cádiz, en la Imprenta del Estado Mayor General, 1812.

Zebulon Pike, 1806-1807 (ed. S. H. Hart y M. L. Gardner), Albuquerque, University of New Mexico Press, 2007, pp. 193-194.

⁴⁸ La mayor parte de los datos han sido obtenidos en AGI, Guadalajara 571.

⁴⁹ Sobre los precedentes, puede verse Marc Simons, “In the Sadow of the Miter: New Mexico’s Quest for Diocesan Status”, en J. Steele *et al.* (eds.), *The History of the Catholic Church in New Mexico*, Albuquerque, LPD Press, 1998, pp. 212-213.

⁵⁰ AGI, Mexico 121 y 124.

⁵¹ Frederick Webb Hodge *et al.*, *Fray Alonso de Benavides’ revised Memorial of 1634*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1945, p. 11.

⁵² AGI, Mapas y planos. México 110-1.

⁵³ AGI, Guadalajara 561.

tamientos de Durango y Santa Fe. La contestación, el 12 de agosto de 1816, manifestaba la necesidad de la diócesis y el que los límites de la misma coincidieran con los de la demarcación militar, alegando, aunque sin dar cifras, que tales diezmos eran suficientes para lo indispensable. Estaban de acuerdo con aquello los ayuntamientos de Durango y Santa Fe, así como el cabildo eclesiástico de la primera ciudad, que informaba que la cantidad de los mismos ascendía a unos 10 000 pesos anuales, lo que podía considerarse como suficiente habida cuenta de que el obispado de Sonora funcionaba con sólo la mitad de aquella cantidad. Precisamente este obispado había sido de reciente creación por la bula de Pío VI, *Immensa divinae pietatis charitas*, del 7 de mayo de 1779.

La creación de un obispado implicaba la existencia de una catedral, en un momento en el que las posibilidades de grandes gastos eran casi nulas. Como resultado se pensó que tales funciones podía cumplirlas la iglesia parroquial de San Francisco, aunque se aclaraba que no presentaba comodidades para ejercer de tal catedral, ni se disponía de espacios dignos para residencia del obispo. Por tanto, la solución se presentaba como provisional. En consecuencia, se elaboró una descripción de la iglesia parroquial de Santa Fe y se adjuntó el plano que reproducimos,⁵⁵ único conocido de dicho templo (figura 2). Dicha descripción se hallaba firmada por José Manrique con fecha de 14 de marzo de 1814, último año de su actividad como gobernador de Nuevo México. Precisamente, conocer la descripción y algunos dibujos y fotos tomados a lo largo del siglo XIX nos permiten comprobar la relativa inexactitud de dicho plano, realizado por un técnico, probablemente militar, pero en el que no se recurrió a la precisión, a pesar de que tampoco podamos hablar de un plano a mano alzada. En

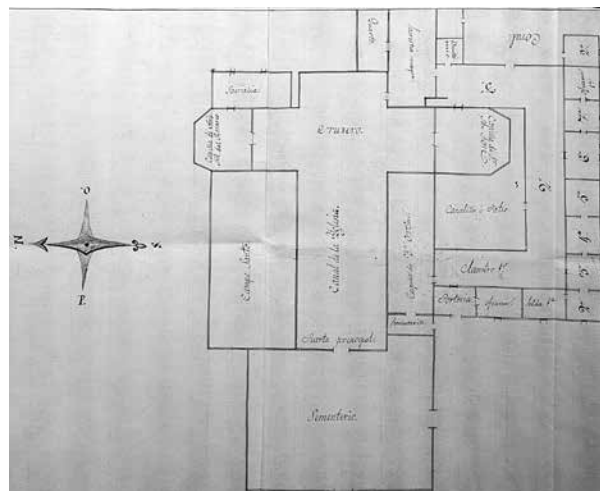


Figura 2. Plano de la iglesia y convento de San Francisco. Santa Fe, Nuevo México. AGI, MPMéxico, 704 (1814).

realidad este dibujo y la descripción nos reflejarían las obras que se habían llevado a cabo en el tránsito de los siglos XVIII al XIX.

En primer lugar hay que destacar el medio, donde se nos dice que Santa Fe se halla en un espacio húmedo, pues allí desembocan las gargantas que bajaban de las montañas y que eran una amenaza para las edificaciones en época de lluvias, amén de que en las inmediaciones de la iglesia existían unas ciénagas que el autor supone que pueden ser “destiladeros” de una laguna que se hallaba en la cima de la sierra. Ya en el plano que elaboró José de Urrutia en 1766, y que se conserva en el Museo Británico, la ciudad se hallaba atravesada por el río Santa Fe y dos acequias de regadío, así como se reflejan los barrancos de las montañas vecinas. De hecho, durante el mandato de Teodoro de Croix sobre las Provincias Internas, a partir de 1776 se pensó en trasladar la villa de Santa Fe a un lugar más adecuado, para lo que se consideró la localidad de Santo Domingo Cochiti.⁵⁶ Posteriormente, el gobernador Fernando de la Concha (1789-1794) intentaría una regularización del plano de la

⁵⁵ AGI, Mapas y planos. México 704.

⁵⁶ Archivo General de Simancas (AGS), Secretaría de Guerra 7019, 30, fs. 1v-2.

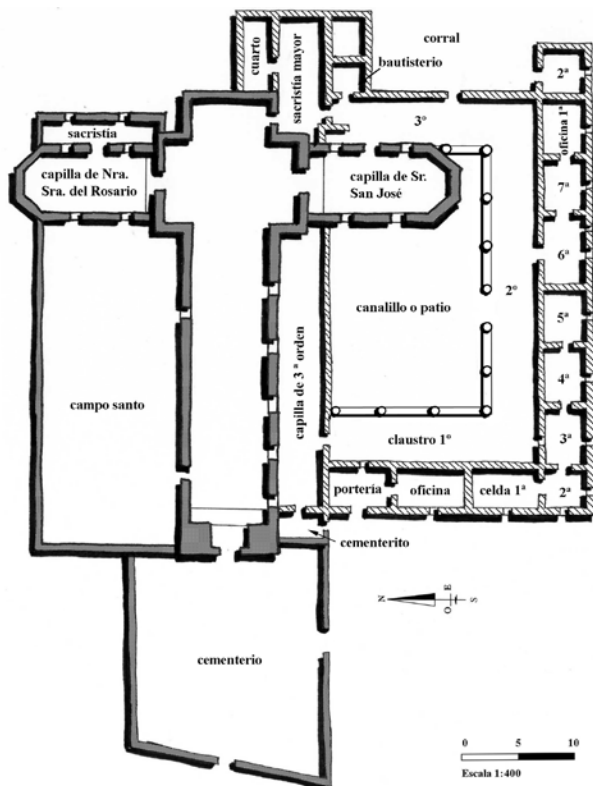


Figura 3. Planta de la iglesia y convento de San Francisco con leyendas de sus dependencias. Santa Fe, Nuevo México. Autores: Jesús Paniagua Pérez y Joaquín García Nistal.

62 |

villa y una concentración de sus habitantes, incluso elevar un cuartel para la tropa, como ya lo había planteado Fermín de Mendinueta; por ello Concha sugirió que, a medida que se fuesen arruinando las débiles construcciones, se fueran reedificando en torno a las casas reales,⁵⁷ e incluso prohibió reconstruir edificios que se hallasen fuera de la planta de cuadrícula.⁵⁸ Esto favorecería un entorno mucho más parecido al de gran parte de las ciudades hispanoamericanas, ya que Santa Fe se caracterizaba por su hábitat disperso.

En la descripción se nos dice que la iglesia medía 49 varas castellanas de largo, 8.5 de ancho

⁵⁷ *Ibidem*, fs. 1-3.

⁵⁸ Ross Frank, "They Conceal a Malice Most Refined", en Jesús F. de la Teja y Ross Frank, *Choice, Persuasion and Coercion. Social Control on Spain's North American Frontiers*, Albuquerque, University of New México Press, 2005, p. 81.

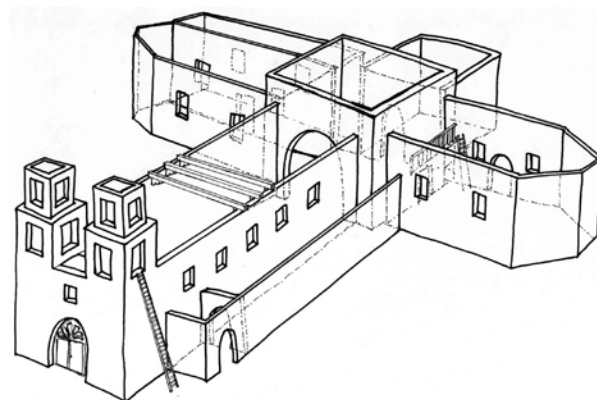


Figura 4. Alzado hipotético de la iglesia de San Francisco. Santa Fe, Nuevo México. Autores: Jesús Paniagua Pérez y Joaquín García Nistal.

y 10 varas de alto (figuras 3 y 4). Se cubría toda ella de madera *sin ninguna pulidez*. El crucero de la misma era de 14.75 varas de largo, 8.75 de ancho y 11 de alto, lo que implicaba unos brazos del crucero mucho menos acentuados en planta que el que se aprecia en el plano, que se cubría con madera, de igual modo que el crucero, este último ligeramente más alto. Los brazos del transepto poco desarrollados era una característica bastante general de las iglesias neomexicanas, como las de Humanas, Quarai, Pecos y otras. Aunque no lo expone el documento, sabemos que la división entre el crucero y la nave se hacía por un arco de madera de medio punto.

Sobre la entrada se encontraba un coro dotado de una barandilla de madera tosca, de igual anchura a la de la nave y escasa profundidad, al que se accedía por una escalera de mano, y que estaba iluminado con una ventana abierta en la fachada principal. Este modelo de coro fue muy frecuente en Nuevo México, donde también podemos verlo en la misma ciudad, en la iglesia de San Miguel. El conjunto del templo se iluminaba a través de cinco ventanas situadas en el lado sur. Sin embargo, tanto un dibujo de 1846⁵⁹ como una fotografía de

⁵⁹ Reproducida en la obra *Abert's New Mexico Report 1846-47*, Albuquerque, Horn & Wallace, 1962.

1880 muestran tres ventanas en el lado norte, aunque es cierto que, cuando se hizo esta descripción, a ese lado estaba anexada la capilla de los Terceros.

El principal acceso a la iglesia se hacía por la portada de poniente, amén de existir otro al convento desde la capilla de San José y otro al camposanto desde la nave. Igualmente, por el presbiterio se accedía a la sacristía y a otro cuarto, ambos iluminados por sendas ventanas, y desde los que se podía entrar al claustro conventual.

En el fondo de los brazos del crucero se abrían las ya mencionadas capillas del Rosario y San José, lo que le daba al plano un aspecto de brazos de la cruz de gran extensión. La primera tenía 14.25 varas de larga y 6.5 de ancha, con cuatro ventanas, dos a cada lado, y un coro con iguales características al de la iglesia. En el lateral de esta capilla se hallaba la sacristía de la misma, de igual longitud, aunque más estrecha y con dos ventanas, donde se guardaban varias piezas, entre ellas las del monumento. La de San José tenía 15 varas de larga y 6.75 de ancha, con la misma altura y con un coro y ventanas semejantes al anterior. Así, aunque la diferencia no era mucha, los brazos, con las capillas incluidas, no eran exactamente simétricos. Este modelo de capillas en los brazos del crucero se utilizó también en la iglesia de la población de Santa Cruz. Sin embargo, parece que en Nuevo México hubo una cierta tendencia a la disimetría con una capilla en un lado del presbiterio, como la que tuvo esta iglesia hasta levantarse la capilla de San José y como se puede apreciar en la iglesia de los Ranchos de Taos o en la de Trampas.

La capilla de la Orden Tercera, vinculada a una cofradía de penitentes, nos aparece relacionada en el documento y se manifiesta en el plano, pero debió prestar servicios durante poco tiempo, pues dicha orden estaba utilizando la capilla de San José ya en 1826.⁶⁰ Probablemente dejó de cumplir sus

funciones a partir de 1817, tras la visita de Ladrón de Guevara, que consideraba un abuso la exposición de cráneos en la misma, como era frecuente en los espacios religiosos utilizados por los famosos penitentes de Nuevo México.⁶¹ Para su construcción, que la situó a lo largo del lado de la Epístola de la nave de la iglesia, pero sin comunicación por el interior, se pudo utilizar la crujía norte del claustro conventual, de ahí su estrechez. Lo cierto es que aunque debió utilizarse poco tiempo, aún nos aparecen sus muros en un dibujo de 1880,⁶² poco tiempo antes de que la iglesia fuese definitivamente destruida.

La fachada no está descrita en el documento. Por los datos gráficos que poseemos era de gran simplicidad, sin ningún tipo de ornamentación, tan sólo configurada por una gran puerta de arco de medio punto sobre la que se abría una pequeña ventana que iluminaba el coro. Nada nos permite hacer referencia a posibles influencias barrocas o neoclásicas. Su austeridad simplemente nos define la pobreza característica de aquella arquitectura regional, dotada más de un sentido práctico que de cualquier tipo de adscripción a las modas del momento.⁶³ Ni siquiera las torres remarcaban el cuerpo bajo y parecen brotar en lo alto de la fachada. Sobre estas torres sí se nos decía que eran cuadradas y de dos cuerpos, con una altura de 16.5 varas, realizadas “sin ninguna regla”,

clesiastical History of New México, Arizona y Colorado, Banning, California, St. Boniface's Industrial School, 1898, p. 161.

⁶¹ Sobre la vinculación de las órdenes terceras con los penitentes puede verse Marta Weigle, *Brothers of Light Brothers of Blood. The Penitentes of the Southwest*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976, pp. 19-51.

⁶² Lo reproduce Marc Treib, *op. cit.*, p. 94.

⁶³ En este sentido Nuevo México presenta una arquitectura con un especial sentido de desornamentación en sus exteriores, que no llegó a tanto en otros lugares del norte de la Nueva España, como podemos comprobar, por ejemplo, en la obra de Gloria Fraser Giffords, *Sanctuaries of Earth, Stone, and Light. The Churches of Northern New Spain, 1530-1821*, Tucson, The University of Arizona Press, 2007.

⁶⁰ John Baptist Salpointe, *Soldiers of the Cross. Notes on the Ec-*

albergando el primer cuerpo las campanas de mediano tamaño, con una de ellas quebrada. El acceso se hacía por el exterior con una escalera movable de madera. Este tipo de torres, que flanqueaban la portada y estaban situadas por delante del cuerpo de la iglesia, fueron muy comunes en la región, como puede verse en Pecos, Cochiti, Isleta, Acoma o los Ranchos de Taos, entre otras.

En muchas iglesias de Nuevo México, el espacio generado entre las dos torres fue utilizado como un balcón, lo que evoca algunos viejos modelos de capillas de indios en el espacio andino, sin que sepamos con total precisión cuáles podían ser aquí sus funciones. Esto puede rastrearse en otras construcciones religiosas de la zona como Chimayó, Las Trampas, Pecos, San Felipe, Tesuque o Zía. En el caso de nuestra iglesia la portada se situaba en paralelo con las torres sin generar ningún espacio vacío y reduciendo con ello cualquier sensación de movimiento en el plano de la fachada; algo parecido a lo que encontramos en San Esteban de Acoma. En realidad hay que recordar que la Parroquia de Santa Fe estaba destinada especialmente a la población de *españoles* de la localidad, pues la de los indios lo era la de San Miguel, del barrio de Analco, por lo cual se haría innecesaria esa balconada exterior de marcado carácter misional, que había tenido, al menos en el tiempo en que fray Atanasio Domínguez hizo su descripción y fray Angélico Chávez recrea en un dibujo.⁶⁴

El documento gráfico más antiguo que poseemos de las torres de nuestra iglesia es el dibujo de 1846, de la obra de Abry (figura 5), aunque suponemos que para entonces ya habían sufrido transformaciones, puesto que entre ellas aparece una especie de frontón cuadrado con un reloj, que no había existido anteriormente en la iglesia, aunque sí había uno en la plaza de la villa.⁶⁵ Sin embargo, sus



Figura 5. Reproducción de la iglesia de San Francisco en Santa Fe de Nuevo México en la obra de *Aber's New Mexico Report 1846-47*.

dos cuerpos, aunque no el remate, pueden corresponder a la obra original, que nos recuerda la versión popular de catedrales como las de Chihuahua o Durango, incluso con más parecido a la actual catedral de Guanajuato. Es más, estas torres presentaban un gran parecido con la torre de la iglesia de Guadalupe, también en Santa Fe, según una fotografía de 1880.⁶⁶

En el lado de la Epístola se encontraba el convento, que en esas fechas había sufrido las profundas modificaciones a las que ya nos hemos referido. Por un lado, la capilla de San José tuvo que hacerse prolongándose sobre el claustro, al que robó espacio en todo el lienzo oriental. Por otro, es muy probable que la capilla de los Terceros se hiciese sacrificando el lienzo septentrional del anterior. Lo cierto es que este claustro tenía una forma ligeramente rectangular. Cuando se hizo el plano y la descripción, tenía seis vanos en su parte sur, y a través de él se comunicaba con el corral por el este. El documento nos dice que, de las 12 piezas que lo componían, algunos de sus cuartos no estaban en buenas condiciones. Todo indica que la obra se había concebido en origen para una comunidad amplia de franciscanos, pero que estaba muy limi-

⁶⁴ Francisco Atanasio Domínguez, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵ Antonio Barreiro, *Ojeada sobre Nuevo México*, Puebla, José Ma. Campos, 1832, p. 13.

⁶⁶ Museum of Santa Fe, *Archivo Fotográfico del Palacio de los Gobernadores*, negativo núm. 015847. Esta iglesia se construyó a partir del permiso que se dio en 1795, aunque la construcción debió iniciarse hacia 1808. Marc Treib, *op. cit.*, p. 104.

tada en los últimos tiempos, lo que favoreció el que dicho convento se fuera reduciendo en función de otras necesidades y que sólo dos salas y cuatro celdas fuesen utilizables. La escasez de frailes se venía prolongando a lo largo del siglo XVIII, donde ya en 1762 tan sólo había cuatro franciscanos. Desde el exterior el acceso al convento se hacía por una pequeña portería, junto a la iglesia.

Especialmente curiosa es la presencia del baptisterio en el claustro conventual, aunque es cierto que con un acceso desde la sacristía. En la tradición cristiana no es ninguna novedad que se hallase fuera de la iglesia, pero no parece que esto responda a nada simbólico, pues ni siquiera se encuentra en el norte o el oeste, como era tradicional, sino más bien a cuestiones prácticas de construcción.

En el lado del Evangelio de la nave se hallaba un camposanto con 39.5 varas de largo por 15 de ancho. Existía además otro cementerio irregular, a modo de atrio, frente a la puerta principal, pues medía 27 y 20 varas de largo por otras 20.5 de ancho. El uso de este cementerio está datado desde 1732⁶⁷ y, en la época que nos ocupa, es probable que la mayoría de los difuntos se enterrasen en el exterior, aunque a finales del siglo XIX, debido a las tareas de la nueva catedral, se encontraron varios cadáveres en la iglesia que se reunieron en una fosa común.⁶⁸ Camposanto y cementerio no coinciden con lo que suponía Angélico Chávez, que daba una forma regular al cementerio y prolongaba en exceso el camposanto.⁶⁹

Tras el convento se hallaba lo que en la documentación se denomina como corral, donde se encontraba una propiedad de 18.5 varas castella-

nas de ancha y 279 de larga, que se utilizaba para el cultivo de maíz y trigo, amén de disponer de un curso de agua cristalina sin resguardo alguno. Esto indica que el de Santa Fe, como otros muchos de los centros misioneros neomexicanos, tendió al autoabastecimiento de sus moradores con campos de cultivo que garantizaran la alimentación.

El conjunto, en términos generales, no difiere mucho de otras construcciones eclesiásticas de Nuevo México y se mantiene en la tradición de los conventos misionales franciscanos del siglo XVI, salvo por la existencia, bastante frecuente, de un pequeño crucero con capillas. Respecto de aquellas tradicionales construcciones franciscanas ésta, como casi todas las iglesias de Nuevo México, carece también de portada en el norte, asociada comúnmente a los catecúmenos; aunque en este caso, al ser parroquia de españoles, estaría justificada esa ausencia. De todos modos, se han hecho comparaciones en la arquitectura misional de otros territorios.⁷⁰

Otra gran diferencia con las construcciones del siglo XVI estaría en los materiales utilizados, pues el adobe y la madera fueron aquí esenciales en las construcciones, no sólo por adaptación al medio, sino también por la carencia de artífices de cierta solvencia, lo que se tradujo en estructuras poco delicadas de gruesos muros, vanos pequeños, disimetrías y todo un cúmulo de carencias que obligaba a continuas refacciones. Es cierto, sin embargo, que frente a otras iglesias neomexicanas ésta no utilizó los contrafuertes exagerados y gozó de un altura superior a la media, pues no en vano Santa Fe era la capital y, por tanto, el lugar donde los artífices, aun no siendo destacados, debieron

⁶⁷ Angélico Chávez, "Santa Fe Church...", *op. cit.*, p. 93.

⁶⁸ Sobre los espacios de entierro, es de interés el artículo de Martina E. Hill de Chaparro, "De cuerpo a cadáver: el tratamiento de los difuntos en Nuevo México en los siglos XVIII y XIX", en *Relaciones*, núm. 94, 2003, pp. 60-90, esp. p. 82.

⁶⁹ Angélico Chávez, "Santa Fe Church...", *op. cit.*, p. 84.

⁷⁰ Valga el ejemplo del trabajo de James E. Ivey, "Comparative Franciscan Architectural Design on the Northern and Central Frontier of New Spain", en S. Flowers (ed.), *The Spanish Missionary Heritage of the United States: Selected Papers and Commentaries from the November 1990 Quincentenary Symposium*, San Antonio, San Antonio Missions National Historical Park, 1993, pp. 177-199.

ser algunos de los más preparados de la provincia, amén de contar con un mayordomo de fábrica hasta el momento de la independencia.

Consecuencia también de todo lo anterior fue la carencia ornamental que en las fachadas predominó en Nuevo México y concretamente en esta parroquia de Santa Fe. Ni un solo adorno parece haber existido. Tan sólo la puerta de arco de medio punto, cosa no muy frecuente en estas latitudes, daba una cierta categoría a la edificación. El valor estético del exterior estuvo esencialmente en el juego de volúmenes, producto de las modificaciones continuas y de los anexos, que permitieron ir creando un conjunto de prismas rectangulares y cuadrangulares de diferente altura, a veces achaflanados.

El interior de la iglesia nos resulta aún más desconocido. Sobre el sistema de cubierta se indica que la totalidad del templo estaba techado mediante maderas “sin ninguna pulidez”, lo que nos hace suponer que se emplearon piezas toscamente desbastadas y de escuadría irregular, razón por la que debemos interpretar con prudencia la afirmación de que el techo servía “de media naranja o bóveda”. Aunque no fueron infrecuentes las soluciones lignarias a modo de bóveda de medio cañón, e incluso hemisféricas, su ejecución suponía un grado de pericia al alcance de muy pocos maestros de carpintería. La escasa especialización de los artífices relacionados con esta fábrica nos induce a pensar que aquella descripción es un símil del cometido estructural que, a modo de bóveda, desempeñaba la cubierta de madera del templo, cerrando la totalidad de los espacios del mismo. Para ello, y atendiendo a las soluciones estructurales más frecuentes, se debió emplear un sencillo techo plano o alfarje formado por una serie de vigas que atirantaban los muros. A tenor de la luz o ancho de la nave a salvar, algo más de siete metros, se hizo necesario emplear tanto maderas de gran escuadría como un sistema que permitiera aumentar la resistencia de las

mismas, por lo que se emplearon canes o asnados volados que servían de apoyo a las anteriores, a la par que conferían al conjunto un resultado estético más atractivo mediante sus remates lobulados.⁷¹

Ni siquiera existía un mobiliario para el público, tal y como todavía sucedía en 1846 cuando el teniente Emory la describió. Sin embargo, sí gozaba de una abundante ornamentación religiosa que iba desde retablos —a los que ya hemos hecho referencia— a adornos de espejos, 50 cruces, tallas que debían ser el gusto popular típico de Nuevo México, pinturas de escasa calidad y oropeles.⁷² De todo aquello no sabemos qué era lo conservado del periodo anterior, pues en el inventario de 1796 se dice que esta iglesia tenía nueve tallas y 55 pinturas al óleo.⁷³

El documento nos aporta también algunos datos de la arquitectura civil, en la medida en que se planteaba la construcción de un seminario y de las casas del futuro prelado. Se desechó el convento desde el primer momento para tales menesteres. Como casa episcopal se pensó en unir dos viviendas deshabitadas que había junto a la iglesia y que el dueño estaba dispuesto a facilitar interinamente o en propiedad, las cuales distaban unas 25 varas del templo. De todos modos, hasta que se le habilitara alguna construcción, se decía que el prelado podía residir en la vivienda de Antonio Ortiz. Para el seminario se pensó en otra amplia casa ubicada a 70 varas de distancia.

Las construcciones civiles de Santa Fe también se hallaban realizadas en adobe y madera y carecían de toda riqueza ornamental; incluso eran, por

⁷¹ Sobre los modelos de canes neomexicanos puede verse Nancy Hunter Warren, *New Mexico Style. A Sourcebook of Traditional Architectural Details*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 1986, pp. 6-37.

⁷² W. H. Emory, *Notes of a Military Reconnaissance from Fort Leavenworth, in Missouri, to San Diego, in California*, Washington, Wendell and Benthuysen, 1848, p. 34.

⁷³ José E. Espinosa, *op. cit.*, p. 97.

lo general, de una sola planta, como todavía podía apreciarse en fotografías de la década de 1860 de la calle que desembocaba frente a la iglesia que nos ocupa y que llevaba su mismo nombre.⁷⁴

Todas esas obras que se pretendían realizar para el probable nuevo obispado, se planteó que fueran pagadas por los vecinos, en que unos pondrían los materiales, otros el trabajo y otros algunas cantidades de dinero; esto último lo harían especialmente los habitantes de El Paso, pues por lo alejado de aquel lugar parecía más conveniente que las otras soluciones. Mantener las obras realizadas debería salir de lo que produjese el arrendamiento de los diezmos, que desde 1814 habían sido mandados retener en las cajas de Chihuahua. De este hecho se quejaba el cabildo eclesiástico de Durango, pues según la Ley 2, Título 71, Libro 1 de las *Leyes de Indias*, los diezmos no pertenecían a los obispados hasta que los obispos eran confirmados por el Papa; y no se debían entregar hasta que éstos no ocupaban sus sedes. Por tanto, era impropcedente la retención que se había hecho, pues en Nuevo México ni siquiera había obispo presentado, por lo que no se tenía derecho a tales diezmos; ni siquiera se podían acoger a lo expuesto en las Cortes de Cádiz, donde el 14 de junio de 1811 se manifestó que la dificultad de las comunicaciones entre España y América no permitía los viajes de los prelados nombrados y que tomaban posesión en España, por lo que en esas condiciones podían disfrutar de la mitad de las rentas, si éstas pasaban de 35 000 pesos; de dos tercios cuando importaban de 25 000 a 35 000 pesos; y de tres cuartos cuando eran de 15 000 a 25 000. Por debajo de esas cantidades podían disfrutar del completo. El problema en Nuevo México era que ni siquiera existía un obispo nombrado para tomar posesión.

Lo cierto es que el periodo español acabaría sin

⁷⁴ Museum of Santa Fe, *Archivo Fotográfico del Palacio de los Gobernadores*, negativo núm. 011330.

una catedral y sin seminario, a pesar de que la población habría preferido este último, pues contribuiría a la educación de la juventud, y para su funcionamiento se llegaron a solicitar 12 becas reales en 1816. Pero ambas construcciones, por tanto, no pasaron de ser un mero proyecto.

La mano de obra, salvada la de los artífices *españoles* asentados en la región, fue la de los indios semaneros, que cada domingo se presentaban en el palacio del gobernador para que se les asignaran trabajos, entre los que destacaban la construcción de edificios públicos, siendo generalizados los abusos y quejas.

El final de la construcción colonial

Santa Fe, a pesar de hallarse en los confines de la Nueva España, sufrió una importante alteración demográfica durante el siglo XVIII. Pasó de menos de 1 000 habitantes a mediados del siglo a más de 6 000 en 1820. El aislamiento de Nuevo México no fue un problema para que la arquitectura de su territorio no permaneciese totalmente ajena al devenir de los tiempos. El interés estratégico que surgió a finales del siglo XVIII por estas regiones iba a traer consigo también amenazas para su tradición artística novohispana. El primer gran peligro en este sentido surgiría con el *Santa Fe Trail*, en 1821, que daría lugar a un mercado y una feria de cierta importancia en la villa, a donde llegaban comerciantes del norte y del sur. Más significativa sería la anexión a Estados Unidos en 1846, ratificada por el Tratado de Guadalupe-Hidalgo de 1848, con el que se abriría de forma definitiva este espacio a las tendencias y modas de la joven nación, incluso de Francia. Todo ello sin olvidar una penosa situación respecto de la atención de las misiones por falta de clero. De los 23 frailes de finales del periodo español se pasó en 1826 a nueve franciscanos y cinco seculares. Tras esa fecha, con los intentos de secularización y la expul-

sión de los españoles de México, los seráficos, salvo alguna aportación muy esporádica, no enviarían más misioneros, al tiempo que la inmigración estadounidense se hacía cada vez más patente; es más, el año que se firmaba el Tratado de Guadalupe-Hidalgo moría el último misionero franciscano, fray Mariano de Jesús,⁷⁵ con lo que finalizaba todo un ciclo misional en Nuevo México.

En el caso de la vieja parroquia, el problema de su existencia estaba condicionada por la creación de un obispado, lo que se ralentizó tras la independencia con el casi total abandono del interés por aquellos territorios, aunque el artículo 6 del decreto de 19 de julio de 1823 de la nueva nación mantenía el proyecto de la creación de una diócesis. Entre tanto, las autoridades solicitaron al obispo de Durango que estableciese en Santa Fe un vicario foráneo dotado con 3 000 pesos, sobre la cuarta episcopal del obispado, hasta que se fundase. El nombramiento recaería en 1826 en Agustín Fernández de San Vicente, que haría una breve descripción de la iglesia con sus dos grandes capillas.⁷⁶

No fue hasta después de la ocupación de Estados Unidos cuando el proyecto comenzó a tener verdadero interés, aunque la dependencia episcopal se siguió manteniendo de Durango hasta 1850, año en que el obispo hacía la última visita, animando a los fieles a reconstruir sus iglesias destruidas durante la guerra. Lo cierto es que del momento en que los estadounidenses ocuparon Santa Fe conocemos una descripción de nuestra iglesia, realizada por el teniente James W. Abert, en la que se incluyó el dibujo de 1846. Decía:

October 4, 1846. We were early awakened with the ringing of the campanetas, summoning the good

⁷⁵ David. J. Weber, *The Mexican Frontier, 1821-1846*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1982, pp. 59-60.

⁷⁶ José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras VI. Periódicos: Correo Semanario de México*, México, UNAM, 1975, p. 82. Angélico Chávez, "Nuestra Señora del Rosario...", *op. cit.*, p. 184.

citizens of Santa Fe to morning mass at the parroquia, or parish church. I had a great desire to see the interior of this church, which with the "Capilla de los Soldados", are said to be the two oldest churches in the place, and were doubtless those alluded to by Pike, when he says, "there are two churches, the magnificence of whose steeples form a striking contrast to the miserable appearance of the houses" [...]. The body of the building is long and narrow; the roof lofty; the ground plan of the form of a cross. Near the altar were two wax [wooden] figures the size of life, representing hooded friars, with shaved heads, except a crown of short hair that encircled the head like a wreath. One was dressed in blue and the other in white; their garments long and flowing, with knotted girdles around the waist. The wall back of the altar was covered with innumerable mirrors, oil paintings, and bright colored tapestry. From a high window a flood of crimson light, tinged by the curtain it passed through, poured down upon the altar. The incense smoke curled about in the rays, and, in graceful curves ascending, lent much beauty to the group around the priests, who were all habited in rich garments. There were many wax tapers burning, and wild music, from unseen musicians, fell pleasantly upon the ear, and was frequently mingled with the sound of the tinkling bell [...].⁷⁷

El dibujo al que nos referimos, que acompañaba a este texto, presenta un gran esquematismo y no parece corresponder a las medidas que se daban en el año 1856, de 54 yardas de largo por 9.5 de ancho.⁷⁸ Incluso parece que el artista manipuló el conjunto, pues aparece la iglesia aislada y rodeada por un muro, cuando en realidad las fotografías y dibujos de 1868, 1878 y 1880 mostraban todavía los restos del convento y de la capilla de la Orden Tercera.

⁷⁷ *Abert's New Mexico Report 1846-'47* (ed. de William Kelleher), Albuquerque, Horn & Wallace, 1962, p. 56. Marc Treib, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁸ James D. y Giorgiana Kornwolf, *Architecture and Town Planning in Colonial North America I*, John Hopkins University Press, 2002, p. 112.

En 1850 Roma convertía a Nuevo México en un vicariato apostólico, al frente del que se puso al francés Jean Baptiste Lamy,⁷⁹ misionero en la diócesis de Cincinnati (Ohio), donde sería consagrado en la catedral de San Pedro el 24 de noviembre. El vicario partió hacia su diócesis pasando por Luisiana y Texas, llevando consigo la idea de elevar una nueva catedral, así como de reclutar clero francés. Pero muchos de los eclesiásticos que se encontró en Nuevo México seguían considerándose pertenecientes a la diócesis de Durango, que ya tenía allí su representante en la figura de Antonio José Martínez, con el que Lamy llegó a tener unas tensas relaciones.

A su llegada, el vicario escribió al obispo de Cincinnati, Juan Purcell, diciendo que en aquella villa había buenas iglesias y capillas, todas con forma de cruz.⁸⁰ En lo que se refiere a la que nos ocupa, comunicaba que no era muy grande, pero sí de proporciones regulares y dotada de presbiterio con relieves de piedra muy bien grabados.⁸¹ Pero el deseo de Lamy era desvincular aquel lugar de todo componente novohispano, por lo que incluso reclutó clero francés, especialmente de la Orden de San Miguel,⁸² lo que obviamente iba a tener influencias directas en el desarrollo artístico de Nuevo México. En 1866 ya había 30 sacerdotes de su misma nacionalidad, de los 51 que componían su diócesis.⁸³

El obispado de Santa Fe sería creado por Pío IX el 29 de julio de 1853 y se mantuvo como

⁷⁹ Sobre Juan Bautista Lamy puede verse Paul Horgan, *Lamy of Santa Fe*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003. Ray John de Aragon, *Padre Martínez and Bishop Lamy*, Santa Fe, Sunstone Press, 2006. Bruce T. Ellis, *op. cit.*

⁸⁰ *La voz de la religión*, 3 de julio de 1852, p. 47.

⁸¹ *La voz de la religión*, 10 de julio de 1852.

⁸² Frank H. H. Roberts y Ralph Emerson Twitchell, *History and Civics of New Mexico*, Albuquerque, Charles Ilfeld, 1914, pp. 181-183.

⁸³ Chris Wilson, *The Myth of Santa Fe. Creating Modern Regional Tradition*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1997, p. 56.

su obispo al mencionado Lamy. Éste optó muy pronto por reformas en la antigua parroquia para adaptarla a las necesidades catedralicias, aunque siempre teniendo en mente la construcción de la nueva catedral. Tras vender la iglesia Castrense, en 1859, aprovechó aquellos beneficios para readaptar nuestra iglesia, recurriendo a grandes ventanales rectangulares en las capillas y en la nave, que ahora se redujeron a tres, e incluyendo un pequeño rosetón en la ventana que iluminaba el coro. Se rodeó el conjunto con un almenado y las torres fueron reformadas, reduciéndolas a un cuerpo con vanos de arcos trilobulados, tal y como lo reflejan las fotografías de 1865 y 1867, realizadas por Nicholas Brown, que se conservan en el Museo de Nuevo México.⁸⁴ Ya había, pues, una tendencia hacia el neogótico que hacía furor en Estados Unidos, por ejemplo, en la catedral de San Patricio de Nueva York, diseñada en 1858 por James Renwick y que en Santa Fe tendría su mejor ejemplo en la capilla del Loreto, finalizada en 1878.

El gusto por los neomedievalismos, muy bien acogidos en Estados Unidos y en su país de origen, se apoyó en Santa Fe en la presencia de artífices procedentes de Francia e Italia. No quiere decir con ello que este mismo tipo de arquitectura no tuviese éxito en México a través de los europeos que llegaban y los mexicanos que se formaban en Europa.⁸⁵

Lamy optó para su catedral por el neorrománico de tradición francesa, por lo que algunos autores, no sin motivo, han visto en la catedral de Santa Fe una hija menor de la Catedral de Marsella.⁸⁶ Nada había de extraño en ello, puesto que los

⁸⁴ Museum of Santa Fe, *Archivo Fotográfico del Palacio de los Gobernadores*, negativos núm. 055484 y 10059.

⁸⁵ Sobre el neogótico mexicano puede verse Martín M. Checa Artasu, "Hacia una geografía del neogótico en México", en *Esencia y Espacio*, núm. 28, 2010, pp. 21-28.

⁸⁶ Chris Wilson, *op. cit.*, p. 58.

arquitectos fueron franceses. Eran Antoine y Projectus Molny, llegados hacia 1860, aunque se supone que enviaron el proyecto desde Francia antes de partir hacia aquellas tierras. Las obras se iniciaron en 1869 en las inmediaciones de nuestra iglesia, que acabaría por ser demolida y absorbida por el nuevo edificio. Antoine Molny dirigió las obras hasta que se quedó ciego y tuvo que regresar a Francia. Se detuvo la construcción hasta 1874, en que se hizo cargo de la misma el también arquitecto francés, residente en San Francisco de California, François Mallet.⁸⁷ En 1883 la nueva catedral, derruida la iglesia que tratamos —cuyo solar ocuparía lo que ahora era la nave central del nuevo edificio—, ya estaba preparada para el culto.

Esta catedral rompía definitivamente con la tradición novohispana. Por un lado, porque respondía a unas influencias evidentes del neorrománico francés; por otro, porque sus torres, que hasta el presente no han sido construidas, estarían en la tónica de la gran torre de la catedral de San Pedro de Cincinnati, obra de Henry Walter, con cuerpos poligonales descendentes en altura, que responde a modelos clasicistas.

Conclusiones

En sí, la iglesia y convento de San Francisco en Santa Fe de Nuevo México fue uno de los mejores ejemplos de la arquitectura misional de aquellos territorios, a pesar de ser una parroquia de espa-

ñoles que, por sus características constructivas de mayor calidad, se consideró como la mejor opción para convertirse en catedral cuando se planteó la necesidad del obispado de Nuevo México en las Cortes de Cádiz. Si bien eran ya tiempos difíciles y hubo que esperar hasta el dominio estadounidense para que se erigiese la diócesis, y con ella el final del edificio colonial, que conocemos a través de algunos dibujos y fotografías del siglo XIX.

Esta iglesia respondía a un modelo de arquitectura misional franciscana, que tendría sus raíces en el lejano siglo XVI y que consiguió mantenerse viva hasta la época de la independencia en los territorios misionales del norte. Como aquellos de la decimosexta centuria, este templo presentaba una sola nave muy alargada, aunque introduciendo algunas novedades como el crucero de brazos poco prolongados y otros aspectos que tenían que ver con el propio medio; así, los materiales fueron esencialmente adobe y madera, lo que no permitía edificaciones como las que se llevaron a cabo en el centro de la Nueva España durante aquel siglo XVI; lo mismo que tampoco existía una mano de obra suficientemente cualificada como para abordar tareas más ambiciosas.

Los cambios y destrucción definitiva de esta iglesia a lo largo del siglo XIX vendrían a marcar el final de las influencias españolas o novohispanas en Nuevo México en favor de otras tendencias europeas, especialmente francesas, así como las de Estados Unidos.



⁸⁷ Sobre la nueva catedral existe un buen resumen en Marc Treib, *op. cit.*, pp. 95-98.

Deterioro de las iglesias de misión ocupadas por la provincia de Xalisco en Sonora (finales del siglo XVIII)

Después de la expulsión de la orden jesuita de los dominios de la Corona española en 1767, las misiones que éstos habían levantado por más de un siglo en la Provincia de Sonora fueron entregadas a la orden seráfica. En 1774 los franciscanos de Jalisco solicitaron al virrey la cesión de las ocho misiones de la Pimería Baja, basados en el hecho de que los naturales de esta región habían adquirido suficiencia cristiana. Dos años después, el Colegio de Querétaro —que inicialmente había recibido las temporalidades jesuitas de esta región— le cede las misiones de la Pimería Baja, por lo que su labor misional está asociada principalmente con esta región y la Opatería.

Palabras clave: Propaganda Fide, Provincia, misiones, Pimería, Opatería.

Antecedentes de las órdenes regulares en la provincia

| 71

La división político-administrativa de la Nueva España estuvo conformada por 14 regiones llamadas reinos, gobernaciones y provincias, pero en términos generales se puede decir que las diversas demarcaciones o divisiones territoriales que imperaron entonces en el noroeste novohispano durante la época colonial nunca fueron precisas, ya que, por un lado, el movimiento de la población nativa se realizaba por regiones y, por otro, estas divisiones obedecieron básicamente a ciertos criterios de recaudación de impuestos y alcabalas. Sin embargo, durante buena parte del periodo virreinal la provincia de Sonora estuvo ligada administrativamente con Sinaloa, y territorialmente ocupaba además del actual estado de Sonora, una parte de los actuales estados de Chihuahua y Arizona.

Aunque ambas órdenes de regulares ya tenían una presencia importante en la región; la evangelización de la frontera chichimeca se debe más a los franciscanos, en tanto que en la región noroeste los jesuitas estuvieron más activos; la primera realizó diferentes avances en el septentrión desde el siglo XVI, un logro franciscano fue establecer la evangelización permanente en Nuevo México tras una serie de fracasos que se prolongaron de 1540 hasta 1609. En Texas se tuvo que esperar hasta la fase siguiente (desde 1632 has-

* Subdirección de Supervisión Técnica, INAH.

ta 1716) para lograr ese mismo fin. En tanto, los jesuitas habían penetrado a través de Sinaloa a Sonora antes de la primera mitad del siglo xvii.

En 1682 se dio la aprobación para la constitución de centros misioneros; es decir, con base en nuevas perspectivas misionales y recopilando ideas del nuevo y del viejo mundo en aras de expandir la acción misional franciscana, quedaron establecidos los colegios misioneros de *Propaganda Fide*, que se encargarían en el nuevo continente tanto de la predicación como de la congregación de infieles. De dichos colegios salieron grupos que desafiando las inclemencias de la vasta y árida geografía norteña y los ataques de indios belicosos, fueron sembrando misiones a partir del centro del país. Por otro lado, los provinciales franciscanos —en particular los de Jalisco— habían tenido fracasos en las regiones de frontera, pero también éxitos, y para la expulsión jesuita habían acumulado una buena experiencia constructiva, materialmente adaptada a las condiciones del medio natural y a la poca disponibilidad de recursos y mano de obra existente.

Con la expulsión de las jesuitas de todos los dominios españoles (1767), la orden franciscana estuvo en condiciones, gracias a estos colegios, de tomar a su cargo y mantener la mayor parte de las misiones de la Compañía, a pesar de tener formas de organización misional diferentes. Si las estadísticas de finales del siglo xviii muestran que la gran mayoría de las misiones de América se hallaban al cuidado de los franciscanos, el mérito hay que cargarlo en buena medida a la cuenta de los colegios-seminarios de misiones¹ (figura 1).

El septentrión novohispano y la labor jesuita

Casi un siglo después, y a pesar del importante desarrollo inmobiliario que hubo en la región cen-

¹ Lino Canedo, O.F.M., en Fray Isidro Félix de Espinosa, O.F.M.,



Figura 1. La entrega y distribución de las misiones jesuitas y sus temporalidades a la orden franciscana se realizó de la siguiente manera: la Pimería Alta bajo la tutela del Colegio de *Propaganda Fide* de Querétaro y la Pimería Baja y Opatería para los franciscanos de la provincia de Jalisco. Mapa de Francisco Hernández Serrano.

tro-sur de la Nueva España, los cambios y el poblamiento en el noroeste todavía era muy incipiente. Hacia la segunda mitad del siglo xviii, en algunas regiones de la provincia de Sonora las misiones entraron en un periodo de decadencia incluso décadas antes de la expulsión de los jesuitas. Algunos autores han considerado que esto se debió a un número menor de población respecto a la existente en el resto del espacio misional norteño. Sin embargo, concuerdo con la propuesta de María Elisa Villalpando Canchola,² en el sentido que desde la segunda mitad de ese siglo el programa misional jesuita entró en crisis, cuando el

Crónica de los Colegios de Propaganda Fide de la Nueva España, vol. II, Washington, D.C., Academy of American Franciscan History, p. MCMLXIV; véase *Boletín de Geografía y Estadística*, México, 2a. época, t. I, 1869, pp. 565-578.

² María Elisa Villalpando Canchola, "Reducciones jesuitas del siglo xvii en las provincias costeras y Santa Bárbara de la Nueva Vizcaya", en *Noroeste de México*, núm. 10, 1991, p. 27. Yo agregaría, a lo que afirma esta autora, que también a los reales de minas.

número de población nativa fue disminuyendo cada vez más, tanto por la sobreexplotación como por la migración de los pueblos de misión a los asentamientos españoles, a lo que le ha llamado “la formación de una conciencia tribal”.

Es así que la restructuración de los espacios del septentrión novohispano en las últimas décadas del siglo XVIII habría obedecido a toda una serie de factores interrelacionados, entre de los cuales la expulsión de los ignacianos no habría tenido realmente la importancia que muchos le han atribuido, en virtud de que ya existían presiones importantes de la población civil sobre los asentamientos misionales jesuitas.

Se puede decir que a mediados del siglo XVIII pocas eran las misiones jesuitas que tenían lo necesario para su sustento y manutención; no en todas contaban con su iglesia, varias estaban en buen estado y otras en tan malas condiciones que debían reconstruirse. No obstante, algunas ya se habían renovado por su carácter provisional y por la pésima calidad de los materiales empleados en su fábrica: los adornos y ornamentos eran parte importante de los espacios interiores de acuerdo con los principios del Gesú, que ha sido poco estudiado.

Las primeras iglesias jesuitas se caracterizan por su carácter provisional y la forma básica de sus construcciones, además de ser de una sola nave, de pequeñas proporciones, con muros de adobe y techumbre a base de viguería de madera y bien adornada en el interior. Con base en diversos documentos que he consultado, el aspecto de las primeras construcciones y en congruencia al uso de los materiales disponibles debió ser similar al prototipo que se muestra en la figura 2.

La tipología de la fábrica jesuita únicamente la analizaré como antecedente de la franciscana, y no obstante de que ese sistema fue utilizado por esta orden religiosa en otras áreas del septentrión y de

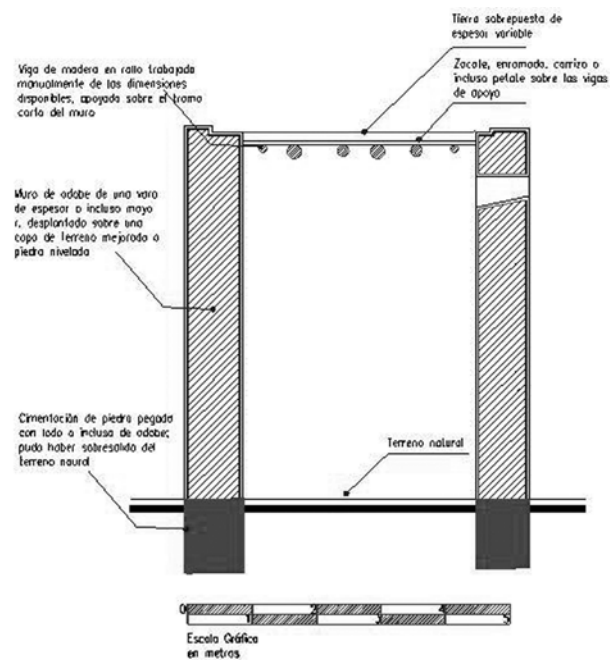


Figura 2. La construcción jesuita más bien era compacta, de muros de adobe, techumbre pajiza o carrizo, o de varas y ramas de árbol, nave angosta y con escasas aberturas al exterior diseñados a través de procesos empíricos que succionaban el aire fresco de áreas exteriores abiertas, ya que no había construcciones aledañas. Dibujo de Francisco Hernández Serrano.

que se presentan similitudes en el uso de materiales y sistemas constructivos, existen diferencias en su utilización, calidad y aplicación práctica.

El sistema misional fue un contenedor del avance poblacional no indígena,³ empero desde la expulsión jesuita los rancheros fueron despojando a los indios de las mejores tierras de la provincia (inicialmente en la Pimería Baja y Opatería, ya que eran regiones más estables, productivas y mayormente irrigadas); al final, aunque defendieron su autonomía histórica, las diversas etnias que habitaron estas tierras fueron desintegradas o expulsadas en el mejor de los casos. Después de fuertes fricciones con la población civil, la migración de los grupos indígenas propició el debilitamiento del sistema misional —aún antes de la

³ Raquel Padilla Ramos, “La guerra del Yaqui. Una contienda de cien años”, en *Relatos e Historias de México*, México, Raíces, año II, núm. 20, abril de 2010, p. 28.

expulsión de los jesuitas—, fue así que los franciscanos encontraron el sistema muy desgastado y con la necesidad de adecuarse a las nuevas exigencias de la administración borbónica.

Entrega de las misiones a la orden seráfica

En 1768 los franciscanos recibieron de parte del gobierno español las iglesias y pertenencias de las misiones que dejaron los jesuitas al ser expulsados. Si bien en los inventarios se aprecia que las construcciones y ornamentos no se encontraban en muy buenas condiciones, sí contaron con lo necesario para iniciar su labor de administración espiritual y material en los distintos pueblos, por lo que sus habitantes nativos permanecieron asentados en sus territorios. Durante los primeros años de su estancia los franciscanos tuvieron que conformarse con la herencia jesuita, y se avocaron a reconstruir los templos en ruinas y al uso de sus ornamentos pasados de años.

En este mismo periodo, la Pimería Alta está caracterizada por conflictos entre los intereses de las autoridades civiles y militares y los de los misioneros franciscanos. Surgen nuevas críticas sobre el control y pésimo manejo de las temporalidades en manos de los frailes franciscanos, que se ven reflejados en las fábricas de las iglesias y repercute en los esfuerzos del Colegio de Querétaro para avanzar hacia los ríos Gila y Colorado.

En la medida que el sistema de administración antiguo se los permitía, los franciscanos se dispusieron a reconstruir y construir en forma los templos, así como a adquirir nuevos ornamentos con el producto de la fuerza de trabajo de los indios y la mano de obra de los españoles y otras castas que se avocaron en los pueblos de misión para realizar los trabajos de construcción de los templos. Del Castillo⁴ refiere que la sostenibilidad de la misión

no fue tan sencilla, primero porque —como ya hemos asentado— las temporalidades que recibieron los franciscanos ya habían sido mermadas por los comisarios regionales en quienes habían quedado a resguardo los bienes jesuitas desde su expulsión. Aunado a esto, el retraso en la entrega del sínodo a los misioneros y la falta de pericia en la administración de estos mismos bienes propició en la región un deterioro aún mayor de la infraestructura recibida por los seráficos.

De acuerdo con las cifras presentadas por los padrones franciscanos, en el último tercio del siglo XVIII en la Pimería Baja hubo un decremento en la población indígena y, al contrario, aunque no uniforme, un proceso de crecimiento de la población no indígena,⁵ debido a la ubicación de las misiones de esta región en valles fértiles de las márgenes de los principales ríos y a la política real de promover el poblamiento hispano, que requería mano de obra estable y numerosa. Esto promovió que en algunas regiones la “gente de razón” se apropiara de las tierras fértiles y los indios fueran desplazados.

A diferencia de lo que ocurría en la Pimería Baja, en la Alta el poblamiento era inestable y se apreciaba un estigma rebelde de la población nativa. Los asentamientos dependían de cada región y del hecho de disponer de la mano de obra indígena —que le era difícil vivir en reducción—, por lo que se tenía que garantizar, previo al inicio de la fábrica de la iglesia y contar con un abastecimiento de maíz o trigo sólido para asegurar el sostenimiento de los operarios y su estancia hasta la conclusión de las obras.

templos y su equipamiento litúrgico y ornamental”, tesis de maestría en Ciencias Sociales, Hermosillo, Colegio de Sonora, 2008, p. 169.

⁵ José Refugio de la Torre Curiel, *Vicarios en entredicho. Crisis y desestructuración de la Provincia Franciscana de Santiago de Jalisco, 1740-1860*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2001, pp. 332-333.

⁴ Rodolfo del Castillo López, “La misión franciscana en la Pimería alta, 1768-1820. Un estudio sobre la construcción de los

La fábrica de las iglesias misionales franciscanas

Al decidir ocupar las construcciones que habían recibido de los jesuitas, a pesar del deterioro en que se encontraban, las misiones que no fueron secularizadas, como la de Ónavas (figura 3), las modificaron tanto interior como exteriormente con diversos materiales, incluso con algunos que a decir de los mismos seráficos introdujeron a Sonora, como el ladrillo recocido, la cal y el yeso.

Las condiciones climatológicas incidieron directamente en las propuestas de la obra material de los constructores. El espacio norteño se fue modificando físicamente gracias a la tenacidad no sólo de misioneros, españoles y de las diferentes castas que arribaron a estas regiones, sino también por los mismos nativos que finalmente coadyuvaron a la modificación de las condiciones bioclimáticas originarias, al no tener otra alternativa para adaptarse a los nuevos usos del suelo y de posesión del territorio impuestas por los colonizadores. El aislamiento térmico constituye el elemento fundamental de diseño arquitectónico en la provincia; la fuerte oscilación diurna de temperatura en estas zonas logró atenuarse por un microclima de los espacios interiores como resultado de las construcciones de *adobe* con escasas aberturas; material térmico básico utilizado por jesuitas y franciscanos en estos territorios incluso hasta el siglo XIX. Es claro que este sistema constructivo empleado en las fábricas de las iglesias misionales representaría otro reto para los franciscanos, ya que el mantenimiento requerido por el tipo de construcción era una constante; sin embargo, estas eran las condiciones de los inmuebles y los franciscanos las enfrentarían.

En general la fábrica era con base en muros de adobe, en varios casos recubiertos de ladrillo y acabado de estuco; por lo que se refiere a las cubier-



Figura 3. En la iglesia de la misión de Ónavas, localizada en la Pimería Baja, se observan actualmente deterioros irreversibles y alteraciones a la fábrica de la iglesia. Fotografía Centro INAH Sonora, Ónavas, noviembre de 2011.

tas, al existir más facilidades para el traslado y manejo de la madera, debido a la disponibilidad de arrieros y herramientas para su transformación, se utilizó la viguería de madera en diferentes largos y dimensiones, así como el entablado. En este periodo es ya característica la utilización de la zapata de madera apoyada en una buena parte del muro.

En algunos casos se agregaron a las construcciones contrafuertes fabricados a base de ladrillo o piedra, en tanto el remate de los muros es a base de teja y una cornisa de ladrillos. El diseño es de suma importancia, sobre todo por la significativa adaptabilidad del inmueble a las condiciones extremas de la región; en las construcciones, el calor se fue controlando al aumentar la altura de las naves y mejorar las cubiertas, que en principio fueron simples techumbres pajizas, como lo describen varios documentos de los frailes y exploradores en la región.

De acuerdo con el conde de Revillagigedo, en la Pimería Baja los misioneros de la provincia de Jalisco tuvieron muchos problemas con la conservación de las iglesias jesuitas, como resultado de una mala administración de las temporalidades, y a finales del siglo se encontraban en pésimas con-

diciones. De la Torre menciona que en 1794, cuando se resolvió la separación de éstas de los franciscanos, el comisario fray Ignacio Dávalos no pudo menos que lanzar una bendición y “dar gracias a Dios por que del trato y manejo de estos bienes temporales a mas de que corren detrimento los religiosos se les siguen calumnias, inquietudes y desprecios de su carácter, motivo de crítica contra los religiosos, desavenencias, y otros muchos tratos e inconsecuencias”.⁶

Tengo dudas en el criterio del informe del conde de Revillagigedo, en el sentido de que el deterioro de la obra material misional se haya debido a la falta de aptitud en la administración de las temporalidades al no promover el trabajo de los indígenas y el intercambio de los productos de la misión de parte de los provinciales, pues al existir una fractura en la estructura misional, resultado de la modificación del sistema que sustentaba el desarrollo de la misiones no era un hecho atribuible a los misioneros, y si bien estaban más hechos al trabajo doctrinero, ya habían acumulado y demostrado suficiente experiencia misional en la frontera novohispana desde el siglo XVI.

Más bien sostengo que esto se debió al recorte de las temporalidades por los comisarios seculares a raíz de la expulsión jesuita, la entrega del sínodo de manera irregular o incluso su retiro definitivo, y que estos hechos limitaron la relación del misionero provincial con los indígenas y con su comunidad, y a la competencia con los poblados y reales de minas como lugares más atractivos para la mano de obra disponible. Con todo esto, la labor del provincial perdía toda posibilidad de poder sostener las misiones como núcleos productivos autosuficientes, como en tiempos pasados. *Estos factores de manera conjunta modificaron el proyecto histórico de evangelización del sistema de misiones*

⁶ *Ibidem*, p. 45.

porque su avance y presiones habían contribuido a la supresión de los sínodos y desestructuración de los institutos misionales; estos factores habían de reflejarse en el deterioro de la obra material.

Aunque de manera paulatina, a mediados del siglo XVIII el nivel de vida de la población había mejorado y el avance en el desarrollo económico de esta región de la provincia sugería un mejoramiento en la calidad de la infraestructura; sin embargo, el tipo de construcción y los materiales usados todavía eran de uso común y hacían patente la necesidad constante del mantenimiento de los inmuebles, sobre todo en periodos previos a la temporada de lluvias. Evitar el deterioro de los inmuebles era de suma importancia para la autoridad virreinal, por lo que representaba mantener tanto la obra misional en decencia como la iglesia, que siempre fue el elemento más significativo de la misión para los jesuitas y para los franciscanos.

Cuando terminaba el siglo XVIII, en una serie de cartas⁷ el general Alejo García, intendente gobernador de la provincia de Sonora, comunica al comandante general de las provincias internas, Pedro de Nava, que en conformidad de lo acordado por la Junta Superior de la Real Hacienda el 16 de abril de 1793, anualmente en las iglesias de esta provincia los indios, españoles, y demás feligreses deberían realizar las reparaciones y composiciones necesarias. Fray Francisco (Rousset), obispo de Sonora comisiona para hacer un diagnóstico de los templos que custodian los franciscanos de Xalisco al reverendo comisario fray Juan Felipe Martínez, el cual deberá informar los templos que “ya que tienen evidente necesidad, y utilidad en ser atendidos, ya sea porque se verifique su construcción a fundamentis, ya para que se evite su ruina, ya para que se restablezca su Fabrica, o finalmente

⁷ Archivo Franciscano de la Biblioteca Nacional de México (AFBNM), Inventario del Fondo Franciscano (IFF), caja 36-2280- (36/806.5, f. 10).

para que se conserve su decencia”.

En una de las últimas cartas el visitador Juan Martínez,⁸ con una gran responsabilidad y seriedad en su revisión, informa al comandante general Pedro de Nava el estado material y deplorable de las misiones:

Concluida mi Santa Visita de Misiones, temeroso de no ser responsable a Dios, al Rey, y a la Patria, en Descargo de mi conciencia juzgo ser mi obligacion darle a V.S. el parte corresp.te (como a vice Patrono) el estado infeliz en que experimentalmente, he visto las Iglesias, Pueblos y Gentes en transito; y en vista de esto V.S. con su acertad prudencia, y equidad resuelva lo que tenga por mas justo; sersiorandole que es publico y evidente quanto le boi a noticiar.

En 1799 fray Juan Martínez informa, entre otros aspectos de las misiones, que la población de indios seris vive en fatal estado y muy reducidos.⁹ En relación con las iglesias localizadas en la Pimería Baja y Opatería informa que Nacameri y Santo Tomás no tienen iglesia, el resto están descritas como muy pobres en ornamentos sagrados y la fábrica es de adobe. Refiere que la mayor parte de las misiones en la provincia están en fatal estado y que ha visto con sus ojos maltratadas “Tuape” con vigas cuarteadas y casi en ruina y con necesidad de reparaciones; “Bavispe”, “Basaraca”, “Opuro”, “Bacadeguachi”, “Arivechi” y “Tecoripa”; con vigas apuntaladas en el coro “Cucurpe”; en algunos casos cuarteadas “Bacuachi”; con la torre a punto de derrumbarse “Saguaripa”, y desplomada “Comuripa”.

La descripción material de las iglesias es muy relevante en virtud de las transformaciones que se vivían en la región; en el documento se precisa que algunas iglesias están en buenas o razonables condiciones, como “Guachinera”, “Nacori”, “Baca-

nora” y “San Jose de Pimas” y sólo la de “Guasavas” es descrita como una de las más hermosas de Sonora, adornada con imágenes y altares. En tanto la del “Pitic”, cabecera y residencia del presidente de las misiones, es una capillita algo decente y con un altar bien adornado. En las de “Mochopa” y “Taraichi”, situadas en la Sierra Madre, se advertía del peligro de su profanación de parte de los enemigos apaches, por lo que pedía se asistiera a la escasa población.

El informe completo del estado físico de las misiones se puede consultar en el Archivo Franciscano de la Biblioteca Nacional de México, folios 25-37.¹⁰ Anexo al documento se incluye un cuadro resumen que aporta otros datos de suma importancia sobre la población existente en las misiones y sus visitas en un momento de desestabilización de la obra misional de la Pimería Baja y Opatería, ya que las misiones no producían los excedentes suficientes para su conservación y la población indígena se veía disminuida, en tanto la española y otras castas iba en aumento. “En los Pueblos de Indios, solo se encuentran algunos vecinos de Españoles y Castas, que se ejercitan en la Labranza y cria de Ganado, en Tierras distantes de los indicados Pueblos, donde regularmente poseen un Xacal, que les sirve para hospedarse, quando quieren ohir Misa”. A continuación, por su importancia lo transcribo íntegro (tabla 1).

De la tabla 1 debo destacar el aumento significativo en la población no indígena a finales de siglo, cuando ya se visualizaba la nueva posesión del territorio en esta región, así como una incipiente actividad económica, que más adelante se robustecería.

En la descripción, el visitador franciscano Juan Martínez refiere la pobreza existente en la región,

⁸ AFBNM, IFF, caja 36-2294-(36/806.19, f. 25).

⁹ AFBNM, IFF, caja 36-2294-(36/806.19, fs. 26-37).

¹⁰ Aclaro que he alterado el orden de las cartas en las fojas referidas en este artículo, pero en el AFBNM, IFF, se puede consultar en el orden y fechas originales.

Tabla 1. Provincia de Sonora Año de 1799.^a Noticias de las Misiones de las Misiones que ocupan los Religiosos de la regular Observancia de Nuestro S.P.S. Francisco, y pertenecientes a la provincia de Jalisco.

Misiones	Visitas	Sínodos		Indios		Españoles y gente de otras castas		Distancia de unos pueblos a otros		
		Ministros	De Real Hacienda	Hombres	Mujeres	Total	Hombres		Mujeres	Total
Opodope		1	350	139	117	286	59	61	120	
	Nacameri			26	18	44	134	185	319	1s. 8 ^b
Cucurpe			309.6 1/2	116	138	254	121	140	261	
	Tuape			93	106	199				
Bacoachi		1	400	26	23	49	182	215	397	
Baserac		1	309.6 1/2	115	100	215	10	15	25	
	Bavispe			52	54	106	22	28	50	1s. 4
	Guachinera			57	71	128				1s. 6
Guasavas		1	309.6 1/2	85	99	184	6	7	13	
	Opuro			73	66	139				1s. 10
Bacade-guachi		1	309.6 1/2	50	49	99	28	37	65	
	Nacori			59	53	112	11	11	22	1s. 10
	Mochopa			22	26	48				1s. 14
Saguaripa		1	309.6 1/2	41	40	81	201	219	420	
	Santo Tomás			59	57	116				1s. 4
Arivechi			309.6 1/2	69	54	123	269	265	534	
	Bacanora			85	72	157	70	91	161	1s. 8
	Ponida			104	87	191				1s. 4
Taraychi		1	309.6 1/2	31	33	64				
	Yecora			33	43	76	14	8	22	1s. 30
Comuripa		1	350	36	32	68	40	52	92	
	Suaqui			105	96	201	76	87	163	1s. 8
Tecoripa			350	67	68	135	43	27	70	
San José de Pimas			350	86	91	177	45	30	75	
Pitic			309.6 1/2	99	115	214				
Totales		13	4 278.4	1 728	1 738	3 466	1 331	1 478	2 809	

^a AFBNM, IFF, caja 36-2280-(36/806.5, f. 31).

^b (1s.) Se refiere a Leguas. Una legua equivale a 5 000 varas, es decir 4 190 metros; la distancia entre las misiones en la región era variable; el criterio de la distancia era que preferentemente se pudiera llegar de una a otra misión en una jornada a lomo de asno o caballo; esto variaba desde luego de las condiciones topográficas del terreno.

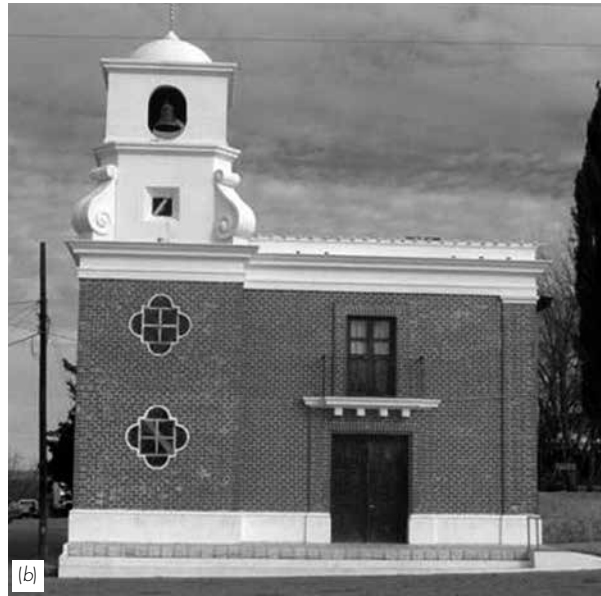


Figura 4. (a) Ures y (b) Bacoachi, que a pesar de las modificaciones contemporáneas que presentan, conservan elementos de ladrillo característicos de la misión franciscana. Fotografías de Francisco Hernández Serrano.

la pérdida de las temporalidades a partir de la expulsión de los jesuitas, las dificultades para mejorar la precaria situación de las misiones, así como las muchas necesidades que no se han podido mantener, primero por la irregularidad y después por la supresión del sínodo, y reitera lo deplorable del sistema misional, así como la enorme necesidad de reparar las pérdidas de las temporalidades: “pero que no se encuentra sugeto que los administre, con el celo, pureza, y legalidad que corresponde”.

Por último, y como conclusión al estado físico de las misiones, el 24 de abril de 1799 en la ciudad de Arispe, provincia de Sonora, el intendente gobernador termina señalando:

De lo expuesto deduzco que lo primero y principal es, emmendar el gobierno que en el día se observa para Admininstrar las Temporalidades de los Yndios; y en este concepto, expondre a V.S. los puntos principales, para formar una nueva instruccion, que gobierne y asegure este manejo, con presencia del estado de la Provincia, su corta poblacion

y enormes distancias que se advierten desde los Pueblos de Yndios hasta la Cavecera donde habita el Subdelegado.¹¹

| 79

En las figuras 4 y 5 se muestran ejemplos de la tipología de las fachadas actuales de las misiones a que hace referencia el presente documento.

Para terminar este punto, conviene resaltar la importancia y preocupación que tuvo para la Corona el apoyar el mejoramiento y reconstrucción de las misiones que pasaron a manos de los franciscanos. Como ya he mencionado, fray Juan Felipe Martínez¹² también hace mención de la pobreza existente en la región de la Pimería Baja, reitera la importancia de las pérdidas de las temporalidades a partir de la expulsión de los jesuitas y la dificultad para mejorar su precaria situación.

Por último, con la finalidad de recalcar el estado físico de la obra material de las misiones, lo haré a través de las fábricas de las iglesias, pues —reite-

¹¹ AFBNM, IFF, caja 36-2294-(36/806.19, f. 33).

¹² AFBNM, IFF, caja 36-2280-(36/806.5, f. 29).



Figura 5. (a) Bacadeguachi y (b) Aconchi, donde se aprecian elementos curvilíneos en fachadas y una ornamentación interior con un sello muy particular, que seguramente fue realizada por mano de obra indígena. Fotografías de Francisco Hernández Serrano.

ro— éstas eran la parte fundamental y germen de la evangelización, y en mi opinión reflejo de la sustentabilidad y progreso de la misión. A continuación presento tres descripciones del siglo XVIII, que considero aportan otros elementos importantes para su seguimiento, la primera corresponde a la



Figura 6. Presento esta iglesia de fábrica jesuita con la finalidad de dar idea del aspecto físico en que pudo estar la obra material a la entrega a la orden franciscana; se pueden distinguir diferentes deterioros provocados por la falta de protección superior, inferior y de todos los muros que incluso ya ocasionaron un fuerte debilitamiento de éstos, además de provocar grietas superiores y socavar en la parte inferior del muro, a pesar de la primitiva protección a base de piedras. Iglesia de San Antonio Guazarachi, Chihuahua. Misiones Coloniales de Chihuahua.

fábrica jesuita de principios de siglo y las dos siguientes a la franciscana, ya en el último tercio de este siglo (tablas 2 y 3).

En la tabla 2 resalto el punto de vista “práctico” y “atinado” de los visitantes, que cuando hay una buena fábrica mencionan que esto se debe al reducido número de pobladores, al temple de la región, la falta de mano de obra calificada o a la disposición de materiales, porque —efectivamente— sin ser arquitectos mencionan las principales condicionantes a las que se enfrentaron los constructores para el levantamiento de cualquier tipo de

Tabla 2. Pimería Baja. Estado físico de las misiones.

<i>Misión</i>	<i>Visita</i>	<i>Según visitadores jesuitas en 1723^a</i>	<i>Según el obispo Antonio de los Reyes en 1784^b</i>	<i>Según el franciscano Juan Felipe Martínez en 1799^c</i>
Opodope		La iglesia buena y bien alhajadas, lo mismo se puede decir de la casa	La iglesia está decente	No se describe
Cucurpe	Nacameri	No se describe	La iglesia está arruinada	Sin iglesia
	Tuape	La iglesia buena y bien alhajadas, lo mismo se puede decir de la casa	La iglesia está casi arruinada	Vigas apuntaladas en el coro
Bacoachi		Iglesia buena y bien adornada	La iglesia son unas paredes de adobe con techo a base de una mala enramada	Iglesia cuarteada
	Arizpe	Iglesia buena y bien adornada hay muy buenos ornamentos y alhajas.	Estas dos misiones con las dos de Guaymas que se han perdido; y la de Arizpe erigida nuevamente en ciudad [1783] ^d	No se describe
Baserac		La iglesia es hermosa y bien alhajada	La iglesia con paredes de adobe, madera, paja y tierra está casi arruinada	Casi en ruina y con necesidad de reparaciones
	Bavispe	Se está haciendo nueva iglesia	Paredes de adobe, madera, paja y tierra; está casi arruinada. Anteriormente eran los indios más instruidos de la provincia	Casi en ruina y con necesidad de reparaciones
	Guachinera	Es decente y tiene lo necesario	La iglesia con paredes de adobe, madera, paja y tierra está casi arruinada	Buenas o razonables condiciones
Guasavas		Necesita de total restauración	La iglesia con paredes de adobe y techos de madera, paja y tierra casi arruinada	De las más hermosas de la provincia
	Opuro	Necesita de total restauración	La iglesia con paredes de adobe y techos de madera, paja y tierra casi arruinada	Casi en ruina y con necesidad de reparaciones
	Cumpas	No se describe	La iglesia con paredes de adobe y techos de madera, paja y tierra casi arruinada	
Bacade-guachi		Iglesia nueva y la adorno y alhajo bien. Hay una capilla de Ntra. Señora de Loreto acabada en 1722	La iglesia es de adobe con techos de madera, ladrillo y cal de la misma fábrica de la capilla de Loreto y lámparas de plata	Casi en ruina y con necesidad de reparaciones
	Mochopa		La iglesia está casi arruinada y sin culto	Capillita algo decente y con un altar

Tabla 2. Pimería Baja. Estado físico de las misiones (concluye).

Misión	Visita	Según visitadores jesuitas en 1723 ^a	Según el obispo Antonio de los Reyes en 1784 ^b	Según el franciscano Juan Felipe Martínez en 1799 ^c
Saguaripa		Tiene casas buenas, buenas iglesias con ricas alhajas.	No se describe	A punto de derrumbarse
	Santo Tomás	Buena iglesia		Sin iglesia
Arivechi		Tiene iglesia nueva más casa muy cómoda	No se describe	Casi en ruina y con necesidad de reparaciones
	Bacanora	Necesita iglesia y casa nueva, aunque parece moralmente imposible por la poquedad de la gente.		Buenas o razonables condiciones
	Ponida			
Taraychi		Se está extendiendo la fábrica de la iglesia	No se describe	Capillita algo decente y con un altar
	Yecora	Tiene su iglesia buena, acabada en 1707 y no necesita reparo. La casa sí necesita de nuevo techo, para lo cual están cortadas las vigas		
Comuripa		La iglesia esta buena y bien alhajada	La iglesia y la casa de misión están arruinadas	Desplomada
	Suaqui	No se describe seguramente porque no tenía iglesia	Se fabricó hace pocos años con muros de adobe y techos de tan mala madera y teja que está en ruina	Con unas antiguas paredes teniendo por dentro una enramada de ramas
Tecoripa		La iglesia esta buena y bien alhajada, las rancherías no tienen iglesia	La iglesia y la casa de misión están en ruinas	Casi en ruina y con necesidad de reparaciones
Onabas		La iglesia es buena y tiene los ornamentos necesarios, mas necesita algún reparo	No se describe	No se describe
	Tonichi	Amenaza ruina, es necesario hacer de nuevo, como también algunas piezas de la casa.		
San José de Pimas			La iglesia de adobe y techos de madera es muy pobre y sólo tiene lo preciso	Buenas o razonables condiciones
Pitic			No se describe	Capillita algo decente y con un altar
Santa Rosalía			No se describe	
	Ures	Tiene la casa decente y lo necesario de alhajas	La iglesia con paredes de adobe y techos de madera, paja y tierra con dos torres levantadas por los colegiales de Querétaro pero arruinada por los provinciales	

^a Luis González R., *Etnología y Misión en la Pimería Alta, 1715-1740*, México, IHH-UNAM, 1977, pp. 204-216, Informes y relaciones misioneras de Luis Xavier Velarde, Giuseppe María Genevese, Daniel Januske, José Agustín de Campos y Cristóbal de Cañas.

^b Roberto Ramos, *Relación hecha el año de 1784 de las Misiones establecidas en Sinaloa y Sonora, con expresión de las provincias, su extensión, naciones de los indios, pueblos de visita, gente que tiene cada pueblo, etc. etc. por Fray Antonio María de los Reyes O.F.M. Primer Obispo de Sonora y California*, vol. IV, México, Gobierno del Estado de Sinaloa, 1958, pp. 49-70.

^c AFBNM, IFF, caja 36-2280.

^d En 1790 fue sede de la Intendencia de Sinaloa y Sonora.

Tabla 3. Opatería. Estado físico de las misiones.

Misión	Visita	Según visitadores jesuitas en 1723 ^a	Según el obispo Antonio de los Reyes en 1784 ^b	Según el franciscano Juan Felipe Martínez en 1799 ^c
Matape		La iglesia de la cabecera es muy hermosa y capaz, muy bien alhajada. La antigua necesita de continuo reparo	La iglesia con adobe y techos de madera, paja y tierra y decente con una capilla bien adornada	No se describe
	Nacori	Iglesia nueva y su adorno necesario	La iglesia está casi arruinada y sin culto	Buenas o razonables condiciones
	Álamos	Es nueva, necesita adornos y ornamentos para el culto	La iglesia con adobe y techos de madera, paja y tierra decente	
Aconche		Las iglesias de ambos pueblos se techaron de nuevo y están ahora en buen estado, bien alhajadas y adornadas	La iglesia de adobe con techos de madera, amenazan ruina y son administradas por los quereitanos	No se describe
	Babiacora	Lo mismo sucede en las casas	La iglesia de adobe con techos de madera, amenazan ruina y las casas están caídas	
Banami-chi		Los tres pueblos tienen casas decentes y las iglesias hermosas y capaces, mas necesitan de algún reparo	Los provinciales de Xalisco casi las han perdido	No se describe
	Guepaca	Casa decente y la iglesia hermosa y capaz	Con producto de las mercancías producidas por la comunidad reparan las iglesias y casas	
	Senoquipe	Casa decente y la iglesia hermosa y capaz		
Batuco ^d		Las alhajas suficientes, más la fábrica necesita de total renovación; hay poca gente y costará muchos pesos y trabajos repararla	La iglesia y casa amenazan en ruina	No se describe
	Tepuspe	Necesita renovación	La iglesia y casa amenazan en ruina	
Oposura		Hace años se cayó, se esta fabricando y no se ha acabado	La iglesia con adobe y techos de madera, paja y tierra, se mantiene con decencia	No se describe
	Terapa		La iglesia con adobe y techos de madera, paja y tierra, se mantiene con decencia	
	Tepache		La iglesia con adobe y techos de madera, paja y tierra, se mantiene con decencia	

^a Luis González R., *Etnología y Misión en la Pimería Alta, 1715-1740*, México, IHH-UNAM, 1977, pp. 204-216, Informes y relaciones misioneras de Luis Xavier Velarde, Giuseppe Maria Genevese, Daniel Januske, José Agustín de Campos y Cristóbal de Cañas.

^b Roberto Ramos, *Relación hecha el año de 1784 de las Misiones establecidas en Sinaloa y Sonora, con expresión de las provincias, su extensión, naciones de los indios, pueblos de visita, gente que tiene cada pueblo, etc. etc. por Fray Antonio María de los Reyes O.F.M. Primer Obispo de Sonora y California*, vol. IV, México, Gobierno del Estado de Sinaloa, 1958, pp. 49-70.

^c AFBNM, IFF, caja 36-2280

^d Es la más antigua en la provincia y la única iglesia que no está levantada a base de muros de adobe.

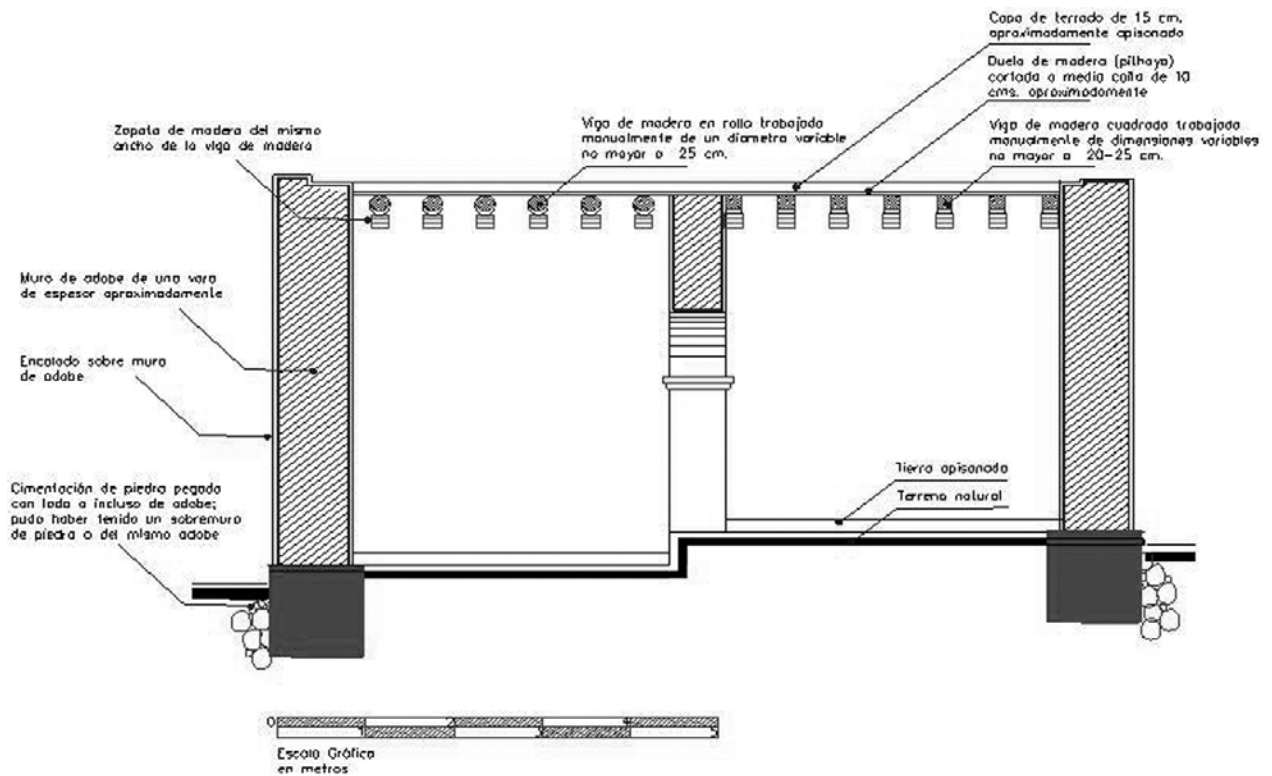


Figura 7. Corte esquemático basado en la iglesia de Ónavas; cimentación de piedra sobre el nivel del terreno, muros de adobe, techumbre a base de vigas de madera de diferentes tipos asentadas sobre zapatas de madera característica de la arquitectura de las iglesias de la provincia, duela de madera y terrado; sistema constructivo que se fue actualizando con la introducción de nuevos materiales a la provincia. Dibujo de Francisco Hernández Serrano.

obra arquitectónica en las regiones de frontera en ese momento en particular. Además relatan que sólo en contados casos se habla de una fábrica “capaz”, y generalmente se hace referencia a una casa para los ministros fuera de la iglesia. En tanto, por los reportes analizados hasta hora, en la etapa franciscana hubo muy poco avance en la mejora de la obra misional, la conservación apenas pudo llegar a algunas iglesias; no obstante, tengo documentado el interés de la autoridad virreinal en apoyar la sustentabilidad, desarrollo y pacificación de los indígenas en la Pimería Baja.

Respecto a la tabla 3, a pesar de no haber muchos ejemplos, la propuesta franciscana que aún subsiste logró una propuesta formal adaptada al medio, y congruente con el avance tecnoconstruc-

tivo y los materiales disponibles, en esto radican su aporte y valía.

He tomado como ejemplo la iglesia de Ónavas —localizada en la Pimería Baja, de fábrica jesuita, recibida por los frailes del Colegio de Querétaro e inmediatamente secularizada— para señalar los diferentes elementos constructivos que componen la fábrica de la iglesia y aún hoy día se pueden observar en la región (figura 7).

Conclusiones

Finalmente la posesión territorial le fue ganada a los indígenas, pero en sentido estricto las actividades de los misioneros y su labor evangelizadora deben entenderse como respuesta a una realidad social existente en la región, donde es claro percibir que cuan-

do mejoraron las condiciones materiales, la organización y los medios que daban sostén a las misiones —como buenas temporadas de cosechas y su comercialización en buenos términos—; las fábricas de las iglesias se levantaron de mejor calidad, e incluso fue posible hacer tareas de conservación en los inmuebles. Dadas estas condiciones se logró materializar un desarrollo urbano dinámico y estable, que tenía como base la iglesia de la comunidad y en la que, desde el punto de vista humano, el papel del misionero era clave entre el rol de los indígenas y españoles.

Además de los retrasos en la entrega de las disminuidas temporalidades y las dificultades que tuvieron los franciscanos sobre la administración de las temporalidades jesuitas, las quejas sobre la supresión de los sínodos y el avance en la secularización provocaron un deterioro en la infraes-

tructura de las misiones, sobre todo en la Opatería y la Pimería Baja, del que nunca se pudieron recuperar; es por ello que estas regiones fueron las primeras en desarticularse en la provincia de Sonora, en tanto que los orgullosos colegiales de Querétaro permanecerían unos años más fieles a su tarea misional en la Pimería Alta.

Por último, es pertinente afirmar que la conservación de las iglesias y casas misionales en la Pimería Baja se realizaba básicamente con producto de los excedentes de las mercancías, como en el sistema jesuita; no sucedió así con el sistema franciscano, que con poca disponibilidad de mano de obra y la pugna por la tierra con las incipientes rancherías y poblados, les fue imposible sostener las misiones, aunque la labor del fraile siguió firme a su regla seráfica.



La vara y la montaña

El posible origen de la traza urbana de Ocuituco en el siglo XVI¹

En este escrito se hace un análisis de la tecnohistoria geométrica del asentamiento colonial de Ocuituco, Morelos, durante el siglo XVI. Los indicadores que se emplearon para ello fueron la intersección de las calles principales del centro de la población, el volcán Popocatepetl, la fuente conventual de los sapo-leones y la fuente pública de las ondinas.² Igualmente, se tomaron en cuenta factores como el relieve del suelo, los elementos hidrológicos y las evidencias materiales halladas en superficie que fueron corroboradas a través de la fotografía aérea.

Palabras clave: Ocuituco, agustinos, traza urbana, simbolismo, geometría.

Descripción geográfica de Ocuituco

86 |

La actual cabecera del municipio de Ocuituco se ubica entre los paralelos 18° 49' y 18° 57' de latitud norte y los meridianos 98° 44' y 98° 50' de longitud oeste. Su altitud oscila entre 1 600 y 2 700 msnm. Colinda hacia el norte con el municipio de Yecapixtla y el Estado de México; al oriente con el municipio de Tetela del Volcán; al sur con los municipios de Tetela del Volcán, Zacualpan y Yecapixtla, y al poniente con el municipio de Yecapixtla.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

¹ Este trabajo formó parte del proyecto "La rehabilitación de edificios histórico-artísticos para fines culturales y museísticos en Extremadura y México", en el que se integraron expertos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y la Universidad de Extremadura, España. Entre los participantes se encontraba como coordinador mexicano del proyecto el doctor Leonardo Icaza Lomelí y como colaborador el maestro José Manuel A. Chávez Gómez, ambos investigadores de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Lo aquí expuesto es fruto de su trabajo conjunto al aplicar los conocimientos geométricos y arquitectónicos en concierto con las nociones etnohistóricas y arqueológicas, dando como resultado esta propuesta heurística. Asimismo este texto es un testimonio de la genialidad y preclara inteligencia del doctor Icaza, quien con tan sólo observar su derredor y la arquitectura religiosa podía entender el diseño y construcción de la misma. Provisto con un mecate de trece nudos y una plomada, él iba entendiendo el patrón de medida usado por los frailes agustinos, qué trazos geométricos implementaron, y al mismo tiempo apreciar cómo los constructores indígenas emplearon su propio ingenio y sistema métrico para comprenderse con los religiosos, lo que al final produjo un mestizaje tecnohistórico. Quede el trabajo presente *In Memoriam* del doctor Leonardo Icaza.

² Una ondina es cada una de las fabulosas deidades de las aguas, bosques, selvas, etc., conocidas con varios nombres, como driada, nereida, etc. (buscón r.a.e.). En la mitología germánico-escandinava, se llamaban ondinas a las ninfas acuáticas de espectacular belleza que habitaban en los lagos, ríos, estanques o fuentes. Tienen su correspondencia en las náyades de la mitología griega. *Diccionario Enciclopédico*, Gaspar y Roig, 1870.

En la actualidad existen problemas para la captación, almacenamiento y distribución de agua en la cabecera municipal. Hasta antes de la década de los ochenta del siglo pasado sólo 30 familias disponían de agua de manantial, mientras otros aprovechaban el agua de riego de los escurrimientos del volcán Popocatepetl a través de un *apanche*, y sólo unos cuantos la recibían entubada.⁹

Hacia 1985 se levantó un gran tanque “filtro” a cielo abierto, que se abastecía por medio de un *apanche* y conductos de tierra con agua proveniente de los escurrimientos del volcán Popocatepetl. En sus inicios el tanque operaba en su interior con arena, carbón y piedra de río para filtrar las impurezas y desperdicios que arrastraba el vital líquido. Por falta de mantenimiento y descuido su funcionalidad se vio disminuida, a tal que punto que ahora funge como caja receptora de lodo, materia orgánica en descomposición y sedimento.¹⁰ Por ello, en 1994 el ayuntamiento de Ocuituco instaló tanques potabilizadores de gas cloro para disminuir las afecciones que iban apareciendo.

La deforestación y el uso de letrinas húmedas han propiciado una contaminación en los mantos freáticos, lo cual ha dado lugar a un cambio climático drástico: de un promedio de 25 °C en verano en 1981 ha aumentado hasta 38 °C en los últimos años. Asimismo, debido a la disminución de la cubierta forestal ha bajado la humedad relativa, los deslaves en la temporada de lluvias aumentan año tras año; las plagas, como el gusano barrenador, que atacan los frutales y el bosque, han desarrollado una alta resistencia. En tanto, las enfermedades provocadas por la polución van en aumento.¹¹

Al existir una temperatura más calurosa los cultivos autóctonos —como frutales, legumbres y verduras— han ido desapareciendo. El ciclo agrícola se alteró completamente, dando como resultado que

los campos ya no sean tan fértiles. Por ejemplo, frutas como el perón agrio, el membrillo y el tejocote están a punto de extinguirse, al igual que el durazno criollo, los cafetales y chirimoyas. Además, el cultivo del maíz criollo se ha ido sustituyendo por el maíz “mejorado” híbrido o transgénico, mientras el uso de agroquímicos provocó el quebrantamiento de la cadena biológica y pone en riesgo la desaparición de las semillas criollas, todo ello sin que el campesino esté bien informado sobre dicha situación.¹²

Ocuituco en la época prehispánica

Se tiene poca información sobre Ocuituco¹³ antes de la llegada de los españoles; sin embargo, en un documento hallado por Peter Gerhard¹⁴ en el Archivo General de Indias (AGI) en Sevilla, citaba un fragmento de la descripción y relación de la Nueva España, que había pedido la segunda audiencia entre los años 1531-1532.¹⁵ Ahí se menciona que en cierto tiempo el *tlatoani* dividió su territorio en cuatro señoríos de menor tamaño donde gobernarían sus hijos, quedando las jurisdicciones en Ocuituco, Jumiltepec, Ecatzingo y Tetela, “[...] y todos estos cuatro barrios no tienen dos leguas y media de término”¹⁶ (figuras 2 y 3).

¹² *Idem.*

¹³ A nuestro parecer la traducción del topónimo de Ocuituco se divide en tres sílabas: *Ocotl- ocote*; *vid. ocotl*: tea, raja o astilla de pino; Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, 1571, parte 2, f. 75v. col. 2.; *cuñtl*- tumor, absceso; Frances Karttunen, *An Analytical Dictionary of Nahuatl*, Norman, University of Oklahoma Press, 1992, pp. 73-74; y *toco* es alguno enterrado; Alonso de Molina, *op. cit.* parte 2, f. 148v. col. 1, consultado en *Diccionario de Nauta*, whp.uoregon.edu/dictionaries/nahuatl/index.lasso junio 2012. Así, la traducción sería lugar del Ocote enterrado con un absceso. El círculo que se ha tomado como un gusano podría ser un gran chipote, cierto tipo de tumor que sale en los árboles. Recordemos que Ocuituco producía mucho ocote, y probablemente uno de los árboles más antiguos pudo darle nombre a la población.

¹⁴ Peter Gerhard, “El Señorío de Ocuituco”, en *Tlalocan*, vol. VI, núm. 2, 1970, pp. 97-118.

¹⁵ *Ibidem*, p. 97.

¹⁶ Documento citado en Peter Gerhard, *op. cit.*, p. 104, origi-

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

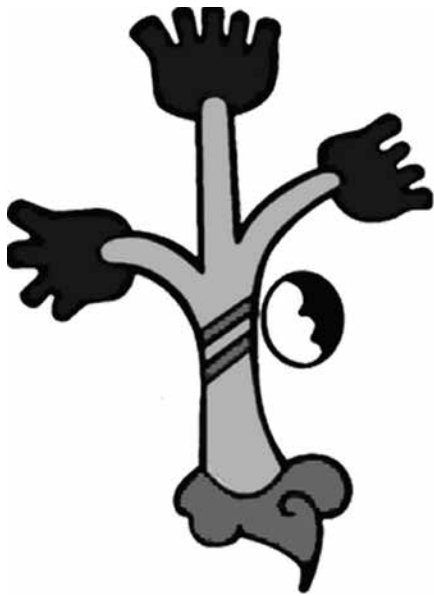


Figura 2. Topónimo de Ocuituco, disponible en www.local.gob.mx/work/templates/enciclo/morelos/Municipios/17016a.

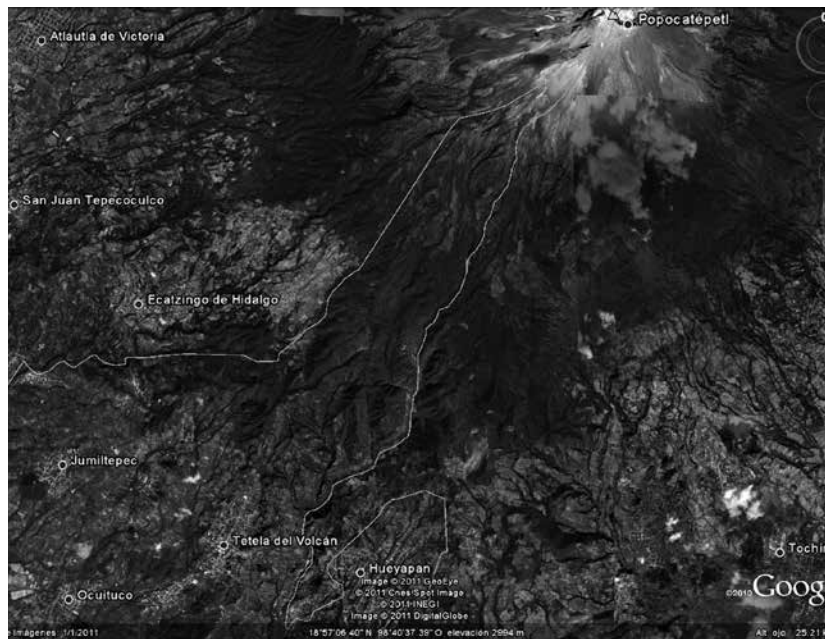


Figura 3. Extensión del señorío de Ocuituco. Vista aérea Google (2012).

Sin embargo este señorío provincial sería conquistado por los Xochimilcas, a quien le tributaban flores. Cuando la Triple Alianza conquista al *altépetl*¹⁷ de Xochimilco, entonces los tributarios de

nalmente en Archivo General de Indias (AGI), Patronato Real, leg. 180, ramo 65.

¹⁷ El término “altépetl” se descompone en dos partículas: *atl*-agua, *tepetl*-cerro, quedando como cerro de agua. Revisando a fray Bernardino de Sahagún (*Códice Florentino*, México, Archivo General de la Nación (AGN), 1979, XI, VII, parag. 9) vemos que del altépetl se dice que: “Aquí, los hombres de Nueva España, los antiguos hombres decían de éstos [de los ríos], que de allá vienen del Tlalocan, puesto que son propiedad, puesto que de él sale la diosa cuyo nombre es Chalchiuhtlicue, ‘la de la falda de jade’. Y decían que los cerros son sólo fingidos, sólo por encima son terrosos, pedregosos, que sólo son como vasijas, como casas que están repletas de agua”. Era obvio que en los cerros se nacían los ríos que surtían de agua a los hombres para que se beneficiaran con ello y tener la posibilidad de regar sus campos y para obtener maíz y así sustentarse. Empero, la traducción del término a través del diccionario de fray Alonso de Molina (*Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, México, Porrúa, 1984; Rémy Siméon, *Diccionario de la Lengua Nahuatl o Mexicana*, México, Siglo XXI, 1977, p. 21) expresa que el altépetl es un poblado, ciudad, estado, o rey, pero nos dice poco de su estructura. Un significado más fehaciente del altépetl se aprecia en las descripciones históricas y en el desa-

Ocuituco se incluyeron en el total de productos que los xochimilcas entregaban a Tenochtitlán. Otros géneros que tributaban a nivel más regional eran maderas, sobre todo de pino y ocote provenientes de Ecatzingo hacia Ocuituco, para usar como teas para iluminar y ofrendar a los altares; además de que la región era muy rica en suelos fértiles que producían maíz en abundancia. Del mismo modo Jumiltepec y Tetela eran grandes productores de miel y pulque “que vive[n] de madera y vino de la tierra [pulque] y frutas y papel (amate) y sus sementeras”.¹⁸ Y para proveerse de agua y regar las sementeras, probablemente aprovechaban las lluvias de temporal y los deshielos del volcán Popocatepetl, mismo que producía

rollo de estos conglomerados políticos, que en la literatura corriente han sido considerados como formaciones estatales (Geoffrey W. Conrad y Arthur A. Demarest, *Religión e imperio. Dinámica del expansionismo azteca e inca*, México, Alianza Mexicana/Conaculta, 1988, p. 37). La denominación de altépetl como Estado pudiera ser que fuera un florecimiento más tardío de estas formaciones políticas.

¹⁸ Documento citado en Peter Gerhard, *op. cit.*, p. 114.



Figura 4. Cerro Jantetelco o Teocuicani. Foto de Panorámico, Esanchez C.

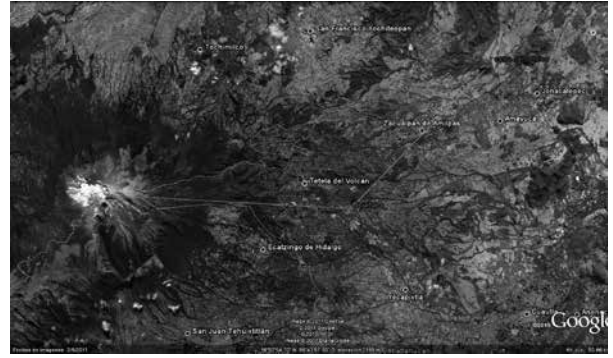


Figura 5. Cerros sagrados de Ocuilco. Vista aérea Google (2012).

corrientales porque “no hay Río sino arroyuelos pequeños”.¹⁹ Aunque por la tradición oral sabemos que había unos siete manantiales en la región que abastecían permanentemente el vital líquido.²⁰

En cuanto al culto religioso, probablemente existió un paisaje ritual donde el volcán Popocatepetl era una entidad sagrada y muy respetada, que formaba parte de un circuito de cerros en el cual sobresalía un centro ceremonial cuyo nombre fue Ayauhcalli, asentado sobre el cerro Teocuicani,²¹ ubicado al sur del gran volcán humeante. En dicho sitio existió una gran imagen sagrada manufacturada en jadeíta, la cual escondieron los nativos cuando llegaron los conquistadores a estas tierras.²²

Este circuito de montañas sagradas, donde el volcán Popocatepetl²³ es el más importante guardián

de los antepasados, referencia geográfica imprescindible, y origen del agua que proveía a la región, debió tener un papel destacado en la cosmovisión de la población prehispánica de Ocuilco al surtirles de agua con los deshielos de sus nieves; en tanto que el cerro Jantetelco (figura 4) posiblemente fue un lugar de culto o peregrinación local importante, donde se realizaban peticiones para propiciar buenas lluvias para las milpas,²⁴ lo que pudo permanecer aún con la llegada de los colonizadores españoles (figura 5).

Ocuilco en la época colonial temprana

En realidad es poco lo que se conoce de la conquista hispana en la región y de los primeros colonizadores; no obstante, sabemos que Hernán Cortés sometió la provincia y la repartió por primera vez entre 1521 y 1523, con los consecuentes

grandes repositorios del vital líquido; Johanna Broda, “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica”, en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé (eds.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, IIH-UNAM, 1991, pp. 466, 470.

²⁴ Adyacente al cerro Jantetelco se halla el sitio arqueológico de Chalcatzingo, cuya temporalidad data desde la época olmeca 600 a 500 a.C. En las paredes de la montaña se aprecian petrograbados olmecas, destacándose uno denominado “El rey”, donde un personaje sedente está asociado a una cueva, nubes y lluvia. Quizás este lugar con el tiempo se convirtió en un centro de peregrinación para los posteriores pobladores para hacer peticiones de lluvia, lo que se originó desde tiempo atrás.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 111-112.

²⁰ Leonardo Icaza Lomeli y José Manuel Chávez Gómez. Información recopilada en Ocuilco, Morelos, octubre de 2011.

²¹ El cerro del Canto Divino. Este cerro en la actualidad se conoce como cerro del Mono y además es posible que Teocuicani sea el cerro de Chalcatzingo, y la casa edificada sobre éste (el Ayauhacalli) el adoratorio del Posclásico excavado por Jorge Angulo en Chalcatzingo, hacia 1972. “Aunque, parece más probable que Teocuicani sea el Cerro Jantetelco, porque esa montaña tiene un orificio natural cerca de la cima, el cual ‘silba’ o ‘canta’ con el viento” (http://www.arts-historia.mx/banco/index.php?id_notas=17012006101329).

²² Peter Gerhard, *op. cit.*, p. 100.

²³ En el México antiguo se creía que la lluvia se originaba en los cerros porque en sus cimas nacían las nubes. Dichas elevaciones eran consideradas sagradas por estar vinculadas a la deidad de la lluvia y a los guardianes de los rayos y tormentas, así como a los antepasados. Además eran considerados

abusos y pago de tributo excesivo cometidos por los primeros encomenderos.²⁵ Al pasar de los años, con el fraccionamiento del Marquesado del Valle hacia 1528, Ocuituco pasó a ser encomienda de un tal Bartolomé Hernández, quien luego la vendería al tenedor Hernando Medel, quien a su vez la traspasó a un corregidor.²⁶ Luego la población pasó a la tutela del obispo de México Juan de Zumárraga, quien a partir de 1531 —con las sustanciosas tasaciones que cambiaron la dinámica de los pueblos— usufructuó dicha encomienda hasta 1544, cuando renunció a ella por la prohibición de las Leyes Nuevas, donde se estipulaba que los eclesiásticos no podían poseer encomiendas.²⁷

El obispo Zumárraga, debido a sus múltiples obligaciones, no pudo hacerse cargo de la conversión de los naturales de Ocuituco, pero se dio tiempo para iniciar la construcción de una primitiva iglesia que después utilizarían los misioneros agustinos que cristianizaron la localidad.

La evangelización agustina de la zona

Los hijos de San Agustín pisaron la tierra de la Provincia del Volcán por primera vez en 1534, siendo los primeros misioneros fray Juan de San Román, fray Agustín de la Coruña, fray Jerónimo de San Esteban y fray Jorge de Ávila,²⁸ quienes de inmediato se avocaron a construir una primera casa conventual²⁹ con material perecedero, pro-

bablemente *bajareque*, como las antiguas casas indígenas. Así se estableció el primer convento agustino en América, donde se celebraría también su capítulo inaugural el mismo año de su arribo. Entre otras importantes decisiones, se estableció que los frailes Francisco de la Cruz y Juan de Oseguera quedasen en Ocuituco para aprender la lengua nahua y administrasen los sacramentos.³⁰ Entre 1534 y 1536, una vez que los mendicantes se adaptaron al clima y a la región, iniciaron la construcción de un edificio más duradero. Para solventar los gastos de construcción los religiosos abusaron de la población indígena con trabajos forzados, quizás a través del tequio³¹ y de la contribución establecida para la manutención de los misioneros. Los naturales se inconformaron con la Corona española, quien amonestó a los regulares por la rapidez con que levantaban el convento antes que la iglesia, dado que hasta habían diseñado unas crujías para encarcelar a los indios cuando no cumplían cabalmente con su deber. Por estas causas la institución virreinal los retiró de la administración religiosa del pueblo, dejándosela provisionalmente a un cura secular. En tanto, la fábrica de la iglesia fue concluida entre 1536 y 1541, bajo el patrocinio del obispo Juan de Zumárraga.³²

No fue sino hasta 1554 que la orden del corazón punzado por una flecha regresó a Ocuituco para establecerse definitivamente. El convento fue ocupado por un par de misioneros, hasta que en 1560 se le sumó un tercero. Así concluyeron el conjunto conventual y definieron las 10 visitas circunveci-

aprovechando los recursos naturales como el agua, la flora local, la herbolaria, etc., asentando el convento en una parte alta que dominase la observación del paisaje al derredor, que hacía que se vieran imponentes y resaltaran en el campo; véase Carlos Lira Vásquez, “Los jardines como manifestación de la cultura”, mecanoescrito, s/f.

³⁰ Antonio Rubial, *op. cit.*, p. 18.

³¹ El tequio es una tarea o faena que se realiza para pagar un tributo. *Diccionario rae*, disponible en www.rae.es/rae.html.

³² Antonio Rubial, *op. cit.*, pp. 17-19.

²⁵ Peter Gerhard, *op. cit.*, p. 98.

²⁶ *Ibidem*, p. 103, n. 12.

²⁷ Antonio Rubial, “Santiago Ocuituco: la organización económica de un convento rural agustino a mediados del siglo XVI”, en *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 7, 1981, p. 19.

²⁸ Estos dos últimos predicadores poco después fueron enviados a evangelizar Chilapa y Tlapa. Vid. fray Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España: en cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*, México, Porrúa, 1985, p. 54.

²⁹ Al contrario de la concepción europea monacal del uso del paisaje, el territorio y la creación de jardines de meditación, en el Nuevo Mundo los conjuntos conventuales se adaptaron

nas de dicha cabecera doctrinal: Cuamango, Cuixtecpec, Cuahuixtoc, Necoxenquengo, Huapalcalco, Chapantihuezca, Ciutlaziquahuasco, Tecamachalco, Tetlicuahuasco y Tlamimilpa.³³

Del conjunto agustino más temprano en Ocuituco sólo se preservan el claustro con restos de pintura mural y motivos geométricos, la fuente inserta en medio del patio claustral que ostenta esculturas, que podría decirse que son sapo-leoninas.³⁴ La fuente pública que se conserva al exterior del complejo agustino también parece ser de la misma época, y si no fue construida por los frailes lo habrá sido por orden del obispo Zumárraga, para surtir de agua al resto del pueblo, al mercado y a los viandantes que pasaban por ahí.

La administración del convento agustino de Ocuituco

El cultivo

Para 1560 el conjunto conventual agustino ya se había concluido y los frailes se ocupaban en la prédica y de otras cosas más mundanas, como la sustentación de los doctrineros y de la infraestructura del convento. Para ello los agustinos contaban con dos extensiones de tierra de cultivo, una de las cuales se hallaba anexa a sus instalaciones, mientras la otra estaba a cuatro leguas de camino. Éstas fueron destinadas al cultivo de trigo para beneficio de los frailes, las cuales eran sembradas y cosechadas por indígenas nahuas de la localidad mediante el trabajo comunal o tequio.

³³ *Ibidem*, p. 19.

³⁴ Dentro de la construcción del convento también se dedicó un espacio aledaño a la instalación de un huerto en el que se debían cultivar tanto árboles frutales como plantas medicinales, que eran usados para beneficio y sanación de los religiosos de la casa monástica. La proporción de herbolaria debió de ser mixta, tanto con ejemplares provenientes de Europa y Asia, que se adaptaron a las tierras americanas, como de ejemplares autóctonos usados por los indígenas; véase Carlos Lira, *op. cit.*

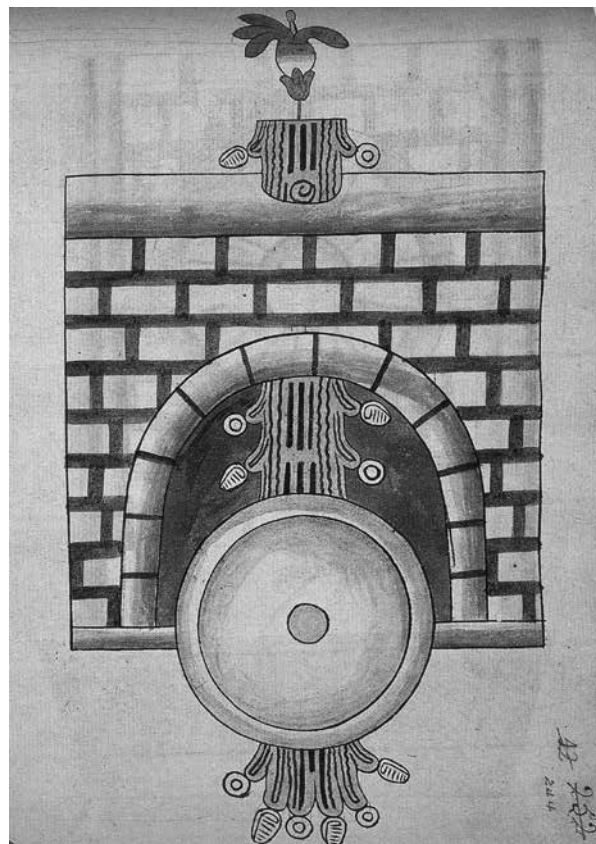


Figura 6. Molino de trigo en el Códice Tepellaaxtoc.

Las dos sementeras producían cerca de 400 fanegas de trigo al año y eran trabajadas por una centena de naturales que se ocupaban de la roza y quema, mientras otros sembraban y cosechaban. Probablemente se dividían el trabajo en cuatro días y en cuadrillas para que se fueran relevando y no fuese tan agotador. Con el trigo obtenido se alimentaban los dos frailes residentes en el convento, la servidumbre y los religiosos visitantes que pasaban por el lugar. El remanente lo molían y vendían como harina para obtener ingresos, sobre todo para la compra de ornamentos para la iglesia.³⁵ El convento, al ser autosuficiente en este rubro, podía exigir el tequio porque no tomaba dinero de la caja de la comunidad, y por ende no era mantenido por los indígenas (figuras 6 y 7).

³⁵ Antonio Rubial, *op. cit.*, p. 21.



Figura 7. Batán del molino donde caía el agua y los granos. Foto disponible en www.facebook.com/ocuituco.mor.



Figura 8. Muro de contención del molino de Ocuituco. Disponible en www.facebook.com/ocuituco.mor.

El molino

Para molturar el trigo era necesario tener un molino, el cual también diseñaron y construyeron los agustinos. El religioso encargado de realizar el proyecto, ideado por los dos frailes residentes en Ocuituco, fue Marcos de Albuquerque, el cual inició en 1558. La edificación llevó de cuatro a cinco meses con una mano de obra de 200 nahuas, cuyo número fue decreciendo conforme la obra se acercaba a su término hasta llegar a unos cincuenta. Para variar, los excesos de los hijos de San Agustín volvieron a manifestarse al pretextar que el quehacer del molino era obra pública, por lo que los albañiles indígenas trabajarían sin recibir sueldo.³⁶ De la misma manera, los materiales de construcción fueron aportados por los indios, siendo los de Ocuituco responsables de extraer cal y arena, en tanto los nativos de Jumiltepec aportaron la madera para los hornos de la calera, las vigas y armaron la estructura del molino. De esta forma los clavos, las cuerdas, las herramientas, los andamios y el sueldo de 200 pesos del maestro de obra, que era español, fue pagado por los agustinos³⁷ (figura 8).

³⁶ *Ibidem*, p. 22.

³⁷ *Idem*.

Una vez concluida la construcción, el molino funcionó tanto para moler el trigo de los misioneros como para quien lo solicitase y pagara por el servicio, ya que sólo existía un artefacto parecido en Tlacotepec y no bastaba para prestar la molienda necesaria a la población circundante. A los consumidores se les cobró un almud de trigo por cada fanega. En tanto el trigo del convento ascendía de 80 a 90 quintales de harina, mientras vendían cerca de 300 quintales de harina a comerciantes españoles, con los que los agustinos acordaban el precio y condiciones de venta.³⁸

De dos a cuatro fueron los encargados del “beneficio” del molino; eran naturales de Ocuituco. No recibían jornal y los puestos eran adjudicados a los indios dedicados a erigir obras públicas de la comunidad.

Todas las piedras de moler eran de muy mala calidad, quizá porque los indígenas no sabían cómo construir una, hasta que con la práctica fueron depurando su técnica. Esto hacía que el molimiento fuese lento, pero una vez que los canteros manufacturaron mejores piedras de molienda se despacharon una docena diaria de fanegas de trigo cosechado en las milpas de los pueblos aledaños a Ocuituco.³⁹ La tracción era hidráulica, mediante una noria o balsa que

³⁸ *Ibidem*, pp. 22-23.

³⁹ *Idem*.



Figura 9. Vertedor de agua del batán del molino de Ocuituco. Disponible en www.facebook.com/ocuituco.mor.

hacía girar el cauce del río permitiendo que los naturales pudieran usar el agua para regar sus propias sementeras. Es probable que el molino funcionara en uno de los brazos que provenían de las laderas del volcán Popocatepetl, cuyo cauce era acrecentado en la época de lluvias, y quizás en esta época se utilizó con mayor frecuencia el molino (figura 9).

Además del molino y sus sembrados de trigo, el convento poseía también rebaños de borregos, que antes pertenecieron a los naturales y los agustinos los despojaron de ellos; a ello le sumaban otros conjuntos de ganado caprino y porcino que de igual forma eran cuidados por los mismos feligreses nahuas de la doctrina sin recibir ingreso alguno. Al tener un exceso de lana producida por ellos y recibir las cargas trasladadas desde las doctrinas circundantes pudo establecerse en el pueblo un telar para manufacturarla. La tela producida era muy burda y sólo se ocupaba para costales o jergas. El beneficio tuvo sus problemas y el oficial del mismo huyó en un par de ocasiones. También los religiosos forzaron a los naturales a laborar en el telar con un oficial artesano y cuatro o cinco aprendices, quienes eran “delincuentes” adúlteros o ladrones, que pagaban su sentencia al optar por este castigo en lugar de recibir azotes o el corte de la cabellera.⁴⁰

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 23, 24.

Así, vemos que para mantener los campos de cultivo, el funcionamiento del molino, y la trasquila y procesamiento de lana se necesitaba una gran cantidad permanente de agua que debió obtenerse de los ríos de temporal, producidos por los deshielos del volcán, por la corta temporada de agua y de los manantiales ubicados en la localidad de Ocuituco. Resulta lógico pensar que en el conjunto conventual debió existir un venero que permitiese a los frailes subsistir sin tener que depender de otras fuentes para mantenerse con un constante abastecimiento del vital líquido. Por otro lado, quizás existió un ojo de agua o riachuelo que surtió de agua a la fuente pública. El molino posiblemente se asentó en uno de los arroyos estacionales, quizás el afluente del río Cuautla, cuya vertiente fue copiosa para mantener girando la noria y que con dicho empuje la rueda molendera pudiera laborar con presteza y mayor diligencia; el molino se ubicó en una de las cañadas aledañas a Ocuituco.

Sobre la fundación y trazo del conjunto conventual de Ocuituco, una propuesta

Durante el segundo semestre de 2009 y el último trimestre de 2011 recorrimos parte del estado de Morelos, en el marco del Seminario de Tecnohistoria y el proyecto “La rehabilitación de edificios históricos artísticos con fines culturales y museísticos en Extremadura y México”, en el que registramos y analizamos la arquitectura hidráulica de diferentes conjuntos conventuales, destacándose el de Ocuituco por su hermosa fuente hexagonal con esculturas sapo-leoninas⁴¹ y la fuente pública

⁴¹ Algunos pasajes bíblicos sobre el león y su posible referencia a la fuentes de los leones en el patio claustral son: el Apocalipsis 5:5, donde se dice que el principal oficial judicial de Dios es Jesucristo, “el León que es de la tribu de Judá”. Por consiguiente, es un animal vinculado a Jesús como símbolo de justicia valerosa, que a su vez se asocia con el trono de Jehová (Ezequiel 1:10; 10:14; Apocalipsis 4:7). Asimismo otro profeta, Oseas (5.11), vuelve al recalcar el papel justiciero de Dios como un

del mismo poblado, cuya temporalidades semejante a la conventual.

Entonces buscamos un sitio que pudiese haber sido el origen del trazo, es decir, el punto de inicio donde el arquitecto agustino y los albañiles nahuas acordaron la traza del pueblo y del conjunto conventual;⁴² quizás el punto indicado fue donde anti-

león que castiga a los protervos. Sin embargo, no sólo actúa como una fiera iracunda que destruye y disciplina, sino que en él existe el perdón y la caridad (Oseas 6:1-3): “Venid y volvamos a Jehová; porque él arrebató, y nos curará; hirió, y nos vendará [...] Y conoceremos, y proseguiremos en conocer a Jehová; como el alba está dispuesta su salida, y vendrá a nosotros como la lluvia, como la lluvia tardía y temprana a la tierra”. Por ello el agua expulsada por los leones de la fuente puede expresar esta idea. Mientras tanto, Isaías (9:6) presenta en la Biblia a un león amansado, domesticado y comiendo paja de la mano de un niño, que representa al reino mesiánico del Siervo de Jehová, o sea el Mesías (Isaías. 53), Jesucristo, en la nueva exculpación, donde la paz, el amor y la comunión con Dios son una realidad en la Iglesia. “Morará el lobo con el cordero, y el leopardo con el cabrito se acostará; el becerro y el león y la bestia doméstica andarán juntos, y un niño los pastoreará” (Isaías. 11:6). Lo cual encarnan los propios agustinos al ser quienes difunden la palabra de Dios y la enseñanza de Jesús; son quienes evangelizan a las nuevas ovejas para incorporarlas al rebaño celestial. En resumen, la fuente representa la justicia divina de Jesús y su padre, a través de los leones que nutren de agua a la pila de la fuente, misma que es una metáfora de la lluvia que da a conocer la sabiduría de Dios. Dichos temas representados tuvieron que servir de inspiración para la meditación de los frailes agustinos que se sentaban en corro en el claustro o paseaban por los corredores con dirección a su crujía.

⁴² De los conjuntos conventuales se delimitaron tres espacios muy significativos para realizar la labor evangélica y de paso la manutención de las instalaciones: el atrio, el claustro y el huerto. A nivel simbólico se ha identificado al atrio como la alegoría del Paraíso terrenal, en el cual la cruz atrial representa al árbol de la vida y de la ciencia. Asimismo, los ejes que seccionan al atrio en cuatro cuadrantes vienen a ser una metáfora de los cuatro ramales del río que bañaban el sagrado jardín donde existían árboles frutales y demás cosas maravillosas creadas por Dios. De la misma manera, la cruz atrial es un distintivo de Cristo, y al ser la parte centrada del atrio encarna un árbol cósmico, representación del universo, por lo que la cruz donde murió Cristo se convierte en un *axis mundi*, en un elemento arbóreo milagroso del que los hombres pueden probar el fruto para obtener la vida eterna. Así, los atrios agustinos novohispanos quizá mostraron una floresta abundante con arbustos, árboles y flores delimitados con grandes troncos de árboles de densos follajes, que pudieron estar allí desde antes que se construyera el convento o se darían a la tarea de trasplantarlo de un lugar cercano al atrio.

guamente estaba la marca del *tianquiztli* y se asentaba el mercado,⁴³ tal como se ve en un mapa de tierras del pueblo de Ocuituco⁴⁴ (figura 10). Y mediante el uso de una cuerda y una vara, que fungía como *gnomon*,⁴⁵ formaron una escuadra con la que iniciaron las alineaciones pertinentes.⁴⁶ Para ello requerían de un referente geográfico fijo como punto de fuga. Como los naturales nahuas conoci-

Entre los ejemplares arborescentes más usados está el naranjo, emblema de la castidad, pureza y generosidad; el ciprés, que es una remembranza de la muerte, resurrección e inmortalidad al conservar su verdor perenne; el cedro, templanza y preservación del alma incorrupta al ser una madura muy dura y durable; véase Carlos Lira, *op. cit.*

⁴³ En su crónica, Diego Durán menciona que en los tianguis existían unas piedras circulares fijadas en el piso y eran del tamaño de un escudo de guerra. Estaban labradas como si fuera un Sol con motivos florales con varios círculos: Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de Tierra Firme*, vol. I, notas de José Fernando Ramírez, México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1867, p. 162. López Luján ha identificado el glifo como topónimo o locativo en diversos códices y encontró evidencia arqueológica de estos marcadores como el disco de Chalco en la sala Mexica; Leonardo López Luján y Bertina Olmedo, “Los monolitos del mercado y el glifo *tianquiztli*”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XVII, núm. 101, enero-febrero de 2010, pp. 18-21.

⁴⁴ AGN, Tierras, vol. 2782, exp. 13, f. 8. Ocuituco. Morelos, 1588.

⁴⁵ *Gnomon*: antiguo instrumento de astronomía, compuesto de un estilo vertical y de un plano o círculo horizontal, con el cual se determinaban el acimut y altura del Sol, observando la dirección y longitud de la sombra proyectada por el estilo sobre el expresado círculo. Escuadra falsa: instrumento que se compone de dos reglas movibles alrededor de un eje y con el cual se trazan ángulos de diferentes aberturas; véase *Diccionario rae*.

⁴⁶ Las ciudades establecidas por los españoles en el Nuevo Mundo aparentemente siguieron el modelo romano antiguo, denominado damero o red ortogonal. En él se trazaban dos ejes principales, uno llamado *decumanus maximus*, orientado de oriente a poniente y que intersectaba perpendicularmente con el denominado *cardo maximus*, cuya dirección era de norte a sur. El cruce de los dos ejes principales delimitaba la parte central de la ciudad, y por ello una de las cuadrículas se dejaba sin edificar para que fungiera como plaza central. A partir de esta retícula se integraron las cuadras de forma paralela y regular, que fue un espacio encuadrado entre dos esquinas. En ella se instituyeron categorías conforme a la distribución espacial del centro hacia la periferia, es decir, que los edificios de mayor jerarquía tanto de administración pública como religiosa estarían en la plaza central de la traza urbana; Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández, “Planos de la ciudad de México: siglos XVI y XVII: estudio histórico, urbanístico y bibliográfico”, en *Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación 16*, México, IIE-UNAM, 1938, p. 23.

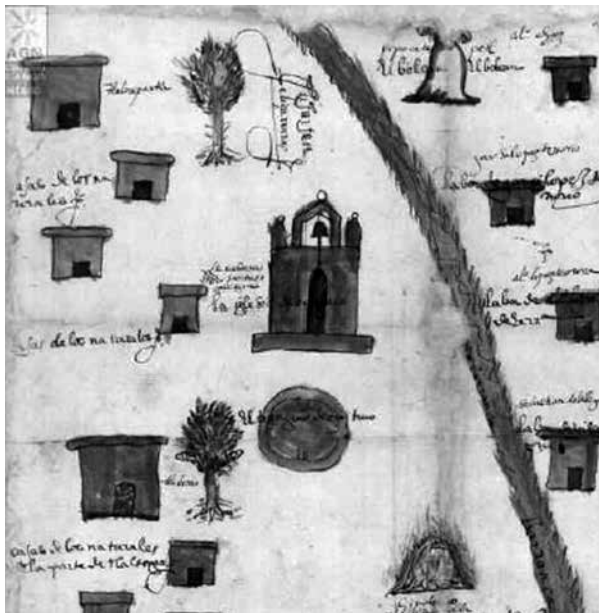


Figura 10. Mapa de tierras de Ocuituco donde se aprecia cómo la marca del tinguis está justo enfrente de la iglesia. Desde ese punto debió verse el volcán Popocatepetl tal como aparece referenciado en la parte superior derecha. Biblioteca Digital Mexicana Ocuyluco. Morelos, 1588. AGN, Tierras, vol. 2782, exp. 13, f. 8.

an bien su paisaje recomendaron el uso del volcán Popocatepetl, su montaña sagrada, para que les sirviera de primera línea imaginaria trazada hacia el noroeste.⁴⁷ La siguiente seguía hacia el oriente, por donde salía el Sol y se levantó el antiguo *teocalli*, su otrora recinto sacro.⁴⁸ Con ello se formó un ángulo que conformó otra línea para disponer la piedra de fundación en el ábside y/o en el altar de la iglesia.⁴⁹

⁴⁷ Asimismo, el paisaje circundante al conjunto conventual también tenía que ser impresionante, para que desde cualquier óculo o ventana de las celdas conventuales se apreciara. Esto es para que el entorno natural hiciera reflexionar a los frailes e impactara a los neófitos mostrando la grandiosidad de la naturaleza, el dominio de la institución eclesiástica a través de las grandes obras divinas de Dios; Carlos Lira, *op. cit.*

⁴⁸ En el segundo semestre del 2011 el Centro INAH Morelos realizó trabajos de mantenimiento y rehabilitación de algunos ex conventos, entre ellos el de Ocuituco. En las excavaciones se encontraron restos de un basamento piramidal prehispánico, el cual debió cubrirse cuando inició la construcción de la iglesia.

⁴⁹ Esta convivencia entre los dos tipos de conocimiento, tanto el europeo traído por los agustinos como el mesoamericano de los nahuas de Ocuituco, que incluyó su geografía sagrada y paisaje ritual, fue utilizado por los religiosos para erigir su modelo de ciudad de Dios. Es decir, pasar de un contexto pagano a uno don-

Así fueron midiendo con el mecate, que estaba en varias castellanas pero que indígenas entendían en brazadas o en su *octácatl*, por lo que el levantamiento arquitectónico fue más rápido.⁵⁰ También se pudo tirar otra línea hacia el suroeste, donde se pensó que estaría la fuente pública de agua para abastecer al pueblo, misma que estaría en línea recta con la conventual de los batracio-leones. Al tener ésta dos líneas quizá se construyó primero la fuente⁵¹ con-

de reinara el Dios verdadero, tal como expresa san Agustín en *La ciudad de Dios*, Libro 18 (La ciudad terrena hasta el fin del mundo Capítulo LIV, que podría relacionarse con el uso del *gnomon* y del *octácatl*): “Cuán absurdamente mintieron los paganos al fingir que la religión cristiana no había de permanecer ni pasar de trescientos sesenta y cinco años cuáles hayan sido los progresos que han hecho las dos Ciudades, mezcladas entre sí, entre los hombres, la celestial y la terrena, desde el principio hasta el fin; de las cuales, la terrena se hizo para sí sus dioses falsos, fabricándolos como quiso, tomándolos de cualquiera parte, también de entre los hombres, para tener a quien servir y adorar con sus sacrificios; pero la otra, que es celestial y peregrina en la tierra no hace falsos dioses, sino que a ella misma la hace y forma el verdadero Dios cuyo sacrificio verdadero ella se hace”. Así, las dos ciudades conviven, la terrenal de los gentiles con la renovación espiritual y material de la ciudad de Dios agustina, para el inicio de una nueva era. Por ello, de todas maneras el conocimiento práctico de los neófitos era necesario para edificar sobre las ruinas de la antigua ciudad los nuevos edificios de la verdadera religión.

⁵⁰ Se sabe que la planta de la iglesia representa a la cruz en que Cristo fue crucificado; sin embargo, en la visión de san Agustín dicha estructura representa la personificación de Cristo, siendo probable que la cabeza de la cruz fuese la de Jesús y la piedra fundacional de cada iglesia construida en tierra de gentiles, tal como lo expresa el propio san Agustín en el Libro 18 (La ciudad terrena hasta el fin del mundo, capítulo XLVIII): “Y daré paz en este lugar”, por el lugar que significa se debe entender el lugar significado: de forma que porque en aquel lugar restaurado se nos dignificó la Iglesia que habla de ser edificada, por Jesucristo, no se entienda otra cosa, cuando dice: “Daré paz en este lugar”, sino daré la paz que significa este lugar. Porque en cierto modo todas las cosas que significan otras parece que las representan, como dijo el apóstol: “La piedra era Cristo, porque aquella piedra, sin duda, significaba a Cristo”. Así que la fundación agustina se vuelve en la ciudad celestial fundamentada en el propio Cristo en cada una de las piedras del conjunto conventual.

⁵¹ Los componentes hídricos tienen un discurso dialéctico bifurcado en dos sentidos: el técnico arquitectónico en el cual la misión del agua, el pozo o la fuente, es la de refrigerar los corredores o deambulatorios así como otras accesorias que estaban conectadas por pasillos o conductos, los cuales eran atravesados por las corrientes de aire que transportaban partículas de agua

ventual⁵² para el sustento propio, aprovechando un manantial que allí estaba, en tanto que para surtir la pila del pueblo se usufructuó un arroyuelo cuyas aguas se condujeron mediante canaletas, aprovechando la pendiente del terreno para surtir por gravedad a la fuente.⁵³

A las siete de la mañana de cierto día del invierno de 1533 el agustino fray Jorge de Ávila y el cacique indígena de Ocuituco se colocaron en el centro de la población, sobre la antigua piedra del *Tianquiztli*, desde donde se observaba al guardián, protector de los antepasados, casa de Tláloc y dador de agua, el volcán Popocatepetl como marcador topográfico y ritual para los naturales. Probablemente para los agustinos fuese una montaña relacionada con la nueva renovación destinada al surgimiento de la ciudad de Dios, donde ahora Cristo podría manifestarse a través de la fundación de su iglesia.

El fraile eremita Ávila y los medidores indígenas, que usaban una cuerda de 20 varas y una vara de una brazada, orientaron su bastón hacia el este —por donde nacía el sol cada mañana—, y con su

obtenidas en la fuente para airear y refrescarlos. El segundo sentido era el simbólico, vinculado a la “fuente de agua viva” bíblica, que representa al manantial que emana del corazón del Paraíso terrenal. Asimismo se refiere a la “fuente de la vida” descrita en el Nuevo Testamento como la sangre que brotaba de la llaga abierta en el costado de Cristo, la cual, como sacramento, sirve para alimentar anímicamente a los seres humanos; Carlos Lira, *op. cit.*

⁵² El claustro de las casas conventuales fue ideado como un área intimista que atraía por su tranquilidad e incitaba a la meditación y a los debates teológicos, teniendo como testigo el espacio abierto por donde el sol iluminaba los pasillos y hacía juegos de luz y sombras con la arquería, donde la lluvia entraba y alimentaba los aljibes a través de las gárgolas, que vertían el agua hacia el centro del patio, donde un pozo o fuente provisionaba de agua a los frailes. Dichos factores estaban previstos por la orientación arquitectónica del claustro, del espesor de los muros y su mampostería, y de la distribución espacial angosta o amplia de los arcos y pasillos deambulatorios. Estos componentes eran rematados por los relojes solares dispuestos en la parte superior del claustro, dándole una armonización y una explicación al porqué de su alineación; Carlos Lira, *op. cit.*

⁵³ Con los trabajos del Centro INAH Morelos se halló un conducto de agua que parecía estaba conectado a un aljibe y que distribuía el agua posiblemente al convento o a la fuente pública.



Figura 11. Hipotético punto de fundación de Ocuituco. Google Earth.

sombra proyectada sobre el madero se inició la primera línea desde el punto inicial o piedra del *Tianquiztli* hasta el inicio de una plataforma, que con el tiempo, al rellenar el terreno sería la escalinata de acceso al atrio de la iglesia.⁵⁴ Con el bastón desempeñándose como un *gnomon* y estadal se subió el nivel a una altura de una vara y un palmo (1.80 m); y luego de situar el tercer punto sobre la terraza, que sería el atrio, se volvió a tirar la línea hacia el oriente hasta cubrir la distancia entre el centro del trazo; las medidas de la iglesia llegarían hasta el ábside, donde pondrían la piedra fundacional o piedra de Cristo (figura 11).

De ahí el religioso Ávila, fundamentado en los tratadistas como Vitrubio, trazó con los indígenas los lados y ángulos que servirían para ubicar la

⁵⁴ Se decía que la iglesia debía construirse en una zona elevada para que destacara en su derredor, lejos del lodo, cieno y de toda clase de establecimientos como tabernas y herrerías; que estuviera desunida por un buen espacio de las casas circundantes. Además, que las habitaciones de los ministros evangélicos estuviera a un costado, dependiendo de dónde se localizara la iglesia. Asimismo, dicha construcción no debía impedir la vista de la iglesia. El área de la misma debía ser grande y plana, pero si las condiciones del terreno no lo permitieran, convendría aplanar el terreno, hacer desagües. Del mismo modo, la amplitud del sitio sería tal para que contuviera una multitud sin problema alguno. La forma de la iglesia tendría forma de cruz oblonga. El atrio delimitado por pórticos y arquitectura enfrente de la sagrada casa. El claustro debía estar al sur; sin embargo, cambiaba su posición acorde a la región, clima y terreno donde se edificara; véase Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, nota preliminar de Elena Estrada de Gerlero, introd., trad. y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM, 1985, pp. 4-9; George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1983, pp. 385, 415.



Figura 12. Vista aérea del posible punto cero orientado hacia el Popocatepétl del ábside de la iglesia. Vista aérea Google (2012).



Figura 13. Líneas hipotéticas del trazo de la iglesia y la fuente. Vista aérea Google (2012).



Figura 14. Vista de la fuente hacia el Popocatepétl. Nótese la alineación que tiene la misma respecto al volcán. Foto cortesía Facebook/Ocuituco.

casa conventual. Mientras eso sucedía, otro grupo de naturales desde el punto de origen trazó una línea hacia el suroeste y así establecer una fuente pública que abasteciera al pueblo, a los comerciantes que llegaban al tianguis y a los viajeros.

Sobre ese punto —con dirección a lo que más tarde sería el claustro— se ubicó otro punto de fuga para establecer la fuente conventual que proveería de agua a los misioneros. Así, las dos fuentes están asentadas de manera alineada, aprovechando la pendiente del terreno para que por gravedad se surtiesen del vital líquido ambas fuentes. Con el cruce de las líneas imaginarias se fue dando la traza del conjunto conventual aprovechando el movimiento del sol. Es probable que los trazos y el croquis de la iglesia y del convento estuvieran terminados en gran parte justo cuando se celebró el capítulo provincial de la orden, el 8 de junio de 1534 (figuras 12-14).

Consideraciones finales

Este trabajo sólo es un atisbo y una propuesta heurística para entender la fundación, el trazo y el levantamiento del centro del pueblo, la iglesia y el conjunto conventual, además de las dos fuentes de Ocuituco. Si bien muchos datos fueron recabados en campo, hace falta corroborarlos con un pozo de sondeo para ver si existe alguna piedra fundacional en el centro de Ocuituco. Además es necesario recrear la observación con una vara castellana que funcione como *gnomon*, para observar hacia dónde se proyecta su sombra cuando el sol sale por el oriente. Del mismo modo, con una cuerda de 24 varas (20 metros) se debe medir las distancias aquí propuestas, para realizar un levantamiento con cordel y vara. Habría que acompañarse de un flexómetro y una brújula para corroborar los datos.

También se debe mencionar que tanto los constructores indígenas como el arquitecto y fraile agustino concebían su vida cotidiana como un segmento de un todo religioso. No obstante, estaba la expresión de los cerros sagrados encuadrados en un paisaje ritual mesoamericano al que la orden



Figura 15. Fuente de los sapo-leones en el claustro. Fotografía de José Manuel Chávez G.

de San Agustín tuvo que adaptarse e incorporar elementos autóctonos a su cosmovisión europea. Ello les permitió recrear correcta o fallidamente el modelo conceptual de la ciudad de Dios y la propuesta agustiniana de la evangelización de los neófitos. Al observar que los infieles vivían en ciudades o asentamientos bien planificados, debieron asociarlos con las ciudades paganas descritas por san Agustín, que coexistían con la urbe celestial de Dios, ante lo cual ciertos elementos de la naturaleza amerindia —como montañas y árboles antiguos— dejaban ver un conocimiento que encausado podía llevarlos a la salvación. Por ello los misioneros agustinos tomaron estos referentes, que eran habituales y sagrados para los naturales, para levantar sus conjuntos conventuales como cabeceras y centros de doctrina. De la misma forma, los doctrineros decidieron utilizar el entorno natural como parte del jardín del Edén, donde los frailes eran los representantes de Dios mientras la iglesia era la piedra fundacional de la nueva ciudad celeste.

Por ello, usar una vara como *gnomon*, junto con la orientación mesoamericana oriente-poniente, que encaja con la distribución espacial de las iglesias, amén del uso de un cordón, sirvió para imple-



Figura 16. Restos de una escalinata prehispánica encontrados en 2011 debajo de la plataforma de la iglesia de Ocuituco. Fotografía de José Manuel Chávez G.

mentar un sistema de medición de origen pitagórico europeo fusionado con el uso del *octácatl*⁵⁵ nahua del valle de México. Así se conciliaron estos dos sistemas de medidas para producir un mestizaje técnico, que permitió al fraile de la orden del corazón flechado, Jorge de Ávila, entenderse con el *amantecatl*⁵⁶ de Ocuituco. De esta forma se usó el volcán sagrado Popocatepetl como referencia geográfica inmutable que poseía una orientación fija, al igual que los puntos heliacales por donde salía y se ocultaba el astro rey, lo cual les permitió formar un

⁵⁵ *Octácatl*: vara de medir, o dechado. Término encontrado en Alonso de Molina, *op. cit.*, parte 2, citado en *Diccionario del Nahuatl*, disponible en whp.uoregon.edu/dictionaries/nahuatl/index.lasso; consultado en junio de 2012.

⁵⁶ *Amantecatl*: oficial de arte mecánica. *Amanteca*: oficiales de artes mecánicas. *Amantecayotl*: arte de oficial mecánico o cosa que pertenece a la dicha arte; véase Alonso de Molina, *op. cit.*, citado en *Diccionario del Nahuatl*, edición electrónica citada.

triángulo pitagórico⁵⁷ que al girarlo y triangularlo logró trazar la planta de la iglesia y el cuadrante del convento, lo mismo que las cuadraturas del círculo de las dos fuentes, la pública y la de los sapo-leones del claustro, cuya planta es un hexágono ligeramente desviado hacia el oriente (figura 15).

En consecuencia, frente al guardián de la lluvia, la morada de los antepasados y de la deidad

del fenómeno pluvial, el Popocatepetl, la piedra del mercado y el camino cotidiano de la deidad solar fueron los instrumentos que ayudaron a los *amantecatl* nahuas de Ocuituco a constituir una ciudad de Dios en su pueblo, donde ahora residían enseñoreados los hijos de san Agustín, y los antiguos dioses —ahora paganos— pasaban a formar parte de una ciudad olvidada.



⁵⁷ En los triángulos rectángulos el cuadrado del lado opuesto al ángulo recto es igual a la suma de los cuadrados de los lados que comprenden el ángulo recto. El teorema de Pitágoras establece que, en un triángulo rectángulo, el cuadrado de la hipotenusa (el lado de mayor longitud del triángulo rectángulo) es igual a la suma de los cuadrados de los catetos (los dos lados menores del triángulo, los que conforman el ángulo recto); disponible en es.wikipedia.org/wiki/Teorema_de_Pitágoras; consultada en mayo de 2012.

Dos elementos del entorno patrimonial de la iglesia de San Esteban en la ciudad de Burgos: el cementerio extramuros y la fuente

La actuación arqueológica que se ha realizado asociada a la ejecución de las obras contempladas en el proyecto II Fase de Urbanización del Área de Rehabilitación del Centro Histórico de la ciudad de Burgos, en España (ARCH), ha propiciado que se pongan en valor dos elementos que formaron parte de la iglesia de San Esteban, una de las parroquias más antiguas de la ciudad, declarada Bien de Interés Cultural en 1931. Estos elementos son: el cementerio medieval extramuros, que hoy forma parte de vía pública, y la fuente que todavía en la actualidad podemos contemplar. La fuente, junto con la iglesia y la plaza, son los tres puntos vitales sobre los que se ordenaba la vida de un barrio en la época medieval, y aún se conservan en la actualidad.

Palabras clave: Burgos (España), iglesia de San Esteban, cementerio, fuente.

La iglesia de San Esteban es una de las parroquias más antiguas de la ciudad de Burgos. La parroquia es la iglesia donde se administran los sacramentos y se atiende espiritualmente a los fieles de una feligresía, y esta función ha sido desempeñada desde su fundación por la de San Esteban. Una bula pontificia de Alejandro III, año 1163, enumera 11 iglesias de propiedad de la silla episcopal, entre ellas la de San Esteban. A finales del siglo XIV se contabilizan en la ciudad 16 parroquias, según consta en un acta de la Universidad de 10 de junio de 1388,¹ en la que también se la relaciona. Fue declarada Monumento histórico-artístico por Decreto de 3 de junio de 1931, y desde entonces ha formado parte del Tesoro Artístico Nacional. En la actualidad está incluida dentro del catálogo de Bienes de Interés Cultural (BIC), amparada por la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español de 25 de junio.

La fábrica del templo que hoy se conserva es de estilo gótico, empezándose a construir en el último cuarto del siglo XIII, siendo rey Alfonso X, *el Sabio*. Teófilo López Mata nos dice que la iglesia “debía ostentar la portada y pilares de sostenimiento de las bóvedas, cuyas

* Oficina de gestión del Área de Rehabilitación del Centro Histórico (ARCH), Burgos, España.

¹ César Alonso de Porres, *Las parroquias en la ciudad de Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1981, pp. 13-15.

basas corresponden perfectamente con las postrimerías” de dicha centuria, mientras la fisonomía interior se debe al siglo XIV.² Pero todo apunta a que fue cimentada sobre una iglesia anterior, ya que a finales del siglo XI es citada en una donación de Bermuda Sánchez al abad Sisebuto de San Pedro de Cardeña. De nuevo, en el año 1163, en la bula que el papa Alejandro III otorga al obispo de Burgos, Pedro Pérez, se alude a esta parroquia junto con otras 10 que por aquel tiempo se había ya desarrollado en la ciudad, un testimonio que fue publicado por el P. Flórez en su obra *España Sagrada*.³

El templo tiene tres naves repartidas en cinco tramos que se cubren con bóvedas de crucería con baquetón de ligadura longitudinal. La bóveda central está más elevada y queda separada de las laterales por cuatro grandes arcadas ojivales. Las cabeceras de las tres naves se cierran con ábsides paralelos entre sí, cubiertos por bóvedas de cinco compartimientos cóncavos de nervios muy resaltados. En el último tramo de la nave central se construyó el coro, a finales del siglo XV. En la época medieval la iglesia se situaba en el centro de un populoso y distinguido barrio, el de San Esteban. En la actualidad las casas que miraban a su puerta principal y se extendían por la ladera del cerro del Castillo han desaparecido, y lo que en la antigüedad había sido una plaza en su frente en nuestros días es un vial. Como consecuencia, su entorno difiere del que tenía en época medieval o moderna. Es propiedad del Arzobispado de Burgos, y en estos momentos no está dedicado al culto sino a Museo del Retablo, con retablos de diferentes localidades de la provincia de los siglos XVI, XVII y XVIII. En el coro se puede contemplar una exposición de piezas de orfebrería de carácter excepcional.

² Teófilo López Mata, *El barrio e iglesia de San Esteban*, Ayuntamiento de Burgos, 1946, pp. 67, 70.

³ Antonio Ballesteros Baretta, “Datos para la topografía del Burgos medieval”, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, núm. 77, 4o. trimestre 1941, p. 617.

Los trabajos de rehabilitación y de reurbanización que se han llevado a cabo a lo largo de los años 2011 y 2012 en el entorno de la iglesia —por encontrarse dentro del Área de Rehabilitación del Centro Histórico de la ciudad de Burgos, promovido por el Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad—, nos ha hecho detenernos y poner en valor dos elementos que formaron parte de ella, pero de los que se tenían pocas noticias. Estos elementos son el cementerio medieval extramuros y la fuente que podemos contemplar en la actualidad, ambos situados en la actual calle de Saldaña y que pasaremos a detallar.⁴

El cementerio extramuros de la iglesia de San Esteban

La ejecución de las obras de la II fase de Urbanización del Área de Rehabilitación del Centro Histórico de Burgos trajo consigo la necesidad de llevar a cabo un sondeo arqueológico derivado de la actual legislación autonómica en materia de patrimonio cultural y la normativa arqueológica municipal. Uno de los objetivos era precisamente verificar la existencia de un cementerio anexo y extramuros del templo, al que se alude escuetamente en dos documentos medievales.

El Archivo de la Catedral de Burgos custodia un documento fechado en septiembre de la era de 1210⁵ (año de 1172), por el cual doña Misol hace

⁴ Ambos elementos han sido estudiados de manera más concisa y las conclusiones reflejadas en sendos artículos. Ángela Pereda López y Fabiola Monzón Moya, “El cementerio extramuros de la iglesia de San Esteban y los posteriores usos de esta área hasta nuestros días”, en prensa; Ángela Pereda López, “Historia de la Fuente de los Barrios Altos de San Esteban”, en *Boletín Institución Fernán González*, Burgos, vol. XC, núm. 242, 2011/1, pp. 175-202.

⁵ Adriano Capelli, *Cronología, cronografía e calendario perpetuo. Dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*, Milán, Ulrico Hoepli, 1988, p. 8. La Era Hispana es una datación romana que comienza en el año 38 a.C., en el que Augusto considera la Península Ibérica oficialmente conquistada, por lo que para hallar la equivalencia a años actuales se le debe restar 38 años a la fecha seña-

donación al cabildo de la iglesia de Burgos de una casa en el barrio de San Esteban, cuyos linderos son “[...] sunt allatanei, ex una parte, *cimmiterio Beati Stephani*, et ex alia parte, Petrus Stephani de Furores, et ex alia parte, domun supra nominatis Pauli, nepotis mei”.⁶ El segundo documento se conserva en el Archivo del Real Monasterio de las Huelgas de Burgos, siendo fechado el 10 de octubre de la era de 1348 (año de 1310). Corresponde al testamento de doña Mencía Guillén, priora del Monasterio de las Huelgas, por el cual dispone, entre otras cosas, la transmisión a la comunidad de unas casas en Burgos “[...] en la collaçion de Sant Esteuan, que son *ante el çementerio*; las que dizen del Ladriello: onde son aladannos destas casas, de la vna parte, el fornon de donna Mari Gonçalez, e del otro cabo, casas del Ospital de don Daniel, e *detante, el cementerio e la eglegia [sic] de Sant Esteuan [...]*”.⁷

Resulta extraña la escasa información sobre la existencia de este cementerio. Ni siquiera el historiador Teófilo López Mata, en su estudio sobre esta parroquia y el barrio, sitúa el cementerio en esta zona externa del templo, sino en el interior, y dice así: “La iglesia y claustro de San Esteban cubrían y amparaban un vasto cementerio con impresionante espesura de tumbas”.⁸ Esta omisión se podría explicar por la existencia, en el siglo XIX, sobre parte de este camposanto de dos casas, siendo sus muros posteriores (norte) correspondientes con el lado del Evangelio de la propia iglesia.

El archivo de la parroquia de San Esteban no contiene ninguna documentación anterior al siglo XV, y respecto al tema que tratamos tan sólo recoge

las concesiones de sepulturas dentro la iglesia, lo que nos hace suponer que el cementerio exterior a la iglesia no tenía uso en esa centuria. El Concilio de Trento (1545-1563) estableció la obligatoriedad para todos los párrocos y vicarios de inscribir y guardar todos los libros que fuesen necesarios para dejar constancia del ejercicio de su ministerio, de la impartición de los sacramentos del bautismo, matrimonio, de las defunciones y del cumplimiento paschal, además de llevar una exhaustiva contabilidad de todas las rentas que hacían posible el sostenimiento de la parroquia.⁹ Ciertamente es que no existen libros de finados o difuntos¹⁰ anteriores al siglo XIX en los fondos parroquiales de San Esteban. Estos libros son los que empiezan a generarse más tarde y los que merecen menos credibilidad, sobre todo al principio, según los estudiosos demográficos, quienes opinan que sería más acertado denominarles libros de funerales, puesto que en los primeros tiempos recogían las mandas, obras pías y misas fundadas por los difuntos. Parece ser que era común que los pobres enterrados de limosna no fueran registrados, menos aún si eran forasteros y no tenían lazos con la parroquia ni el vecindario.¹¹

⁹ María Sandra García Pérez, “Apuntes sobre los archivos parroquiales en España”, en *Biblios*, Revista electrónica de bibliotecología, archivología y museología, núm. 34, 2009.

¹⁰ Esther Pardiñas de Juana, *San Esteban de Burgos, una iglesia y un archivo*, Burgos, Caja Círculo, 2006, p. 173. Dice así: “Tampoco hay mejor suerte respecto a la conservación de los libros de finados de la parroquia. Quedan solamente tres libros de este tipo contenidos en el legajo 2, libros 1, 2, 3, 4, y que nuevamente abarcarían fechas del siglo XIX, en concreto de 1852 a 1901. Encontramos además unas cláusulas de finados. Cinco concretamente, del año de 1823 que serían por tanto las más antiguas, pero que corresponden tan sólo a un folio inserto en un libro de casados y velados”. En el inventario de los libros parroquiales que elabora en este trabajo relaciona en el legajo 2, libro 1: libro de finados de la parroquia de San Esteban: 1864-1888; libro 2: libro de finados de la parroquia de San Esteban: 1852-1864; libro 3: libro de casados y finados de la parroquia de San Esteban. 1823; libro 4: libro de difuntos de la parroquia de San Esteban. 1882-1901.

¹¹ Francisco Javier González Prieto, *La ciudad menguada: población y economía en Burgos s. XVI y XVII*, Santander, Universidad de Cantabria, 2005, pp. 58-59.

lada. La Era Hispana desapareció poco a poco en Castilla y León, y se prohibió su uso en las Cortes de Segovia de 1383.

⁶ José Manuel Garrido Garrido, “Documentación de la Catedral de Burgos (804-1183)”, en *Fuentes Medievales Castellano-Leonesas*, núm. 13, 1983, p. 297.00

⁷ Araceli Castro Garrido, “Documentación del Monasterio de las Huelgas de Burgos (1307-1321)”, en *Fuentes Medievales Castellano-Leonesas*, núm. 34, 1987, pp. 49-51.0

⁸ Teófilo López Mata, *op. cit.*, p. 80.

La falta de este tipo de libros en la parroquia de San Esteban puede deberse a dos motivos: uno se fundamentaría en los posibles “accidentes” que habrían hecho desaparecer esta documentación, y el otro sería la falta de interés por llevar un libro de difuntos, tal y como ocurre en otras parroquias. Este último motivo es recogido en la visita¹² realizada por los visitantes Diego de Soto Carranza y Pedro Núñez de Escobar en 1665, en la que se reprocha a los curas beneficiados¹³ que careciesen de “Libros de Finados”; hecho que no fue corregido y por lo que en 1679 se les impuso una multa de 1 500 maravedíes al no haber elaborado todavía algún libro de difuntos.¹⁴ De esta manera se podría justificar la laguna de documentación que al respecto existe.

La existencia de un cementerio externo a la iglesia ha quedado demostrada con la apertura de un sondeo arqueológico posicionado entre dos de los contrafuertes de la fachada septentrional. A pesar de la limitada superficie de intervención, la localización de un esqueleto en conexión anatómica refrenda dicha aseveración:

El esqueleto corresponde a un sujeto de sexo masculino, con una altura de 1.63 m y que murió a una edad comprendida entre los 30 y 40 años, desconociendo los motivos de defunción. La inhumación se realizó en concordancia con el ritual funerario cristiano es decir, en posición decúbito supino —cuerpo estirado y boca arriba—, con la cabeza mirando

hacia el este y los pies al oeste, y con ambos brazos flexionados sobre el abdomen. Todo apunta a que fue enterrado en una fosa simple y probablemente asentado directamente sobre la tierra protegido de una tela o sudario ya que no hemos detectado evidencias de clavos o restos de madera que permitan intuir la utilización de un ataúd o caja.

Tras el análisis de los diferentes restos se ha llegado a la conclusión de que se trata de enterramientos realizados en la Edad Media y con toda probabilidad en los siglos XII y XIII.¹⁵ Asimismo, carecía de ajuar u objetos personales, en definitiva unas características similares a otros muchos ejemplos de enterramientos medievales situados cercanos a los centros de culto esperando con ello una garantía de salvación.¹⁶

Los restos fueron localizados a una profundidad media de 0.50 m, una cota que nada tiene que ver con la altura de la fosa real practicada sino que es consecuencia de remociones posteriores,¹⁷ de ahí la detección de abundantes piezas óseas dislocadas de su contexto primigenio. Además, debemos tener en cuenta que, justamente por encima del hallazgo, hasta la segunda década del siglo XX existieron dos inmuebles adosados al templo e identificados con los números 14 y 16 de la calle Saldaña. Es muy posible que su cimentación incidiera directamente sobre las sepulturas; ahora bien, el rebaje de la superficie ocupada por la necrópolis se debe en

¹² Cuando realiza las visitas parroquiales, el visitador general ordena al personal de la parroquia lo que estima oportuno en cuanto al registro y custodia de los documentos, e incluso a la configuración y escrituración de algunos de ellos. Las actas de las visitas responden a cuestiones espirituales, administrativas y económicas de la parroquia. Rogelio Pacheco Sampedro, “Tipología de la documentación de los archivos parroquiales”, en *Revista de la Historia de la Cultura Escrita 2*, Universidad de Alcalá de Henares, 1995, pp. 100, 104.

¹³ El “beneficiado” era la persona que tenía derecho a disfrutar de un beneficio y obligación de ejercerlo; sus rentas se basaban en los impuestos religiosos como diezmos y primicias, los cobros por el ejercicio del culto, derechos de estola y otros ingresos.

¹⁴ Esther Pardiñas de Juana, *op. cit.*, p. 173.

¹⁵ Fabiola Monzón Moya, “Informe técnico de la documentación arqueológica efectuada en relación a 2a. Fase de Actuaciones de Urbanización en el ámbito del ARCH de Burgos, 2011”, Servicio Territorial de Cultura de la Junta de Castilla y León, Burgos, mecanoscrito.

¹⁶ Manuel Fernando Grueso, “De cementerio a camposanto”, Villar de Cañas (Cuenca), 2007, disponible en www.villardecana.es.

¹⁷ Archivo Diocesano Burgos (ADB), Parroquia de San Esteban. Leg. 14. L. 3. Libro de Acuerdos 1815-1882. Un oficio del Ilmo. Prelado, fechado en 1819, dice así: “[...] se encarga se profundicen las sepulturas hasta siete pies y que cuando los cadáveres se entierren en caja se eche dentro cal”. Según este documento la profundidad de las sepulturas sería de 1.95 m, aunque no tenemos noticias de la profundidad requerida para las fechas de uso del cementerio objeto del estudio.

gran medida a las obras acometidas tras su derribo¹⁸ y en consonancia con el Proyecto de Ordenación del Itinerario Histórico-Artístico en el barrio de San Esteban, del que hablaremos con mayor amplitud en párrafos posteriores.¹⁹

Se ha constatado, por debajo del esqueleto exhumado, la presencia de abundantes huesos revueltos y en este caso denotan una reutilización del espacio como necrópolis, haciendo necesaria la reducción del esqueleto para albergar nuevos enterramientos. Si dicho espacio fue a su vez empleado como osario, es un hecho que desconocemos ante el alcance y carácter puntual de nuestra intervención. Por la misma razón ignoramos la extensión del cementerio. La vigilancia de la excavación de las diferentes zanjas realizadas para el proyecto de obra revela la ausencia de tumbas en el entorno del ábside. Tampoco debió ocupar todo el ancho de la calle, pues aun cuando en la zona septentrional se ha localizado algún hueso formando parte del echadizo que cubría el viejo colector, entendemos que si durante su acometida se hubieran detectado inhumaciones se hubieran incorporado a los relleños, al igual que se hizo en las proximidades del templo, y el número hubiera sido mayor (figura 1).

Otra de las cuestiones a clarificar es el marco cronológico en el que se utiliza este espacio como lugar de enterramiento. Para responder a esta pregunta primeramente abordaremos algunos aspectos relativos a los cementerios parroquiales y que nos sirven para contextualizar su presencia al exterior de la iglesia de San Esteban.

Desde antiguo ha existido una oposición al enterramiento de feligreses dentro de las iglesias por parte de la jerarquía eclesiástica. Los primeros cristianos no eran sepultados en el interior de los tem-



Figura 1. Enterramiento documentado en el sondeo realizado al exterior del templo y perteneciente a su cementerio anexo y a extramuros

plos sino lejos de las poblaciones, como dispuso el papa Calixto I (217-222) que estableció que los enterramientos cristianos se llevaran a cabo junto a las iglesias, llamando a estos lugares “Cementerios”, palabra que viene del griego: *koimeterion* y significa “dormitorio”.²⁰ También el emperador Teodosio II, en la Ley 9, Tit. 17 de su Código (dictado en el año 438) prohibió dar sepultura a los cadáveres dentro de las iglesias, mandando sacarlos fuera con sarcófagos, ataúdes, etc., para preservar la salud de los ciudadanos. El Concilio de Braga, en el año 563, mantuvo dicha prohibición y sólo permitía poner las sepulturas junto a las paredes de la iglesia, pero por fuera. Y es esta regla la que los textos jurídicos no cesaron de confirmar hasta el siglo XVIII, incluso cuando bajo la presión de las costumbres hubieron de consentir derogaciones (a través de las cuales se dejaba sin efecto una disposición normativa).²¹

La iglesia de San Esteban nos presenta dos ejemplos de enterramientos en los muros externos, en el lado del evangelio,²² donde se pueden ver en la

¹⁸ Precisamente el derribo de estos inmuebles dejó al descubierto una sencilla portada de arco apuntado de factura y elementos decorativos característicos del siglo XIII.

¹⁹ Archivo Municipal de Burgos (AMB), AD-408/27.

²⁰ Fernando Martínez Gil, *Muerte y Sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 448-449.

²¹ Rodolfo Clemente Martín y José María Medianero Hernández, “Notas sobre la desaparición de los ‘porches’ y camposantos eclesiásticos”, en *Laboratorio de Arte*, núm. 12, 1999, p. 333.

²² La nave del Evangelio es la que se sitúa en el lado izquierdo del templo, según se mira al altar mayor desde los pies del mis-

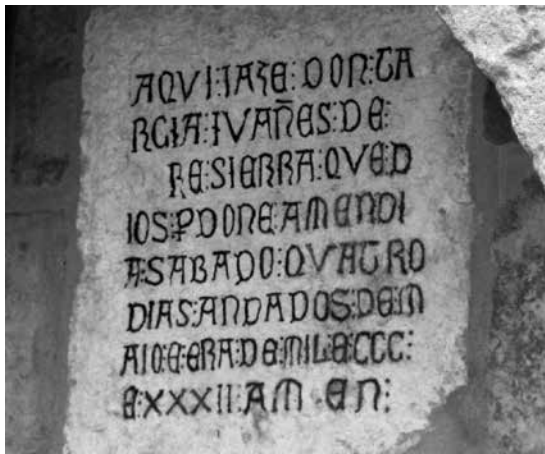


Figura 2. Cartelas que nos hablan de dos enterramientos en los muros externos de la iglesia, en el último tramo de la nave del evangelio, donde se pueden ver en la actualidad cobijadas en arcosolios. Su fecha, "era" de 1337 y 1332 (años 1299 y 1294). (a) AQVI IAZE DON GA/ RCIA IVAÑEZ DE/ RESIERRA QUE D/ IOS PERDONE AMEN DI/ A SÁBADO QVATRO/ DÍAS ANDADOS DE M/ AIO E ERA DE MIL CCC/ XXX II AMEN. (b) AQ IAZE DON MARTIN/ PEREZ D ORDUNNA I SO MU/ GIER DONNA MARI GON/ ZALEZ Q DIOS PERDONE/ VEZINOS D SANT ESTEB/ AN DE BURGOS E FINO DON/ MARTÍN PEREZ MIÉRCOLES XXII DIA/ S DE JULIO ERA DE MILL I/ CCC I XXX E SIETE ANN/ O PATER NOSTER P/ OR SUS ALMAS Q IHU/ LES PERDONE AMEN.

actualidad dos cartelas cobijadas en arcosolios, en el último tramo del muro del evangelio de fecha temprana: "era" de 1337 y 1332 (años 1299 y 1294). Estos arcosolios que conservan las cartelas, y otros que en la actualidad no los poseen, albergarían sarcófagos ya desaparecidos (figuras 2 y 3).

La realidad es que en el siglo XIII muchas iglesias ya eran necrópolis en su interior. Los concilios

mo. En dicho lateral del presbiterio se procedía a la lectura del Evangelio hasta la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II.



Figura 3. Archivo Municipal de Burgos. Fondo Cortés. A. M. BU. FC-3289. Fotografía que muestra las viviendas en la calle Saldaña edificadas sobre el cementerio externo. Estos inmuebles desaparecieron y sus solares pasaron a ser espacio público en el último cuarto del siglo XX. Tras su derribo salieron a la luz los arcosolios y cartelas anteriormente expuestas. En primer plano la fuente.

hablaban de la prohibición, pero también de excepciones: salvo los obispos y abades, "*dignis presbyteris, laicis, fidelibus omnino pietate commendabilibus*", con el permiso del obispo y del cura o rector, a lo largo del siglo XIV parece generalizado el hecho de que las sepulturas ocupen el interior. La función de cementerio comenzaba en el interior de la iglesia, dentro de sus muros, pero continuaba más allá, en el espacio que constituían los "*passus ecclesiastici*", "*in circuitu ecclesiae*" o perímetro sagrado e inmune alrededor de la parroquia, en un principio con una extensión de 30 pasos en todas las direcciones, y a partir del siglo XIII ampliado a 40, una superficie en la que el cementerio quedaría incluido.²³ Por tanto, la palabra iglesia no designaba solamente el edificio sino ese espacio todo

²³ José Orlandis, *La iglesia en la España visigótica y medieval*, Pamplona, EUNSA, 1976. pp. 275-277.

entero, y las parroquias se conformaban por el edificio en sí, el campanario y cementerio.

La zona donde preferentemente se hacían los enterramientos fue primero la parte semi-circular que rodeaba el ábside. En los templos medievales es la cabecera el espacio donde suele registrarse la más temprana, mayor y más densa ocupación funeraria. En el caso que nos ocupa, el desnivel que presenta la calle que circunda al ábside (calle Valentín Palencia) no facilita esta práctica, lo que ha debido propiciar la elección principal de la zona lateral y junto a la nave del evangelio, un espacio dotado de una planicie mucho más regular.

El diccionario de Sebastián Covarrubias Orozco, publicado en 1611, define al cementerio como “lugar pegado con el mismo cuerpo de la yglesia donde se entierran los cuerpos de los fieles y se les da Eclesiástica sepultura”. Todas las parroquias debían de tener uno, aunque cada vez más personas habían accedido a las sepulturas del interior de la iglesia, que se generaliza en época moderna, favorecida por los Cabildos de las parroquias por suponer una fuente importante de ingresos. El cementerio exterior garantizaba el derecho de todo cristiano a disponer gratuitamente de un espacio bendecido para el reposo de su cuerpo hasta el día del Juicio Final.²⁴

Philippe Ariès considera el cementerio, junto con la iglesia, un foco de vida social, espacio reservado a los muertos, pero también plaza pública donde los vivos desarrollan diversas actividades. “Mercado, lugar de anuncios, de gritos, proclamas y de sentencias, espacio destinado a las reuniones de la comunidad, lugar de paseos, juegos, de malos encuentros y de oficios malvados, el cementerio era simplemente la plaza mayor”.²⁵

Las Constituciones Sinodales del siglo xv quisieron prohibir las actividades profanas, judiciales y mercantiles; las de 1540, ordenadas por el obispo de Pamplona, señalan la fealdad y el estorbo que suponen las sepulturas delante de la iglesia, por lo que se autoriza el enterramiento de todos los fieles al interior del edificio; en 1586 se prohíbe de manera expresa la celebración de reuniones, juntas municipales, juegos y fiestas en los cementerios.

La jerarquización en los enterramientos dentro del templo era muy clara, y el profesor Ibáñez Pérez nos explica que para el siglo xvi

[...] el primer lugar lo ocupaban las capillas funerarias, seguida por los sepulcros murales con altar propio o sin él, y por último las sepulturas excavadas en el suelo del templo y, por supuesto, en todos los casos el sitio era tanto más honroso cuanto más cerca se encontrara del presbiterio, único lugar en el que no se podía enterrar en el suelo, descendiendo a medida que se alejaba de él, y por lo mismo se consideraban de mayor categorías, las sepulturas situadas en la nave central que en las laterales.²⁶

| 107

A finales de dicha centuria se comienzan a realizar enterramientos en los lugares anejos al templo dentro del atrio del mismo, volviendo a una costumbre en desuso. Los motivos fueron varios: las sepulturas en el interior de las iglesias se habían dado en perpetuidad, lo que había provocado una saturación de cadáveres; también existían razones de salubridad, pues el olor resultaba insostenible como resultado de la descomposición de los cadáveres cubiertos sólo por una losa. A pesar de esto, los feligreses se resistían a ser enterrados fuera de las iglesias.

La Ilustración busca la creación de cementerios fuera de las urbes, en lugares altos y aireados que diluyeran los olores de la descomposición de los cadáveres, ya que, según un informe de 1781 de la Facul-

²⁴ Fernando Martínez Gil, *op. cit.*, pp. 448-449.

²⁵ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 60, 64, 66, 81.

²⁶ Alberto C. Ibáñez Pérez, *Burgos y los burgaleses en el siglo xvi*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1990, p. 549.

tad de Medicina de París, “los valores mefíticos que se exhalan de las sepulturas no eran solamente desagradables, sino que eran perjudiciales y podían producir una peste”.²⁷ En España estas medidas fueron tomadas el 3 de abril de 1787 por la Cédula de Carlos III, y se trata del primer intento de construcción de recintos dedicados a la recepción de cadáveres, prohibiendo los enterramientos intramuros, y ordenando la construcción de cementerios fuera de las ciudades. La Novísima Recopilación de España, mandada hacer por Carlos IV, en su tít. III, Lib. I, recoge la Ley I de Carlos III (9 diciembre 1786), que trata de los “Cementerios de las Iglesias: entierro y funeral de los difuntos”.

En la ciudad de Burgos, a pesar de haber recibido el 7 de mayo de 1787 la Real Orden para la construcción del cementerio provincial en lugares ventilados y alejados de las poblaciones, llega al siglo XIX sin contar con un cementerio municipal, manteniendo la costumbre de enterrar en las iglesias o cementerios particulares de los monasterios y hospitales. Cada año que pasaba se hacía sentir la necesidad de llevar a cabo el cumplimiento de la Real Orden, y el tema se trata en las sesiones de los capitulares, reflejándose en el Libro de Actas.²⁸ Pero no se hará una realidad hasta la ocupación francesa, cuando la contienda genere un aumento de los cadáveres que había que enterrar en algún lugar y de manera rápida, resultando los cementerios parroquiales insuficientes. Así, para aquellos años se adecuó un cementerio en la huerta del convento de San Agustín, extramuros de la ciudad, pero únicamente se utilizó mientras estuvieron en la ciudad las tropas de ocupación, quedando relegado tras su marcha.

El Cabildo de la iglesia de San Esteban, en reunión de 25 de octubre de 1819, puso en conocimiento un oficio del ilustrísimo prelado, presentado al Ca-

bildo por el prior de la Universidad Pedro de Ayala, en el que “se encarga se profundicen las sepulturas hasta siete pies y que cuando los cadáveres se entierren en caja se eche dentro cal”.²⁹ Según este oficio la profundidad de las sepulturas sería de 1.95 metros.

El 5 de febrero de 1821 el Ayuntamiento de Gobierno expuso un oficio del jefe político de la Provincia, donde manifestaba la importancia de construcción de cementerios en todos los pueblos para “dar sepultura a los cadáveres y evitar los perjuicios de enterrarlos en la Iglesia”. Esta medida había sido adoptada por casi todas las provincias y “solo Burgos se halla en este descubierto”, por lo que insta al Ayuntamiento a que realice la elección de un paraje adecuado donde pueda construirse un cementerio, se elabore un presupuesto de los gastos a los que podía ascender, a la vez que debía proponer los medios o arbitrios de los que se podía disponer para llevarlo a cabo. Como consecuencia de este oficio se acordó que se encargaran los obreros mayores de elaborar un informe con todo lo requerido.³⁰

Pocos días más tarde, en el Ayuntamiento Ordinario de 12 de febrero, se dio a conocer un informe realizado por la Comisión de Policía, Comodidad y Salubridad sobre la posible disposición del Cementerio

[...] junto a la demolida parroquia de San Román, avanzó su coste en 104 349 reales y 8 maravedíes que también ha hecho tasar otro sitio sobre los cimientos de la parroquia de Viejarrúa (sin embargo de ignorar si le reclamará su dueño) con el objeto de presentar al Ayuntamiento ambos locales que se han creído los más a propósito a lo menos por ahora para que elija el que sea de su agrado y resulta deber costar 68 000 reales.

²⁷ Museo Reverte Coma [http://www.museoreverte-coma.org].

²⁸ Lena Saladina Iglesias Rouco, *Arquitectura y urbanismo de Burgos, bajo el reformismo ilustrado (1747-1813)*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1978, p. 54.

²⁹ ADB, Parroquia de San Esteban, Leg. 14. L. 3. Libro de Acuerdos 1815-1882. El pie era una medida de longitud que equivalía a 0.278635 m. Desde 1849 era obligatorio en España el uso del sistema métrico decimal aprobado por la Ley de Pesas y Medidas, cuyas equivalencias se publicaron en la *Gaceta* de Madrid el 28 de diciembre de 1852.

³⁰ AMB, Libro de Actas de Gobierno 1821, LA-438, fs. 37-38.

Tras esta exposición el Ayuntamiento reconoce la imposibilidad de realizar el desembolso requerido, y como solución, hasta que se pueda construir el nuevo cementerio, propone:

Que las Parroquias de San Pedro, San Lesmes, San Gil, *San Esteban*, San Cosme y Santiago tienen contiguos cementerios bastante decentes y capaces para los enterramientos que puedan ocurrir en tres o cuatro años que se tardará en coleccionar lo necesario a la construcción de uno para toda la población [...].³¹

Mientras se hiciera efectivo el Cementerio General se debían seguir haciendo los enterramientos en los cementerios particulares que tenían las parroquias según lo planteó “la comisión en su informe de once del corriente mes”.³² Esta alusión al cementerio contiguo de San Esteban nos hizo pensar que el antiguo cementerio medieval fuese reutilizado en esta época, tesis que hemos desechado con base en otro documento de la propia parroquia que damos a conocer a continuación.

En sesión del 11 de marzo, el Cabildo de San Esteban expuso un oficio en que el día anterior se comunicaba a todas las parroquias de la ciudad referente a los cementerios, firmado por Francisco de Ayala, prior de la Universidad:

En ejecución y cumplimiento de las repetidas Reales Órdenes sobre la elección de cementerios, se ha acordado con el Sr. Jefe Político el que interinamente y hasta que se verifique la construcción del general se hagan los siguientes enterramientos de la Parroquia de Santiago en el cementerio que existe en la Santa Iglesia Catedral; los de San Lorenzo y San Lesmes en el de éste; *los de San Esteban y San Gil, en el de ésta*; los de Santa Águeda y San Nicolás en Barrantes; los de San Pedro de la Fuente en el suyo; Los de San Pedro y San Felices y San Cosme en el de

ésta; lo que participo para que lo haga entender a todas las parroquias.³³

Tras la puesta en conocimiento de este oficio el Cabildo acordó el modo en que se debía asistir a los entierros de feligreses fuera de su iglesia de San Esteban, “conciliando la decencia debida a un acto tan religioso con la posible comodidad”.

Por lo tanto nos encontramos aquí con datos contradictorios: por un lado, en las actas municipales aparece recogida la existencia de un cementerio en la iglesia de San Esteban, donde pueden ser sepultados temporalmente sus fieles, mientras en el libro de Acuerdo del Cabildo se señala que los feligreses de esta parroquia debían ser enterrados en el cementerio de la parroquia de San Gil, dato que creemos más acorde con la realidad. Los datos obtenidos tras el sondeo arqueológico avalan la idea de que desde el medievo el cementerio exterior ha estado sin uso, no volvió a utilizarse en épocas posteriores.

Tras esta breve descripción sobre la historia general de los cementerios y la aportación de algunos datos relevantes sobre los de la ciudad de Burgos, debemos retomar el contexto que enmarca los restos humanos hallados junto a la nave septentrional de la iglesia de San Esteban.

Cabe recordar que a finales del siglo XII ya hay constancia documental de un cementerio a extramuros, y que durante época moderna este lugar estuvo ocupado en superficie por distintas dependencias relacionadas con la actividad comercial, pero en ningún documento consultado se hace referencia al cementerio. La importancia de la actividad desarrollada en este ámbito hizo que se olvidara el antiguo uso y no se hiciera algún tipo de mención a él en la documentación de la propia parroquia. La iglesia de San Esteban tenía unos

³¹ *Ibidem*, LA-438, fs. 48v-49v.

³² *Ibidem*, Libro de Actas de Abastos 1821, LA-439, fs. 51v-52v.

³³ ADB, Parroquia de San Esteban, Leg. 14. Libro 3, Libro de Acuerdos del Cabildo 1815-1882.

privilegios sobre las carnicerías, red del pescado y el peso de las mercancías del haber de peso.³⁴

Nos parece interesante explicar el significado de “red”: el lugar destinado a la venta del pescado o de la carne en el barrio de San Esteban. Las redes del pescado se situaban en una cámara adosada a la iglesia, en la parte exterior de la nave de Nuestra Señora y abiertas a la plazuela, donde se situaba la fuente. El abastecimiento de agua era necesario para la población, pero también para que estas actividades se desarrollaran con la mayor higiene posible. Se sabe que se disponían en un espacio con tejado de vigas y bancos para los “pescateros”; el Archivo Municipal custodia documentación sobre el “Romanejo del pescado fresco en el peso de San Esteban”, siendo el primer año conservado 1585;³⁵ respecto a las carnicerías el documento más antiguo conservado es el “Libro de las vacas y carneros que hay en las carnicerías de San Esteban, San Martín y de San Pedro”, que comienza el día de San Juan de junio de 1549 y finaliza el 5 de junio de 1550.³⁶ Estos privilegios con los que contaba la iglesia de San Esteban se remontan a la época de Enrique IV, confirmados por los reyes católicos, y estuvieron vigentes hasta el siglo XVIII.

Los privilegios otorgados por reyes a la iglesia se materializaban en el cobro de unas determinadas cantidades de dinero por el peso y venta del pescado fresco, de las carnicerías, y de las llamadas mercancías del haber de peso que eran todos aquellos productos que obligatoriamente debían pagar un arancel al entrar a Burgos por la puerta de San Esteban. Los arrieros tenían la obligación de descargar y pesar en un peso habilitado que para ello estaba situado en una camarilla aneja a la iglesia, en la plazuela de San Esteban (que constaba de un



Figura 4. Archivo Diputación Provincial Burgos. Fondo Photo Club. ADPBU-PH-11064. Vista de la fachada principal de la iglesia de San Esteban; al fondo la Catedral de Burgos.

peso de garfios con sus pesas) y de ahí se distribuían entre los mercaderes, junto con los pescados de las redes del pescado y las carnes que se disponían también en la actual plaza de San Esteban.

El catastro del marqués de la Ensenada (1751), en el Libro Raíz de Eclesiásticos, recoge como propiedad de la Fábrica de San Esteban, una camarilla contigua a la iglesia “en que se descargan y pesan todos los pescados frescos que viene de venta a esta ciudad, su ancho 6 varas y media y su fondo 6, produce anualmente 400 maravedíes, 11 reales y 26 maravedíes”.³⁷

Estos privilegios se fueron perdiendo por la apertura de puntos de venta de pescado y carne en el centro de la ciudad, en la zona llana, mucho más accesible que el barrio de San Esteban.

Tras la desaparición por completo del “haber de peso” y de la red de pescado y carnicería, el Cabildo utilizó este terreno para edificar dos casas, aprovechando el muro norte que se corresponde con el lado del Evangelio de la propia iglesia como pared trasera de las edificaciones. No tenemos la fecha de su levantamiento, pero sí que ambos inmuebles eran propiedad de la Fábrica de la Iglesia de San Esteban en 1848 y 1859, según dos expedientes depositados en el

³⁴ Esther Pardiñas de Juana, *op. cit.*, pp. 104-107, 111.

³⁵ AMB, 1-323.

³⁶ AMB, LI-396, Abasto de Carnes, Libro de las vacas y carneros que hay en las carnicerías de San Esteban, San Martín y de San Pedro,... comenzando el día de San Juan de junio de 1549 y finaliza el 5 de junio de 1550.

³⁷ Archivo Diputación Provincial de Burgos (ADPB), Catastro de Ensenada, Libro Raíz Eclesiástico, Leg. 342. fs. 364-365.

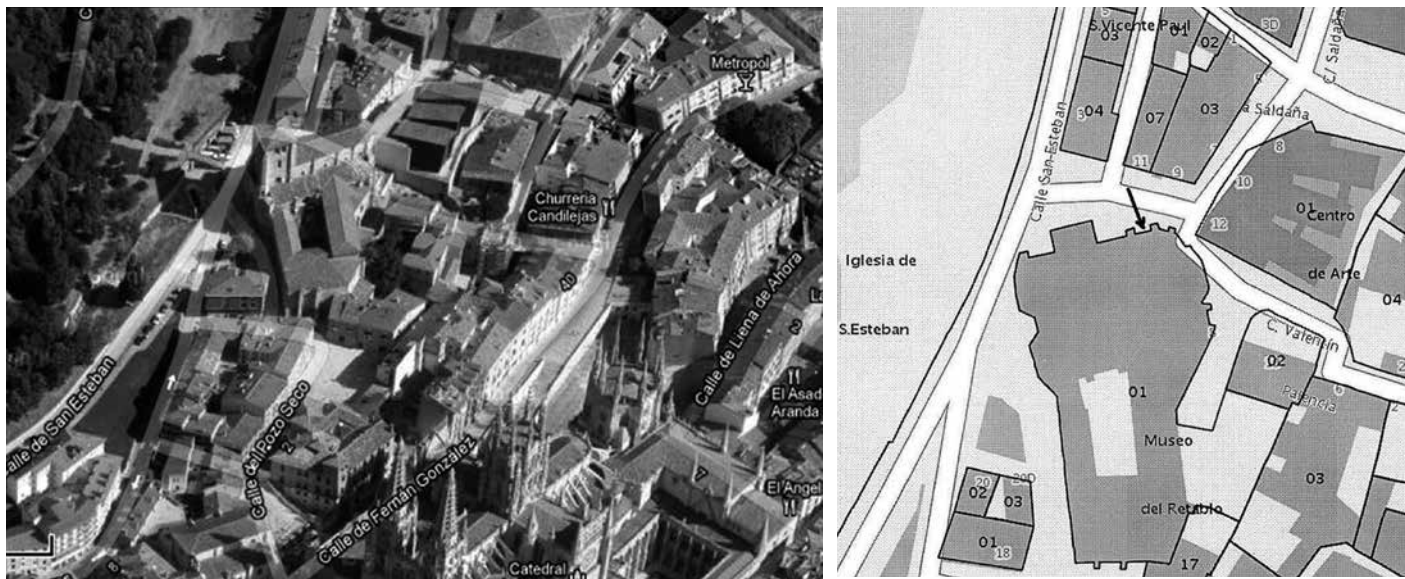


Figura 5. Estado actual del entorno urbano analizado y ubicación del sondeo arqueológico programado junto a la nave septentrional de la iglesia de San Esteban en relación con el proyecto de II Fase de Urbanización dentro del Área de Rehabilitación del Centro Histórico de Burgos (ARCH), promovido por el Excmo. Ayuntamiento de Burgos.

Archivo Municipal, en la sección de estadística, sobre el nombre de las calles y su numeración. Conocemos su aspecto por fotografías a finales del siglo XIX y del siglo XX. Estas dos edificaciones fueron demolidas para dejar libre y aislada a la iglesia, por disposición de la Dirección General de Bellas Artes (figura 4).

El inmueble señalado con el número 14 de la calle de Saldaña tenía una superficie de cubierta de unos 73 m², y constaba de dos viviendas en bajo y dos en primer piso. El edificio contiguo, número 16, contaba con una superficie de cubierta de 84 m², y albergaba dos viviendas en bajo, dos en primer piso y una buhardilla. Su construcción era de estructura de madera, muros de piedra y ladrillo, cubierta de teja, y los revestimientos exteriores de mortero y cal.

En 1971 el Ministerio de la Vivienda redactó un proyecto de “Ordenación del Itinerario Histórico Artístico en el Barrio de San Esteban”,³⁸ en el que incluía la desaparición de estos dos inmuebles para liberar la nave del Evangelio, y crear un espacio libre, manteniendo la fuente existente. El Ayuntamiento de Burgos realizó las gestiones pertinentes para expropiar

³⁸ AMB, AD-408/27.

ambos edificios y que sus solares pasaran a formar parte del espacio público en el entorno de la iglesia.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, el espacio público que hoy observamos entre la iglesia de San Esteban y las casas de la calle de Saldaña números 9 y 11, no existió como lo conocemos en la actualidad hasta hace tres décadas. Una parte importante de este espacio, junto al ábside y nave lateral tuvo varios usos: el más primitivo, el de cementerio, como lo atestigua la aparición de restos humanos al realizar la documentación arqueológica, que pudieran ser del siglo XII y XIII, y que posteriormente se dejó sin uso. En época moderna pasó a ser un lugar de importante actividad comercial; todos los productos que llegaban a la ciudad a través del Arco o Puerta de San Esteban debían ser pesados en el “Haber de peso”; allí se encontraban también la red del pescado y los bancos de carnicerías; además era el sitio escogido para pregonar las noticias en el barrio. Por último, a mediados del siglo XIX acogió dos edificaciones de mampostería hasta que fueron demolidas para convertir sus solares en espacio público, tal y como lo conocemos actualmente (figura 5).

Como conclusión, y como venimos apuntando, la ocupación de esta área como cementerio se podría remontar al siglo XII, formando parte de la primitiva iglesia románica. Durante el siglo XIII continuó su ocupación como lo demuestran las cartelas medievales que aparecen en el muro exterior del edificio, y su clausura pudo producirse en los siglos bajomedievales en concordancia con el auge de la zona como uno de los puntos comerciales más importantes de la ciudad burgalesa.

La fuente de San Esteban

El otro elemento patrimonial objeto de estudio es la fuente, que todavía hoy podemos contemplar junto a la iglesia de San Esteban. La población burgalesa, hace tan sólo unas décadas, se abastecía del agua necesaria para su vida cotidiana a través de las fuentes públicas situadas en los mejores lugares de cada barrio. El geógrafo Pierre George nos indica la importancia de los barrios en la ciudad, en épocas anteriores: “[...] en la ciudad antigua la unidad básica de la vida urbana es el barrio. Sobre la base del barrio se desarrolla la vida pública y se articula la representación popular [...]”.³⁹ El término barrio se va a asimilar con el de distrito y en el Burgos del siglo XVI se contabilizan 11: San Esteban, San Gil, San Juan, San Llorente, Santa Marí, San Martín, Santa María la Blanca, San Nicolás, San Román, Santiago y Viejarrúa.

Se desconoce la delimitación exacta de la mayoría de estos distritos, que la documentación coetánea denomina “colaciones” o “vecindades”, aunque se tienen noticias de los límites aproximados de la de San Esteban: por el sur se extendía hasta la calle de Hilo Prieto u Hospital de los Ciegos, y espaldas de la calle de San Llorente y la Coronería (tramo de Fernán González, desde el número 20 hasta el Palacio de Cas-

tilfalé), y por el oeste terminaba donde comenzaba la vecindad de la parroquia de San Román.⁴⁰ Y dentro del barrio, la vida se ordenaba en torno a tres puntos vitales: la parroquia, la plaza y la fuente, generalmente muy cercanos entre sí. En el caso de San Esteban, la vida se organizaba en torno a la iglesia de San Esteban (hoy Museo del Retablo), donde se reunían los parroquianos para la toma de decisiones; la plaza que existía frente a ella y a su lado, lugar de reunión donde se proclamaban los pregones y se celebraban las fiestas, y la fuente que se encuentra en la plaza, que abastecía a los habitantes del barrio, imprescindible para los posibles incendios y centro de convergencia social. En la actualidad podemos ver cómo se conservan los tres hitos o elementos esenciales de un barrio o vecindad de época medieval, aunque posiblemente la plaza no se correspondería exactamente con la actual, puesto que la primitiva debía extenderse hasta la puerta principal de la iglesia, por donde hoy se sitúa el vial.

Los investigadores que han tratado el tema del agua en la ciudad del medievo o de la época moderna han coincidido en afirmar que las fuentes y manantiales existentes en el subsuelo de la urbe ofrecían un caudal suficiente para las necesidades existentes. Sin embargo, hay que puntualizar que la documentación existente en los distintos archivos nos habla de la necesidad de continuos reparos por las roturas en los caños, fugas, etc. Aún así, el abastecimiento no fue problemático en los denominados barrios bajos, pero sí planteó numerosos problemas en los barrios altos, y es en este contexto donde encontramos la fuente de San Esteban, objeto de nuestro estudio.

La presencia de una fuente en la plaza de San Esteban, muy cerca del lugar donde hoy la podemos contemplar, se remonta cuando menos al siglo XV.⁴¹

⁴⁰ Teófilo López Mata, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹ Teófilo López Mata, *Geografía urbana burgalesa en los siglos XV y XVI*, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1932. p. 15; Alberto C.

³⁹ Pierre George, *Geografía urbana*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 94.

Aunque en las ordenanzas del siglo XIII se dice que el Regimiento, compuesto por el cuerpo de regidores (los actuales concejales) en el concejo de la población, debía atender el suministro del agua, y para los barrios altos ya se nominan las fuentes de Santa María (junto a la Catedral) y San Esteban. La fuente, y la plaza donde se ubica —además de abastecer de agua a los vecinos de la zona, a la que acudían con los cántaros o cubos, según la época—, era un punto de encuentro, pues ahí se lavaba la ropa, se intercambian impresiones, y se hacían circular las noticias.

El agua que abastecía esta fuente parecía provenir de “incierto manantiales existentes entre el cerro del Castillo y el de San Miguel”,⁴² noticia que podemos confirmar a través de un documento existente en el Archivo Diocesano de Burgos fechado en 1469, que sitúa las arcas y caños de la fuente de San Esteban en “una tierra cercana a la ermita de San Miguel”.⁴³ La acepción de “arca” hace referencia al depósito que se edificaba para recibir y distribuir el agua. El profesor Ibáñez Pérez sitúa esta ermita en la actual calle de San Miguel, frente a la fachada principal del monasterio de San Francisco y del monasterio de la Santísima Trinidad. El edificio pertenecía al Cabildo de la Catedral,⁴⁴ que era el encargado de su mantenimiento.

El fluir del agua de la fuente, tan necesaria para los habitantes de la zona, era discontinuo y fueron necesarias continuas reparaciones, siendo el encargado de ello, en 1476, el cantero Pedro de la Revilla.

Ibáñez Pérez, *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1977, p. 178.

⁴² Teófilo López Mata, “Antiguas Fuentes de Burgos”, en *Boletín de la Institución Fernán González*, año 42, núm. 160, enero-marzo de 1963, pp. 542-544.

⁴³ ADB, Parroquia de San Esteban, Leg. 29, N. 5, fs. 1-15; en el siglo XVIII se dice que las arcas se sitúan en el arrabal de San Esteban. Tenemos que agradecer el permiso otorgado por la doctora Esther Pardiñas de Juana para poder consultar su tesis doctoral: “La Iglesia de San Esteban de Burgos y su documentación”, 2 vols., Burgos, Universidad de Burgos, 2005.

⁴⁴ Alberto C. Ibáñez Pérez, *op. cit.*, p. 357.

La vecindad de San Esteban designó, el 1 de junio de 1490, al herrador Pedro Cortés y a Bartolomé Gallo para que se encargaran de realizar el reparto de lo que cada uno de los vecinos debían abonar para las obras de la fuente de San Esteban.⁴⁵

La fuente de San Esteban estuvo íntimamente relacionada con la evolución y cambios de la iglesia de San Esteban, como lo atestiguan los numerosos asientos que a lo largo del siglo XVI aparecen recogidos en sus Libros de Fábrica. Estos libros contenían la contabilidad, los ingresos (el cargo) y los gastos (el descargo). El encargado de administrar las rentas de la parroquia y de llevar a cabo el registro de los datos era el mayordomo, que podía ser un clérigo o una persona seglar, pero de confianza. En el caso de la iglesia de San Esteban existía un mayordomo clérigo y también un mayordomo de fábrica —este último seglar, cuya actividad fundamental era la toma de cuentas que solía hacerse cada dos años, cuando cesaba en su cargo el mayordomo—. El mayordomo no podía ejercer como tal sin contar con una carta poder que le otorgaban los cofrades y parroquianos de San Esteban.⁴⁶ La complejidad de su puesta a punto y perfecto mantenimiento derivó en un pacto entre el Ayuntamiento y la parroquia.

El mayordomo de San Esteban, Nicolás de Vitoria, realizó un contrato con el carpintero Juan de Zaldívar el 20 de enero de 1515, para que se encargara del mantenimiento de la fuente de San Esteban en buen uso y siempre “corriente”. Debía hacerse cargo de todo el trayecto, desde donde estaba el arca, que vuelve a situarla en la tierra de San Miguel, propiedad del regidor Diego de Covarrubias, y donde “hilaban los cabestreros”. El contrato se realizó por un periodo de 12 años y un sueldo de 1 000 maravedíes anuales, los cuales se pagarían en dos veces, 500 maravedíes por San Juan y el resto en Navidad;

⁴⁵ ADB, Parroquia de San Esteban, Leg. 25, N. 5.

⁴⁶ Esther Pardiñas de Juana, *op. cit.*, p. 91.

además, si se consideraba conveniente, se podrían añadir tres ducados más.⁴⁷

El 24 de junio de 1515 doña Juana la Loca expidió un mandamiento para que el señor Francisco de Luján, corregidor de Burgos, presente una petición que había realizado la vecindad de San Esteban, en la que se suplicaba otorgar a dicha vecindad 1 400 maravedíes anuales para el mantenimiento de la fuente del barrio, puesto que el Concejo de la ciudad sólo quería hacer entrega de 600 maravedíes anualmente. De nuevo realizó un mandamiento el 9 de julio de 1515 y solicita que se personaran ambas partes ante el Consejo Real para dictar justicia.⁴⁸ El referido Consejo decretó a favor de la vecindad del barrio y en contra del Concejo, puesto que en las cuentas del año de 1516 se asentó con los señores del Regimiento que se diese en cada año 1 500 maravedíes para el reparo de la fuente, que se sacarían de los 52 500 maravedíes de la renta de la Barra⁴⁹ de los años 1516, 1517 y 1518.

El 17 de octubre de 1525 el Regimiento de la ciudad ordenó se realizara un repartimiento de 10 000 maravedíes entre la vecindad de San Esteban para cubrir los gastos del mantenimiento y del buen uso de la fuente de la plaza.⁵⁰

Juan de Zaldívar, carpintero, se obligó a acometer la reparación necesaria de la fuente de San Esteban el 8 de abril de 1527. En la carta de obligación se recoge que su salario sería de 4 ducados y que debería hacer entrega a la Fábrica de los caños necesarios para hacer correr el agua desde el arca principal en San Miguel hasta la plaza de San Esteban, donde estaba la fuente.⁵¹

⁴⁷ ADB, Parroquia de San Esteban, Leg. 34, N. 40.

⁴⁸ *Ibidem*, Leg. 37, N. 11 y 21.

⁴⁹ La renta de la barra y portazgo era un impuesto indirecto que afectaba al tránsito de mercancías; era una de las rentas más importantes de la hacienda municipal de la ciudad.

⁵⁰ ADB, Parroquia de San Esteban, Leg. 37, N. 39.

⁵¹ *Ibidem*, Leg. 37, N. 41.

Juan García de Castro, mayordomo de la Fábrica de la iglesia, realizó un asiento con el cantero Juan de Garnica el 2 de junio de 1529. En este documento el cantero se compromete a aderezar los caños de la fuente, adobarla y limpiarla durante cuatros años. El salario estipulado fue de 1 800 maravedíes cada año, con la condición de que la Fábrica de San Esteban asumiera los gastos de empedrar aquellos tramos que habían sido levantados necesariamente para trabajar en el encañamiento.⁵²

Seis años más tarde, el 11 de enero de 1535, se realizó otro asiento entre Jerónimo de Medina, mayordomo de la Fábrica, en representación de su vecindad, y Diego de Quincoces, carpintero y “hontanero” que se obliga a poner cuatro caños en la fuente de dicho barrio, con la condición de que den cuatro dedos de agua y con el compromiso, por parte de la Fábrica de la iglesia, de abonar la manutención de cierta cantidad de obreros.⁵³ No debieron obtener buenos resultados, porque en 1537 se volvió a confiar en el carpintero Juan de Zaldívar, quien se obligó a reparar la fuente de San Esteban, con un salario de cuatro ducados, y a empedrar la fuente, lo que hasta ese momento había asumido la Fábrica de la iglesia.⁵⁴

A mediados de siglo, cuando era mayordomo en la iglesia de San Esteban, don Andrés de Cañas, en el “descargo” de las cuentas de Fábrica de 1552 aparece un asiento referido al aderezo de la fuente, que dice así:

Más 2 133 maravedíes que ha gastado en los dos años de 51 y 52 de su mayordomía en aderezar la fuente en esta manera:

493 maravedíes que se dieron a Domingo de Betia para pagar a trece obreros que trabajaron en buscar el agua de la fuente en la tierra de Diego Orense.

456 maravedíes que dieron a otros cuatro obre-

⁵² *Ibidem*, Leg. 37, N. 44.

⁵³ *Ibidem*, Leg. 37, N. 43.

⁵⁴ *Ibidem*, Leg. 37, N. 42.

ros que anduvieron en esta semana, fue todo desde el 8 de mayo de si hasta 30 del dicho.

Que se dieron más al dicho Domingo de Betia 800 maravedíes para acabarle de pagar ciertos obreros que Gregorio de Santa María le dieron.

En 6 de junio de dicho año 640 maravedíes que se pagaron a 16 obreros que trabajaron en la fuente.

120 maravedíes que se pagaron a tres obreros.

204 maravedíes que se dieron a Sancho de Salazar, por ciertos gastos que hizo en hacer limpiar la fuente y aderezar la Red.

Y con estas son cumplidos los dichos 2,133 maravedíes que se han gastado en aderezar la fuente.⁵⁵

En 1569 el Ayuntamiento expuso a Felipe II cómo los barrios altos se estaban despoblando por la falta de agua y la asiduidad de incendios difíciles de controlar por el mal funcionamiento de las fuentes.

El procurador mayor de la ciudad de Burgos, Martín de Zaldívar, solicitó en 1571 que fuera suspendida la construcción de la fuente de San Esteban, por carecer de recursos la ciudad para ello, y que las provisiones reales facultando poder realizar sisas con destino a la fuente se redujeran al pago de los gastos que se adeudaban procedentes de la visita de S. M. el Rey a esta ciudad.⁵⁶ La “sisa” era un impuesto aplicable a productos de primera necesidad como vino, aceite, vinagre, carne y azúcar.

La gran necesidad de agua en el barrio hizo que en 1573 se sacara a pública subasta la realización de la obra de la fuente de los barrios altos, encañan y llevar el agua.⁵⁷ La obra fue rematada en los canteros Castañeda y García de Bustamante, quienes pasado un tiempo adujeron haber sido engañados en el precio de tasación de la obra. Se decidió que no tenían derecho a ninguna reclamación

[...] porque se contentaron con el precio en que se hizo el dicho remate y vieron y tuvieron por buenas las dichas condiciones y cuando no fueran conveniente habían de saber y pedir las que conviniesen y no se basan con decir que no entendían como ahora y que era menester de hacer lo que dice porque lo había de saber pues decía y dijeron que eran peritos para hacer la dicha obra y como tales vinieron a hacer e hicieron postura y tomaron la dicha obra, y porque semejantes maestros peritos y otro alguno en su arte no puede pretender ignorancia ni alegar [...].

Como consecuencia de lo anteriormente expuesto estaban obligados a finalizar la obra, que tendría una garantía de 15 años desde su comienzo.

Juan de Quintanadueñas fue regidor de la ciudad y el encargado de que la obra de la ejecución de la fuente de los barrios altos se llevase a término con éxito en este momento. Este hombre es acusado por otros regidores, Pedro de la Torre, Francisco de Maluenda y Antonio de Salazar, de aprovecharse de su cargo para llevar un caño de la fuente a su vivienda y “repartiéndola en las demás partes y lugares que a él le parecía contra la voluntad y orden de la justicia de la ciudad y de os demás regidores de ella”. Por este motivo Felipe II expide en Madrid una Real Provisión, con fecha de 13 de enero de 1574, en la que ordena se investigue este asunto para poder dictar justicia, “son pena de la nuestra merced y 10 000 reales para nuestra cámara”.⁵⁸ Según este documento la obra de la fuente había sido rematada en 7 000 ducados, una cantidad muy importante para esta época, montante que debía sacarse de la “sisa”, pero los adjudicatarios a pesar del compromiso no la había terminado e incluso reclamaban de ayuda y socorro otros 700 000 maravedíes.

Se tiene constancia de pagos a distintos fontaneros por los trabajos de aderezar la fuente entre los años de 1577 y 1584 en el descargo de la contabilidad de San Esteban. El fontanero Agustín de Zaldí-

⁵⁵ *Ibidem*, Libro de Fábrica, N. 4, 1545-1620.

⁵⁶ AMB, 2-1.

⁵⁷ AMB, C2-8-16/51.

⁵⁸ AMB, HI-3709.

var recibió 3 196 maravedíes durante los años de 1577 y 1578 (1 596 maravedíes cada año) por aderezar la fuente.⁵⁹ Posteriormente, en las cuentas del año 1585 se recogen los siguientes gastos de años pasados: se abonaron al fontanero Pedro Francés 238 maravedíes el 1 de noviembre de 1583 y 544 maravedíes el 18 de julio de 1584, lo que hacía un total de 782 maravedíes.⁶⁰

Paralelamente, las cuentas tomadas por el Ayuntamiento a los Mayordomos de Propios del año 1583 reflejan los gastos que la ciudad tuvo para el mantenimiento de las fuentes. Un asiento en el descargo de ese año señala que se pagaron 75 000 maravedíes a Martín de la Haya, arquitecto, en préstamo para la obra de las fuentes de los barrios altos que había tomado a su cargo; debía abonar 30 ducados (11 250 maravedíes) al recibir el importe y el resto lo debía abonar en la Navidad del siguiente año al mayordomo Francisco de Olave. Se realizó el libramiento y carta de pago el día 22 de marzo.⁶¹ En el descargo de las cuentas del año de 1584 se asientan 1 500 maravedíes pagados al mayordomo de la parroquia de San Esteban, que los tenía de censo todos los años para reparar la fuente.⁶²

Las vicisitudes de la fuente son recogidas en el libro de Actas Municipales de 1585.⁶³ El acta del 6 de abril pone de manifiesto el fracaso del encañamiento, subida del agua y su conservación en los barrios altos; después de haberlo intentado los maestros principales durante 12 años, éstos y los fiadores estaban en quiebra, pobres y sin hacienda, incluso algunos de ellos ya habían fallecido. Pero nuevamente se hace hincapié en la necesidad de agua que tiene la zona para conservar la población que aún residía en el barrio, por lo que se propone que se efectúe la

edificación de la fuente en la Plazuela de Avellaneda, sita en la zona y barrios altos, y otras en la plaza del Obispo de Almería (hoy plaza de Huerto del Rey o Flora). En dicho regimiento se acuerda dar por libras del compromiso que tenían adquiridos a Pedro de Castañeda y García Bustamante, previo pago de 1 800 ducados en dinero contado.

Reunido el pleno, el martes 18 de junio de ese mismo año se puso de manifiesto la petición que había realizado el ingeniero Bernardo Turiano, que había resultado adjudicatario de la obra y edificio de las fuentes de los barrios altos, del adelanto de algún dinero a cuenta del precio final de la obra para poder afrontar los gastos que originaba la compra de los caños y otros materiales, puesto que carecía de liquidez al haber depositado algunas fianzas. Tras considerar dicha petición, se acordó que se le librasen 150 ducados para cubrir los primeros gastos, siempre y cuando en el plazo de 30 días el ingeniero y su fiador, Pedro de Rugama, comprobaran que era cierto el haber depositado todas las fianzas necesarias.

El descargo de las cuentas de ese año de 1585 refleja un asiento que dice así:

Más 3 000 maravedíes que pagó en 9 de julio a los procuradores del Barrio de San Esteban, Diego Hortiz y Sebastián de Hureta del reparo de la fuente de Santisteban, mil y quinientos maravedíes del año de 84 y mil y quinientos maravedíes deste año de 85 de que mostró libramiento y carta de pago de 9 de julio de 85.⁶⁴

El 2 de agosto el pleno acordó que el mayordomo de la ciudad, Juan de Villenas, librara 200 maravedíes al ingeniero Bernardo Toriano, en cuenta del precio en que fue rematada la obra de las fuentes de los barrios altos de la ciudad. Los dichos ducados debían sacarse de la cuenta de Propios, y si no hubiera en dicha cuenta disponible, se debían tomar

⁵⁹ ADB, Parroquia de San Esteban, Libro de Fábrica, N. 4, 1545-1620.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ AMB, HI-2442, f. 10 v.

⁶² *Ibidem*, HI-2442. f. 42 r.

⁶³ *Ibidem*, Libro de Actas 1585, LA-116.

⁶⁴ *Ibidem*, HI-2442, f. 61 v.

prestados de la sisa del vino.⁶⁵ El día 13 de ese mismo mes el Regimiento acordó dar libramiento de 4 000 reales para los contratantes para que pudieran hacer frente a los gastos originados por la obra y que fuera Juan López de Leiva, comisario, el encargado de llevarlo a término. El 24 de octubre se dio otro libramiento de 1 500 maravedíes al maestro de cantería e ingeniero, para “en cuenta e parte de pago del precio principal”; el 9 de noviembre se libraron otros 1 000 reales “para ocupar la mayor parte de materiales necesarios para la dicha obra”, que se debían pagar por orden de los señores Juan Alonso de Salinas y Gonzalo López de Polanco.

Las cuentas de Fábrica de la iglesia de San Esteban de ese mismo año de 1586 nos muestran los gastos originados por la fuente: se gastaron 3 000 maravedíes en buscar el nacimiento del agua de la fuente⁶⁶ y otros 52 416 maravedíes al maestro de cantería Pedro de Castañeda.

Ya hemos apuntado —en la primera parte del trabajo— que junto a la iglesia se instalaron la red del pescado y las carnicerías, y ahora hacemos hincapié en que el abastecimiento de agua era necesario para la población, pero también para que estas actividades se desarrollaran con la mayor higiene posible.

El italiano Bernardo Toriano no pudo cumplir con éxito el contrato firmado y permaneció un tiempo en la prisión de la ciudad; así lo refleja un libramiento realizado el 21 de mayo de 1587, por un importe de 1 700 maravedíes

[...] que dio y pagó a Diego de Vivanco por otros tantos que dio a Bernardo Toriano, ingeniero preso en la cárcel pública de esta ciudad que se dieron para comer cincuenta días por mandato del corregidor y

se le dan a cuenta del precio principal del dinero en que fue rematada la fuente de los Barrios Altos.⁶⁷

Lope García de Arredondo y su fiador García Arredondo se obligaron, juntamente con Juan de Bueras, escultor y vecino de Bueras, a que Bernardo Toriano, ingeniero ya difunto, “encañaría y guiaría y podría en toda perfección las fuentes de los barrios Altos de la ciudad en cierto tiempo y precio y ciertas condiciones [...]”. Al no cumplirse el contrato, García de Arredondo estuvo preso unos días en la cárcel de Burgos, a la par que puso pleito a Lope García.

En 1592 los procuradores de los barrios altos de San Esteban reiteraron la necesidad que tenían de ser proveídos de agua, al igual que los demás barrios y vecindades,⁶⁸ la necesidad de una buena fuente se hace patente por el alto riesgo de incendios que sufre la zona, incluida la fortaleza del Castillo, que en las dos últimas centurias había sufrido dos veces el fuego, la primera por descuido y la segunda por un rayo. Por todo lo expuesto, los procuradores solicitaron que fuera ordenado y se proveyera, a costa de los propios de la ciudad, la reparación o la ejecución de una fuente nueva, ya que se iniciaron los trabajos hacía 16 años y no se habían finalizado.

El Ayuntamiento, justicias y regimiento, el lunes 8 de marzo de 1593, pusieron en conocimiento que la fuente del barrio de San Esteban se “acaba de hacer de todo punto y poner en perfección”, por lo que se podían gastar en la obra 600 ducados.⁶⁹

El mayordomo de la fábrica e iglesia de San Esteban, Gabriel de Maeda Salazar, el 11 de abril de 1610 comentaba el estado de la fuente:

[...] digo que a causa de haber cerca de veinte años poco más o menos que las arcas y caños de la fuen-

⁶⁵ *Ibidem*, Libro de Actas 1586, LA-117.

⁶⁶ ADB, Parroquia de San Esteban, Libro de Fábrica N° 4, 1545-1620.

⁶⁷ AMB, Sign, HI-2442. f. 114 r.

⁶⁸ *Ibidem*, Sign. HI-1420.

⁶⁹ *Ibidem*, Libro de Actas 1593, LA-124.

te del barrio de San Esteban está junto y pegada a la dicha iglesia no se haber recorrido mirado ni aderezado se han venido a romper las dichas arcas y caños y perder de cuatro partes del agua, las tres y más de suerte que la dicha agua resume y va a los cimientos de la dicha iglesia y aún a las casas de los vecinos del dicho barrio de que además de la falta que hace a los vecino de esta ciudad por faltar a la dicha fuente se les sigue notorio y evidente daño a la dicha iglesia y casas del dicho barrio a que no debe dar lugar.

Debido a esta situación, solicitaba que el Ayuntamiento enviara a las personas competentes para repararla y aderezarla.

No tenemos más noticias sobre las vicisitudes que sufrió la fuente durante el siglo XVII, por lo que hablaremos de lo acontecido a lo largo del siglo XVIII. En 1737, el alarife de la ciudad (arquitecto o maestro de obras), Juan de Basterrechía, llevó a cabo un reconocimiento de la fuente de San Esteban.⁷⁰ En este reconocimiento informó

[...] ser necesario hacer dicho pilón y árbol nuevo, por no haber hallado cosa que pueda aprovechar de las piedras que hoy tiene, sino es que sea para embaldosar por parte de adentro el pilón, en todo su circunferencia y un pie más afuera del antepecho, con lo que se ha de dar de más extensión a dicho pilón que será pie y medio, más de ancho para el recogimiento de las aguas y pronto remedio, para las urgencias que quedan acaecer a dicho barrio de incendios (lo que Dios Nuestro Señor no permita) por no tener otro refugio más pronto que el agua de dicho pilón. Y por demolerle, limpiar y planta y añadirle dicho pies y medio, en losar todo su hueco y macizos del antepecho y un pie demás salida de ellos, echar las piedras de Hontoria de tres pies y medio de alto de una pieza, por pie y cuarto de grueso, con sus machihembradas de cuatro dedos, de caja, de profundo y ancho, todo bien labrado y ajustado y echando a dichas piedras las molduras correspondientes, a las que se reconoce tenían y

emparejando dicho antepecho por todas sus junturas y implementándolas y hacer el árbol según arte con buena mezcla de cal y arena y embellecerlas así dichas piedras de antepecho, como las del pilón para que el agua no se remane y por dichos materiales y trabajo de manufactura.

Para lo cual eran necesarios 1 000 reales de vellón. El Ayuntamiento, reunido el 12 de septiembre de 1737, decidió que era necesario llevar a cabo la obra. Se sacó a pública subasta, se presentaron varias propuestas y, tras el análisis de las ofertas, la obra fue rematada el 9 de diciembre de ese año en el maestro de obras Manuel del Campo, por ese importe.

En la segunda mitad del siglo XVIII hemos hallado referencias a la fuente en los libros de la parroquia de San Esteban. En la data de las cuentas de fábrica de 1762 se especifica que se gastaron 50 reales de vellón (1 360 maravedíes) con destino a los procuradores del barrio para que sirvieran de ayuda en la composición de la fuente.⁷¹ Aunque hay que tener en cuenta que los datos de los Libros de Fábrica que se conservan llegan hasta el año de 1769. Los otros datos los aporta el libro de Libramientos de Gastos ordinarios y extraordinarios 1702-1808.⁷² En dicho libro aparecen tres asientos que hacen referencia a la fuente: el 17 de octubre de 1782 se dio libramiento a los alcaldes de barrios de 30 reales para la composición de la fuente; el 16 de junio de 1783 se otorgó otro libramiento contra “nuestro” mayordomo de 493 reales y 2 maravedíes, por el empedrado que se había realizado en el barrio que había tenido un alcance de 813 reales y 4 maravedíes, y la cantidad que restaba había sido abonada en el año de 1774; el 1 de

⁷¹ ADB, Parroquia de San Esteban, Libro de Fábrica, N. 5, 1621-1769.

⁷² *Ibidem*, Parroquia de San Esteban, Leg. 12, L. 1, Libro de Libramientos ordinarios y extraordinarios para los gastos del cabildo y mesa capitular de San Esteban, 1702-1808.

⁷⁰ *Ibidem*, Sign. 18-689.

noviembre de 1794 se dio un tercer libramiento contra D. Luis, el mayordomo de la parroquia, de 70 reales de vellón con destino a la composición de la fuente y su pilón a favor del fontanero Antonio Abad.

Don Antonio de Medina, vecino de esta ciudad, expuso en agosto de 1813 que la fuente del barrio de San Esteban se encontraba bastante deteriorada y necesitaba una rápida reparación, para lo cual estaba dispuesto a aportar 1 000 reales, con la condición de que se le otorgara un permiso para poder encañar un poco de agua para el mantenimiento del jardín de su propiedad. Se remite el escrito a los señores priores para con su informe resolver lo más conveniente.⁷³

Unos años más tarde, en mayo de 1824, el Ayuntamiento pidió al Cabildo de la iglesia un informe sobre “la traslación que se intentaba hacer de la fuente de este barrio de San Esteban” por parte de los alcaldes de barrio y algunos otros vecinos. El Cabildo redactó un informe el 13 de ese mes de mayo, en el que se puso de manifiesto que no existía ninguna necesidad de cambiar la situación de la fuente, cuya traslación sería muy costosa, pero que se podría considerar llevar a efecto una compostura del encañado y suelo del pilón para evitar las fugas de agua, y que el pilón estuviera siempre lleno para dar agua a las caballerías que llegaban a los mesones y casas del barrio.⁷⁴

El 24 de abril de 1854 varios vecinos del barrio de San Esteban piden que se componga aquella fuente y la calle de Saldaña, pues derivado del total abandono que sufre la mayor parte del año está sin agua, con las graves consecuencias que sufren los vecinos. El Ayuntamiento, reunido el 28 de abril, determinó que:

⁷³ AMB, 2-319.

⁷⁴ ADB, Parroquia de San Esteban, Leg. 14, L. 3, Libro de Acuerdos del Cabildo de San Esteban, 1815-1882.



Figura 6. Foto Fede Archivo Fotográfico de Burgos (1936-2008). Vista de la fuente en octubre de 1966. Se puede ver cómo todavía en ese año se lavaba la ropa en la fuente, siendo un elemento vital para el barrio.

La escasez de aguas en la fuente de San Esteban no nace del abandono en que se encuentra, sino de los defectos irremediables que se tocan en su origen donde ha desaparecido la mayor de aquella sin que haya sido posible rescatarlas, no obstante los trabajos de consideración que hace algún tiempo se ejecutaron.

La Comisión ha hecho prácticas registros y se hallan corrientes las pilas, mandando que se ponga una cubierta en el pilón de aquella para preservar las aguas de la inmundicia que es lo mismo que puede [...] a las reclamaciones de estos vecinos, opinando al paso que la mención del empedrado de la calle Saldaña, cuya reparación expide debe aplazarse para cuando en el sistema general de empedrado la tocase su turno.⁷⁵

El capitular, don Santiago Martínez Calvo, manifiesta el 25 de septiembre de 1925 la necesidad de construir un lavadero en el barrio de San Esteban, aprovechando el agua sobrante de la fuente de ese barrio.⁷⁶ Este capitular había propuesto, en anteriores ayuntamientos, la construcción de lavaderos en distintas zonas de la ciudad, con el fin de facilitar a las clases más humildes el lavado de la ropa por carecer de agua en sus viviendas, a la vez que les protegería de los rigores invernales del clima de la ciudad, sobre todo en esa zona alta de la

⁷⁵ AMB, 18-792.

⁷⁶ *Ibidem*, 18-2564.

ciudad. El 3 de diciembre el presidente de la Comisión de Obras informó favorablemente la posible construcción de distintos lavaderos en varias zonas de la ciudad, para de esta forma favorecer a las clases más humildes (figura 6).

El barrio de San Esteban dista mucho de los distintos ríos que bañan la población, por lo que la ladera del cerro del Castillo se convirtió en un lavadero público a base de calderos, que ofrecía un aspecto poco decoroso y por ello el Ayuntamiento se vio obligado a imponer numerosas multas. Para solucionar el problema se propuso ubicar el lavadero en el solar contiguo a la fuente pública que se suministraría con el sobrante del agua de la fuente. Se proyectaron

[...] dos pilas gemelas, una para el aclarado y otra en un palmo inferior para el jabonado, capaces para treinta plazas, construidas de mármol artificial y dispuestas en la forma siguiente: una canal semicircular de cuarenta centímetros de diámetro y flanqueada de piedras de lavar de sesenta centímetros de longitud, cincuenta de anchura y veintidós de inclinación. Se cubrirán las pilas con un tejadillo de madera aparejado a dos aguas con formas de armadura apoyadas sobre pies derecho.

Se calculó su costo en 7 000 pesetas.

El presupuesto presentado pareció excesivo para la economía del momento, por lo que se acordó la construcción de un sencillo lavadero en el barrio de San Esteban con un costo de 4 161 pesetas y un carácter provisional, sin buscar pretensiones de tipo estético sino buscando un remedio para la higiene pública. La Comisión Permanente aprobó el anterior dictamen en sesión de 10 de marzo de 1926. A pesar de la aprobación no se llegó a realizar de manera inmediata, pues en junio de 193X la Comisión de Obras vuelve a retomar el tema y aprueba que se construya el lavadero “mediante expediente sumario y con la emisión de un empréstito”. No se debió ejecutar el proyecto, y en 1939 hubo una propuesta para aprovechar el sobrante del agua de la



Figura 7. Archivo Diputación Provincial de Burgos. Fondo Photo Club. ADPBU-PH-11179. Vista de una mujer subiendo desde la calle de Fernán González a la fuente de San Esteban para coger agua.

fuelle haciendo unos lavaderos en el barrio, aunque de nuevo se quedó en una intención.⁷⁷

El Ayuntamiento propuso la instalación de una fuente en la calle de San Esteban y otra en la calle de Fernán González en 1933, para evitar el peligro de accidentes entre el vecindario de las dichas calles debido a la escasez de agua, que les hacía ir a otras fuentes por tan preciado elemento. Se mantuvieron conversaciones con la Compañía de Aguas, y se expuso la necesidad de dotar de agua a las fuentes antes referidas, así como en las Tahonas y el Arrabal. El 27 de octubre, aforado el viaje del agua desde el Cerro de San Miguel, la fuente de San Esteban arrojó como resultado 2.5 litros por minuto.⁷⁸ El Archivo Municipal carece de documentos posteriores a 1933 que hagan referencia específica a la fuente y su función; de hecho, poco o nada ha cambiado en más de medio siglo, tal y como lo atestiguan las fotos que se tienen de ella del siglo xx (figura 7).

⁷⁷ *Ibidem*, 18-3687.

⁷⁸ *Ibidem*, 2-294.



Figura 8. Vista actual de la fuente y del espacio que ocupaba el cementerio extramuros de la iglesia de San Esteban, después de haberse realizado las obras de urbanización y rehabilitación, finalizadas en febrero de 2012.

El discurrir constante del agua ha provocado el continuo deterioro de las distintas partes que componían la fuente; una de las más afectadas ha sido el vaso, que fue cambiado a lo largo del tiempo. En las distintas imágenes que se muestran de la fuente se aprecia cómo se ha ido modificando su fisonomía. También podemos ver un remate en el capitel, que debió ponerse en algún momento y posiblemente se eliminó en la década de 1980, recuperando su fisonomía original, si bien no he hallado su reflejo en la documentación consultada. Las obras de urbanización han llevado implícito la restauración de la fuente en 2012; para ello fue necesario el desmontaje del capitel, fuste, basa y vaso, hasta dejar al descubierto la instalación de fontanería⁷⁹ (figura 8). El interés histórico de la fuente recaía sobre el capitel, fuste y basa que son

⁷⁹ La encargada de ejecutar las obras de urbanización de la 2a. Fase del ámbito del archivo de la ciudad de Burgos ha sido la UTE CPA, S. L. y Construcciones José Piedra, S. A.

los elementos que fueron trasladados a los talleres para su restauración, donde recibieron los tratamientos precisos de secado progresivo, preconsolidación, tratamiento biocida, limpieza mediante microproyección de partículas, apertura de juntas, rejuntado de juntas con mortero de cal, sellado de grietas y fisuras, y pruebas de consolidación. Una vez finalizadas todas las actuaciones, incluidas la nueva canalización, se volvió a montar sobre otro vaso, más acorde con el entorno, tal y como se puede contemplar en la actualidad. El cambio más significativo que ha sufrido esta fuente ha sido pasar a ser una fuente ornamental, en la que el agua ha dejado de ser potable para el consumo y ser “de retorno”, como consecuencia de la búsqueda de optimización del uso de agua en la ciudad.

Para concluir diremos que la fuente de San Esteban durante siglos ha satisfecho la necesidad de agua para los moradores del barrio de San Esteban y los denominados barrios altos que se

asentaban en la ladera del Castillo, hoy ya desaparecidos. La fuente, junto con la iglesia y la plaza, son los tres puntos vitales sobre los que se ordenaba la vida de un barrio en la época medieval y que todavía se conservan. La fuente y la plaza era lugar para abastecimiento de agua, donde se lava-

ba la ropa, pero también un punto de encuentro y de entretenimiento para los moradores de dicho barrio. Estos estudios y el sondeo arqueológico realizado junto a la iglesia de San Esteban han servido para poner en valor la fuente y cementerio extramuros, de época medieval, de esta parroquia.



Metodología para la conservación del patrimonio mudéjar

Este trabajo es resultado de la investigación realizada a través de una serie de proyectos, en los que han participado especialistas de diversas disciplinas que han tenido como marco de actuación el desarrollo de estudios encaminados a la conservación del patrimonio mudéjar. Sus resultados nos permiten exponer una metodología que puede aplicarse para mejorar el mantenimiento del patrimonio artístico construido en ladrillo.

Palabras clave: Restauración, conservación, mudéjar, metodología.

El estilo mudéjar es la expresión de la convivencia de culturas y del mestizaje cultural, es la simbiosis armónica y medida¹ del arte islámico con el arte europeo que se desarrollará hasta el siglo XVIII en algunos países americanos, con interesantes interpretaciones artísticas.²

Por tratarse de un patrimonio cultural, que conecta y relaciona a varios continentes, ha despertado gran interés entre investigadores y algunas instituciones internacionales. De hecho, uno de los proyectos desarrollados por la UNESCO, el proyecto "Contribución de la cultura árabe a las culturas iberoamericanas a través de España y Portugal" (ACALAPI), tenía como uno de sus objetivos prioritarios el arte mudéjar, por lo que se elaboró un inventario del patrimonio mudéjar iberoamericano, con miras a su posterior rehabilitación y conservación.³

La reunión celebrada en Caracas en junio de 1995, con motivo del II Encuentro de Expertos del proyecto ACALAPI, quedó de manifiesto la preocupante situación en que se encon-

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura.

¹ Alfredo José Morales Martínez, "El arte mudéjar como síntesis de culturas", en *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunwerg, 1995, pp. 59-65; María Eugenia Díez Jorge, *El arte mudéjar: expresión estética de una convivencia*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 41-54; Pilar Mogollón, "La iglesia de Santa María la Obispa de Badajoz, símbolo de la arquitectura de control en poblaciones multiculturales", en *De Arte. Revista de Historia del Arte*, núm. 1, pp. 41-54; Pilar Mogollón, "Manifestations of Power and Visual Culture: Some Examples in Extremaduran Mudéjar Architecture", en *Medieval Encounters*, vol. 12, núm. 3, 2006, pp. 341-359.

² Alfredo José Morales Martínez, *op. cit.*; Ignacio Henares Cuéllar y Rafael López Guzmán, *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad de Granada, 1993; Rafael López Guzmán et al., *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía/Fundación El Legado Andalusi, 2006.

³ Gonzalo M. Borrás et al., *El arte mudéjar*, Zaragoza, UNESCO, 1996.

traba el patrimonio mudéjar. En esta reunión se promovió una serie de estudios y de investigaciones en torno a la conservación de este patrimonio que por sus características constructivas se encontraba en un degradado estado de conservación.

Como miembro de este grupo internacional preocupado por la conservación del patrimonio mudéjar, asumimos la creación de un equipo de investigación⁴ que ha llevado a cabo proyectos que tuvieron, como objetivo inicial, la conservación del patrimonio mudéjar extremeño, por lo que, aprovechando la ocasión brindada por la Junta de Extremadura en la convocatoria de acciones de preparación al Plan Regional de Investigación, se solicitó y concedió un proyecto con este fin, continuado en años sucesivos mediante convocatorias posteriores con otros.

Era fundamental la cooperación de investigadores de diversos campos, por lo que inicialmente se formó un equipo integrado por historiadores del arte y arquitectos, quienes desarrollaron el Proyecto de Investigación Coordinado “Técnicas de Conservación del Patrimonio Mudéjar”.⁵

Concluidos los trabajos se necesitó continuar la investigación del mudéjar desde un campo muy concreto, el estudio de los materiales. Para ello se contó con la colaboración del Instituto de Ciencias de los Materiales de la Universidad de Valencia, Unidad de Arqueometría, dirigido por el profesor Ferrero Calabuch, desarrollándose investigaciones en sendos proyectos sobre la aplicación de la fluorescencia de rayos X al patrimonio artístico.⁶ Recien-

temente nos hemos sumado al Grupo “1938-1958. Reconstrucción y Restauración en España”, que está llevando a cabo proyectos en la línea de la historia de la restauración monumental.⁷

Desde hace más de una década hemos venido trabajando en la conservación del patrimonio mudéjar, por lo que creemos conveniente desarrollar varias propuestas para alcanzar dicho objetivo.

Catalogación y estudio histórico-artístico

Prioritario en la conservación del mudéjar es el conocimiento del patrimonio objeto de conservación. Para ello se hace preciso el estudio documental y artístico de las obras existentes, que en el caso del mudéjar extremeño contaba con el estudio publicado de una tesis doctoral⁸ en la que se presenta una sistematización que permite enmarcar la obra en una función, tipología, cronología y relaciones artísticas.

Un pormenorizado estudio histórico-artístico propiciará conocer el sistema constructivo, los materiales empleados, la valoración estética y espacial, aspectos que permiten que las actuaciones para la restauración y conservación se aproxime a la realidad con que fue concebida la obra, y no se altere la esencia del estilo artístico en el que la luz, los materiales y los espacios son elementos importantes que le definen y que hay que mantener.

En la actualidad el mudéjar cuenta con numerosos y especializados trabajos en atención a los diversos países, regiones o comarcas en las que se localizan estas obras, fruto de los diversos estudios que se han sucedido desde mediados del siglo XIX

⁴ Patrimonio y Arte. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico, disponible en www.unex.es/investigacion/grupos/patrimoniARTE.

⁵ “Técnicas de conservación del patrimonio mudéjar”, Expte. PRI96100035 (DOE No. 132, 14/11/96) a realizar entre 1996-1998.

⁶ “Aplicación de Fluorescencia de Rayos X en la restauración del patrimonio artístico extremeño”, Expte. IPR98A067 (DOE No. 145, 19/12/98) a realizar entre 1998-2000, y “Aplicación de la fluorescencia de Rayos X en la restauración de los revestimientos del patrimonio artístico extremeño”, Expte. 2PR01A51 (DOE No. 139 (01/12/01), a realizar entre 2000 y 2003.

⁷ El grupo está integrado por profesionales de diversas disciplinas procedentes de variadas universidades y dirigido por la doctora Pilar García Cuetos. Este trabajo se incluye en el proyecto “Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975”, Ref. HAR2011-23918, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos Europeos (FEDER), a realizar entre 2011 y 2013.

⁸ Pilar Mogollón Cano-Cortés, “El mudéjar en Extremadura”, tesis, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1987.

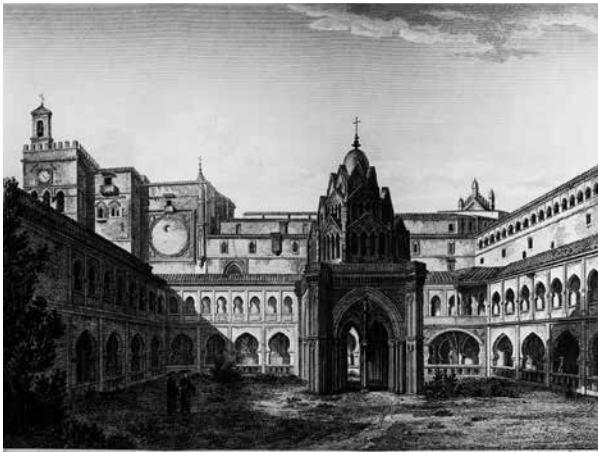


Figura 1. Grabado del claustro mudéjar del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, Cáceres, publicado en Alejandro Laborde, *Viaje pintoresco e histórico de España y Portugal*, Fundación Instituto Amatlér de Arte Hispánico, Archivo Mas, 1806.

que aparecen recogidos y comentados en dos trabajos que reúnen un amplísimo y crítico aparato bibliográfico.⁹ Faltan, no obstante, trabajos de conjunto cuyo discurso sea la temporalidad, para poder analizar globalmente el desarrollo y verdadero alcance del mudéjar, así como una catalogación cronológica y espacial que reúna todas las obras conservadas en España, Portugal y América, que logrará una aportación global en el desarrollo y análisis del mudéjar, como podemos comprobar por algunas publicaciones desarrolladas en esta línea.¹⁰

Documentación gráfica

Este paso requiere el desarrollo de dos aspectos: por un lado habrá que llevar a cabo un levantamiento gráfico de las obras a conservar, o de una selección de las mismas, ya sea en atención a sus características especiales o por su representatividad. Dicho levantamiento contendrá las plantas y

⁹ A. R. Pacios Manzano, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares 1857-1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993; A. R. Pacios Manzano, *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda 1992-2002*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2002.

¹⁰ Rafael López Guzmán, *La arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000.



Figura 2. Entre 1920 y 1940 el fotógrafo Adolfo Almató realizó esta imagen, en la que se aprecia que el rosetón del brazo septentrional del crucero del templo de Santa María de Guadalupe aún estaba cegado. Fundación Instituto Amatlér de Arte Hispánico, Archivo Mas.

alzados, las secciones más significativas, así como aquellos detalles que se consideren necesarios.

La segunda línea de trabajo consistirá en la recopilación de la información gráfica de las obras mudéjares. Es fundamental llevar a cabo un fondo que tenga por objetivo recopilar toda la documentación gráfica existente. Los grabados, dibujos antiguos, planos, pinturas, fotografías, etc., se convierten en una información de gran interés para la conservación del patrimonio mudéjar porque nos permitirá conocer el estado de los edificios antes de las intervenciones que han transformado dichos inmuebles. Por ello, es fundamental llevar a cabo un archivo fotográfico para conocer el estado en el que se encuentran actualmente las obras que sirva de referente para actuaciones futuras¹¹ (figuras 1-6).

Convencidos del valor que tienen las imágenes conservadas del pasado como medio útil para la reconstrucción de la memoria del patrimonio histórico-artístico, al ser documentos reveladores del es-

¹¹ Pilar Mogollón Cano-Cortés y María Antonia Pardo Fernández, "La fotografía como apoyo a la documentación del patrimonio inmueble", en *Innovaciones en las tecnologías de la información aplicadas a la conservación del Patrimonio*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 9-18.



Figura 3. Imagen captada en 1963, en la que apreciamos que las obras de restauración realizadas por don Luis Menéndez-Pidal Álvarez han descubierto el rosetón de la iglesia del Monasterio de Guadalupe. Fundación Instituto Amattler de Arte Hispánico, Archivo Mas.

tado de los bienes culturales a lo largo del siglo xx, momento en el que experimentan numerosos cambios y transformaciones, hemos liderado un proyecto de investigación financiado por la Junta de Extremadura¹² en el que se ha elaborado una base de datos con las imágenes localizadas en archivos nacionales desde mediados del siglo xix hasta avanzado el siglo xx.¹³ En la base de datos se ha introducido

¹² "Recuperación y catalogación de la imagen de Extremadura a través de los medios audiovisuales y su aplicación a la conservación y restauración del Patrimonio Artístico", Expte. 2PR02A104 (2002-05).

¹³ Instituto de Patrimonio Histórico Español Diego de Velázquez del csic y Biblioteca Nacional de Madrid, el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, el Instituto Amattler de Arte Hispánico de Barcelona, así como las Diputaciones Provinciales de Cáceres y Badajoz y el archivo del Servicio de Obras de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

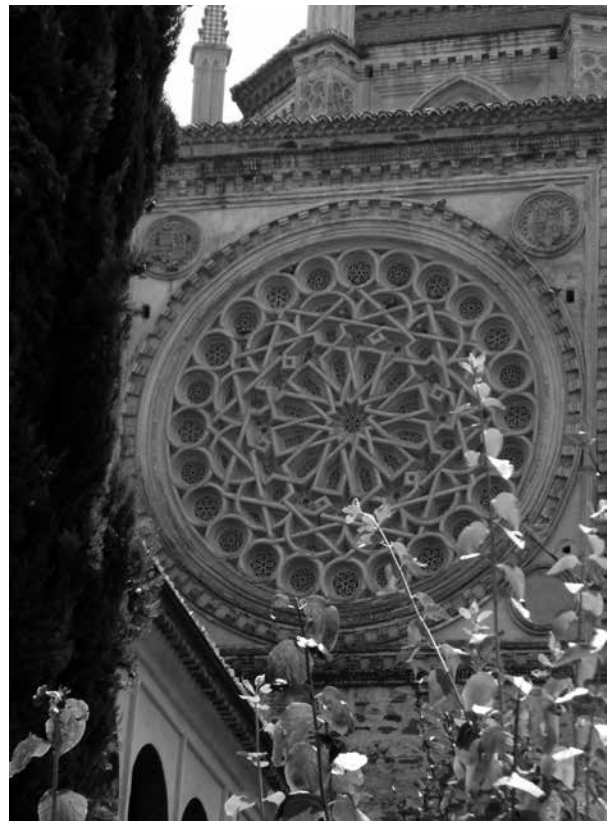


Figura 4. Aspecto que presenta el rosetón realizado en ladrillo aplanillado recubierto por un mortero fino de cal y arena, dibujando una lacería mudéjar. Fotografía de Pilar Mogollón.

información sobre el inmueble fotografiado (denominación, fecha de declaración, ubicación), referencias del archivo en el que se localiza la imagen (archivo, grupos de fondos, fondos, fotógrafo, localidad) y breve descripción de la imagen en función de las transformaciones que hayan podido sufrir en la actualidad. Esta recopilación de imágenes, en la que se ha tenido siempre presente el extraordinario valor documental de las mismas, coincide con una política de restauración monumental consolidada por la administración autónoma. A través de esta documentación fotográfica podemos conocer las actuaciones sobre la arquitectura histórica desaparecidas por el paso del tiempo; permitiéndonos profundizar en el estudio de una disciplina, como la de la restauración monumental, ligada estrecha-



Figura 5. Fotografía del templete mudéjar central del claustro del Monasterio de Guadalupe (1935), tras la restauración efectuada en los años 1933 y 1934 por el arquitecto Luis Menéndez-Pidal. Fundación Instituto Amatlán de Arte Hispánico, Archivo Mas.



Figura 6. Imagen que presenta el templete realizado por fray Juan de Sevilla (1504), para albergar una fuente en el centro del claustro Mudéjar de Guadalupe. Fotografía de Pilar Mogollón.

mente a la significación del propio concepto que de patrimonio y monumento se ha ido desarrollando desde mediados del siglo XIX y comienzos del XX, y que puede vislumbrarse a través de las imágenes captadas por la cámara y el fotógrafo. Por tanto, la imagen fotográfica fundamentalmente puede ser utilizada como instrumento para evocar épocas pasadas, para definir una concepción de la historia de los bienes culturales, así como reconocer las actitudes mantenidas por las administraciones en la conservación y protección de aquellos.

Estado de conservación

Para cualquier tipo de estudio o intervención que se proponga será necesario conocer previamente el estado de conservación actual de cada uno de los elementos seleccionados. Para ello hay que anali-

zar las lesiones y patologías existentes en las obras mudéjares.

A través de los estudios realizados en el mudéjar extremeño podemos llegar a la conclusión de que, al margen de las deficiencias existentes en la construcción del edificio, como los fallos de cimentación, los estructurales, empujes de arcos o bóvedas, y de los daños producidos por las contiendas bélicas y abandono de los inmuebles, uno de los agentes más perjudiciales para la conservación del mudéjar ha sido el agua; la lluvia y las filtraciones han sido la causa generalizada del desgaste, erosión y pudrición de algunos materiales, como el ladrillo y la madera, característicos y determinantes de las realizaciones mudéjares. Esta situación se ha visto agravada por las intervenciones realizadas en las obras mudéjares a partir de la década de 1970, al practicarse con frecuencia en ellas la eliminación de los recubrimien-



Figura 7. Colonias de hongos se han apoderado de algunos sectores de los lienzos del claustro mudéjar de Santa María de Tentudía en Calera de León, Badajoz, como resultado de la eliminación de los revocos encañados que protegían sus muros. Fotografía de Pilar Mogollón.

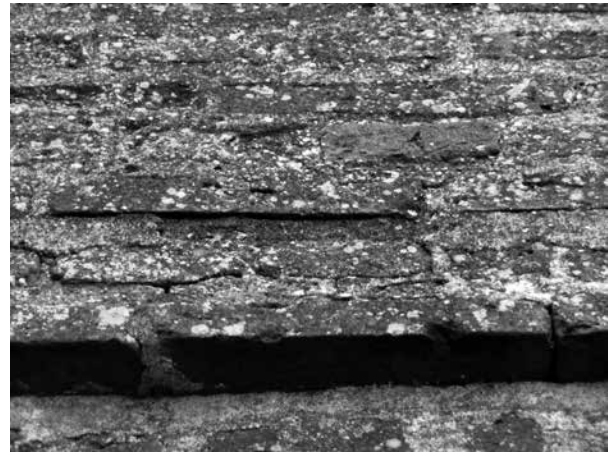


Figura 8. Detalle de la imagen anterior, en la que se observa una degradada fábrica con problemas de conservación en los ladrillos y en el mortero de unión, resultado de la desaparición de los recubrimientos protectores. Fotografía de Pilar Mogollón.

tos que ha sido durante centurias la protectora de los materiales que no están preparados para quedar a la intemperie, produciéndose la absorción del agua de lluvia y provocando un proceso desastroso en la vida del edificio, como podemos ver en el Monasterio de Tentudía en la provincia de Badajoz (figuras 7 y 8), que ha necesitado ser intervenido en varias ocasiones en el siglo xx —la última realizada recientemente— y en los primeros años del siglo XXI, bajo la dirección del arquitecto Manuel Fortea.

Estudio de las restauraciones

En el caso extremeño se han recogido las memorias de las restauraciones realizadas en los últimos 20 años en obras mudéjares que han sido la base del estudio de las restauraciones y de las memorias históricas de los proyectos de restauración, fundamental para lograr la situación actual del mudéjar y su continuidad. Resultado de ello han sido algunas publicaciones que recogen las investigaciones de tesis de licenciatura y doctorales defendidas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura.¹⁴

¹⁴ María Antonia Pardo Fernández, “La recuperación del patrimonio arquitectónico mudéjar en la provincia de Badajoz, 1980-

Hemos llevado a cabo una revisión crítica de las obras restauradas, analizándose las intervenciones poco afortunadas y las bien ejecutadas, que nos permite evaluar en qué medida afectan las posibles desviaciones en la composición y en la conservación del patrimonio mudéjar.

En el caso del mudéjar extremeño hay que valorar como especialmente grave la práctica habitual de hacer desaparecer de los muros de los edificios el encañado, eliminando su epidermis, permitiendo que diversos agentes externos actúen negativamente en los materiales.

Lo más preocupante es que aún hoy se sigue empleando esta práctica, iniciada en nuestro país en la primera mitad del siglo xx y en la región a partir de la década de 1970, con la restauración de la Plaza Chica de Zafra entre los años 1970-1977 (figuras 9 y 10), de descubrir los materiales, picando los morteros y enlucidos dejando al descubierto el material del soporte, mampostería o fábrica de ladrillo, alejando al edificio de su autenticidad histórica y ocasionando graves patologías que

1998”, tesis, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2004; José Manuel González González, “La rehabilitación de la Plaza Alta de Badajoz”, tesis, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2006.



Figura 9. La Plaza Chica de Zafra, Badajoz, mantuvo las galerías mudéjares encaladas, como apreciamos en esta fotografía de 1964, hasta que la Dirección General de Arquitectura realizó su restauración. Fotografía de la Fundación Instituto Amatlter de Arte Hispánico, Archivo Mas.



Figura 10. Aspecto actual de la Plaza Chica de Zafra, resultado de las obras de restauración en la década de 1970, con las que se cambió radicalmente su imagen al dejar al descubierto la fábrica de ladrillo de las arquerías. Fotografía de Pilar Mogollón.

degradan el monumento, y aún más cuando se emplean piezas y morteros inapropiado. Con ello, además de aumentar el riesgo de la conservación de los materiales, se altera el principio estético con que fueron concebidos.

Lamentablemente esta práctica continúa siendo utilizada frecuentemente por los arquitectos



Figura 11. Antiguo edificio de la Aduana que ha sido adaptado a Museo de Arte Moderno en Cartagena de Indias, Colombia. Observamos que se ha seguido la generalizada práctica de hacer desaparecer el encalado, alterándose el principio estético con el que fue concebido. Fotografía de Pilar Mogollón.



Figura 12. Patio del Complejo Cultural de la Merced de Llerena, Badajoz, inaugurado en 2003. En esta restauración se expone el debate entre la eliminación y la permanencia de los revestimientos. Fotografía de Pilar Mogollón.

responsables de las últimas restauraciones, tanto en Extremadura como en el resto del país, extendiéndose también en algunas intervenciones americanas (figura 11). En Extremadura se mantiene en las recientes restauraciones, aunque también observamos que los arquitectos optan en ocasiones por resultados ambivalentes, como comprobamos en la restauración del Complejo Cultural de la Merced de Llerena inaugurado en 2003 (figura 12), o en la antigua enfermería del monasterio de Nuestra Señora del Valle de Zafra inaugurada en 2007 (figuras 13 y 14).



Figura 13. Sala baja de la antigua enfermería del monasterio de Nuestra Señora del Valle, convertido desde enero de 2007 en el Museo Santa Clara de Zafra, Badajoz. En esta sala expositiva comprobamos que el arquitecto opta por mantener la sinceridad del estilo, la autenticidad y el respeto al contexto cultural del patrimonio mudéjar al conservar los encalados en las arquerías. Fotografía de Pilar Mogollón.



Figura 14. Sala alta de la antigua enfermería que hoy forma parte del itinerario expositivo del Museo Santa Clara de Zafra, Badajoz. Las directrices restauradora imperantes desde la primera mitad del siglo XX, de dejar los materiales vistos, se mantiene en los inicios del siglo XXI, como apreciamos en esta reciente intervención. Fotografía de Pilar Mogollón.

Análisis de los materiales

Es frecuente en toda restauración el tener que sustituir algunos materiales, debido al deterioro que presentan como resultado de diversos agentes o sencillamente por el paso del tiempo. El proceso es sumamente delicado, al tener distinta respuesta el edificio con la incorporación de nuevos e inapropiados materiales como cemento, hormigón, silicona o cristal (figura 15). En muchas ocasiones los resultados de estas incorporaciones no son apreciables inicialmente, sino que suelen aparecer los daños tras varios años de haberse realizado la intervención.¹⁵

¹⁵ M. A. Garcés, "Restaurar un material, restaurar un estilo", en *Actas Congreso Internacional sobre restauración de ladrillo*, Valladolid, Instituto Español de Arquitectura/Universidad de Valladolid, 2000, p. 212.

Una serie de técnicas químicas y físicas permiten analizar los materiales de los ladrillos, de los morteros de unión y de los revocos de las fábricas, así como la ordenación decorativa de las obras mudéjares.

Mediante la caracterización de la composición mineralógica de los ladrillos ha sido posible establecer un intervalo de temperatura de cocción durante su elaboración, dato que es de gran utilidad para los procesos de rehabilitación y conservación de los inmuebles.

La determinación de los materiales que constituyen el ladrillo es muy importante para conocer de forma aproximada el proceso de elaboración en el mismo. Al tener en cuenta las fases cristalinas presentes podemos establecer el rango de temperatura de cocción de la pasta, así como las posibles alteraciones propiciadas por el medio en que se



Figura 15. Claustro principal del monasterio de Tentudia en el que se incorporó un cerramiento de cristal en la restauración de la década de 1980, que se ha mantenido en la última intervención. Fotografía de Pilar Mogollón.

encuentra. Hay que tener en cuenta que un mayor o menor desarrollo de las fases minerales va a estar condicionado por los ciclos de cocción y enfriamiento de las piezas en el horno.

Entre 100 y 200 °C tiene lugar la deshidratación de los minerales y hasta los 500 °C no se dan grandes cambios mineralógicos; pero desde esta temperatura hasta 1000 °C, que eran las temperaturas a las que se solían cocer las cerámicas en los hornos típicos de la época, se producen unas modificaciones que permiten el análisis que nos de a conocer el grado de cocción.

Para llegar a estos resultados tendremos que conocer los cambios que se producen en la composición mineralógica de los ladrillos durante su cocción y que pueden ser identificados en el proceso de difracción de rayos X. Por ello hemos acudido a la nueva tecnología consistente en el principio físico de la técnica EDXRF (fluorescencia de rayos X dispersora de energía), que nos permite contar con una base científica que posibilita conocer algunos datos para una restauración adecuada, ya que nos permite saber si existían diferencias técnicas en las diversas etapas del desarrollo de la arquitectura mudéjar y si se empleaban materiales diferenciados en interiores y exteriores de los edi-

ficios, o si se pensó recubrir el paramento de ladrillo, por lo que importaba la calidad del mismo.

En Extremadura, gracias a la colaboración entre investigadores de historia del arte de la Universidad de Extremadura y del Instituto de Ciencias de los Materiales de la Universidad de Valencia, Unidad de Arqueometría, se ha llevado a cabo el estudio de los materiales mudéjares extremeños mediante la caracterización de materiales por fluorescencia de rayos X y el análisis por difracción de rayos X que nos permite analizar sistemas constructivos y materiales, además de ofrecer una serie de ventajas que recomiendan su uso.

En Extremadura se han analizado mediante difracción de rayos X¹⁶ 43 muestras de ladrillos recogidas en 23 edificios pertenecientes a los años comprendidos tras la Conquista, mediados del siglo XIII hasta mediados del siglo XVI, y se han seleccionado 50 morteros de unión y de revoque. Para la selección nos hemos limitado a los edificios no restaurados y los que no conservan revocos de recubrimiento.¹⁷

Los resultados de los análisis indican que casi todos los morteros empleados fueron morteros de cal aérea, técnica que cuenta con una prolongada tradición en nuestra cultura, con arena silícea como agregado.

Los áridos empleados son, en todos los casos, graníticos, lo cual es lógico considerando el sustrato geológico de la zona.

¹⁶ Para la caracterización mineralógica el equipo del profesor Ferrero Calabuch, del Instituto de Ciencias de los Materiales de la Universidad de Valencia, utilizó un difractor Siemens D-500, con un generador de rayos X con ánodo de cobre con monocromador y un detector de Si (Li). Se aplicó una intensidad de 25 y 30 mA, un voltaje de 40 kV. El intervalo de distancia entre planos cristalinos corresponde a los ángulos 2θ [3°, 65°], con una adquisición de tres segundos en cada ángulo que se obtiene al hacer girar el detector $\Delta 2\theta = 0.04^\circ$.

¹⁷ Clodualdo Roldán *et al.*, "Estudio de los materiales presentes en arquitectura mudéjar de Extremadura", en *Avances en Arqueometría 2003*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 115-119.

En lo que a morteros se refiere, la composición del árido varía indistintamente en función de la procedencia del mortero, ya que la relación de proporción árido-ligante depende de si el mortero es de unión (más basto), es un mortero de revoque interno o externo.¹⁸ En pocos casos se han localizado como desengrasante en el ligante trozos de paja o palitos, casi siempre en construcciones tempranas de los primeros años tras la Conquista. Estos aditivos orgánicos eran utilizados para evitar la contracción y agrietamiento del mortero durante el secado y atenuar el efecto de los cambios climáticos. Esta práctica era corriente en las técnicas orientales y usadas durante la Edad Media en los países de influencia islámica.

En un único caso hemos localizado un mortero mixto de cal aérea y yeso, sistema característico del mundo mudéjar, en la galería alta de la Casa Prioral de Llerena (1498) (figura 16). En algunas otras muestras se han apreciado algunas cantidades de yeso pero, a juzgar por los resultados de los análisis, no deben considerarse morteros mixtos, sino que más bien es un contaminante debido a la humedad o al azufre atmosférico.

Los resultados de la difracción de las muestras tomadas en los ladrillos de las obras realizadas en los siglos XIII y XIV indican que siempre se cocieron entre 850 y 950 °C. Las muestras analizadas de interiores y exteriores no ofrecen diferencias significativas, al ser en todos los casos piezas de cierta calidad que alcanzaron un elevado grado de cocción.

De las muestras tomadas en los edificios del siglo XV¹⁹ encontramos mayor oscilación en las tem-



Figura 16. Patio de la antigua Casa Prioral, luego Tribunal de la Inquisición de Llerena, Badajoz, único ejemplo localizado en Extremadura en que se utilizó un mortero mixto de cal aérea y yeso. Fotografía tomada antes de la última restauración. Fotografía de Pilar Mogollón.

peraturas de cocción, y parece que los diferentes grados estaban vinculados al lugar que ocuparía en la obra. Los destinados para la construcción de las arquerías y de los interiores de los edificios, donde estaba previsto su revoque, fueron cocidos entre 750 y 900 °C, dominando las cocciones entre 800 y 850 °C, mientras que en los exteriores se utilizaron ladrillos de mayor calidad, entre 900 y 1000 °C.

En algunos casos afortunadamente aún se conserva un recubrimiento imitando ladrillo,²⁰ sistema que debió de ser frecuente en el mudéjar. El análisis de rayos X por reflexión total indica que el recubrimiento rojo está hecho con un pigmento de tierra, óxido de hierro, conocido en España con el término *almagre*, derivado del árabe, también llamado *ocre español*, que era el color preferido en la decoración musulmana y el más utilizado en la pintura de “lo morisco”.

En los edificios realizados en el siglo XVI se repiten importantes oscilaciones de temperaturas.²¹

¹⁸ En los análisis realizados para el proyecto “Aplicación de fluorescencia de rayos X a la restauración del patrimonio artístico extremeño” (1998-2001), en colaboración con el equipo del profesor José Ferrero, del Instituto de Ciencia de los Materiales de la Universidad de Valencia, se ha obtenido que los componentes principales de los áridos de los morteros de unión son: cuarzo, plagioclasas, illita y feldespato potásico, observándose también la presencia de microclima, piroxenos y micas.

¹⁹ Se han analizado 13 muestras pertenecientes a 10 edificios del siglo XV.

²⁰ Se han localizado pequeñas muestras en la puerta de entrada de la capilla del hospital de San Miguel de Zafra, en la puerta del templo parroquial de Palomas y en el dintel de una casa en la plaza de San José de Badajoz.

²¹ Se han analizado 13 muestras pertenecientes a siete obras del siglo XVI.



Figura 17. Portada del antiguo hospital de San Miguel de Zafra, Badajoz, en el que se conserva la pintura imitando una fábrica de ladrillo muy regular que cubre el aparejo original de ladrillo. Fotografía de Pilar Mogollón.



Figura 18. Los alarifes mudéjares lograron la protección del ladrillo y la regularidad estética de sus fábricas mediante el enlucido y pintado de almagre, ayudándose de agramilados, como observamos en este detalle de la portada anterior. Fotografía de Pilar Mogollón.

En los ladrillos exteriores llegaron a alcanzar los 900 y 1 000 °C, mientras que los ladrillos que iban revestidos las temperaturas de cocción van de 700 a 900 °C.

En todos los casos estos ladrillos de fabricación artesanal son siempre irregulares y presentan superficies rugosas, por lo que su acabado no era estética ni constructivamente el adecuado, de ahí que muchas veces solía enlucirse y pintarse con agramilados para marcar las juntas, garantizándose una regularidad en la fábrica que respondía a razones estéticas y a lograr la protección del ladrillo frente a los agentes atmosféricos (figuras 17 y 18).

Recuperación y puesta en valor

La realidad nos indica que aquellos edificios que han perdido su función original han acabado degradándose o arruinándose, por lo que es recomendable la adaptación de los inmuebles a nuevos usos acordes a las necesidades demandadas por la sociedad del siglo XXI. Esto ha ocurrido frecuentemente en algunas construcciones religiosas y asistenciales que han estado durante un dilatado periodo sin utilizarse, como los conventos, monasterios, hospitales y ermitas.

El alojamiento y las sedes culturales parecen ser los más demandados y adecuados a las necesidades de la comunidad extremeña, que cuenta con un rico legado patrimonial. El turismo cultural puede servir para el desarrollo sostenible de algunas zonas de la región, por lo que la creación de rutas culturales en las que se incluya el patrimonio mudéjar como elemento distintivo sirve para potenciar el mantenimiento y conservación patrimonial y de desarrollo comarcal. De hecho, la Diputación de Badajoz ha diseñado la “ruta del mudéjar” como una de las vías culturales en la provincia de Badajoz, y distintos monumentos mudéjares destacados de la región forman parte de una de las rutas de la iniciativa desarrollada en diversos países euromediterráneos participantes en el programa “Museo sin Fronteras”,²² publicándose un catálogo con textos de especialistas en las diversas áreas peninsulares objeto del recorrido.²³

²² Proyecto “Una entrada al Mediterráneo”, de la Unión Europea; programa Interreg, programa MEDA-Euromed Heritage y programa RAPHAEL. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Investigadora principal Eva Schubert (1997-2000) [<http://www.discoverislamicart.org/index.php>].

²³ Gonzalo Borrás Gualís *et al.*, *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*, Viena, Electa, 2000.

Nuevas funciones culturales y administrativas pueden adaptarse idóneamente a las abandonadas estancias de algunas construcciones mudéjares extremeñas de los siglos xv y xvi, que, gracias a la rehabilitación desarrollada por la administración autónoma, se han convertido hoy en salas de museos, centros culturales o centros de interpretación.

Entre las últimas intervenciones en las que actuaciones restauradoras se han dirigido a la transformación funcional del edificio podemos citar la rehabilitación de lo que fue un palacete del siglo xvi

en Llerena, sede de la administración de rentas de la Orden Militar de Santiago, finalizada en 2003, para convertirse en un complejo cultural (figura 12); la rehabilitación de las Casas Mudéjares de la Plaza Alta de Badajoz, construcción del siglo xv que ha sido reformada, entre 2003 y 2006, para ser la sede de la Concejalía de Turismo del Ayuntamiento de Badajoz y Centro de Interpretación Turística, o bien la intervención realizada en lo que fue la enfermería del convento de Nuestra Señora del Valle en Zafra para crear un espacio museístico inaugurado en enero de 2007.



El entierro del conde Orgaz, ¿un cuadro de ánimas?

La pintura del entierro del señor Orgaz, plasmada por el Greco en la ciudad de Toledo durante el siglo XVI, fue pagada por el señor cura del templo de santo Tomé como una acción con la cual agradecía una fortuna económica legada por el noble para beneficio de dicha capilla. El Greco vació en ella toda su imaginación, ideando cómo era el conde y cómo los santos san Agustín y san Esteban, ambos protectores del alma del Señor de Orgaz. Además de ellos, el pintor representó a varios de sus amigos y personajes que en alguna ocasión lo protegieron, como san Francisco de Asís, con cuyos hijos se educó en Candia. Para que esta pintura fuera un cuadro de ánimas, el Greco debió hablar con Federico Zuccaro, quien había pintado en la casa de los jesuitas un cuadro de ánimas. Ésta es la manera que encontró el señor Núñez para cumplir con su deuda moral para con el conde de Orgaz.

Palabras clave: El Greco, Gesú de Roma, cuadros de ánimas, Toledo, México.

Para la doctora Dolores Pla, mi muy querida amiga.

Doménikos Theotokopulos o Doménico Theotocópuli, mejor conocido como el Greco, nació en 1541 *ca.* en la ciudad de Candía, capital de Creta.¹ Por aquel entonces la isla de Creta estaba bajo el dominio de la República de Venecia en calidad de protectorado, pues era puerto seguro para sus relaciones comerciales con Siria y Egipto.² El padre del Greco, quien murió en 1556, y su hermano Manuso³ trabajaron para los venecianos; el primero se encargaba de coleccionar los impuestos que la República veneciana imponía a los cretenses, y el hermano, que era diez años mayor que el Greco, se desempeñaba como aduanero, actividades por las que se ganaron la antipatía de los habitantes de Candía, pues los cretenses estaban sumamente molestos porque se sentían tiranizados, expoliados por los venecianos y se percibía que la población estaba pronta para explotar.

El Greco creció en una familia católica no ortodoxa, de otro modo probablemente no se hubiera llamado Doménico (Domingo), sino Ciriaco o Basilio.⁴ La buena situación económica de la familia Theotokopulos, y el hecho de que fueran católicos, permitió a Do-

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

¹ Francisco Calvo Serraller, *El entierro del conde de Orgaz*, Madrid, Electa, 1999, p. 7.

² Julián Gallego, "El Greco", en *Historia del Arte*, t. VI, México, Salvat, 1972, p. 191.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

ménico transitar por una niñez cómoda, incluso la asistencia a la escuela religiosa que administraban los franciscanos. Del privilegio de ser educado por los hijos de san Francisco proviene su gran inclinación por pintar la figura del santo, pues lo hizo en un número de veces que rebasa fácilmente los 120 cuadros. En esas pinturas siempre está presente, aunque no en todas se le trate como tema principal. Y aunque el Greco pintó reiteradamente las imágenes de otros santos, también es cierto que jamás representó a algún otro en tantas ocasiones.

Con toda seguridad, durante estos primeros años adquirió una buena formación intelectual, pues a su muerte su hijo Jorge Manuel, también pintor y arquitecto, heredó una colección de libros en griego, latín, italiano y español, de autores como Claudio Josefo, Isócates, Homero, Aristóteles, Luciano, Esopo, Eurípides, Artedomiro, San Juan Crisóstomo, San Dionisio el Areopagita y San Basilio, entre otros. Su biblioteca incluía también tratados de pintura y arquitectura, como los de Vitruvio y Leonardo da Vinci. Completaban la colección libros de Petrarca, Ariosto y Bernardo Tasso,⁵ y un gran número de pinturas de su infancia en Candía. Quizá, como afirman sus biógrafos, porque que no gustaba de vender sus obras.

El Greco aprendió pintura siendo niño en Candía, y rebasaba ya los 20 años cuando viajó a Italia para residir en Venecia, ciudad en la que trabajaban varios pintores griegos y en especial cretenses, quienes se desempañaban como “madoneros”. Se habla de los pintores Simón y su hijo, establecidos en Monte Athos y que con seguridad conocían al Greco. En Venecia, los griegos se agruparon en torno a la iglesia de “San Jorge de los griegos”, edificada en terrenos cercanos al Palacio Ducal.⁶

Hacia mediados del siglo XVI, cuando el Greco llegó a Venecia, ya se desempeñaban como pinto-

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibidem*, p. 193.

res italianos reconocidos el Veronés, antecedido por Tintorero, a quienes posteriormente se sumaría Tiziano. De ellos aprendió variados secretos de su oficio, en especial de Tiziano, junto a quien trabajó como ayudante en su taller. El tratadista Julián Gallego también encuentra en la obra del Greco influencia de los pintores Bassano y de Schiavone.⁷ El Greco fue reconocido como “sgaurafos”, deformación dialectal del griego “zografos”, es decir, “maestro pintor”.⁸ Años después viajó a Parma, donde conoció las pinturas de Correggio y de Parmesano; luego a Siena y después a Florencia, para finalmente llegar a Roma, donde conoció la obra de Miguel Ángel, que no fue de su agrado, en especial la *Capilla Sixtina*, por lo que afirmaría que Miguel Ángel había sido “Un buen hombre, pero que no supo pintar”.⁹

A finales de 1576 llegó a España, primero a Madrid, y al año siguiente a Toledo, pues tuvo conocimiento de la multitud de obras que se requerían para las innumerables paredes del palacio-monasterio de San Lorenzo del Escorial. Ya estando en Toledo recibió un encargo de Felipe II, por el que debía pintar un cuadro de san Mauricio, obra que al rey no le gustó. Más tarde le llamaron para trabajar en Santo Domingo, el Antiguo de Toledo, ciudad que convirtió en su residencia. El Greco nunca más abandonaría la ciudad; en ella le sorprendió la muerte en 1614.

La crítica

La pintura que desarrolló en Toledo llamó la atención de muy variados pintores que se comportaron como críticos. Francisco Pacheco, el maestro pintor y suegro de Diego Velázquez, elogió su uso

⁷ *Ibidem*, p. 199.

⁸ *Ibidem*; véase Palma Martínez-Burgos, *El Greco. Pintor humanista, Obra completa*, México, Diana, 2005.

⁹ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 41 y 349.

del color, aunque lo consideraría de “maneras híbridas”;¹⁰ José Martínez lo llama “extravagante”, de obra insólita y caprichosa, que crea confusión, y es tan desigual su obra que no parece ser de una sola mano. Es desabrido, arrojado y adusto de natural. En 1693, ya en las postrimerías del siglo, Jorge García Hidalgo se adhiere a la opinión de José Martínez. Antonio Palomino, pintor y tratadista de la época, escribe la primera biografía del Greco, y aunque lo admira no deja de llamarlo “extravagante”. A Juan Agustín Cean Bermúdez, pintor y crítico de arte del siglo XVIII, simplemente le repugna.

El Greco empezó a ser revalorado en el siglo XIX, y el pintor Ignacio Zuloaga Zavaleta desde muy joven tuvo gran admiración por su obra; tanto Emilia Pardo y Bazán, de la Generación del 98, como los pintores franceses, Edouard Manet, Edgar Degas y Paul Cézanne lo estudiaron como un renovador. Ellos y otros impresionistas lo convirtieron en uno de los mayores genios del arte occidental. Hoy se sigue reconociendo su genialidad y se le considera como el transformador de la escuela española de pintura, por su dibujo y su paleta de color.

El conde de Orgaz

Gracias a una de las más notables pinturas del Greco: *El entierro del conde de Orgaz*, que se encuentra en el templo de Santo Tomás de la ciudad de Toledo, el señor de Orgaz ha logrado una subrayada notoriedad, que sobrepasa los límites del lejano tiempo en que vivió. La pintura es resultado de un encargo que le hiciera el cura párroco del templo, como agradecimiento por los beneficios otorgados por el conde de Orgaz al templo de Santo Tomás, a principios del siglo XIV.

Gonzalo Ruiz de Toledo, conde de Orgaz, fue descendiente de Esteban de Illán, que a su vez provenía de la familia de los emperadores de Constantinopla (de la cual también descienden los duques de Alba y los condes de Oropeza y Orgaz); fue natural de Toledo y señor de la Villa de Orgaz. Hacia 1300 el señor de Orgaz mandó reconstruir y agrandar el templo de Santo Tomás, que amenazaba ruina. En 1312, religiosos de la orden de San Agustín que se habían establecido en la iglesia de San Esteban, fuera de la ciudad y a orilla del río Tajo, pidieron abandonar ese sitio que resultó malsano. Gracias a la benéfica intervención de don Gonzalo y la reina doña María de Molina, mujer de don Sancho el Bravo, se les cedieron unas casas y un alcázar que la reina tenía en Toledo, y fue voluntad del señor de Orgaz que la nueva construcción se llamara también de San Esteban, como la edificación que habían abandonado, por lo que se recordaba que tanto san Agustín como san Esteban lo habían honrado durante su entierro ocurrido en 1323. Por sus buenas obras y porque vino a morir santamente, su cuerpo fue llevado a la iglesia de Santo Tomás, acompañado de todos los nobles de la ciudad y la clerecía. Fue entonces cuando, en un momento posterior al oficio de difuntos, fueron visibles descendiendo de lo alto los gloriosos san Esteban y san Agustín, con figura y traje que todos les conocieron y llegando a donde estaba el cuerpo, ellos mismos lo llevaron a la sepultura, diciendo: “Tal galardón recibe, quien a su Dios y sus santos sirve y luego desaparecieron, quedando la iglesia llena de fragancia y olor celestial [...]”.¹¹ Esto sucedió en 1323, así que, cuando el Greco inició la pintura en 1586, ya habían transcurrido 263 años del sepelio, por lo que se considera que el rostro del conde de Orgaz sea, más que un retrato, el resultado de un trabajo de imaginación.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Julián Gallego, *op. cit.*

Por humildad, don Gonzalo había pedido se le enterrara junto al umbral y a mano derecha, según se entra, de la puerta de occidente, donde siglos después se construyó una capilla. Más tarde sería ampliada y remozada por el párroco de Santo Tomé, Andrés Núñez de Madrid, quien pidió al Greco ejecutara la pintura que costó, sin la guarnición ni adorno, 1,200 ducados. El contrato se firmó el 18 de marzo de 1586 y en él se especificó cómo debía ejecutarse, lo que sugiere que el Greco pintó el cuadro de acuerdo con las indicaciones hechas por el párroco del templo, don Andrés Núñez de Madrid, es decir, que la composición de la pintura no es del todo invención del Greco. Por esa época el Greco contaba probablemente con 45 años.¹² La pintura se terminó en 1588, y fue calificada por dos expertos pintores, Luis de Velasco¹³ y Hernando de Amencia. Y como el párroco quisiera un descuento sobre el precio, se hizo la tasación por los pintores Hernando de Ávila y Blas del Prado,¹⁴ los que, para sorpresa del párroco, elevaron la suma a 1,600 ducados. El asunto ocasionó un litigio, por el que se determinó que habrían de pagarse los 1,200 ducados acordados inicialmente, lo que no dejó muy contento al Greco, consciente de haber creado un gran cuadro dividido en dos significativas secciones: en la parte superior “Un cielo abierto en Gloria” representado con gran libertad, y en la inferior una sección anacrónica así estipulada, con personajes en su gran mayoría

¹² Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 7.

¹³ Luis de Velasco (ca. 1530-1606). Pintor toledano de imaginaria, emparentado con el pintor Hernando de Ávila, con quien trabajó frecuentemente; véase Isabel Mateo Gómez y Amelia López-Yarto, *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, CSIC, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2003, pp. 67-68, 83, 87.

¹⁴ Hernando de Ávila (ca. 1538-1595), pintor de Felipe II, iluminador de miniatura, arquitecto, escultor, tasador, escritor, retratista; véase Isabel Mateo Gómez y Amelia López-Yarto, *op. cit.* Blas del Prado (ca. 1545-1599), pintor renacentista español, trabajó para la catedral de Toledo y otras iglesias de su arzobispado, así como para el rey Felipe II.

vivos, cuando tuvo lugar el segundo entierro del señor de Orgaz.

El entierro del señor de Orgaz

El cuadro en su composición es muy ambiguo; da la impresión de una gran verticalidad por la colocación de los personajes vivos en el momento que tuvo lugar el segundo entierro; pero si los observamos con detalle, vemos que sus cabezas se inclinan unas hacia la derecha, otras hacia la izquierda, juego que genera un gran número de diagonales compositivas. No existe profundidad ambiental, por lo que parecería que la escena principal se desarrolla en el espacio inmediato al observador que la contempla; ni efectos patéticos, a pesar que se trata de un entierro. La división entre la sección inferior y la superior se hace por medio de un arco conopial propio del periodo gótico y que el Renacimiento había dejado atrás. El cuadro se compone por medio de formas geométricas que articulan a las figuras principales; así, en la sección superior Cristo, la Virgen María y san Juan Bautista forman un gran triángulo isósceles, pero si se toma en cuenta la presencia del ángel que lleva el alma del fallecido señor de Orgaz, entonces se forma un rombo. Abajo, las figuras de los santos y el cuerpo del difunto señor de Orgaz forman un gran círculo, que puede interpretarse como la representación del Paraíso, donde las figuras, con toda claridad, se ven como dentro de una cúpula. Es notable el hecho de que el Greco ignorara la tierra, como representación de la realidad humana, pues no se ve el piso, quizá porque se trata de un milagro. En el lienzo se representa el entierro del conde de Orgaz —aunque sería más exacto llamarlo señor—, acompañado por nobles y letrados que no fueron sus coetáneos, sino contemporáneos del pintor y de don Andrés Núñez de Madrid, sacerdote que le encargó el cuadro en 1586. Hasta hoy no existe constancia alguna



Figura 1. El Greco, *El entierro del conde de Orgaz*. Templo de Santo Tomás, Toledo.

sobre la identidad de estos personajes; aun así, varios historiadores españoles han intentado identificarlos (figuras 1-8).

1. San Francisco;¹⁵ su presencia muy probablemente se debe a ese amor que el Greco les guardó a sus antiguos maestros del colegio franciscano de Candía.¹⁶

2. Jorge Manuel, niño, hijo del Greco. De la faltriquera sale un pañuelo donde se ve la firma del Greco —Doménikos Theotokopolis epoiei: “Do-

¹⁵ Los números identifican a los personajes en la fotografía.

¹⁶ Los números, tanto de la sección superior como de la inferior, nos permitirán identificar ya sea las imágenes de la “Gloria” como de los personajes de la parte inferior, propiamente del entierro.

minginico Theotokopolis lo hizo”—, y enseguida la fecha de 1578.¹⁷

3. San Esteban, en la Dalmática el Greco pintó una verdadera miniatura de su martirio.

4. Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz.

5. San Agustín, con la mitra de obispo y la capa pluvial. En los detalles, san Pablo, Santiago el Mayor y santa Catalina de Alejandría.

6. Don Pedro Ruiz Durón, vicario del párroco de Santo Tomás, don Andrés Núñez de Madrid.

7. El sacerdote revestido para una ceremonia funeraria es don Andrés Núñez de Madrid, párroco de Santo Tomás.

¹⁷ Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 50.



Figura 2. Cuadro de Ánimas. Parroquia de Santa Cruz, Tlaxcala.

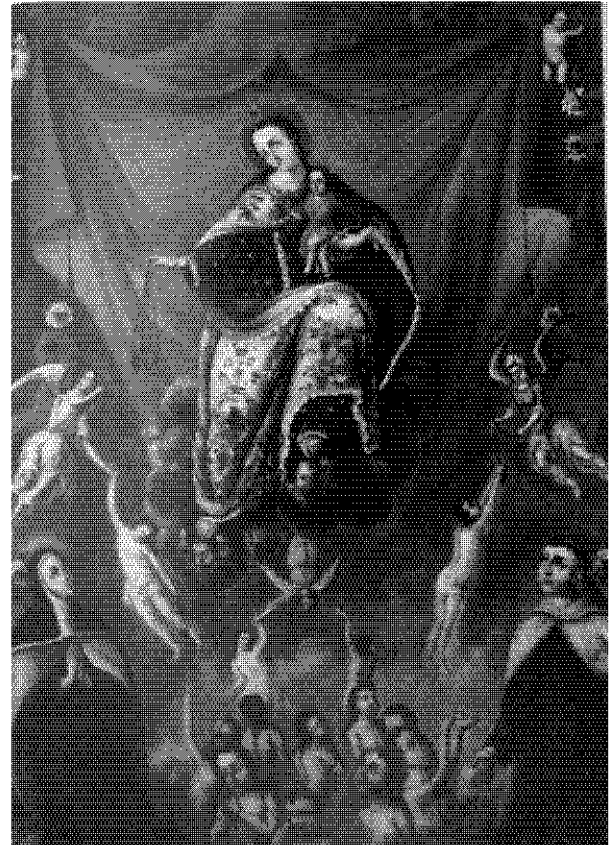


Figura 4. Virgen del Carmen. Los ángeles liberan ánimas del purgatorio. Museo del ex convento de Guadalupe, Zacatecas.



Figura 3. Cuadro de Ánimas, detalle. Parroquia de Santa Cruz, Tlaxcala.



Figura 5. Un ángel lleva un alma a Jesucristo, detalle. Museo de la Basílica de Guadalupe, México.



Figura 6. Juan Correa, *Cuadro de Ánimas*. Tepeji del Río, Estado de México.

8. El hombre de barba encanecida es don Antonio de Covarrubias, canónigo de la Catedral de Toledo, sacerdote, humanista y amigo del Greco, no sólo fue pintado en el “entierro del conde de Orgaz, sino que le hizo varios retratos, en otros óleos”.¹⁸

9. Entre san Francisco y el agustino se encuentra don Diego de Covarrubias, hermano de Antonio; este personaje llegó a ser presidente del Consejo de Castilla y obispo de Cuenca. Cuando el Greco pintó el cuadro, don Diego ya era difunto, había fallecido en 1577;¹⁹ en vida, el Greco ya le había pintado un retrato.

10. Detrás de san Francisco, Juan de la Cuadra, mayordomo de la fábrica de la iglesia de Santo To-

¹⁸ Fernando Gallego, “El Greco”, en *Historia del Arte*, México, A. J. Pijoan, 1974, p. 209.

¹⁹ *Ibidem*, p. 52.

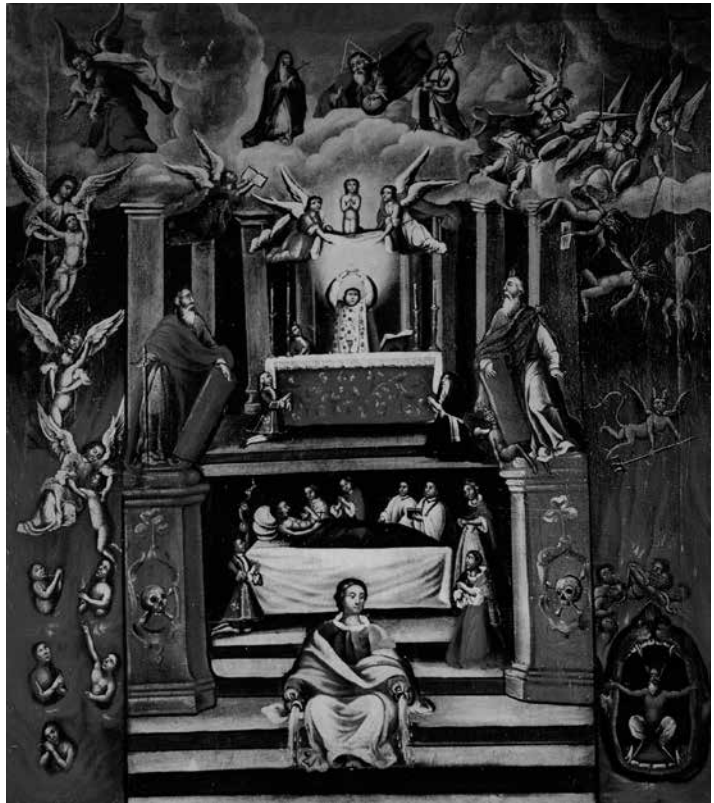


Figura 7. *Cuadro de Ánimas*. Parroquia de Belem, Tlaxcala.

mé,²⁰ es decir, quien dirigía los trabajos arquitectónicos en los días en que el Greco se dedicaba al cuadro.

11. Autorretrato del Greco.

12. El Alcalde de Toledo. Don Francisco de Carvajal, caballero de Calatrava, conde de Torrejón (primera vez) desde 1583 hasta 1587.²¹

13. Francisco de Piza. Erudito, quien da las noticias del milagro de Santo Tomé, del cuadro y del pleito.

Entre los personajes no mencionados también aparecen un agustino y un dominico; ambos carecen de identificación personal, pero se les reconoce por su hábito y no sería extraño que estuvieran representando a las tres órdenes mendicantes más importantes del momento; no es casualidad que franciscanos, dominicos y agustinos fueran elegi-

²⁰ Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 52.

²¹ [www.ayto-toledo.org/archivo/otrosr/alcaldes/relacion .pdf](http://www.ayto-toledo.org/archivo/otrosr/alcaldes/relacion.pdf).

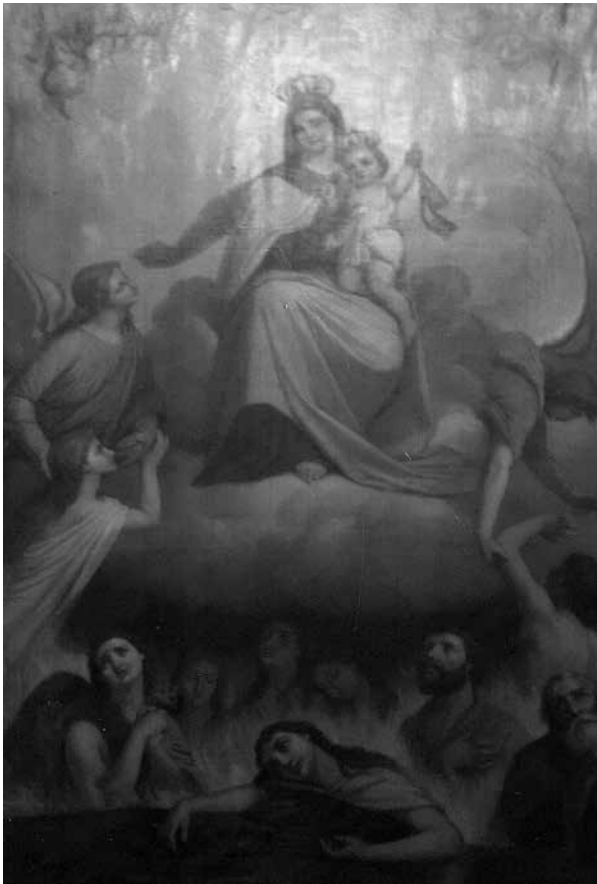


Figura 8. Cuadro de Ánimas, Templo de San Hipólito, ciudad de México.

dos para hacer la evangelización de las recién descubiertas tierras que después serían llamadas América.

Se dice que para cuando el cuadro fue pintado ya vivía en Toledo don Miguel de Cervantes Saavedra, y que bien podría estar representado junto con los otros notables de Toledo. Ignoramos qué tan popular o conocido haya sido el autor del *Quijote* en este momento que el Greco inicia el trabajo de la pintura el conde de Orgaz. Sabemos que Miguel de Cervantes Saavedra había nacido en Alcalá de Henares en 1547, por lo que cuando el Greco pintaba el cuadro era seis años mayor que Cervantes; ¿cuán famoso podría ser Cervantes en 1586? Sabemos que se había dado a conocer como poeta, en la colección publicada por motivo de la enfermedad, muer-

te y exequias de Isabel de Valois, en 1571, que participó en la batalla naval de Lepanto, donde fue herido en el pecho y una mano, y parece que no quedó “manco”, sólo se le atrofió debido a que la herida le afectó el nervio, porque aún sirvió en Nápoles y en la expedición de Túnez.²² ¿Qué tanta fama pudo redituárle el ser soldado! Probablemente fue más conocido por sus servicios al Estado, pues en 1587 Cervantes partió para Sevilla como comisionado de cobranzas reales,²³ es decir, al año posterior de que el Greco diera principio a la pintura; ¿este cargo iguala a Cervantes con los otros personajes?, seguramente sí, porque el libro que le dio fama en el mundo entero, que es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, se publicó en Madrid en 1605 y la segunda parte en 1613, varios años después de terminada la pintura, por lo que si Cervantes aparece en la obra del Greco será por ser funcionario público y no en calidad de escritor. Hemos comparado retratos que se supone son de don Miguel de Cervantes, incluso el que el Greco le pintó, pero no encontramos semejanzas físicas porque todos los rostros, debido a la moda del tiempo, tienen un gran parecido entre sí, salvo casos particulares.

La Gloria

En la sección alta de la pintura de *El entierro del conde de Orgaz*, el Greco representó la Gloria, con un magnífico Cristo *Pantocrator* (B), ya que es evidente que se encuentra en plena majestad. Sin embargo, más correcto sería llamarle Cristo Juez, ya que se prepara a recibir el alma del fallecido señor de Orgaz para juzgarla. El alma es llevada a la presencia de Jesucristo por un ángel que asciende en el centro mismo de la composición (A), un poco más abajo, a nuestra izquierda, a la derecha de Jesús, la

²² *Diccionario Enciclopédico UTEHA*, t. III, México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1951.

²³ *Idem*.

Virgen María (C) a nuestra derecha Juan el Bautista (D) en una escena que se conoce como *déesis*²⁴ entre los bizantinos; en ella ambos personajes se apresuran a solicitar del Divino Juez el perdón de los pecados que esta alma, en vida terrena, hubiera cometido. El Greco enriqueció la escena con la presencia de varios ángeles, en acomoda actitud de estar listos a cumplir cualquier orden que venga del Señor. Exactamente detrás de la Virgen María se encuentra san Pedro (E), en su mano derecha luce las llaves con las que abre o cierra el Paraíso, atributo propio de su ocupación de portero celestial. Detrás de Juan el Bautista se encuentra san Pablo, vestido con túnica violeta azulada y un paño rosáceo (F), un poco más lejos, a sus espaldas se agrupan apretadamente los doce apóstoles (G), todos atentos a la decisión que tome Jesús, el Cristo en majestad. Por desgracia, al Greco se le olvidó o simplemente no quiso acompañar a cada apóstol con su correspondiente atributo para que pudiéramos identificarlos, sólo santo Tomé (Tomás) (H) porta su escuadra por la que es fácilmente reconocible, esto era obligatorio, pues debemos recordar que es el santo apóstol que le da la advocación al templo.²⁵ Entre el grupo de estos apóstoles ancianos se ve claramente un personaje que porta gorguera y lleva una mano en el pecho (I); muchos críticos y estudiosos españoles lo reconocen como Felipe II, a quien el Greco, a pesar de haberle rechazado el cuadro del *Martirio de san Mauricio*, le guarda un lugar entre los apóstoles.²⁶

²⁴ La *déesis* se refiere a la presencia de la Virgen María y san Juan el Bautista como intercesores del alma humana ante Jesucristo o la Trinidad.

²⁵ Cabría suponer que, al ignorar los atributos del resto de los apóstoles, el Greco intentaba resaltar la presencia del santo patrono al connotarlo por medio de su distintivo.

²⁶ En realidad el Greco representó en varias de sus pinturas a Felipe II, rey de España por aquel entonces; recordemos la *Alegoría de la Santa liga* (1577-1580), un óleo sobre lienzo, y la *Gloria de Felipe II*. Ambas en Fernando de Marías, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Vereva, 1997.

Un poco más abajo, exactamente por encima de la cruz que porta el ayudante del sacerdote revestido para celebrar el Oficio de Difuntos, se ven tres personas; María Magdalena, la cual lleva un frasco con un perfume para ungir a Cristo, su hermana María Marta y Lázaro, el hermano fallecido, que Jesús resucitó (J). En el extremo contrario vemos a otros tres personajes masculinos (K); ellos son el rey David, que aparece tocando el arpa; Moisés, con las piedras donde Jehová escribió los diez mandamientos, y Noé presenta su nave del Diluvio.

Es evidente que todos y cada uno de los personajes presentes en la escena inferior están creados con las mismas características de los muchos retratos que el Greco plasmó. Con seguridad se trata de personas que, de una u otra manera, compartían el entorno del pintor en Toledo. Personas que seguramente estimaba o que eran sus amigos, y ya que son retratos muy semejantes a otros que el pintor cretense hizo en aquella ciudad de maravillas, como el *Hombre de la mano en el pecho*. Incluso, las manos de los personajes testigos del prodigio son muy semejantes, por su gran expresión, a las manos de otros retratos pintados por el Greco.

¿El entierro del conde de Orgaz es un cuadro de ánimas?

Es realmente curioso que nadie hasta hoy, que sepamos, haya relacionado esta magnífica pintura con los cuadros de ánimas, obras que representan por lo regular las tres iglesias, la triunfante, la purgante y la militante, que se empezaron a plasmar a iniciativa de los jesuitas, en su casa llamada el Gesú o Casa Profesa en Roma²⁷ para combatir los ataques de Lutero contra el Purgatorio, en concordancia con el espíritu del Concilio de Trento (1545-1563).

²⁷ Casa construida entre 1599-1623, localizada a la derecha de la iglesia del Gesú.

La querrela de las indulgencias había marcado el comienzo de la Reforma. Los protestantes que rehusaban la virtud de las indulgencias fueron llevados a negar la realidad del Purgatorio: “[...] el Purgatorio era inútil, porque Jesucristo había satisfecho para nosotros, y su sangre nos había lavado de nuestros pecados de una vez por todas”.²⁸ “Si en nosotros queda alguna mancha, decía Lutero, los sufrimientos de la muerte la borran. Es pues vano orar por los muertos.”²⁹

De todas las negaciones del protestantismo, ésta como ninguna, parecía más inhumana a los católicos. Que ¡pensaban ellos, los paganos aportaban leche, vino y miel, a sus muertos, y los cristianos no podían llevarle sus oraciones! [...] los protestantes prueban que ellos no han comprendido las líneas que unen a la Iglesia Militante de la tierra, la Iglesia sufriente del Purgatorio y la Iglesia triunfante del cielo. El amor es la liga de los tres mundos (Iglesias). Las oraciones de los vivos consuelan a las almas que expían en el Purgatorio y todos los méritos son colectivos.³⁰

Los cuadros de ánimas, es decir del Purgatorio, aparecen en grabados que representan la Misa de San Gregorio, y sólo hasta finales de la Edad Media, en la víspera misma de la Reforma.³¹ Sabemos que en España existen cuadros de ánimas, conocemos una representación donde aparece la Virgen de la Misericordia (*Abrigo de las almas del Purgatorio*) a cuyos pies se ven los purgantes entre el fuego; se trata de una imagen del siglo xv que proviene de un Libro de horas del Escorial.³² Constituye un antecedente de este tipo de imágenes,

²⁸ Emile Male, *L'art religieux de la fin del xvi siècle et du xviii siècle*, t. II, París, Librairie Armand Colin, 1951, pp. 703 y ss.; P. Antonio di Venezia, *La Chiesa di Gesù Cristo*, t. II, Venecia, 1724.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 61.

³¹ *Ibidem*, p. 103.

³² Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 273.

aunque es claro que en nada se parece a los cuadros de ánimas que se hicieron a partir de la pintura de la Casa de Roma de los jesuitas y que se trajeron a América a finales del siglo xvi. En la Capilla de los Ángeles del Gesú en Roma se encuentra el fresco de Federico Zuccaro que representa el Purgatorio. Zuccaro pone ante nuestros ojos un horno ardiente de donde suben las flamas: “los ángeles se sumergen en este mar de fuego, retiran pequeñas figuritas, que son las almas y las presentan a Cristo y a la Virgen”.³³

Era lógico que fueran los jesuitas los primeros en plasmar el tema del Purgatorio en su casa de Roma, dado que fueron ellos quienes defendieron con vehemencia el dogma del Purgatorio. Cuando el pintor Federico Zuccaro estuvo en España conoció al Greco, y sin duda debió contarle de su pintura de ánimas en el Gesú de Roma. La pintura mural de los jesuitas se componía de dos secciones, como el cuadro del Greco y como la abrumadora mayoría de cuadros de ánima en México: una superior dedicada a la gloria, o Iglesia triunfante y otra inferior dedicada a los ya fallecidos en su calidad de ánimas del Purgatorio o Iglesia purgante. Como sabemos la Iglesia católica se compone de tres secciones, la Iglesia triunfante, que corresponde a la Gloria, la Iglesia purgante, que corresponde a las almas de los difuntos que se encuentran en el tercer lugar,³⁴ es decir, en el Purgatorio; en las pinturas de ánimas que se encuentran en México el Purgatorio se representa con una franja de fuego, donde arden las almas, visibles en la figura de seres de todas las edades y todas las condiciones, hay hombres, mujeres, jóvenes y viejos, indios y europeos, en ocasiones negros; así como papas, obispos, sacerdotes y monjas. Finalmente la Iglesia militante, que son los seres vivos

³³ *Ibidem*, p. 61.

³⁴ Así llamó Jacques Le Goff al Purgatorio, el tercer lugar, considerando como el primer lugar el Paraíso y como segundo el Infierno; véase Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, París, Gallimard, 1981.

que no aparecen plasmados en las pinturas, a diferencia del entierro pintado por el Greco donde se encuentra el coro de seres vivos, ya que son los únicos que pueden pedir, a través de los patronos de ánimas como san Miguel Arcángel, san Nicolás de Tolentino y muchos más, para que la divinidad les otorgue el perdón a sus pecados lo más rápidamente posible. Las oraciones y las indulgencias de los católicos son las que pueden ayudar a los purgantes para su salida del tercer lugar. Cuando el cristiano ora frente a un cuadro de ánimas, éste cobra vida, porque el fiel al Purgatorio católico ejerce la más cara virtud cristiana que es la caridad.

En la pintura del Greco aparece la Gloria en la parte superior, y en ella el alma del señor de Orgaz es llevada por un ángel hacia Jesucristo, que es también como se representa en la pintura del Gesú y en las pinturas mexicanas. El Greco no representó la Iglesia purgante, sino a los santos que dan sepultura al conde de Orgaz; son los intercesores, es decir, los patronos que habrán de rogar porque los pecados de su protegido sean perdonados y las personas distinguidas con las que convivió el pintor cretense, que en ese momento eran seres vivos pero posteriormente serían parte del Purgatorio, pues se dice que el “santo más santo también debe padecer por mucho o muy poco tiempo para lavar sus muchos o mínimos pecados cometidos mientras fue ser viviente”.

En los cuadros mexicanos es frecuente que las almas sean salvadas del Purgatorio y llevadas por ángeles, encargados de presentarlas a Jesucristo, bien a la Trinidad o a la Virgen María o a algún santo patrón de las almas del Purgatorio, de manera muy semejante a como el ángel de esta pintura lleva el alma del señor de Orgaz. También en las pinturas de México (figuras 2-8) es común que las almas de los difuntos sean representadas por niñas o niños, como es el caso del alma del señor de Orgaz, pues el

sexo de los niños no es ofensivo y menos aún agresivo; por estos mismos motivos, inocencia y pureza, los ángeles no tienen sexo. En los cuadros de México las almas del Purgatorio siempre tienen un santo patrón que las protege y que suelen ser, en primer lugar, san Miguel Arcángel y, en segundo, san Nicolás de Tolentino, pero con frecuencia las órdenes religiosas hacen de sus principales santos patronos los protectores de los purgantes, como es el caso de san Francisco, san Antonio de Padua; o bien santo Domingo de Guzmán y santo Tomás de Aquino para los dominicos, o san Ignacio de Loyola para los jesuitas. Pero también el patronazgo lo ejercen las vírgenes, en especial la del Carmen y la del Rosario, o la muy mexicana Virgen de Guadalupe. En el caso del entierro del conde de Orgaz son patronos san Esteban y san Agustín de Hipona, sin olvidar la presencia de san Francisco de Asís. En los cuadros mexicanos la *déesis* o presencia de los intercesores, María virgen y Juan el Bautista, es frecuente, pero hay una diferencia fundamental en relación con la *déesis* del cuadro del señor de Orgaz, que está presente sólo por él y para él, mientras en las pinturas del México virreinal las dos figuras devocionales son intercesoras de todos los purgantes.

Luego, es claro que la muy renombrada pintura del Greco, con justa razón puede decirse que es un cuadro de ánimas, mandado hacer no sólo para ornamentar los muros del templo y recordar la milagrosa presencia de san Esteban y san Agustín, sino que esencialmente cumple con la transformación viva de los cuadros de ánimas, al llamar a la devoción y la caridad de los católicos, quienes frente al cuadro elevarían sus oraciones por el descanso del alma del conde. Sin duda, una excelente manera de agradecer al señor de Orgaz por parte de don Andrés Núñez de Madrid el mucho dinero que legó al templo, dádiva con la que fue salvado de la destrucción.

la convicción en la importancia que la música debería tener en la proyección y construcción de los espacios sagrados y como conocimiento altamente especializado, acorde con las pretensiones intelectuales de los maestros de la escuadra y el compás.

Los derroteros y el desarrollo que ha tenido el estudio de la música virreinal está aún por definirse, pues estamos, como en muchas otras áreas del conocimiento artístico, muy lejos de contar con una bibliografía que dé cuenta de la riqueza de una parcela histórica que requiere de trabajos interdisciplinarios. No obstante, podemos señalar que en los últimos años se ha intensificado el interés por estudiar y recuperar la historia de la música. El hecho de poder consultar repositorios bibliográficos, colecciones y fondos documentales implica un avance significativo, ya que su importancia es innegable para emprender investigaciones sobre músicos, compositores, intérpretes, instrumentos, conjuntos musicales, coros, ministriles, ya sean nativos o

europeos avecindados en nuestras tierras. De su labor o de sus obras quedan valiosos testimonios documentales, excepcionales manuscritos y partituras que han trascendido tiempo y espacio.

Refiriéndonos concretamente a la obra que nos ocupa, la propuesta discursiva inicia con la nota de presentación de los coordinadores, que tiene la cualidad de mostrar al lector una organización temática muy útil al momento de acercarse a los artículos compilados. El libro se divide en dos apartados: “La música en las catedrales” y “La música en las comunidades indígenas”, que contienen cinco y dos artículos, respectivamente. Por otra parte, es necesario destacar que una de las principales aportaciones de este libro es la inclusión de documentos inéditos procedentes de importantes repositorios de México y España. No cabe duda que su incorporación respalda la interpretación realizada por quienes elaboraron los artículos, al mismo tiempo que constituye un *corpus* que será de gran utilidad

en futuras investigaciones. Estos apéndices se complementan con una cuidada bibliografía citada a pie de página, que permite al lector acercarse a los temas tratados desde diversas líneas interpretativas.

En la sección inaugural, “La música en las catedrales”, abre el espacio el acucioso artículo de Jesús Alfaro titulado “Inmigrantes de piel y papel en el siglo XVI. Primeros indicios sobre la compra y adquisición de libros de coro por la Iglesia Catedral de México, 1530-1540”. Se trata de un ensayo de elucubración histórica estructurado alrededor de un tema central: el origen de los primeros libros de música que fueron comprados para los oficios religiosos del templo catedralicio de la capital virreinal durante el segundo tercio del siglo XVI. Jesús Alfaro, con fino criterio y gran conocimiento del tema, ofrece un estudio muy completo de los avatares de ese medio impreso y manuscrito. La valiosa información que pudo recabar es fundamental para comprender la trascendencia

Por un camino semejante transitamos hacia el trabajo de Raúl Torres Medina titulado “La vida extramuros. El caso de José Antonio Agapito Portillo”. El estudio sobre este singular personaje representa también un ejemplo del modo en que los hombres, en su devenir cotidiano y tratando de alejarse de la dinámica laboral, no pudieron desvincularse de ella. El caso particular de Agapito Portillo, músico de la capilla de la catedral de México, acusado y encarcelado por “despojar de su honor a una joven doncella”, es representativo de las formas de comportamiento que respondieron a motivaciones de índole cotidiana, pues a decir de Pilar Gonzalbo “tan necesarias como el orden regulador de la vida eran las infracciones que daban lugar a nuevas costumbres y contribuían al dinamismo propio de una sociedad en perpetuo cambio”. El recuento de este escandaloso incidente, sus continuas faltas al trabajo e incumplimiento de sus obligaciones repercutió en su contra, pues a pesar de ser un consumado

artista, capaz de tocar el bajón, el violonchelo, el contrabajo y la viola, fue despedido de su plaza y perdió sus derechos sobre la capellanía. Pese a todos estos descalabros, Agapito Portillo será reincorporado como músico en la catedral y, como concluye atinadamente el autor: “Tal vez el caso de Portillo y otros músicos, ejemplifique el síntoma de un conglomerado social para quienes el conflicto formaba parte de su construcción cultural, y por él, resolvían su presencia e importancia dentro de la misma”.

En “El temprano esplendor musical en Santiago de los Caballeros, antigua capital del reino de Guatemala”, Carla Renée Ramírez Hernández aborda algunos aspectos relacionados con la actividad musical en esta ciudad durante el siglo XVI. Aunque la académica reconoce la carencia de fuentes de primera mano, nos ofrece apreciaciones valiosas para entender los desafíos de una ciudad con problemas de sismicidad. A decir de la autora, el hecho de que el cabildo eclesiástico le diera

mayor importancia a la música durante las celebraciones religiosas, pudo ser una razón que alentaba a los pobladores a no abandonar la capital y permanecer en un lugar tan inhóspito e inseguro. En fechas tan tempranas como 1537, con la erección del cabil- do eclesiástico y de la diócesis de Guatemala, ya hay noticias de la presencia de un organista y un chantre *cantorium*. A partir de esa fecha, pese a los desastres ocurridos a consecuencia de la destrucción del primer asentamiento y el traslado de sus pobladores a otros terrenos para refundar la ciudad, durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII se cuenta con valiosas noticias que registran una rica actividad musical, como la presencia de maestros de capilla, un coro de niños, un organista y el primer constructor de este instrumento en la nueva ciudad. Asimismo, se conservan varios libros de polifonía.

Para finalizar este primer apartado, el trabajo de Javier Marín López, “Música local e internacional en una catedral

las diferentes manifestaciones de la religiosidad indígena, pues gracias a ello logró su asimilación y aceptación entre un amplio sector de este grupo por demás importante. El mismo carácter de sociedad sirvió para crear una idea de pertenencia o identidad dentro del mundo hispano, y para vigilar y contrarrestar toda actitud relacionada con lo que se consideró idolátrico.

Para concluir, quiero enfatizar que *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas* es fruto del esfuerzo, estudio y reflexión sobre la naturaleza del oficio de historiar la música virreinal. Se ofrecen muchas pautas para entender su génesis y apuntar algunos de sus retos y posibilidades actuales. Al tener un carácter amplio, permite abrir nuevas interrogantes, plantear hipótesis diferentes e invitar al diálogo

entre musicólogos e historiadores del arte y de la arquitectura, para proseguir o iniciar diversas líneas de discusión e investigación con un carácter interdisciplinario. En cualquier caso, el ejercicio de enfrentar nuevos desafíos ha traído la convicción de que el acercamiento que proporciona la historia de la música es fructífera y prometedora, y sería deseable que las investigaciones relacionadas se ampliaran y profundizaran en el futuro.

Confiamos que los trabajos que se publiquen posteriormente permitan abordar otros temas y problemas sobre la música, sus instrumentos, sus creadores y los consumidores de las obras artísticas. Sin duda este volumen también será útil para comprender otros aspectos igualmente importantes de la historia del arte virreinal, entre ellos la

relación música y arquitectura, o la estrecha vinculación existente entre artistas de distintas especialidades, pero que tenían en la música un interés común. Estudios como el que *grosso modo* reseñamos son prueba de que la cultura y el arte son bienes universales que deben estar al alcance de todos. Historiadores, musicólogos, músicos, literatos, antropólogos, historiadores del arte y arquitectos buscan explorar diferentes aspectos, con plena conciencia de los retos que deben superarse. De este impulso nacen obras novedosas, con las que los interesados en todos los matices de nuestra cultura podemos congratularnos. Quienes asuman este compromiso con una actitud abierta, podrán completar y difundir lo que hasta aquí se ha realizado. Dialogando críticamente se contribuye a construir el conocimiento.



TERCERA ÉPOCA, NÚM. 25 MAYO-AGOSTO DE 2012

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
25



Arquitectura para la producción

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



La fábrica de hilados y tejidos de lana La Victoria
| JOSÉ GUSTAVO BECERRIL MONTERO

Las batallas del hilo. Historia e imágenes
de las fábricas textiles de San Ildefonso,
La Colmena y Barrón,
cuna del movimiento obrero mexicano
| GILBERTO VARGAS ARANA

La evolución de las fábricas textiles de Puebla
en el corredor Atoyac
| LUIS ANTONIO IBÁÑEZ GONZÁLEZ

Propuesta metodológica para analizar, conservar
y reutilizar el patrimonio industrial.
El caso de las fábricas textiles
en el centro y sur de México de 1835 a 1910
| ALMIDIA PATRICIA RUIZ FLORES

Fábrica San Rafael.
El legado físico de la industria papelera
y su valor como tema de estudio, 1894-1910
| ANDREA SILVA BARRAGÁN

El Molino de Tuzcacuaco.
Antecedentes de la hacienda Molino de Flores,
Texcoco, Estado de México, 1567-1667
| ROSANA ESPINOSA OLIVARES

El ex molino de San Antonio, patrimonio industrial
de la ciudad de Querétaro, siglos XVII-XIX
| ANDRÉS A. TORRES ACOSTA/JOSÉ SOSA PADILLA

De tierra, agua y tuercas. La presencia industrial
en la hacienda de Atequiza durante el Porfiriato
y sus huellas al siglo XXI | LAURA Y. PACHECO URISTA

Boletín de Monumentos Históricos, tercera época

Normas para la entrega de originales

1. La Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, a través de la Subdirección de Investigación, invita a todos los investigadores en antropología, historia, arquitectura y ciencias afines a colaborar en el *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, con el resultado de investigaciones recientes que contribuyan al conocimiento, preservación, conservación, restauración y difusión de los monumentos históricos, muebles e inmuebles de interés para el país, así como con noticias, reseñas bibliográficas, documentos inéditos, avances de proyectos, decretos, declaraciones de zonas y monumentos históricos.
2. El autor deberá entregar su colaboración en original impreso, con su respectivo respaldo en disquete o disco compacto (CD) con su nombre, título de la colaboración y programa de captura utilizado. Deberá incluir un resumen no mayor de 10 renglones, así como 5 palabras clave, que no sean más de 3 de las que contiene el título del artículo.
3. El paquete de entrega deberá incluir una hoja en la que se indique: nombre del autor, dirección, número telefónico, celular, fax y correo electrónico, institución en la que labora, horarios en que se le pueda localizar e información adicional que considere pertinente.
4. Las colaboraciones no deberán exceder de 40 cuartillas, incluyendo ilustraciones, fotos, figuras, cuadros, notas y anexos (1 cuartilla = 1 800 caracteres; 40 cuartillas = 72 000 caracteres). El texto deberá presentarse en forma pulcra, en hojas bond carta y en archivo Word (plataforma PC o Macintosh), en altas y bajas (mayúsculas y minúsculas), a espacio y medio. Las citas que rebasen las cinco líneas de texto, irán a bando (sangradas) y en tipo menor, sin comillas iniciales y terminales.
5. Los documentos presentados como apéndice deberán ser inéditos, y queda a criterio del autor modernizar la ortografía de los mismos, lo que deberá aclarar con nota al pie.

a) nombre y apellidos del autor; *b)* título de la obra en letras cursivas; *c)* tomo y volumen; *d)* lugar de edición; *e)* nombre de la editorial; *f)* año de la edición; *g)* página(s) citada(s).
8. Las citas de artículos de publicaciones periódicas deberán contener:

a) nombre y apellidos del autor; *b)* título del artículo entrecorillado; *c)* nombre de la publicación en letras cursivas; *d)* número y/o volumen; *e)* lugar de edición; *f)* fecha y página(s) citada(s).
9. En caso de artículos publicados en libros, deberán citarse de la siguiente manera:

a) nombre y apellidos del autor; *b)* título del artículo entrecorillado; *c)* título del libro en letras cursivas, anteponiendo la preposición en; *d)* tomo y volumen; *e)* lugar de edición; *f)* editorial; *g)* año de la edición; *h)* página(s) citada(s).
10. En el caso de archivos, deberán citarse de la siguiente manera:

a) nombre completo del archivo y entre paréntesis las siglas que se utilizarán en adelante; *b)* ramo, nombre del notario u otro que indique la clasificación del documento; *c)* legajo, caja o volumen; *d)* expediente; *e)* fojas.
11. Las locuciones latinas se utilizarán en cursivas y de la siguiente manera:

op. cit. = obra citada; *ibidem* = misma obra, diferente página; *idem* = misma obra, misma página; *cfr.* = compárese; *et al.* = y otros.

Las abreviaturas se utilizarán de la siguiente manera: p. o pp. = página o páginas; t. o tt. = tomo o tomos; vol. o vols. = volumen o volúmenes; trad. = traductor; f. o fs. = foja o fojas; núm. = número.
12. Los cuadros, gráficos e ilustraciones deberán ir perfectamente ubicados en el *corpus* del trabajo, con los textos precisos en los encabezados o pies y deberán quedar incluidos en el disquete o disco compacto (CD).
13. Las colaboraciones serán sometidas a un dictaminador especialista en la materia.
14. Las sugerencias hechas por el dictaminador y/o por el corrector de estilo serán sometidas a la consideración y aprobación del autor.
15. Sobre las colaboraciones aceptadas para su publicación, la Coordinación Editorial conservará los originales; en caso contrario, de ser negativo el dictamen, el autor podrá apelar y solicitar un segundo dictamen, cuyo resultado será inapelable. En estos casos, el texto será devuelto al autor.
16. Cada autor recibirá cinco ejemplares del número del *Boletín de Monumentos Históricos* en el que haya aparecido su colaboración.

* * *

Las colaboraciones podrán enviarse o entregarse en la Subdirección de Investigación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, en la calle de Correo Mayor núm. 11, Centro Histórico, México, D.F., C.P. 06060, tel. 55 42 56 46.

correo electrónico: boletin.cnmh@inah.gob.mx

Índice

- La iglesia de la Santa Veracruz.
Fuga y contrafuga de un rito novohispano
| JUAN FRANCISCO BEDREGAL VILLANUEVA
- Total pureza interior, total nobleza exterior. El convento del Carmen de San Sebastián en la ciudad de México (1585-1630) | JESSICA RAMÍREZ MÉNDEZ
- De parroquia a catedral. La iglesia de San Francisco en Santa Fe del Nuevo México | JESÚS PANIAGUA PÉREZ / JOAQUÍN GARCÍA NISTAL
- Deterioro de las iglesias de misión ocupadas por la provincia de Xalisco en Sonora (finales del siglo XVIII) | FRANCISCO HERNÁNDEZ SERRANO
- La vara y la montaña. El posible origen de la traza urbana de Ocuituco en el siglo XVI | LEONARDO E. ICAZA LOMELI / JOSÉ MANUEL A. CHÁVEZ GÓMEZ
- Dos elementos del entorno patrimonial de la iglesia de San Esteban en la ciudad de Burgos: el cementerio extramuros y la fuente | ÁNGELA PEREDA LÓPEZ
- Metodología para la conservación del patrimonio mudéjar | PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
- *El entierro del conde Orgaz, ¿un cuadro de ánimas?* | MARIANO MONTERROSA PRADO

