



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA IGLESIA DE LA SANTISIMA TRINIDAD

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA

P R E S E N T A :

MARIA CRISTINA MONTOYA RIVERO

MEXICO, D. F.

1974

17396



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS PADRES.

INDICE.

INTRODUCCION.....	4
CAPITULO I	
ANTECEDENTES HISTORICO-ARTISTICOS.....	7
CAPITULO II	
LA HISTORIA DEL EDIFICIO.....	15
CAPITULO III	
ESTUDIO ARTISTICO DEL EDIFICIO:	
A). - Análisis Formal de la Arquitectura y la Ornamentación.....	52
B). - Iconología.....	81
C). - Simbolismo de las Formas Ornamentales....	104
D). - Retablos, Pinturas e Inventario de las Obras de Arte que se Conservan en el Templo.....	112
CAPITULO IV	
ATRIBUCION DE LA OBRA.....	121
CONCLUSIONES.....	132
NOTAS BIBLIOGRAFICAS.....	138
OBRAS CONSULTADAS.....	146

INTRODUCCION.

El riquísimo acervo artístico con el que cuenta México ha despertado a través del tiempo el interés y admiración de propios y extraños. Dentro de este conjunto abundan los monumentos novohispanos de carácter religioso que han sido tema de estudio y reflexión de historiadores y especialistas de arte. Muy valiosas y notables son las obras publicadas que tratan sobre el panorama general del arte mexicano durante el virreinato, pero como han señalado algunos investigadores, es preciso emprender estudios particulares, que sirvan posteriormente para establecer relaciones históricas y formales más valederas y profundas. Mi intención al elaborar el presente trabajo es la de contribuir en una pequeñísima parte para la realización de esta magna tarea.

El aspecto artístico que mejor conozco de la capital del virreinato es el del siglo XVIII, de ahí mi interés por adentrarme en el estudio de un monumento representativo de dicha centuria: La Iglesia de la Santísima Trinidad, la cual forma parte del notable conjunto de templos churriguerescos de la ciudad de México. Como se sabe, fue en el siglo XVIII cuando se reconstruyeron muchos de los edificios de épocas anteriores, dañados sin remedio a causa —principalmente— de las inundaciones y de la inestabilidad del subsuelo. Asimismo fue también en esta época, de riqueza y desarrollo económico, cuando se edificaron muchas de las joyas arquitectónicas que hoy admiramos.

El estudio está dividido en dos partes; una de carácter histórico —formada por los capítulos I y II—, que tiene como finalidades situar el monumento dentro del panorama del siglo XVIII y ahondar en el aspecto social de la fundación y construcción del templo. Para esto último, se ha recurrido a las obras de cronistas y autores que hablan sobre la Santísima, pero los datos de estas fuentes son escasos. En el Archivo General de la Nación he revisado los ramos de Historia, Cofradías y Archicofradías y Papeles de Bienes Nacionales, siendo en este último en donde se concentran la mayor cantidad de noticias sobre el tema. Posiblemente en años subsiguientes puedan ser encontrados nuevos documentos que completen el conocimiento de la historia y del autor del templo..

La otra parte se refiere al estudio formal del monumento y la finalidad es elaborar el análisis respectivo. Con el afán de lograr una mayor claridad se han tratado por separado la estructura y la ornamenta —ción. También por la misma razón, la iconología forma un apartado in —dependiente.

*

*

*

El presente estudio ha sido elaborado en el Seminario de Arte —Colonial bajo la dirección de la Dra. Elisa Vargas Lugo; a quien deseo —manifestar mi profundo agradecimiento. Sin la ayuda y apoyo que reite—radamente me brindó, no hubiera sido posible llevar adelante este traba—jo.

CAPITULO 1.

ANTECEDENTES HISTORICO-
ARTISTICOS.

El barroco estípite en la arquitectura religiosa de la ciudad de México.

Los distintos estilos arquitectónicos coloniales que se desarrollaron durante tres siglos son prueba de la amplitud de los trabajos emprendidos y de la diversidad de sus líneas directrices.

Durante el primer siglo de la etapa colonial fue de primordial importancia la llegada y establecimiento de clérigos regulares y por consiguiente la edificación de edificios conventuales.

En la segunda centuria de la vida novohispana "...comienza la secularización de las parroquias, es decir, que los frailes pierden las doctrinas y la administración parroquial que desde principios de la Colonia ejercían, por concesiones especiales, y los clérigos van siendo dueños de toda esa administración, organizando así en forma jerárquica la Iglesia de México" (1). Estos sucesos tuvieron una importante trascendencia artística, pues incrementaron la actividad constructora aumentando considerablemente el número de templos seculares. Asimismo los conventos de monjas tan necesarios para la vida femenina en aquellos tiempos, se multiplicaron en esta centuria dando lugar a la creación de más obras de arte.

Fue también en el siglo XVII, en su tercera década, cuando el estilo barroco (2) —al cual pertenece el monumento que vamos a estudiar— comenzó a desenvolverse en la Nueva España...

El barroco deriva de las corrientes artísticas del Renacimiento; surge en Italia y, posteriormente, se extiende a otros sitios de Europa - cultivándose desde la segunda mitad del siglo XVI, a través del XVII y - prolongándose hasta el XVIII.

De España —como era lógico— partió el barroco que llegó a Hispanoamérica, en donde encontraría fecundas tierras para su desenvolvimiento formal. Pero si bien el barroco que llegó a Nueva España fue una derivación del barroco español, una vez aclimatado en las tierras del Nuevo Mundo, este estilo floreció produciendo modalidades diferentes y en cada país adquirió matices regionales.

El barroco de Hispanoamérica es primordialmente decorativo, - las plantas y estructuras procedentes de Europa casi no fueron modificadas, lo cual no sucedió por ignorancia sino por voluntad artística. Así - vemos que en los templos fue utilizada principalmente la planta cruciforme de una sola nave con cúpula en el crucero y el interés creativo se - concentró a los exteriores, como puede verse en las portadas, torres y cúpulas, cuya riqueza ornamental contrasta con la sencillez de las otras partes del edificio.

Los valores religiosos fueron en el medio artístico novohispano factores determinantes a través de toda la época colonial. La necesidad religioso-narrativa, inherente al barroco, se vio colmada en las creaciones de la época a base de un simbolismo objetivo y concreto, producido - por medio de gran exuberancia ornamental. Asimismo, la libertad de expresión característica del estilo barroco ayudó a que se manifestara - la idiosincracia del novohispano a través de las múltiples obras produci

das. Por ello Toussaint afirma que esta modalidad artística colonial -- fue también una vía accesible para que el criollo expresara --en parte-- sus afanes nacionalistas (3).

Como sabemos, la modalidad del barroco salomónico produjo en Nueva España sus obras más culminantes entre 1680 y 1730. Esta directriz fue perdiendo vigencia cuando comenzó a difundirse el uso del estípite, aunque no desapareció por completo, pues hay obras salomónicas fechadas en 1817 (4).

Como es del conocimiento general el estípite tiene muy antiguas raíces; se considera que sus antecedentes más remotos provienen desde la época cretense (5). Desapareció durante la Edad Media, volviendo a surgir en la época tardía del Renacimiento.

El estípite consta básicamente de tres cuerpos: estipo, cubo y capitel. Sobre una basa muy moldurada se apoya el cuerpo piramidal -- truncado e invertido, o sea el estipo (6). Enseguida, crecen sobre el -- mismo, otras molduraciones a manera de acinturamiento, sobre las cuales descansa un bloque cuadrangular, o sea el cubo. Nuevas molduraciones separan esta sección del capitel, que se inspira casi siempre en el orden corintio. Los estípites además se ornamentan con medallones, -- guirnaldas, ramos y festones sobrepuestos.

Sobre la apariencia formal de este importante elemento del barroco, el Dr. De la Maza señaló que se trata de un esquema geométrico del cuerpo humano, así: "...el capitel es la cabeza; el cubo o la sección bulbosa es el pecho; el angostamiento entre el cubo y la parte superior -- de la pirámide invertida, sería la cintura; la pirámide misma hace cla--

ramente la figura de caderas y piernas, estrechándose al descender a los pies" (7).

En España el estípite comenzó a difundirse cuando el arquitecto-madrileño José Benito de Churriguera lo empleó en la construcción de la pira funeraria de la reina María Luisa de Orleans en 1689. Posteriormente, en Andalucía, Francisco Hurtado Izquierdo fijó definitivamente el uso de este apoyo en el barroco español (8) que desde entonces se impuso en todo el reino en la elaboración de retablos y el arquitecto Pedro Rivera lo empleó frecuentemente en portadas civiles y religiosas.

Como sabemos esta nueva modalidad barroca pasó también de — España a México y, ciertamente, fue aquí donde alcanzó su mayor esplendor y riqueza. Refiriéndose al arraigo y fuerza que tuvo en Nueva España, Angulo Iñíguez dice: "... más semeja planta autóctona que trasplanta da, pues no en vano fue en las ricas tierras del Anáhuac donde produjo -- sus frutos más sazonados" (9).

Tratando de dar mayor precisión a la terminología barroca, para designar a esta modalidad, es decir, a las obras que emplean estípi--tes, algunos especialistas usan el término Churrigueresco — mismo que se emplea en el presente trabajo con idéntica acepción—, que deriva del apellido de los arquitectos españoles que difundieron el estípite en España. Aunque hay que aclarar que el significado de esta palabra ha sufrido diferentes modificaciones, e incluso hay autores que no la aceptan. Hasta donde nos ha sido posible saber este término fue empleado formalmente, y por primera vez para designar la escuela estípite de México, por la profesora Aline Louchheim, quien en 1941 hizo el primer estudio sobre

esta etapa del arte mexicano, para obtener su grado de maestría en la — Universidad de Nueva York (10).

Al referirnos a la escuela estípita de la ciudad de México debemos hacer mención de la importantísima obra del arquitecto y escultor — andaluz Jerónimo de Balbás, pues fue él quien realizó las primeras obras churriguerescas en la capital del virreinato. Antes de venir a México, — Balbás trabajó en el Retablo mayor para el Sagrario de la Catedral de Sevilla, por lo cual se le ha considerado como "...el introductor del apoyo estípita no sólo en los retablos novohispanos sino también en los de Sevilla" (11). Su obra en México fue magistral; entre 1718 y 1725 (12) construyó el Retablo de los Reyes para el ábside de la Catedral Metropolitana, y entre 1725 y 1732 (13) el Retablo del Perdón —parcialmente incendiado en 1967— para la misma Catedral. La influencia de estas dos obras fue decisiva, a su elaboración siguió la de muchísimas más, tanto que, durante varios años, se aminoró considerablemente el uso de la columna.

Balbás se propuso emplear el estípita también en sus obras de fábrica, como lo prueba el proyecto que hizo para la Casa de Moneda en 1733, obra que no se llegó a edificar.

Con el surgimiento de esta modalidad coincidió el auge económico del virreinato, lo que dio lugar a que se renovaran gran cantidad de — construcciones eclesiásticas y civiles y como señala la Dra. Vargas Lugo: "La mayor parte de los edificios embellicidos con los colores del tezontle y la chiluca dieron al México diociochesco el aspecto más homogéneo, y, por otra parte, más diferenciado, que haya tenido jamás en su desarrollo urbanístico, desde la conquista española hasta nuestros días nun—

ca ha vuelto a ser una ciudad tan hermosa y tan distinguida como lo fue — en aquel gran momento barroco, que la moderna petulancia ha destroza—do" (14).

Los primeros casi estípites exteriores, antecedentes de los bal—basianos y labrados en piedra, que aparecieron en una obra religiosa de la ciudad de México son los de la fachada de Santo Domingo, de 1736, que están flanqueando el relieve superior; en este caso la pirámide truncada—invertida aún no aparece representada como un elemento de primordial — importancia, como lo sería posteriormente en las fachadas churrigueres—cas.

Entre 1749 y 1760 (15) se construyó una de las obras maestras — del barroco estípite metropolitano: El Sagrario, creación del arquitecto Lorenzo Rodríguez, discípulo de Balbás. Tanto la portada norte como la oriental están divididas en dos cuerpos, siendo el primero el más alto. En el sentido vertical la división es en tres calles. En ambas fachadas—aparecen cuatro estípites de grandes proporciones en el primer cuerpo y seis de menor tamaño en el segundo. "El mérito de Lorenzo Rodrí — guez, como tanto se ha repetido, consistió en haberse atrevido a edificar las fachadas del Sagrario con las características formales de un retablo, ensanchando con ello la trayectoria del barroco" (16), así observamos — que a partir de la magistral obra de Rodríguez surgió en la ciudad de Mé—xico una escuela que siguió y desarrolló esta modalidad barroca, creándo—se un grupo de monumentos que emplean como apoyo estructural en sus—portadas la pilastra estípite que aparece acomodada entre otras caracte—rísticas formales secundarias, y que constituyeron un conjunto arquitec—tónico diferenciado en la capital del virreinato, siendo la primera escue—

la barroca capitalina que ha llegado a nosotros bien caracterizada.

Además de las portadas del Sagrario se destacan, por el uso de es t́pites, las de los siguientes templos metropolitamos: el Colegio de Niñas, San Fernando, capilla del Salto del Agua, capilla de Balbanera, capilla de Manzanares, Santa Catalina, San Felipe Neri, la Santa Veracruz y la Sant́sima Trinidad. Las que forman la escuela churrigueresca son unicamente: el Sagrario, San Felipe Neri, la Santa Veracruz, capilla de Balbanera y la Sant́sima. Esta última, objeto de nuestra atención en este trabajo, - se dedicó en 1783, fue por lo tanto el último monumento de este género que se inauguró dentro del siglo XVIII, en la ciudad de México.

CAPITULO II.

LA HISTORIA DEL EDIFICIO.

Los antecedentes de la fundación de la Iglesia de la Santísima — Trinidad se remontan a la primera década de la Conquista, pues fue en 1526 cuando Hernán Cortés designó un sitio para que se estableciera ahí— la Cofradía de la Santísima Trinidad. "Las disposiciones de Cortés fueron confirmadas por Carlos V, y más tarde por Felipe II, quien dispuso que si la Cofradía no estaba aún fundada se fundase". (17)

Las Cofradías.

Eran sociedades que reunían a un grupo de personas mediante un vínculo religioso y de beneficencia social bajo el patrocinio de algún santo. Podían estar matizadas por intereses profesionales, corporativos, — vecinales, etc. Las raíces de estas instituciones han sido buscadas por distintos autores en grupos paganos, tales como los antiguos Collegia y Solitates romanos, asociaciones que tuvieron como base el mutuo auxilio y la cooperación social. También se ha pensado en las gildas germánicas, que se desarrollaron a partir del siglo IX, como asociaciones de — defensa y asistencia mutua (18).

Hacia el siglo IV aparecieron en Oriente diversos grupos de cristianos celosos que vivían en el mundo, pero ejercitando una vida más austera que el resto de los fieles, a los que se conoció bajo el nombre de :— spondaei . San Pedro Martir relata en una de sus cartas la visita que hizo a la comunidad cristiana de Oxirinoco en Egipto, y hablando de una cate—

goría intermedia de cristianos, precisa no confundirlos con los monjes. Sabemos que existieron spondaei en Constantinopla, Jerusalén, Egipto - Chipre, Beirut, Antioquía y en otros sitios de Oriente (19). Consideramos que este tipo de asociaciones se acerca más, por su carácter religioso, a las cofradías.

Pero los antecedentes próximos a las cofradías de la Nueva España los encontramos en las que aparecieron en la Europa Medieval. Las cofradías españolas comenzaron a surgir en el siglo XII; posiblemente fueron introducidas por los caballeros franceses que participaron en las empresas militares de Alfonso VI de Castilla y Alfonso I de Aragón. Ellos quizá propagaron en la península el espíritu de fraternidad religiosa que por aquella época prevalecía en Francia. A partir de entonces su multiplicación en el reino español fue rápida, y se sabe que sus tareas se extendieron a muy diversas formas de asistencia, tales como socorrer al cofrade o familiares de él que padecían enfermedades, prestarle ayuda cuando caían en cautiverio, defenderlo en caso de ser inculcado por algún delito, asistirlo en caso de pérdida de su trabajo o de los utensilios para el mismo, etc.

Fue costumbre general que las personas que tenían el mismo oficio o profesión se unieran para formar cofradías. Así aparecieron las cofradías-gremio como una institución mixta, uniéndose dos actividades diferentes. Aunque no puede afirmarse que el gremio haya sido consecuencia directa de la cofradía, puede decirse que ésta influyó favoreciendo su cohesión (20).

Al principio estas instituciones funcionaron al margen de la ley, pero posteriormente, para evitar abusos y arbitrariedades de parte de -

los cofrades, en el Código de las Siete Partidas (Ley II, Título VII, Partida 5) dictado por Alfonso X, se prohibió la formación de cofradías sin expresa licencia real.

Durante los siglos XIV y XV hubo constante tendencia del gremio a absorber a la cofradía. En esta última centuria, los Reyes Católicos dieron las Ordenanzas para instituir y regular a los gremios; de esta manera se separó a la cofradía de las funciones gremiales y problemas profesionales, y así ésta adquirió con su piadosa función de asistencia, sus directrices definitivas:

Una vez efectuada la Conquista de México, se inició el período de transculturación y, lógicamente, esta institución —que ya para entonces tenía raíces en España— pasó al Nuevo Mundo. Genaro Estrada, en su introducción a las Ordenanzas de Gremios de la Nueva España, se refiere a las cofradías mexicanas de la siguiente manera: "Los artesanos estaban agrupados por la religión en cofradía, por la ley en gremios. Las cofradías eran sociedades espontáneas que la fe mantenía unidas por el culto; los gremios las clasificaciones de oficios que las leyes establecían para reglamentar la producción y los impuestos respectivos" (21).

La constitución de una cofradía era obra particular del grupo de personas que intentaban formarla, quienes redactaban sus ordenanzas y las presentaban a la aprobación eclesiástica, tras la cual, podían ya funcionar.

En cada cofradía, aparte de los directores había unos asesores y ambas autoridades laboraban a modo de junta de gobierno. El cabildo general de cofrades tenía funciones deliberantes, inspectoras y de elec-

ción.

Los ingresos de las cofradías provenían de muy diversas fuentes: cuotas periódicas de los cofrades, multas impuestas a los miembros por infracción de las ordenanzas, legados y donativos a favor de la cofradía, privilegios otorgados por la corona o autoridades locales interesadas en hacerlas funcionar de la mejor forma posible y contribuciones especiales de mano de obra provistas por las autoridades, para contribuir a la reparación y construcción de locales dependientes de las cofradías.

Puede afirmarse que el papel social desempeñado por estas instituciones fue de primordial importancia en la vida colonial, ya que la actividad desarrollada por sus miembros se extendía no sólo entre los mismos cofrades, sino también a otras personas, las cuales recibían atenciones materiales y ayuda espiritual a través de las múltiples hermandades existentes en la Nueva España; labor laudable que debe ser valorada por su calidad benéfica.

Algunas de estas asociaciones llegaron a tener mayor importancia que otras ya fuera por ser más antiguas, o por tener el privilegio de poderse afiliar, por agregación, a otras cofradías del mismo género a las que hacían partícipes de sus indulgencias y derechos; a éstas se les conoció con el nombre de Archicofradías.

Las Cofradías en la Iglesia de la Santísima Trinidad.

Anteriormente a la fundación oficial de la Archicofradía de la Santísima Trinidad, el gremio de los sastres y sus alcaldes se habían preocupado por dar hospedaje a personas pobres que no tuviesen habitación por falta de recursos económicos. Para llevar a cabo esta tarea,

los alcaldes Francisco de Olmos y Juan del Castillo habían donado a su gremio dos solares, situados fuera de la traza, en la calle que iba en dirección a la garita de San Lázaro, lugar en donde se edificaría una ermita; se puso como condición que la obra fuera comenzada a la mayor brevedad posible, requisito con el cual se cumplió. La construcción se hizo bajo la advocación de los santos Amaro, Cosme y Damián.

En 1567, sin quitar la propiedad de la Ermita al gremio de los sastres, el Arzobispo Montúfar dio a las beatas Francisca Galván e hijas la concesión de que la usaran como iglesia. En 1570 llegó la Bula Pontificia otorgando la autorización para que el Beaterio pudiera convertirse en convento de Santa Clara. A pesar de esto, la orden franciscana se negó a aceptarlas de inmediato, pues esperaba que llegaran aclaraciones sobre la Bula. Antes de que esto sucediera, la Sagrada Mitra las recibió y les dio el hábito de clarisas lo cual suscitó un pleito entre la orden franciscana y el episcopado, que terminó con el destierro de la Nueva España de la beata Francisca Galván y el cambio de las monjas a otro edificio, lo cual sucedió en 1576 fecha en que abandonaron la Ermita.

Por esa misma época, y tratando de dar solución a un problema, los sacerdotes seculares de Nueva España vieron la necesidad de establecer hospitales en diversos sitios, con el objeto de que en caso de viaje, en lugar de hospedarse en mesones humildes, tuvieran un sitio a donde llegar y en caso de enfermedad hubiera un lugar adecuado en donde fueren atendidos, pues casi siempre tenían que ir a hospitales generales en donde era costumbre que se atendieran personas de bajas clases sociales, por lo que los sacerdotes, acostumbrados a un nivel de vida más elevado,

pasaban por grandes penalidades. Hubo ocasiones en que en algún hospital se establecieron cuartos especiales para ellos, pero esto no era lo usual. Para solucionar la situación se fundó el 22 de enero de 1577 la Cofradía de San Pedro a instancias de Don Pedro Gutiérrez de Piza. En el estudio iconográfico publicado por el INAH en 1940, se encuentra registrado un retrato al óleo de este personaje, acompañado de la siguiente inscripción: "El muy Il^{te}. Sr. Dn. Pedro Gutiérrez de Piza, Doctor en la Facultad de Sagrada Teología; Previsor y Vicario General de los Indios Naturales de este Arzobispado y de los en él residentes de Filipinas. Chantre Dignidad de la Santa Iglesia de los Angeles, primer Abad y fundador de esta Santa Casa en el Colegio para Sacerdotes, en la Hospedería para los peregrinos, hospitalidad para los enfermos constituidos en Orden Sacro. Erigiola con el Título de N.P.S. Pedro, para que debajo de su sombra asegurasen la salud de sus cuerpos y por la autoridad de sus llaves la entrada a la puerta del Cielo, en la salvación de sus almas. Tiene por su Iglesia, para lograr su mejor asilo, el templo de la Santísima Trinidad; pues en esta utilísima obra, solo aspiró a la mayor Gloria de Dios Trino y Uno. Fue noble en su origen, pero más noble por sus virtudes; que siendo de estas la caridad la mayor, subió a las mayorías de la caridad: que le hizo digno de perpetua memoria. Y por esto la gratitud de esta Venerable Congregación le coloca esta su imagen, para exitativo del loable ejemplo a los eclesiásticos y para inmortalizar el buen olor de su plausible fama en las duraciones de la posteridad. Falleció en su Iglesia a 20 de noviembre de 1607. Se le hicieron sus honoríficos sufragios en esta ciudad a 3 de diciembre de dicho año como P. fundador de n^{ue}s-

tra Congregación " (22).

Sabemos que esta Cofradía de San Pedro --formada exclusiva-- mente por sacerdotes-- pronto alcanzó gran éxito, pues en la copia de la Bula Apostólica de su fundación, adjunta a una de las cartas que en 1689-- dirigió el Dr. Escalante al Virrey Gaspar de Sandoval, conde de Galvez, refiriéndose a los inicios de la hermandad dice: "...bendiciéndola el Señor, creció de tal manera, que en el año del Señor de 1584 subía a doscientos, y a más el número de los cofrades presbíteros, entre quienes también el mismo arzobispo quizo matricularse" (23).

Sigüenza y Góngora haciendo referencia al prólogo de las Constituciones de los Congregantes de San Pedro, dice que mientras hallaban -- un lugar apropiado, se reunieron en la capilla de Santa Efigenia del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción o sea el Hospital de Jesús, en donde comenzaron a ejercer su piadosa labor (24). Poco después los sacerdotes tuvieron que abandonar dicha capilla, pues los negros que eran poseedores de ésta tuvieron temor de que los clérigos los fuesen desplazando por lo que lanzaron la imagen de San Pedro a la calle. La imagen fue llevada a la capilla de la Soledad en el convento de Balvanera; estuvo también en la iglesia del Recogimiento de Santa Lucía (más tarde convento -- de San José de Gracia) y después de dos años de peregrinaje fue trasladada a la ermita de la Santísima Trinidad, gracias a un acuerdo hecho en -- 1580 entre la Cofradía de San Pedro y la recién fundada Archicofradía de la Santísima Trinidad para poder celebrar sus reuniones y ceremonias -- en la sede de ésta última. La situación fue formalizada mediante una escritura, en donde se acordaba que los miembros de la Congregación de

San Pedro se establecerían en los solares de la Archicofradía y se comprometían a hacerse cargo de los gastos de construcción de una nueva iglesia, pues la ermita edificada por los sastres había sido derribada por las beatas de Santa Clara —quienes según se recordará la ocuparon temporalmente de 1567 a 1576— y en su lugar habían dejado una construcción de adobe que se encontraba en mal estado. Asimismo, los congregantes se harían cargo de construir junto a la iglesia una sala de 50 pies de largo por 25 de ancho, que estaría comunicada a la calle y al interior del templo y una cámara de 30 pies por 20; ambas se usarían para las juntas y exámenes de los sastres (25).

La iglesia estaría bajo la advocación y título de la Santísima Trinidad, cuya imagen ocuparía el sitio más prominente del altar mayor y en caso de que se colocaran en la portada algunos santos, estaría en el lugar principal. La primera capilla lateral del lado derecho sería para los entierros de los trinitarios. Se estableció también, que todas las gracias e indulgencias serían pedidas a nombre de las dos corporaciones (26). De esta manera, observamos, que la unión resultaba benéfica para ambas cofradías; pues consta por las declaraciones de testigos de la época que la Congregación de San Pedro, que era rica, no disponía en cambio de suficiente espacio en el monasterio de Santa Lucía. Por otro lado la Archicofradía de la Santísima Trinidad, dueña de un amplio terreno, carecía de dinero para efectuar dichas construcciones. Los trinitarios saldrían obviamente muy favorecidos porque, sin tener que efectuar gastos, tendrían una iglesia nueva y culto continuo (27).

A la fundación de los trinitarios se hace referencia en la Gaceta

de México de abril de 1737. La Archicofradía fue instituida el 20 de marzo de 1580, dato que consta en un poder hecho el mismo día por el Rvdo.- Padre Fray Miguel de Jesús María, de la orden Bethlemita, ante Juan de Mendoza, para pedir la agregación e indulgencias a la Archicofradía que existía en Roma bajo la misma advocación, lo que se consiguió con todos sus privilegios (28).

La Archicofradía de la Santísima Trinidad de Roma había sido -- fundada en la iglesia de San Juan de Letrán y fue aprobada por el Papa -- Gregorio XIII en abril de 1576, concediéndole la capacidad de transmitir sus indulgencias y privilegios a otras cofradías que se unieran a ella por agregación.

Una vez que la de Roma aceptó la incorporación de la Archicofradía de México, se mandó la Bula correspondiente al Real Consejo de Indias para que se le diera "pase". La Bula llegó a manos del Exmo. Señor Arzobispo de México Don Pedro Moya de Contreras el 26 de septiembre de 1585 (29).

Los fines y objetivos de la fundación de esta hermandad quedaron estipulados en sus constituciones: "...tributar los más reverentes cultos al adorable misterio de la Trinidad Beatísima y ser útil a los fieles vivos y difuntos; lo que consiguen ejercitando, a imitación de la de Roma, estas cuatro obras de misericordia: enterrar a los muertos, visitar a los enfermos, redimir al cautivo y dar posada al peregrino" (30).

La Archicofradía de la Santísima Trinidad alcanzó una importante categoría social en la capital del virreinato, a más del gremio de los sastres, entre sus miembros se contaban destacados caballeros nobles.

Sabemos que también en la hermandad que existía en Roma había algunos nobles.

El 2 de febrero de 1588 se celebró un Cabildo al que asistieron - representantes de la Archicofradía y de la Congregación y quedó estipulado que para lograr una mejor convivencia, ambas instituciones estarían - gobernadas por el Abad de la hermandad de San Pedro (31), quien regulamente era algún canónigo y a veces el propio señor arzobispo.

Como veremos adelante, al correr de los años, otras cofradías - se establecieron en la iglesia de la Santísima Trinidad.

En suma al salir de la ermita las monjas clarisas en 1576, desaparecieron para siempre del panorama histórico del templo de la Santísima. Al finalizar el siglo XVI, la cofradía de San Pedro y la Archicofradía de la Santísima Trinidad convivían en las propiedades de ésta última hermandad.

La Parroquia de la Santísima Trinidad.

El aumento de la población en la capital del virreinato hizo que - las tres parroquias existentes; la Catedral, Santa Catarina y la Santa Veracruz, fundadas en el siglo XVI, fueran insuficientes para la administración de los sacramentos, por lo cual en 1616 se manifestó esta situación al rey. En 1620 las autoridades eclesiásticas y civiles de la Nueva España pidieron al monarca español que mandara hacer una división de - la ciudad de acuerdo con las tres parroquias que había en ella, con el -- objeto de facilitar sus funciones religiosas en la administración de los - sacramentos. Al mismo tiempo se pidió que se estudiara la posibilidad de fundar anexos o ayudas parroquiales; estas fundaciones se harían en

templos que estuvieran ya edificados con el fin de ahorrar tiempo y fondos económicos. El rey estuvo de acuerdo en las peticiones y ordenó que uno de los oidores de la Real Audiencia hiciera las investigaciones necesarias; éste opinó que parecía a propósito "...que la una parroquia fuera en la Iglesia de la Santísima Trinidad, dándole por límites la calle que corre -- del convento de Jesús María hasta San Gregorio por el barrio de Toma-- tlán, y por la parte sur llegue hasta la acequia que va detrás del convento de la Merced, y esto se lo quitaría a la Catedral que está muy lejos y dis-- tante de ella" (32). El señor arzobispo don Juan Pérez de la Serna no es-- tuvo de acuerdo, pues en la copia de la carta que envió a Su Majestad, fe-- chada el 26 de mayo de 1620, al referirse a las nuevas fundaciones parro-- quiales manifestó que "... la parroquia que la ciudad pretende se funde-- en la iglesia de la Trinidad, tampoco tiene conveniencia con el fin que se pretende, porque la distancia que hay desde la catedral a dicha iglesia es muy poca, y si allí se fundase parroquia, de la catedral quedaría muy re-- ducida y para lo que toca a esta parte no hay necesidad de razones que -- convencen a que en este puesto no conviene fundarse parroquia nueva, -- pues es cierto que de la catedral a la calle de Jesús María no hay más -- que seis cordeles, que hacen cuatrocientas ochenta varas" (33).

La situación quedó pendiente hasta el día 9 de mayo de 1623, fe-- cha de la segunda junta que tuvieron el virrey don Diego Carrillo de Men-- doza y Pimentel, marqués de Gelves y conde de Priego, con el arzobiz-- po y otras autoridades eclesiásticas. En la discusión, el arzobispo pro-- puso la nueva parroquia del convento de monjas de Santa María en Gra-- cia, la cual abarcaría parte del distrito que hasta entonces tenía la cate--

dral, e insistió en su punto de vista, ya expresado, sobre la iglesia de la Santísima Trinidad. El virrey, después de haber revisado un plano de la ciudad, hecho por Alonso Martínez López maestro mayor de la obra de ésta, opinó que se estableciera una parroquia en Santa María de Gracia, - y no estando de acuerdo con el arzobispo dijo: "... y la otra en dicha iglesia de la Santísima Trinidad, por ser conveniente y necesario y quedar de bastante distrito dividiéndola del de la catedral por la calle que pasa en la puerta del convento de Jesús María, y estar en suficiente distancia de dicha catedral y el barrio muy poblado y haber otras muchas conveniencias para ello . (34)

En la diligencia firmada por Luis de Tobar Godines consta que - el 21 de mayo de 1623, el virrey en compañía de otras personalidades realizó una visita a las iglesias señaladas para fundar en ellas parroquias, a saber: la Santísima Trinidad, Santa María en Gracia, Santa Ana y San Martín; el recorrido tuvo por objeto tener un mejor conocimiento de la disposición, asiento, población y distancia de las iglesias mencionadas (35).

Construcciones en el Siglo XVII.

Los congregantes de San Pedro no cumplieron inmediatamente -- con las obligaciones que habían contraído al firmar la escritura de 1580, - por tal motivo en 1610 los trinitarios presentaron una demanda en donde - les acusaban de no haber fabricado la otra iglesia, sala y cámara. En el mismo documento se pedía que si no se iban a hacer cargo de las obras - entregaran la cantidad de 20,000 pesos de oro común para que pudieran - llevarse al cabo (36).

Se desconoce la fecha en que fue iniciada la construcción, pero -

sabemos que los congregantes se hicieron cargo de ella y que la nueva -- iglesia fue dedicada el 19 de septiembre de 1667. No tenemos ninguna noticia de como sería, aunque se levantó en el siglo del barroco. Posiblemente por esa misma época se inició la construcción del hospital y hospedería (37). Asimismo, es probable que al tiempo en que se trabajaba en la obra del templo, los trinitarios decidieran construir su capilla adjunta a la iglesia. En la escritura de agregación celebrada en 1651 entre la Archicofradía y la Cofradía del Santo Ecce-Homo --que con este motivo hace su aparición en la historia del templo-- se acordó que el diputado mayor y fundador de esta hermandad se obligaría, como maestro de arquitectura que era, a trabajar junto con sus oficiales y peones en la obra de la capilla que estaba haciendo la Archicofradía, sin llevar por ello estipendio alguno (38).

Tenemos noticias de que años más tarde en 1672, cuando la Archicofradía emprendió la reedificación de su capilla surgió un grave pleito -- entre esta hermandad y la Congregación de San Pedro. A partir de entonces, como veremos, las dificultades y disgustos se sucedieron con frecuencia, presentándose demandas de una parte u otra, unas veces ante la Real Audiencia y otras ante las autoridades eclesiásticas.

El pleito de 1672 se inició cuando los congregantes acusaron a los trinitarios por haber ampliado su capilla y por abrirle puerta a la calle, alegando que la Archicofradía hacía esas obras para independizarse del abad, bajo cuya autoridad habían estado las dos hermandades desde 1588. Por tal motivo los congregantes pedían que dicha puerta fuera cerrada y que no continuaran las obras de ampliación de la capilla (39). El problema alcanzó mayores dimensiones cuando los miembros de la Archicofra-

día se quejaron porque los congregantes, al construir el corredor de un claustro, habían mandado demoler uno de los estribos de la capilla e intentaban quitar otros más. Los acusaban también porque planeaban iniciar la construcción de una portería con campanilla de casa reglar y colegiatura sin haber tramitado la debida licencia.

Antes de resolver la situación la Real Audiencia ordenó que una persona capacitada hiciera una "vista de ojos" o sea un examen de las obras. Finalmente el fallo fue en favor de la Archicofradía, acordándose que: "...mantendría la posesión de la expresada capilla y puertas abste^{niéndose} la congregación de pasar adelante en el edificio de dicho claustro hasta en tanto que hubiere puesto el estribo que había demolido, dejando desembarazado el sitio y cimientos que dicha archicofradía tenía preparados para la sacristía de su capilla, arreglándose a que el corredor — que se estaba fabricando no tomase más altura que aquella que los maestros de arquitectura habían juzgado por conveniente a tiempo de la expresada vista de ojos" (40). Asimismo quedó establecido que la obra se haría "...en la calidad de que en ninguna manera se pudiese entender que lo que se fabricare por dicha congregación fuere para colegio, ni se abri^{re} puerta reglar, ni se pusiere campana, sin que primero procediera la debida licencia de su majestad" (41).

Consideramos que, a pesar de lo establecido por la Real Audiencia, continuaron por largo tiempo las discusiones sobre el tema y los problemas se acrecentaron, por tales motivos se decidió que para solucionarlos se redactaría una nueva escritura. Este documento se hizo con base en el de 1580, modificando algunos puntos y agregando otros con el

fin de dar término a las desavenencias existentes. La nueva escritura — fue aprobada el 28 de octubre de 1689 y en ella se especificó: —de acuerdo con lo dictaminado por la Real Audiencia— la forma que había de tener la capilla. En otro de los puntos tratados se acordó la manera de llevar a cabo la elección de la persona que ocuparía el cargo de Abad.

Suponemos que ya para entonces la Congregación había conseguido la licencia necesaria para hacer las obras que tenía proyectadas, pues en otro punto de la misma escritura, —de 1689— se especificó que la Archicofradía donaba a la Congregación las casas que estaban situadas en — la plazuela, estableciendo que las rentas que se obtenían de dichas propiedades serían destinadas para la fábrica del Colegio y la Hospedería (42).

Otras cofradías afiliadas a la de la Santísima Trinidad.

En 1693 se unió a la Archicofradía de la Santísima Trinidad la Cofradía de San Homobono, aprobada por el Papa Inocencio XII el 24 de enero de 1698. Sin embargo, consta que hacia 1733, esta Cofradía no había alcanzado gran desarrollo, pues el tesorero de la hermandad envió una carta al Papa Clemente XIV, en donde refería el estado decadente en que se encontraba y la necesidad que había de darla a conocer imprimiendo — estampas que representaran al santo patrono y haciendo novenas, reconocía que "...por ser el santo tan antiguo, que murió el año de 1197 (43), y fue canonizado el año de 1198, por la distancia del referido tiempo, apenas en estos reinos eran muy pocos los que sabían pronunciar su nombre" (44). El esfuerzo realizado por el tesorero José Rodríguez Guzmán tuvo buenos efectos, pues el aumento de cofrades fue notable y la labor social de la hermandad pudo extenderse y beneficiar a numerosas familias.

A más de la Cofradía citada, el 24 de enero de 1698 el Papa Inocencio XII fundó varias cofradías que posteriormente fueron agregadas a la Archicofradía de la Santísima Trinidad, entre las que estaban las siguientes:

Cofradías del Divino Redentor, de la Preciosa Sangre de Cristo y Ntra. Señora de los Dolores, de Jesús Nazareno, del Redentor Cautivo, del Señor de la Salud, Cofradía de Ecce-Homo, de Nuestra Señora de los Remedios, de la Virgen del Rosario (45). Todas estas hermandades tuvieron por sede el templo de la Santísima Trinidad. La Archicofradía celebró con cada una de ellas una escritura de agregación en donde quedaban estipulados los derechos y deberes correspondientes.

Hubo también otras cofradías que se fundaron en distintos sitios de la Nueva España y que pidieron su agregación a la Archicofradía Trinitaria; así, en 1707 se le agregó la Cofradía de la Santísima Trinidad y Santo Angel fundada en la ciudad de Querétaro, en 1736 las cofradías que con el mismo título estaban fundadas en el Real de Minas de Tlalpujahuá y en el Santuario de la Cruz de Celaya, y en 1744 la del convento de la Merced de Valladolid (46). Es muy probable que además de las mencionadas existieran otras cofradías agregadas a la Archicofradía de la Santísima Trinidad.

Actividades de las Hermandades.

Parece que durante el primer siglo de su estancia en la Ermita, los cofrades de San Pedro no desarrollaron su proyectada obra social ni ninguna otra. Fue hasta 1689 cuando iniciaron sus tareas, contando ya con parte de las edificaciones del hospital, construido en los terrenos ad

yacentes a la iglesia, que se sabe habían sido donados a la beata Francisca Galván para el convento de las clarisas y que posteriormente pasaron a poder de la Cofradía de San Pedro (47).

En un principio los servicios hospitalarios que se prestaron fueron de carácter general, pero al paso del tiempo las funciones de enfermería fueron predominando sobre el servicio de la hospedería. La atención se extendió tanto a los sacerdotes foráneos que estaban temporalmente en la ciudad como a sacerdotes que no podían ejercitar sus funciones religiosas ya fuera por su avanzada edad o por su invalidez. Con el paso del tiempo se fueron adquiriendo algunos objetos necesarios para el hospital; a principios del siglo XVIII el Abad don Miguel González Valdeosera lo equipó con camas, ropa blanca y otros menesteres, fue este clérigo una de las personas que más se distinguió por los beneficios que hizo a esa institución, se dice que "...en una ocasión por el crecido número de enfermos faltaban ropas y envió a su casa por las suyas para subsanar aquella necesidad" (48). Fue también en la época en que era Abad el mencionado sacerdote, cuando se fabricó la vivienda para los colegiales, un oratorio y un refectorio. Asimismo, por esos años se dio término a la obra de -- fábrica del claustro, adornándose las paredes del piso superior con hermosos lienzos de la vida de San Pedro y las del inferior con los del Vía Crucis, se colocaron también los barandales de hierro que faltaban en los corredores. En el templo se construyó la sacristía, se instaló un cancel de cedro en la puerta principal y se colocaron dos campanas que habían sido fundidas de nuevo para aumentar sus dimensiones. (49).

De esta manera convivían en la iglesia las dos hermandades; la --

de San Pedro encargada del Colegio para sacerdotes y entregada a la atención del hospital, en donde poco a poco fue aumentando el número de eclesiásticos ancianos y llegó a sobrepasar al de los enfermos; Josefina Muriel nos dice que "...en el siglo XVIII, era propiamente un asilo de sacerdotes ancianos, muchos de los cuales padecían locura senil. Los autores que lo mencionan en el siglo XIX y principios del actual lo describen como un hospital de sacerdotes dementes" (50).

La Archicofradía de la Santísima Trinidad tuvo entre sus tareas la de sufragar los gastos de entierro de sus cofrades y organizar los sepelios de los mismos. En el Sumario de Gracias e Indulgencias, reimpreso en 1781, se estipula que una de las obligaciones de los miembros de esta asociación era la asistencia a los funerales, lo que se expresa en los siguientes términos: "Cuando algún hermano muriere, tienen obligación de ir, según les avisaren, al entirro; no mirando si tal hermano es rico, grande o pequeño, sino con humildad acudan a cumplir esta obra de misericordia, considerando cuanto Nuestro Señor nos la encomienda..." (51). Cada una de las hermandades disponía de la mitad del templo para enterrar a sus miembros, la Archicofradía tenía, además, la capilla lateral. Los cofrades de esta última asociación asistían a las ceremonias fúnebres y a otros actos de la Archicofradía portando el saco rojo que habían recibido el día de su ingreso y profesión como trinitarios. Trasladamos en seguida la opinión que sobre estas ceremonias luctuosas, tuvo un extranjero francés del siglo XIX: "Se diría que la muerte ha renunciado en México a sus sombríos colores, para revestirse con una brillante librea; o si se quiere, para mezclar algo de cómico a un tema tan triste..."

Los pobres de México se organizan en cofradías para celebrar sus funerales y han escogido el color rojo, ya que parece que ese ha sido su gusto. La cuestión de ser enterrados convenientemente es, quizá, la única que ejerce la previsión de las clases bajas; los sacerdotes son los únicos que han encontrado el medio de imponerla a estos proletarios vagabundos, pues, aunque les falten durante la vida las cosas más necesarias, tienen por lo general, más dinero del que necesitan para ser enterrados" (52).

Festividad de Corpus Christi.

Dicha festividad constituía todo un acontecimiento para los habitantes de la capital del virreinato. Se celebraba para conmemorar la institución de la Sagrada Eucaristía. Tuvo su origen en Lieja, y por algunos años fue privativa de aquel obispado, hasta que Urbano IV, que había sido Arcediano de Lieja, mandó por bula del 8 de septiembre de 1262 que se celebrara en toda la Iglesia Universal, lo que después confirmó el Papa Clemente V en el Concilio General de Viena en 1311 (53).

José María Marroqui, refiriéndose al origen de dicha conmemoración en la Nueva España señala: "Fiesta de tal importancia religiosa - no podían dejar de celebrarla los conquistadores, y suponemos que se celebró desde antes de ganada la ciudad de México, fundando esta suposición en que Hernán Cortés procuró siempre que en su ejército se hicieran aquellos actos del culto externo que nuestra religión exige; y si hizo la procesión de Ramos en medio del campo, en Tabasco, antes de seguir su camino, y si en las costas de Veracruz celebró la Pascua, también en el campo, no hay razón para dudar que hiciera igualmente la procesión de Corpus, una de las más notables de la cristiandad" (54).

Son muy pocas las noticias que se tienen acerca de la celebración de esta festividad en los primeros años de la Colonia; se sabe que en 1526 los regidores tomaron parte en ella, y que en la de 1529 hubo disputas acerca del orden en que debían salir los miembros de los diferentes oficios en la procesión (55). Fue en 1535 cuando el Cabildo reglamentó el orden de la procesión, señalando el sitio que los participantes debían ocupar (56). A pesar de lo cual, hubo ocasiones en que se suscitaron rencillas o graves pleitos con escándalo porque algún grupo trataba de romper el orden ya establecido. Así, en 1697, el italiano Juan Francisco Gamelli, que entonces viajaba por México, relata asombrado: "...llegada la última procesión al Palacio Real tuvieron contienda sobre procedencia los chinos (indianos de Filipinas) con los cofrades de la Santísima Trinidad, de que resultó que se dieron golpes con las mazas y cruces, y muchos quedaron heridos" (57).

Pero sin duda alguna, con el paso de los años la festividad fue alcanzando mayor lucimiento e importancia; para ello colaboraban tanto las autoridades eclesiásticas como las civiles, así sabemos que en su afán por que esta celebración tuviera gran esplendor, el Ayuntamiento ordenó: "...que todos los varones vecinos de la Ciudad, estantes y habitantes en ella, concurrieran a la procesión con vela, prohibiendo y castigando con multa así la falta de asistencia como que estuvieran estos varones en calles o ventanas mirando la procesión, y encargó al alguacil mayor y a sus tenientes que los aprehendieran" (58).

Cuando en el siglo XVI, Francisco de Olmos y Juan del Castillo, alcaldes del gremio de los sastres, donaron a su corporación dos solares

para la edificación de una ermita, tuvieron entre otros objetivos, el de — tener un sitio en donde se reunieran los miembros de los diferentes gre mios de la ciudad el día de Corpus Christi, con el fin de que salieran jun tos para asistir a la procesión. Consideramos que esto le dio a la iglesia de la Santísima Trinidad cierta dignidad especial y que era un privilegio, pues como hemos señalado, esta celebración fue, por muchos años, una— de las más notables de la ciudad de México.

Rivera Cambas nos la describe diciéndonos que la procesión se— hacía en la tarde, y a ella acudían grandes multitudes de las clases baja — y media que inundaban las calles de Moneda, Amor de Dios y Santísima, — así como la plaza principal, pues por ahí debía pasar. Las personas de — la clase alta observaban la fiesta desde los balcones de alguna casa an— ga (59). Los miembros de las diferentes asociaciones desfilaban ordena— damente portando sus trajes y distintivos especiales, a la cabeza de cada grupo iba la persona que llevaba el estandarte propio de la cofradía. Se intercalaban entre las diferentes congregaciones personas que cargaban — veneradas imágenes como la de la Santísima Trinidad, San Pedro, el Se— ñor de las tres caídas, el Cristo de la Salud, etc. Al final una compañía de infantería marchaba al compás de la música. García Cubas nos habla— del traje que los trinitarios portaban en dicha ocasión: "...usaban túnicas rojas y escudos de metal con cruces triangulares en el pecho. Su estandar— te tenía una cruz roja y azul en campo carmesí, y lo conducía el tesorero de la Archicofradía" (60). Sabemos que para los cofrades era obligatoria la asistencia, pues en el Sumario de Gracias e Indulgencias, reimpresso — en 1781, en el párrafo que habla de los deberes de aquellos, dice: "Y asi— mismo, tienen obligación a no faltar el Jueves Santo a la procesión, con—

su sobrepelliz, porque este día, es cuando han de honrar a su Cofradía, - hallándose en la procesión y autorizándola" (61).

Eran las cofradías las que pagaban los gastos que ocasionaba dicha procesión; en la Gaceta de México de abril de 1722 se hace referencia a la celebración y se señala: "...a las cuatro de la tarde salió de este - templo (el de la Santísima Trinidad) la costosa procesión..."(62). "Esta era una de las formas de reafirmar la popularidad del gremio, su poderío y solvencia, ya que las cofradías gremiales más poderosas, hacían verdaderos alardes de riqueza y ostentación, y los gremios pobres trataban de quedar lo mejor posible haciendo también gastos excesivos para sus exiguas existencias" (63). Así pues, esto era motivo de que surgieran rivalidades entre las diferentes corporaciones.

Debemos señalar que se trataba de una verdadera fiesta popular y que las prácticas religiosas se mezclaban con diversas actividades profanas, como eran las danzas, en las que participaban distintos grupos de la población; así unas eran presentadas por españoles, otras por los naturales y otras por los mulatos y castas. Con frecuencia se fabricaban distintas figuras fantásticas e irreales, que daban la nota vistosa al conjunto. Las más comunes fueron las de gigantes y las tarascas, que eran una especie de dragones monstruosos (64).

La fiesta se complementaba con la representación de una pequeña pieza teatral, cuyo costo corría por cuenta de la administración pública. - El asunto era siempre sobre algún pasaje bíblico y sus personajes alegóricos (65).

Desavenencias entre la Archicofradía de la Santísima Trinidad y la Cofradía de San Pedro.

Como dejamos dicho anteriormente, la Archicofradía y la Congregación tuvieron diversas dificultades. Fue a principios del siglo XVII -- cuando surgieron las primeras desavenencias, que culminaron con la firma de la Escritura de 1689, cuyos objetivos eran resolver y poner fin a -- todos los problemas existentes. Sin embargo, la paz no fue muy duradera, en 1730 las hermandades iniciaron un nuevo pleito que se prolongó hasta 1733, año en que se firmó y aprobó una nueva escritura, que fue la tercera celebrada entre estas dos asociaciones. En la copia de este documento que se conserva en el A. G. N. --realizada en 1805-- se señala que: -- "...todos los señores sobre dichos de una y otra comunidad dieron debidas gracias a la Divina Majestad de Dios Nuestro Señor por haberse dignado su Misericordia de haber concedido la finalización de negocio tan grave, y de tan su Santo Servicio, y unos a otros multiplicados plácemes de ver el feliz éxito de dicha Escritura, porque en ella se establecía, lograba y conseguía a el presente, y en lo futuro perpetua tranquilidad, sosiego y concordia..." (66).

El motivo principal que dio origen a este pleito fue la forma de elección del señor Abad. Creemos oportuno recordar ahora que la Cofradía de San Pedro estaba formada por sacerdotes del clero secular, y que los miembros de la hermandad trinitaria eran civiles: sastres en su mayoría y algunos caballeros. Así consideramos que los sacerdotes, como miembros de la jerarquía eclesiástica, tenían un rango espiritual que les daba cierta primacía sobre los trinitarios. Como dejamos anotado, en el Cabildo del 2 de febrero de 1588 se había acordado que la misma perso--

na que fuese Abad de la Congregación ocuparía también el puesto de Primicerio de la ilustre Archicofradía (67). Posiblemente algunos abades en su doble función abusaron de su autoridad, o bien favorecían a los congregantes de San Pedro, pues al iniciarse el pleito los trinitarios alegaron ante el Consejo de Indias que se pretendía acabar con su hermandad (69). En la Escritura de 1733 quedó estipulado que el Abad debía ser elegido por la Archicofradía y que en caso de tener pleito dicho señor Abad debía abstenerse de asistir a una u otra comunidad (69).

Asimismo, en esta Escritura de 1733 se especificó que el capellán de la Hermandad Trinitaria quedaba subordinado a las determinaciones de la Archicofradía, siendo del arbitrio de ésta el poder elegirlo, nombrarlo o quitarlo. De tal manera que la condición que se asentaba en la Escritura anterior —de 1689— acerca de que los colegiales de San Pedro habían de ser los capellanes de la Archicofradía quedó revocada (70).

Por otra parte otro de los puntos acordados en la Escritura de 1733, fue que la Congregación tomaría posesión de ciertas casas de alquiler cuyas rentas habían sido inicialmente para la Archicofradía. Debido a la mala situación económica por la que pasaban los hermanos de San Pedro, les fueron otorgadas dichas rentas para ayudarse en el sostenimiento del hospital (71), pues ambas instituciones se comprometieron a cooperar para alcanzar un mayor esplendor. También las gracias e indulgencias de que gozaban serían comunes a una y otra hermandad (72).

Asimismo quedó asentado una vez más que los trinitarios ocuparían para sus entierros la mitad de la iglesia y la capilla. Los congregantes enterrarían a sus muertos en el lado izquierdo del templo. En el altar mayor, los entierros se harían alternativa y equitativamente (73).

Fábrica del templo del siglo XVIII.

Las noticias que hemos recabado a cerca de la construcción del actual templo de la Santísima Trinidad provienen —en su mayor parte— de un extracto de los documentos y escrituras de la Archicofradía que se realizó en 1805 con el objeto de ordenar el archivo de la hermandad y de elaborar un inventario de los objetos y documentos existentes (74). Siendo dicha fuente un resumen, los datos que tenemos son sumamente concisos y muchas veces falta continuidad en ellos.

Las primeras noticias que se tienen, sobre el intento de reedificación del templo de la Santísima Trinidad en el siglo XVIII datan del 24 de marzo de 1735, fecha en que la Congregación de San Pedro dirigió un oficio a la Archicofradía, notificándole que por el estado de deterioro en que se encontraba la iglesia y su sacristía, y siendo sumamente costosa su reparación proponía que cada hermandad nombrara a uno o dos maestros de arquitectura que se encargarían de hacer un reconocimiento y de especificar el costo aproximado de la reedificación. La Archicofradía contestó a la Congregación el 1.º de mayo de ese mismo año diciendo —que, de acuerdo con la primera escritura, celebrada en 1580, era la Cofradía de San Pedro la encargada de ocuparse del problema de la construcción del nuevo templo, por lo tanto los trinitarios "...no necesitaban de nombrar más comisarios ni maestros de arquitectura que los que nombrara la Congregación atentos a lo notorio de sus procedimientos y cristiano celo sin perjudicar en manera alguna la capilla y cuartos de la Archicofradía..."(75).

Así pues, los clérigos quedaron en libertad de nombrar a los ar-

quitectos. Desconocemos la fecha exacta del nombramiento, pero sabemos que se hizo entre 1735 y 1742. Los peritos elegidos por la Congregación fueron: Miguel José Rivera, Miguel Custodio Durán y Eduardo Herrera, quienes valoraron la obra en ochenta mil pesos (76). De estos arquitectos, solo tenemos conocimiento de las obras que ejecutó Miguel Custodio Durán, quien se destacó por el uso de apoyos con estrías móviles; como las que vemos en la portada de la iglesia de San Juan de Dios, que constituye un ejemplar muy original de este artista. Por lo que se refiere a los otros arquitectos: Miguel José Rivera y Eduardo Herrera, son muy poco conocidos y no tenemos noticias sobre sus obras.

"En el Cabildo celebrado el 11 de febrero de 1742 el Dr. don Antonio Velasco, Primicerio, hizo presente que aunque la Congregación estaba obligada por las escrituras celebradas al reedificio y fábrica del nuevo templo, por la situación y peligro de la iglesia él había movido al ánimo del Sr. Arzobispo y de otras personas prontas a contribuir para proceder a reedificarla. Y que aunque la Archicofradía no tenía obligación precisa - debía ser la más empeñada gratuitamente a concurrir a la fábrica. Propuso que debía ayudar con la mitad del costo solicitando ambos cuerpos bien hechos, demandar limosnas y escribir cartas a todas las personas que conviniera" (77).

Los trinitarios no estuvieron de acuerdo con lo propuesto por el Sr. Primicerio. Por otra parte, la Congregación no contaba con la suma necesaria para hacerse cargo de las obras de reedificación, se hallaba en estado tan deplorable, que sus rentas no eran suficientes, ni aún para la manutención de los sacerdotes enfermos. Debemos recordar que inicial-

mente la Cofradía de San Pedro contaba con dinero y que la Archicofradía de la Santísima Trinidad era muy pobre. Por las noticias que tenemos — sabemos que al correr el tiempo la situación económica de los trinitarios fue mejorando. No tenemos suficientes datos para precisar con exactitud de donde provenía su fortuna, posiblemente el hecho de que algunos de sus miembros fueran caballeros nobles influyó en este aspecto; estas personas, que generalmente eran de clase acomodada, debieron interesarse — por la prosperidad y desarrollo de la hermandad.

Así el asunto de la reedificación de la iglesia fue tomando largas. No hay más noticias al respecto hasta 1754. En este año, en el mes de noviembre, el Arzobispo Manuel Rubio y Salinas dio un decreto para que el templo de la Santísima Trinidad fuera cerrado y se procediera a su reedificio (78), no se hace ninguna mención del nombre del arquitecto encargado de las obras. La Archicofradía permitió que en tanto los congregantes usaran su capilla para sus funciones y para colocar sus imágenes y retablos.

Por fin, en el mes de diciembre de 1754, la Archicofradía accedió a prestar ayuda económica bajo las siguientes condiciones: los trinitarios emplearían todos los medios posibles eficaces que estuvieran a su alcance para recoger y demandar limosna. La Archicofradía daría diez mil pesos de los réditos de las haciendas que José Estrada Altamirano le había heredado. Se pediría ayuda a las cofradías agregadas. Pero se establecía que de ninguna manera, la Archicofradía se comprometía a pagar la mitad de los gastos de fábrica. Asimismo, se ponían como condiciones que también se reedificara la capilla de los trinitarios —lo que nunca se hizo— y que éstos siguieran conservando el patronato de la igle

sia (79).

Así, con los diez mil pesos que puso la Archicofradía se iniciarían las obras; el resto se obtendría de limosnas, colectas, etc. y se iría juntando poco a poco.

Una vez acordado lo anterior, se firmó un documento entre ambas hermandades y fueron comisionadas cuatro personas de cada parte que se encargarían de nombrar peritos en arquitectura para que hicieran y presentaran sus proyectos. No hay mención alguna sobre los nombres de dichos peritos, ni del arquitecto que se hizo cargo de las obras. Consideramos que la construcción se inició en 1755 aunque no tenemos ninguna noticia documentada a cerca de ello y sabemos que en 1756 fue necesario recabar nuevos fondos para continuar la construcción. El Abad y los clérigos de San Pedro organizaron una rifa, estableciendo que la mitad del producto que se juntase se había de dar de limosna para dicha fábrica. La rifa fue efectuada ante el Sr. Abad, el Guardián Mayor, varios eclesiásticos y dos escribanos. La cantidad reunida fue de 30,675 pesos, de los cuales la mitad se destinó para los afortunados, dividiéndose en cuatro premios de 3,834 pesos cada uno. La otra parte, o sean 15,339 pesos fue entregada al tesorero y se destinó a la obra material del templo (80).

La suma que se había reunido para la construcción no fue suficiente; en el Cabildo que se celebró el 2 de marzo de 1760 consta que las obras del nuevo templo se habían detenido y que el Sr. Primicerio, el Dr. Francisco Antonio Fernández Vallejo opinó: "...que no parecía bien permaneciese de esta suerte, y para que fuere adelante su fábrica sería oportuno

tuno el que nombráse en cuatro sujetos que tomaren a su cuenta el conseguir licencia para que se hiciere una nueva rifa" (81). No tenemos más datos a cerca de esta segunda rifa, así como tampoco sabemos que pasos siguió la construcción. Algo debió hacerse pero no se avanzó gran cosa, pues - ocho años más tarde, el 28 de octubre de 1768 el Sr. Primicerio Dr. Cayetano de Torres "...hizo presente a la Il^{tre}. Archicofradía el deplorable estado en que se hallaba la fábrica de su nueva iglesia de algunos años a aquella parte a causa de que las facultades de sus individuos no ascendían a sus efectos, pero para sufragar este atraso había proporcionado la Divina Providencia un medio que sería favorable si los individuos de este -- Il^{tre}. cuerpo conferían su facultad al Rector D. José Antonio Narváez para que por sí hiciere las vivas diligencias que propuso en un escrito que presentó." (82)

El presbítero don José Antonio Narváez era natural de la ciudad de México y había recibido el cargo de Rector del colegio para sacerdotes establecido en la Santísima en 1724 (83). Según dejamos anotado, en 1768 presentó un escrito mediante el cual pidió licencia para hacerse cargo de la edificación de la iglesia. Considerámos que el padre Narváez - trabajó activamente en la tarea que se le propuso. Se avanzó con rapidez según se deduce de lo informado por Rivera Cambas, quien nos dice: "...con infatigable constancia llevó adelante la obra del templo de la Santísima..." (84).

Los colegiales cooperaron también para esa misma obra; Viera - cronista del siglo XVIII - informa que "...cada uno de ellos ha procurado concurrir cuando no a la fábrica, al adorno de ella, acreditándose

como verdaderos hijos del príncipe de los Apóstoles, que dejó cuanto poseía para seguir los divinos pasos de su Maestro" (85).

De esta manera la construcción de la iglesia fue adelantando. En 1775 se hizo presente ante el Cabildo la necesidad que había de dar comienzo al colateral del templo, entonces se procedió a pedir limosnas para su fabricación (86). Al año siguiente el tesorero Antonio Andrade notificó - tener en su poder 1,800 pesos del legado que dejó el Sr. Jacinto Martínez de la Concha, dicha cantidad se aplicó para los gastos del colateral (87).

El citado Juan de Viera, refiriéndose al templo de la Santísima nos dice en 1777: "...es uno de los más magníficos de la ciudad. Se halla perfectamente acabado con su torre, y aunque todo el interior adorno está del mismo modo perfeccionado aún le falta el dorado de algunos colaterales que están a cargo de la cofradía de los sastres" (88).

En el Cabildo celebrado el 8 de marzo de 1778 se ordenó: "...se practicasen las más vivas diligencias a fin de que se habilitase la iglesia para que se estrenase el día de la Sma. Trinidad" (89), pero dicho anhelo no pudo llevarse al cabo en ese año. En el Cabildo de 1779 el guardián mayor notificó que la fábrica de la nueva iglesia estaba concluida y pidió que para que se verificase el estreno se debían tomar las providencias oportunas, asimismo dirigió un oficio al rector Antonio Narváez dándole las más expresivas gracias por la conclusión de la obra que se le había comisionado (90). El sacerdote Narváez contestó diciendo que aunque al parecer la obra estaba concluida, todavía faltaban ciertos detalles, -- pues aún había andamios y se trabajaba en la fabricación de los colaterales (91).

La Archicofradía por su parte mostraba gran ansiedad y deseaba que la apertura del templo se hiciera cuanto antes. Pues como hemos señalado durante el tiempo que duró la obra, el culto religioso se celebraba en la capilla de los trinitarios y por las noticias que tenemos sabemos -- que los miembros de la Archicofradía empezaron a alegar en 1779, que su capilla corría inminente riesgo de venirse abajo. En 1782 se celebró una Junta de Policía que verificó el mal estado de la capilla y sugirió que se diera orden para que fuera cerrada y demolida lo antes posible. Sin embargo, el padre Narváez y los congregantes opinaban que el peligro no -- era tan apremiante (92).

Esta divergencia de opiniones provocó un nuevo conflicto entre las dos comunidades. En enero de 1783 se reunió nuevamente la Junta de Policía y decidió que la bendición del templo se haría el día 18, que la capilla debía ser cerrada y demolida y que la Congregación de San Pedro se encargaría provisionalmente del cuidado de la nueva iglesia hasta que se concluyeran las obras pendientes. La Archicofradía no estuvo de acuerdo con este último punto (93).

Así en un clima de contienda, el 17 de enero de 1783 el Arzobispo Núñez de Haro bendijo el templo y el Santísimo Sacramento --que había permanecido durante la construcción en la capilla de los trinitarios-- fue trasladado a la iglesia nueva. El día 18 se celebró la inauguración con misa solemne (94).

Si bien, el templo fue inaugurado y bendecido en enero de 1783, como hemos visto, la obra de fábrica hacía tiempo que se había terminado, aunque no tenemos datos exactos para señalar una fecha concreta. -

Por otra parte, sabemos que con mucha frecuencia se retrasaba la celebración litúrgica de dedicación de templos y retablos, pero no estamos de acuerdo con las fechas que señala el Dr. Francisco de la Maza para la iglesia de la Santísima Trinidad: 1755-1765 (95). Por los documentos revisados sabemos —según hemos visto ya en líneas anteriores—, que en 1768 la construcción se hallaba detenida por falta de recursos económicos, y que fue entonces cuando el sacerdote Narváez se hizo cargo de ella (96). Sabemos también que a partir de entonces las obras avanzaron con rapidez. Hacia 1775-76 se inició la fábrica del colateral del templo (97). Consideramos que si se trabajaba en el retablo era porque la construcción de la iglesia estaba por terminarse, o bien ya se había concluido. Como hemos visto, es el cronista Juan de Viera quien, en 1777, al referirse a la iglesia de la Santísima, nos da a entender que la obra de fábrica ya se había terminado (98).

El problema que había surgido entre ambas comunidades piadosas continuó aún después de inaugurado el templo, tal vez por esta razón la Archicofradía siguió usando su capilla por algún tiempo, pues sabemos que el 13 de abril de 1783 el maestro de arquitectura don Francisco Guerrero y Torres fue comisionado para inspeccionarla y declaró: "...que aunque estaba fatal por las muchas cuarteaduras que tenía, podría servir no solo para celebrar los oficios /de Semana Santa/, sino por más tiempo" (99), dándoles así la razón a los congregantes.

Fue hasta mayo de 1786, cuando la Real Audiencia declaró que la Archicofradía de la Santísima Trinidad conservaba el patronato del templo, así como los derechos que antes tenía (100).

Por los rápidos y desiguales hundimientos que empezó a sufrir— el templo pronto se presentaron problemas arquitectónicos. Tanto que en los años de 1805 y 1806 el arquitecto del Mazo dirigió una carta al Maestro Mayor de Arquitectura de la Academia de San Carlos comunicándole — que el piso de la iglesia se hallaba a trece cuartas por debajo del nivel de la calle, esto hacía que en tiempo de lluvias el agua invadiera el interior y propuso levantar los pisos de tal forma que quedaran a un nivel de tres pulgadas sobre la altura de la calle. Fue el propio arquitecto José del Mazo y Avilez quien se encargó de las obras. Hubo que cortar los retablos, las puertas y las mesas de los altares para poder subir el nivel del suelo. Además de la elevación de los pisos se procedió a reparar las — cuarteaduras que había en el tambor de la cúpula, en las bóvedas y en algunos muros de la iglesia (101). Sin embargo, más tarde, en 1855, el — mal estado del templo era tal que tuvo que ser cerrado al culto. Después de repararlo nuevamente, fue reabierto el domingo 30 de mayo de 1858, — día de la festividad titular, celebrándose una solenne función en la mañana y procesión por la tarde. No tenemos ninguna noticia sobre el autor de esta segunda reparación.

A consecuencia de las Leyes de Reforma, en 1861 la iglesia de la Santísima y el Hospital de San Pedro fueron clausurados y se dedicaron a la Compañía Lancasteriana. Posteriormente, sin que se sepa cuanto tiempo estuvo ocupado por la Compañía Lancasteriana, el templo se abrió de nuevo al servicio del culto católico y a principios del siglo XX la Sagrada Mitra lo confió a los padres Redentoristas, quienes tomaron posesión — del mismo el 31 de octubre de 1908.

Durante la primera mitad de la presente centuria se procedió a limpiar los muros del templo, pues los motivos decorativos y pictóricos del siglo XIX se encontraban en muy mal estado, únicamente pudieron restaurarse entonces las pinturas de las pechinas, que representan a los cuatro evangelistas, y el dorado de algunas molduras del crucero y presbiterio.

La última reparación que se le hizo a esta iglesia data de 1966, - estuvo a cargo de la Dirección de Monumentos Coloniales del INAH, y las obras fueron dirigidas por el Arquitecto Carlos Flores Marini. Durante esta etapa se repararon algunas cuarteaduras de la cúpula, bóvedas y muros, se colocó el actual piso de mosaico, se quitaron cuatro retablos de la nave principal y en los muros que ocupaban dichos retablos se abrieron los confesonarios.

*

*

*

Por lo que consta en los documentos que hemos revisado, el Hospital de San Pedro empezó a construirse -como ya dijimos- por la misma época en que se levantaba el templo del siglo XVII. A partir de entonces -durante la segunda mitad de ese siglo y principios del siguiente- las obras de edificación fueron constantes. Hacia el último tercio del siglo XVIII debieron emprenderse nuevos trabajos de adaptación y ampliación de las distintas dependencias. En el reloj de sol que vemos en el claustro principal aparece la siguiente inscripción: "Lo hizo el Br. D. José Gamez, año de 1789", lo cual significa que para esa fecha el claustro estaba terminado.

Las funciones del Hospital se prolongaron hasta 1859, cuando por

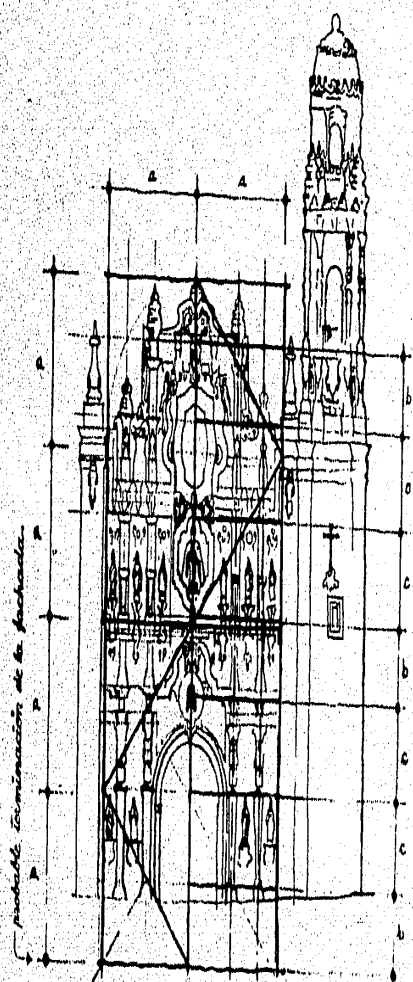
medio de la Ley de Desamortización y Nacionalización de Bienes Eclesiás
ticos de la Reforma, fue fraccionado y pasó a manos de particulares.

CAPITULO III.

ESTUDIO ARTISTICO DEL EDIFICIO.

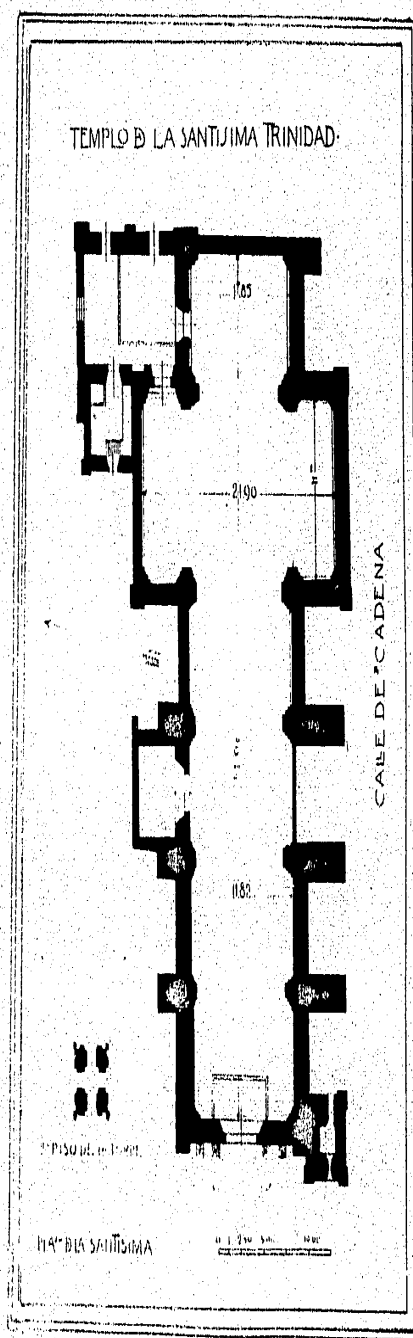
- A). - Análisis Formal de la Arquitectura y la Ornamentación.
- B). - Iconología.
- C). - Simbolismo de las Formas Ornamentales.
- D). - Retablos, Pinturas e Inventario de las Obras de Arte que se conservan en el Templo.

A). - Análisis Formal de la Arquitectura y la Ornamentación.



*La Santísima Trinidad, fachada principal.
Presencia del cuadrado en la composición de la portada.*

L. B. delgado 1911



TEMPLO D LA SANTISIMA

2. Presencia del cuadrado en la composición de la portada principal.

1. Planta del Templo.

Planta, alzado y cubiertas.

El templo de la Santísima Trinidad está situado de oriente a poniente, según la costumbre tradicional.

Al igual que la mayor parte de los templos construidos en los siglos XVII y XVIII, su planta es de cruz latina; el eje principal tiene un largo de 51.90 m. y el crucero transversal 21.90 m., guardando un equilibrio de proporciones entre ambos.

La planta del templo consta de sotocoro, nave principal, con tres tramos, enseguida de los cuales aparece la nave transversal y finalmente el presbiterio que se eleva mediante una plataforma que tiene cuatro gradas.

Los apoyos empleados son pilastras que se levantan sobre pedestales y que presentan basas áticas, —estas últimas reconstruidas a una altura mayor que las originales— el fuste es tablerado y el capitel dórico. En las caras de las que ven hacia el centro de la nave principal aparece labrado como motivo ornamental la mencionada cruz de malta, en este caso muy estilizada y encerrada en un círculo. Este signo, que se repite con frecuencia tanto en el interior del templo como en sus dos portadas y en la cúpula, fue insignia de la Archicofradía de la Santísima Trinidad.

En las pilastras que ven hacia la nave transversal y que señalan

la separación entre ésta y el presbiterio aparecen las siguientes inscripciones; la del lado norte: "Sigue la fábrica de la iglesia de S. de 21 de enero de 1763 años", y en la del lado sur: "Iglesia de S. de 21 de enero de 1763 años". Hasta el momento no hemos podido precisar el significado de esta fecha o la relación que pudiera tener con la edificación del templo.

El sotocoro presenta arcos formeros de medio punto y hacia la nave un arco toral escarzano; la cubierta es de bóveda rebajada con lunetos.

Sobre las pilastras de la nave principal se apoyan los arcos torales, que, al igual que los formeros, son de medio punto. Las bóvedas de los tres tramos de esta nave son de medio cañón con lunetos. A lo largo de ambos lados de la nave principal, entre la cornisa y los arcos formeros hay ventanas cuadrangulares que permiten la iluminación del templo.

Cubre la intersección del crucero una cúpula de gajos que muestra un perímetro octogonal y se levanta sobre un tambor de la misma forma, el cual se apoya sobre la planta cuadrangular del crucero, por medio de pechinas, como es usual. Este tambor presenta en cada uno de sus lados una ventana rectangular por donde la luz irrumpe copiosamente. La cúpula está formada por ocho gajos y en su parte superior remata con una linternilla, también de sección octogonal, que tiene ventanas en cuatro de sus lados.

Las bóvedas de ambos brazos del crucero son de medio cañón con lunetos. En los extremos de esta nave, entre la cornisa y el arco de medio punto, hay sendas ventanas rectangulares, que son de mayor tamaño - que las que se encuentran a lo largo de la nave principal. Entre los arcos

formeros que dan origen al luneto y la corniza hay óculos ovales.

En el lado noreste del crucero está una puerta que conduce al interior de la sacristía del templo. Un arco triunfal separa la nave transversal del presbiterio, cuyo ábside es rectangular. La cubierta es de bóveda de medio cañón con lunetos. A ambos lados del altar hay una portada, la del lado norte comunica con la sacristía, la del sur actualmente está tapiada. Las tres portadas mencionadas —de gusto neoclasicista— son iguales en su composición. Las pilastras, que presentan decoración a base de motivos vegetales a lo largo de sus cuerpos, así como en el remate con guirnaldas que aparece sobre el entablamento, son típicas soluciones de dicha directriz. Posiblemente sólo el entablamento sea de la época barroca y el resto de las portadas haya sido reconstruido; terminado ya bajo los cánones académicos.

El coro está cubierto por bóveda de medio cañón con lunetos. Sobre el muro poniente —que en el exterior corresponde a la fachada— se abre la ventana coral de forma mixtilínea, que presenta un marco cuadrangular.

En el segundo tramo de la nave, del lado sur, se encuentra la —puerta lateral del templo. A esta misma altura, en el lado norte hay un arco de medio punto que seguramente comunicaba la iglesia con los edificios del Hospital de San Pedro. Actualmente hay ahí una pequeña capilla que está cubierta con techumbre de vigas. Es probable que después de 1859 —cuando el Hospital fue fraccionado y pasó a manos de particulares— ese paso fue adaptado para que funcionara como capilla.

Los anexos del templo han sido muy alterados al correr de los años, y actualmente resulta difícil localizar la planta del siglo XVIII. La

sacristía, por ejemplo se encuentra hacia el noreste del edificio, pero - no podemos saber si conserva sus dimensiones originales. Su planta es rectangular, tiene dos tramos cubiertos por bóveda de lunetos, sus arcos son rebajados y las impostas se apoyan sobre ménsulas. En el muro que ve hacia el oriente hay dos vanos, uno de ellos corresponde a una ventana, el otro, que también fue ventana, fue convertido en puerta y actualmente comunica con un pasillo que corre por la parte posterior del ábside. En el muro norte del mismo recinto hay otra ventana. En el poniente, una de las puertas comunica con un pequeño cuarto en donde se guardan algunos objetos de culto y la otra, como se ha dicho, con la nave transversal del templo. La puerta sur conduce al presbiterio.

Fachada Principal, estructura y ornamentación.

En las fachadas del templo de la Santísima Trinidad se emplea la combinación de tezontle y chiluca, lo que da como resultado el cromatismo típico del barroco capitalino: rojo y gris; tonalidades que dieron a la capital del virreinato gran distinción y notabilidad.

La portada principal de la iglesia, se divide horizontalmente en dos cuerpos y un remate y verticalmente en tres calles; la central más ancha que las laterales. Flanqueando la portada hay dos grandes estribos almohadillados que se elevan hasta la cornisa que divide al segundo cuerpo del remate, sobre éstos se levantan sendos remates piramidales.

Para analizar la estructura de la fachada debe tenerse en consideración el excesivo y desigual hundimiento que ha sufrido el edificio, iniciado antes de que se hubiera dado término a la fábrica, según

opinión del arquitecto Antonio Muñoz G. (102).

En septiembre de 1924, —según nos informa el arquitecto— él realizó excavaciones desde el centro del machón norte hasta el eje de la base del estípite próximo a la puerta, y removió cuidadosamente una capa de mampostería que cubría el arranque del muro y los pedestales de los estípites. Estos resultaron con una altura de 2.85 m., la cual debe tomarse en cuenta para tener una mejor idea de las proporciones verdaderas del monumento.

En cuanto a su composición; es obvio que en nuestras portadas capitalinas churriguerescas existe un ordenamiento cuidadoso de las partes, una proporción claramente intencionada que se refleja en la aurit-
nia del conjunto.

El arquitecto Juan B. Artigas ha efectuado un estudio, (103) en el que hace un análisis de la composición estructural de las portadas de cinco templos churriguerescos metropolitanos, a saber: las del Sagrario, — San Felipe Neri el Nuevo, la portada principal de la Santísima Trinidad, la de la capilla de Balvanera y las de la Santa Veracruz. El estudio se ha hecho con base en fotografías de las portadas mencionadas, por lo cual, — no es preciso en todos sus detalles, pero a través de él podemos tener — una idea del sistema compositivo empleado entonces. El arquitecto Artigas señala que en esas portadas el cuadrado forma la estructura básica de la composición; esta figura geométrica que produce una sensación de equilibrio es la que da una lógica al ordenamiento de las diversas partes. En España se encuentra la presencia del cuadrado como figura rectora — de la composición a partir del desenvolvimiento de la arquitectura hispa-

no-musulmana y en Nueva España aparece desde las primeras construcciones difundiéndose su uso en forma notable, como lo han hecho notar varios autores.

Para hacer un análisis de la composición de la portada principal de la Santísima se tomó en cuenta —desde luego— el hundimiento del edificio y como se demuestra en el esquema adjunto, el cuadrado se utilizó dos veces para proporcionar esta obra.

Además de dichas proporciones determinadas por el empleo del cuadrado, Artigas piensa que es muy posible que existan en las fachadas-churriguerescas otros módulos menores de composición, que podrían ser señalados mediante análisis arquitectónicos sobre un material que ofreciera mayor precisión que el fotográfico.

El hundimiento de la fachada de la iglesia, que como se ha dicho comenzó en la misma época de su construcción, influyó considerablemente en su aspecto final y a cerca de ello el arquitecto Muñoz opina: "Debe haber sido tan rápido y marcado (el hundimiento) hacia el sur, que a la altura del primer cuerpo se ven las correcciones al plomo, especialmente en el machón sur. La base de la torre y el machón norte, deben haberse comenzado posteriormente al resto de la fachada, conservan un mismo plomo desde su desplante, esto explica el alabeo del muro de la base de la torre y una cuchilla entre el cuerpo central de la fachada y el machón norte que fue especialmente ornamentada para disimularla" (104). Muñoz continúa diciendo que el hundimiento ocasionó también un cambio radical en el interior del templo, pues para corregirlo tuvo que levantarse el remate de las bóvedas, por lo cual, los extremos de la cornisa del segundo --

cuerpo se doblan y ascienden hasta encontrarse con las molduras de los estribos (105). Posteriormente agrega, que otra consecuencia de la elevación del remate de las bóvedas fue el aumento del muro de la fachada en su tramo superior (106). Estamos de acuerdo con el arquitecto Muñoz cuando dice que el hundimiento del edificio se inició antes de que se hubiera dado término a la fábrica, lo cual —lógicamente— provocó diversos cambios al proyecto original: el alabeo del muro norte de la base de la torre, la cuchilla de cantera labrada que se colocó entre el cuerpo central de la fachada y el machón norte y la elevación del remate de las bóvedas que obligó al aumento de la altura de los machones y el doblamiento y ascensión de los extremos de la cornisa del segundo cuerpo. Por lo que se refiere al tercer cuerpo o remate de la fachada, pensamos que, ante el problema del hundimiento, fue modificado para readaptarlo dentro del conjunto. Ahora bien, de acuerdo con el estudio y esquema realizados —por el arquitecto Artigas —a los cuales nos hemos referido anteriormente— la composición de la portada principal de la Santísima está regida por un doble cuadrado; así pues consideramos que al hacerse el reajuste del remate fue respetado el esquema marcado por el cuadrado y, por lo tanto, no fue aumentada la altura de este último tramo. Muñoz encuentra este cuerpo o remate inarmónico con el resto de la fachada, y señala como causa de esta incompatibilidad los siguientes elementos: la superposición de fustes de pilastras, el alargamiento de la ventana, la falta de relación entre molduras del segundo y tercer cuerpos y la pesantez de la masa de ese mismo tercer cuerpo en relación con el resto de la fachada, (107) —consideramos que esto último se debe a su forma cuadrangular, tosca —para ser parte final de un remate.

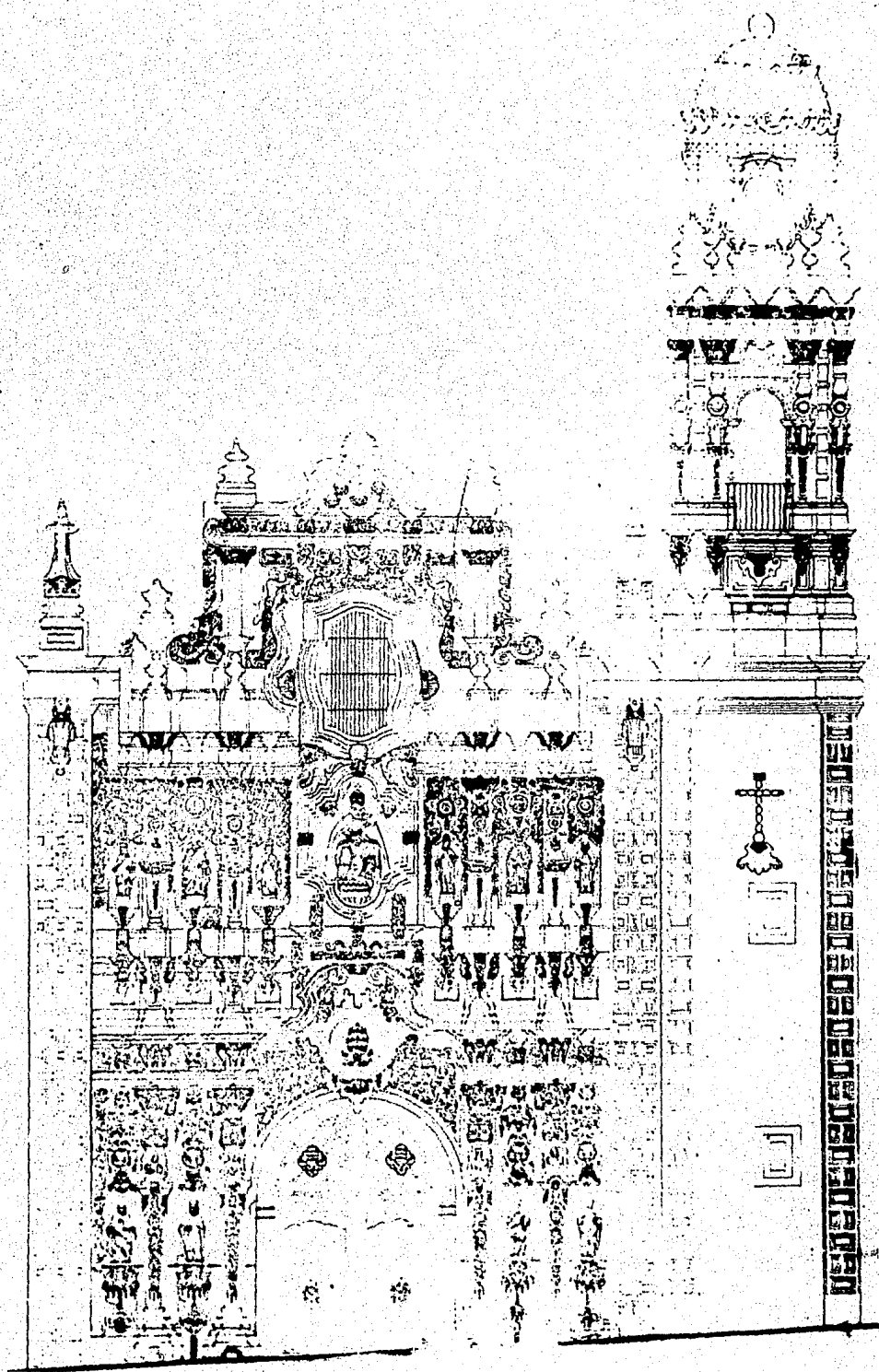
Los apoyos usados en los dos primeros cuerpos de esta portada son estípites, y tienen la peculiaridad de estar exentos, lo cual no es común en las fachadas del churrigueresco mexicano; la profesora Aline B. Louchheim nos dice que esto es debido probablemente, a las dificultades que se presentan en el manejo de la piedra al colocar los apoyos libres - (108). Otros ejemplos en donde los estípites están exentos son: la fachada de la iglesia de la Compañía en Guanajuato y los altares de cantera de la iglesia del Carmen en San Luis Potosí.

En el muro de la portada, tanto en el primer cuerpo como en el segundo, se pueden observar fácilmente las tres pilastras dobles que al igual que los estípites presentan capitel corintio.

En los estípites del primer cuerpo —dos en cada uno de las calles laterales— cada sección es definida claramente por medio de molduras y el estipo es esbelto y largo. Los del segundo cuerpo son más delgados que los inferiores; están colocados sobre bases cuadradas exentas que se levantan a su vez sobre otros pedestales. En el remate hay dos pilas—tras con capitel de recuerdo corintio, Louchheim considera que la altura de sus basamentos es anormal, pues son demasiado elevados con relación al tamaño de aquellas (109). Cosa que pudiera ser parte de las modificaciones hechas para proporcionar la fachada. Si bien, una de las características del barroco dieciochesco fue aumentar considerablemente la altura de los basamentos, que en algunas fachadas metropolitanas llegaron a ocupar la cuarta parte de la altura total de los apoyos. En el caso que nos ocupa, los basamentos miden poco más de la tercera parte de la altura total de las pilastras.

Las cornisas que separan al primer cuerpo del segundo y a éste último del remate forman juegos de profundidad mediante entrantes y salientes y en la calle central se elevan y se interrumpen. La primera de ellas, abandonando los cánones tradicionales, toma un carácter ornamental, asciende formando líneas curvas que se rompen para terminar en dos roleos que enmarcan un escudo. En el segundo cuerpo la cornisa se eleva verticalmente y tomando formas mixtilíneas irrumpe en el remate para dar paso a la parte inferior del marco de la ventana de coro, que ocupa gran parte del tercer cuerpo. Con el rompimiento de las cornisas la calle central queda abierta y en ella se acentúa un sentido de verticalidad. Parece ser que la primera portada en donde se emplea este tipo de calle abierta fue en la Compañía de Guanajuato (1747-1765) obra del arquitecto Felipe Ureña, y posteriormente en Santa Prisca de Taxco, (1751-1758) -- (110).

Si tomamos en cuenta los 2.85 m. de hundimiento, observamos que en los dos primeros cuerpos de la portada se guarda un equilibrio sutil entre la tendencia de verticalidad; marcada por la calle central abierta y las líneas ascendentes de las pilastras y la tendencia horizontal, señalada por las cornisas y otros pequeños elementos que siguen esta línea. Pero en el tercer cuerpo, si bien, hay algunos motivos de tendencia vertical, como son las pilastras, parece ser que es la horizontalidad, marcada por la cornisa superior del remate la que predomina. Al observar -- otros remates de fachadas churriguerescas, por ejemplo: El Sagrario, -- Balbanera, Tepetzotlán, etc. vemos que las cornisas mixtilíneas ascienden poco a poco en forma de piñón hasta hacer un remate final, a diferen



FACHADA PRINCIPAL

cia de esto, en la Santísima, como hemos dicho, el tercer cuerpo presenta una composición cuadrangular, achatada, sobre la que se colocan dos remates piramidales y, en el centro, una pequeña terminación curvilínea, cuyo aspecto nos hace pensar en un reacomodo del proyecto original motivado por el hundimiento.

La fachada principal de la Santísima presenta muy diversos motivos ornamentales, entre los que podemos distinguir aquellos que son comunes en la decoración de otras fachadas churriguerescas, tales como las figuras antropomorfas, motivos vegetales, formas geométricas, guardamalletas, conchas, ángeles y roleos. Encontramos asimismo otros motivos propios y característicos de esta fachada, como son la tiara con las llaves y la cruz de malta.

En la calle central del primer cuerpo de la portada se abre el vano de entrada, conformado por un arco de medio punto que presenta múltiples y finas molduraciones en el extrados. Antes de llegar a las impostas, parte de las molduras —las superiores— se quiebran y ascienden —verticalmente— flanqueando a las enjutas del arco. El resto de las molduras se prolongan a lo largo de las jambas.

La composición abierta de la calle central permite que los elementos ornamentales que aparecen en ella se sucedan uno a otro de manera ininterrumpida colocados en el siguiente orden: sobre la clave del arco de medio punto que da lugar al vano de la puerta hay una gran guardamalleta, la única en la fachada que presenta cinco colgaduras. Podemos observar que el campo de las enjutas ha sido ampliado hacia arriba y realizado por la exuberante decoración que recibe, compuesta por motivos vegetales y ángeles. En este mismo primer cuerpo y sobre el eje princi-

pal vemos un medallón circular en el que se representa una tiara sobre unas llaves y un libro. Enseguida hay una guardamalleta de tres colgaduras y entre los roleos formados por la cornisa aparece la cabecita de un querubín.

El segundo cuerpo de esta misma calle está ocupado por el gran relieve de marco mixtilíneo y moldurado de la Santísima Trinidad, es éste el principal motivo ornamental de la fachada ya que el templo está dedicado bajo la advocación de ese misterio. El relieve aparece sobre una placa cuadrangular que presenta una pequeña peana con molduraciones y decoración vegetal.

Entre el marco del relieve y el de la ventana de coro —que ocupa la calle central del remate—, aparecen dos niños que sostienen cuernos de la abundancia, figuras parecidas a éstas son las que vemos en la parte superior, al término de las líneas ondulantes de la cornisa, aunque la postura que adoptan es distinta.

En la parte inferior del marco mixtilíneo de la ventana de coro —hay una concha, a los lados del mismo marco aparecen otras y en la parte superior una más que se mezcla con diversos motivos vegetales. Enseguida está el entablamento, cuyo friso presenta decoración vegetal. Culmina el remate con un copete central en donde aparecen cinco querubines.

La apertura de la calle central permite que los motivos ornamentales se sucedan uno a otro de manera ininterrumpida y que puedan ligarse entre si por medio de diversos elementos formales decorativos. Esta composición, como ha señalado la Dra. Vargas Lugo, es muy semejante a la de la calle central de la portada principal de Santa Prisca, en donde se presenta un escudo papal sobre la puerta, un relieve con el bautismo de-

Cristo y la ventana del coro, motivos que se unen entre si por medio de relieves ornamentales (111).

En las calles laterales los pedestales del primer cuerpo, ahora bajo el pavimento, están adheridos al muro y presentan una rica ornamentación a base de formas geométricas, guardamalletas con representaciones de angelillos y motivos vegetales. Sin embargo hay en ellos ciertos puntos débiles, el arquitecto Muñoz dice al respecto: "...cabe sin embargo observar, en los pedestales descubiertos de la Santísima, que las figurillas que forman los motivos centrales de los ornatos que se desenvuelven en los lados de los pedestales, en las partes laterales se ven pequeñas, por consiguiente fuera de escala; el movimiento de las molduras de la tapa del pedestal, no está cabalmente concebido, dislocándose porque no caben al ascender para motivar el encuadramiento del ornato del entreteje" (112). Y añade, "...es de sentirse que tengan estos puntos débiles, estos pedestales porque son sin duda los de mayor relieve y riqueza, si se les compara con los del Sagrario y Tepotzotlán" (113).

Sobre dichos pedestales se levantan los estipos, cuyas aristas son señaladas en su parte superior con guardamalletas que se pliegan para formar las esquinas. La ornamentación colgante que acentúa la verticalidad del apoyo, se forma por una guirnalda, la cruz de malta y una cabezuela antropomorfa. Sobre las molduras mixtilíneas aparecen los cubos con medallones, preceden al capitel corintio una sección bulbosa con decoración vegetal y otra sección con un querubín.

En el segundo cuerpo aparecen los pedestales de los estípites decorados con sencillas molduras y formas vegetales. Entre estos pedestales

les hay unas molduras que forman cuadrángulos y que enmarcan a unos roleos muy peculiares. En el espacio que está situado al centro del lado de derecho observamos los trazos de un diseño que no fue terminado.

La cornisa superior recibe ornamentación vegetal y sobre ella - se levantan unos bloques cuadrangulares que sirven de base a los estípites.

La ornamentación de los estípites del segundo cuerpo es más simple que la de los inferiores; en el estipo hay una guirnalda, sobre éste cuatro secciones decoradas con motivos vegetales y querubines. El capitel- es corintio, y el entablamento muy sencillo, sólo presenta algunos moti-vos vegetales en la cornisa.

En la Iglesia de la Santísima no tenemos el interestípite que aparece en otras fachadas de su estilo. En este caso, en lo's espacios que se alternan con los estípites, cuatro en el primer cuerpo y seis en el segun- do, se crea el equivalente visual de un nicho mediante una moldura que - enmarca un espacio detrás de cada una de las figuras escultóricas, las- cuales se colocan sobre peanas salientes. En el primer cuerpo los espacios inferiores a estas peanas y los superiores a las cabezas de los san- tos son ornamentados con formas propias del churrigueresco, tales como: roleos, guardamalletas, conchas, querubines y motivos vegetales. Apa- rece también la cruz de malta de los trinitarios. Los elementos que ve- mos en el segundo cuerpo son: conchas, grandes guardamalletas, meda- llones circulares, querubines y formas vegetales. Estas últimas apare- cen también en los espacios posteriores a las esculturas y se prolongan a los lados de las molduras que forman dichos espacios, aunque sólo en uno de los lados aparece completo el diseño, pues en los demás está ina

cabado. Los medallones que están sobre las guardamalletas centrales — de ambas calles presentan la tiara papal y las llaves.

En el remate observamos altos pedestales sobre los que se levantan pequeños remates mixtilíneos que siguen el eje de los estípites inferiores. A su vez, sobre estos pedestales y siguiendo los mismos ejes se elevan los remates laterales y las pilastras centrales. Al lado de cada pilastra aparece un roleo ornamentado con motivos vegetales, sobre el cual está un mascarón colocado de perfil.

La ornamentación del remate ha sido considerada por Louchheim fuera de tono con respecto a la de los dos primeros cuerpos de la portada, esta autora se solidariza con el punto de vista de Muñoz, cuando observa que este último cuerpo parece pesado en relación al resto de la fachada. Esta opinión refuerza la idea de una readaptación al proyecto original en lo referente a la fábrica del remate.

La torre, estructura y ornamentación.

El cubo de la torre se une a los dos primeros cuerpos del frontispicio. Los muros están revestidos con sillarejos de tezontle, y los tres estribos de las esquinas salientes son de chiluca almohadillada. En el muro de tezontle que ve al poniente hay dos pequeñas ventanas, y otra más en el muro que ve al lado norte, estos tres vanos están enmarcados con chiluca y dan iluminación a la escalera interior que conduce al campanario.

El campanario, de chiluca también, se compone de dos cuerpos. En el primero, de planta cuadrangular, se alojan las campanas, tiene un vano por cada lado, protegidos por barandales de hierro forjado. Presen

ta doce estípites; cada vano está flanqueado por dos, más los cuatro esqu^{er}neros exentos; de éstos últimos quedó sin labrar el que ve hacia el sureste.

El segundo cuerpo es de base circular, tiene cuatro vanos y está rematado por una tiara, que en este insólito caso presenta a la vista solo dos coronas, quizá la tercera fue suprimida porque siendo este un cuerpo para ser visto a distancia, el tambor circular hace las veces de la corona inferior, pues en su base aparece la decoración de líneas ondulantes que se repite en las demás.

En la arquitectura colonial, el plan general era que la base de la torre no fuera decorada, y en el caso de la Santísima aparece centrado en la parte superior del cubo el relieve de una cruz latina sobre una guardamalleta; este motivo ornamental, como indica Louchheim., por ser de tezontle, no se presenta como una interrupción decorativa (114).

Es en el campanario donde se concentra la ornamentación de la torre. La decoración en su primer cuerpo es a base de sillares tablerados, guardamalletas y motivos vegetales.

En el segundo cuerpo las aristas angulares, formadas por la terminación del cuerpo anterior, son suavizadas colocando sobre ellas remates piramidales; uno en cada esquina, y dos más pequeños flanqueando a aquellos; de esta manera el perfil de la torre se encoge sin saltos bruscos. Rematan a este segundo cuerpo las dos coronas de la tiara que presentan festones ondulantes que dan agilidad e interés a la silueta.

Fachada lateral, estructura y ornamentación.

El paño lateral nos ofrece un interesante contraste cromático, -

los muros están revestidos con sillarejos de tezontle rojo; la chiluca gris aparece en la portada, señalando aristas, enmarcando ventanas, en la cornisa superior, en los remates y en las gárgolas. El primer cuerpo del muro de la nave del crucero ha sido recubierto con aplanado, bajo el cual, en algunos sitios, se ve el revestimiento de tezontle.

Un ligero remetimiento a la altura del arranque de las bóvedas divide a la fachada en dos cuerpos.

Para contrarrestar el empuje de las bóvedas y aumentar la resistencia de los muros se emplean tres contrafuertes que corresponden a cada una de las pilastras inferiores de la nave principal. En cada contrafuerte se pueden señalar tres secciones; la primera presenta un medio arco que recuerda un botarel y es la más pesada, pues a medida que se asciende disminuye el grosor de cada sección. La segunda llega a la altura del remetimiento que divide a la fachada en dos cuerpos. En la tercera y última aparece una gárgola y sobre ella se eleva un remate mixtilíneo.

Estos contrafuertes, el cuerpo saliente de la torre y el brazo del crucero producen un movimiento de planos, así, aunque el templo sigue el modelo tradicional de planta de cruz latina, el paño sur no aparece monótono por la combinación cromática y las masas salientes.

Como hemos dicho, la portada lateral se encuentra en el segundo tramo de la nave principal, y entre dos contrafuertes. En esta portada se manifiesta una búsqueda de nuevas soluciones, de ahí que nos encontremos con diversas innovaciones que rebasan los patrones churriguerescos.

En el estudio de la composición estructural de las fachadas chu-

rriguerescas metropolitanas realizado por el arquitecto Juan B. Artigas (115), no ha sido posible establecer si en el caso de la portada lateral del templo de la Santísima aparece el cuadrado como figura rectora de la composición. El material fotográfico con el que se ha contado no ha permitido llegar a una respuesta precisa. Por el momento se carece de un le-vantamiento, o bien, de un material fotográfico adecuado para efectuar -el análisis correspondiente. Sin embargo, por las investigaciones realizadas, el arquitecto Juan B. Artigas ha concluido que en esta portada no se emplea la figura del cuadrado en la forma como se usó en las otras -portadas estudiadas, en donde su presencia es del todo evidente.

En el sentido horizontal la portada se divide en dos cuerpos y un remate. Verticalmente presenta una calle central, a cuyos lados aparecen una serie de ejes señalados por los apoyos y los remates, colocados de tal manera que no dan lugar a la apertura de calles laterales.

En el primer cuerpo hay un par de finas y esbeltas pilastras estípites a cada lado del vano de la puerta. Debido al hundimiento general del templo los basamentos y parte de los estipos están ocultos. Sobre la pirámide invertida de estos apoyos, se destacan los cubos que se funden entre sí para formar una sola masa cuadrangular, de tal manera que cada par de estípites queda unido a la altura de estos elementos, solución poco común. Sobre esas secciones aparecen formas bulbosas, otro cubo, el capitel corintio y, finalmente el resalto que recibe a la cornisa.

En el segundo cuerpo y a los lados del nicho central vemos unas pilastras muy evolucionadas, que en lugar de basamento presentan un -cuerpo a manera de ménsula que sostiene las diversas secciones superiores. Los ejes verticales señalados por estas pilastras se interrumpen -

al no existir apoyos correspondientes a ellas en el primer cuerpo de la portada; solución de gran efectismo visual. Así, dichas pilastras han perdido el papel de soportes estructurales. La manera en que están dispuestos en ellas los peculiares y grandes roleos y los elementos inferiores a éstos, nos recuerdan la silueta de un estipo, de ahí que diversos autores al referirse a estos novedosos apoyos los consideren como una variante de los estípites. Por otra parte, hay cierto parecido entre los roleos aquí empleados y los que conforman los estípites serlianos. En la ciudad de México, hemos observado otras portadas que presentan apoyos con roleos, tal es el caso de las pilastras de la portada del Colegio de las Vizcaínas, o bien, los estípites del segundo cuerpo de San Felipe Neri el nuevo y de la Santa Veracruz. Sin embargo, debemos hacer notar que en todos los casos anteriormente señalados, los roleos aparecen como motivos ornamentales y no alcanzan la importancia formal que tienen los de la portada lateral de la Santísima.

Continuando con la descripción de los apoyos, vemos sobre los roleos un medallón oval que presenta un grueso marco moldurado y en su centro un relieve escultórico. Sobre dicho medallón se elevan otras secciones muy ornamentadas para terminar con el capitel corintio.

Las dos pilastras estípite del segundo cuerpo siguen el eje de las que aparecen en el primero. Sus pedestales son muy delgados y altos, el estipo es corto, enseguida está el cubo y diferentes secciones separadas entre si por molduras, el capitel es también corintio. Los remates que están a los lados de estos apoyos se levantan sobre iguales pedestales y siguen el eje de las otras dos pilastras estípite del primer cuerpo.

Los estípites de esta portada difieren notablemente de los que vemos en la portada principal del templo; aquí —en la lateral—, su calidad de soportes estructurales disminuye, pues tanto en el primer cuerpo como en el segundo aparecen adosados al muro. Por otra parte, como hemos señalado, en este caso, las pilastras estípites son considerablemente delgadas y el estipo ha perdido importancia formal al reducirse en sus proporciones.

La cornisa que separa el primer cuerpo del segundo se eleva al llegar a la calle central tomando formas mixtilíneas, lo cual permite una mayor amplitud del espacio que queda sobre la clave del arco, de medio punto, de la puerta. Sobre dicha elevación de la cornisa, aparece en el segundo cuerpo un bloque cuadrangular a manera de zócalo que presenta diversas molduras, formas ornamentales y un medallón circular. Apoyado sobre este zócalo descansa el nicho central.

El angosto espacio al cual se adapta la portada y la presencia de los ejes verticales señalados por los apoyos y remates, dan a todo el conjunto un sentido ascensional que está fuertemente acentuado por los contrafuertes que la flanquean. Al mismo tiempo, la ausencia de calles laterales y la falta de correspondencia entre los ejes verticales superiores e inferiores dan a la estructura un novedoso dinamismo que se sale del tradicional patrón de cuadrícula que rige en otras portadas barrocas de la misma época.

En la ornamentación de esta portada lateral se utilizan motivos formales propios del repertorio churrigueresco. Aparecen también — otros elementos particulares de los fundadores y de la jerarquía eclesiás

tica como son las cruces de malta y la mitra y báculo pastoral.

En la calle central del primer cuerpo el espacio intermedio entre la cornisa y la clave del arco se emplea —al igual que en la portada principal— para colocar diversos motivos ornamentales, entre los que se destaca el relieve que representa la cruz de malta. Asimismo es interesante observar que las molduraciones de formas geométricas terminadas en roleos que se entrelazan sobre los cubos, guardan gran semejanza con los motivos que aparecen entre los estípites del primer cuerpo de la portada principal.

La portada propiamente dicha termina con dos remates piramidales que se elevan sobre la cornisa del segundo cuerpo continuando el eje señalado por los estípites y que, al mismo tiempo, flanquean una de las ventanas de la nave principal que queda comprendida en este tramo. Consideramos que la ventana ha sido incorporada a la composición y que en cierto modo la terminación del conjunto debe hacerse llegar hasta la cornisa que se eleva sobre dicho vano. La ventana ha sido especialmente ornamentada, a diferencia de las otras que aparecen a lo largo de la nave. Esta presenta un amplio derrame, una reja de hierro forjado y el marco de chiluca, más ancho que las demás, está señalado por molduras especiales. El espacio que queda entre dicho vano y la cornisa superior aparece decorado por una guía de motivos vegetales, en el centro una guardamalleta y una concha, y en cada extremo otra pequeña guardamalleta, sobre estas últimas se levantan sendos remates piramidales.

En la ciudad de México no es muy común encontrarnos con casos semejantes a éste, en donde —como hemos dicho— una ventana de la nave queda incorporada a la composición de la portada lateral. Pero, en —

cambio, podemos señalar varios retablos churriguerescos que adoptan esta composición, como son: los retablos del crucero de la iglesia de Belén de Mercedarios, el de la capilla de las Angustias de la Catedral, etc. y en el Estado de México, los retablos del crucero de la iglesia de Tepotzotlán.

Otros elementos ornamentales en el paño lateral.

En el mismo paño lateral del templo y a la altura del crucero, aparece un nicho con arco de medio punto de estilo churrigueresco, pues en su composición se emplean dos pilastras estípites corintias que flanquean una hornacina que tiene figuras escultóricas en su interior, de las cuales hablaremos más adelante. En la parte inferior del nicho cuelga una guardanalleja y en la parte superior lo coronan tres remates piramidales -- asentados sobre fuerte cornisamento. En la arquitectura española fueron muy comunes este tipo de nichos fuera de portadas y retablos, tradición -- que pasó al Nuevo Mundo y así hoy en día podemos admirar algunos ejemplos de éstos.

Entre este nicho y la ventana superior hay una cruz latina en relieve que descansa sobre una peana ornamentada con una figura de San Juan Bautista. Bajo uno de los brazos de la cruz aparece la mitra y báculo pastoral y bajo el otro las llaves de San Pedro. Nos parece interesante destacar que abajo de cada uno de estos motivos hay una pequeña placa con una inscripción. Hasta el momento no nos ha sido posible descifrarlas, pues la cantidad de partículas de polvo adheridas a las letras impide la lectura.

Cúpula, estructura y ornamentación.

La cúpula de la iglesia de la Santísima se integra perfectamente a la arquitectura del resto del edificio. En su exterior sigue la misma estructura octogonal del interior.

Cada una de las aristas del tambor está decorada con un motivo vegetal, una concha, un mascarón y termina con un remate piramidal. En cada lado, una guía de motivos vegetales, siguiendo la trayectoria del arco carpanel de las ventanas, va de mascarón a mascarón. Entre éstas y las molduraciones que enmarcan a las ventanas, se alternan en los ocholados tiaras papales y cruces de malta, y sobre cada uno de estos motivos venios una concha, un mascarón y otro remate piramidal. De esta manera el arranque de la cúpula aparece guarnecido por dieciseis remates que dan un agil movimiento al conjunto.

Los gajos del domo se señalan con molduras que se inician en roleos y sobre cada uno hay un tablero de azulejos, en donde se alternan el motivo de la cruz de malta y el de la tiara papal en diferentes colores.

La linternilla de la Santísima guarda gran semejanza con la de Santa Prisca de Taxco —como lo ha hecho notar la Dra. Vargas Lugo— (116), pues al igual que en ésta se alternan los vanos y nichos, y en estos últimos aparecen figuras escultóricas. El cupulino está recubierto con azulejos y cada gajo está señalado por una moldura que arranca en la parte inferior de gruesos roleos con remates piramidales.

Hospital y Colegio de San Pedro.

Hacia el norte y oriente de la iglesia se localizan los restos de los edificios que fueron ocupados por el Hospital y el Colegio que dirigía

la Cofradía de San Pedro. Como hemos dicho, con motivo de la ley de nacionalización de bienes eclesiásticos, estas dependencias pasaron a manos de particulares, y actualmente se encuentran, la mayor parte de ellas, en avanzado estado de deterioro.

Hoy en día, entrando por el número ocho de la calle de la Santísima, puede admirarse el patio principal, que afortunadamente ha sido salvado de la destrucción gracias a la intervención del señor don Hilario García Rosas, quien se ha preocupado por restaurar el edificio respetando su estilo original.

Este claustro es rectangular, presenta dos niveles con cinco arcadas al oriente, cinco al poniente, cuatro al sur y cuatro al norte. Los arcos que se emplean son rebajados y están sostenidos por pilares de fuste tablerado. Al igual que el templo ha sufrido hundimientos —en este caso son 2m. por debajo del nivel actual— por lo que permanecen ocultos los basamentos y parte de los fustes de los pilares de la planta baja, alterándose las proporciones del conjunto.

Los pasillos de ambas plantas están cubiertos con techumbre de madera, ya restauradas.

Dos arcos rebajados abiertos en el muro del claustro, en su costado oriente, dan acceso a la escalera —que presenta rampa en ángulo— que conduce al piso superior y que, al igual que los corredores de la planta alta, conserva sus barandales de hierro forjado. Desemboca la escalera bajo otro arco rebajado, al lado del cual hay otro más que permite la iluminación del cubo.

Los vanos presentan marcos de chiluza con canaladuras. Los cerramientos de puertas y ventanas son arcos adintelados y las jambas —

—dentro del gusto mexicano— se prolongan hasta las cornisas superiores, bajo las cuales hay frisos almohadillados. Algunas puertas conservan -- las hojas entableradas de madera.

Los entablamentos de ambas plantas presentan frisos almohadillados y en la cornisa del piso superior, sobre cada una de las pilastras, se observan gárgolas de desagüe.

El hermoso pretil mixtilíneo que corona al edificio está rematado con una cornisa ondulante de chiluca sobre la cual se elevan remates que presentan puntas de diamante. Sobre cada pilar se levanta una almena piramidal. En la parte central del costado sur aparece un reloj de sol que conserva en su parte posterior la siguiente inscripción: "Lo hizo del Br. D. José Gamez, año de 1789".

De las habitaciones que dan a este patio se conservan casi todos los muros de la estructura original, excepto en la crujía que da a la calle de la Santísima, y que ahora es la casa número diez.

El patio principal se comunicaba con otras dependencias del Hospital, pero actualmente los accesos han sido tapiados y este claustro se - conserva totalmente aislado del resto del monumento.

La distribución original es irreconocible en el resto de los edificios por la fragmentación que han sufrido a lo largo de los años. El -- Hospital y Colegio han sido divididos en diferentes propiedades por la -- gran cantidad de agregados y compartimentos que se han hecho, pues se - han convertido en vecindades. El acceso a estas partes se hace por los -- números siete y nueve de Margil, calle posterior paralela a la de la San--tísima. La fachada es de mampostería de tezontle aparente y las puertas

ventanas y balcones presentan marcos sencillos de piedra.

El interior de la casa número siete de dicha calle de Margil ha sido muy modificado especialmente con agregados. El espacio del patio está ocupado con una escalera moderna y con viviendas, quedando libre un reducido pasillo. En la planta superior existen tres corredores ocupados por viviendas. Los arcos son rebajados y están sostenidos por pilares, y en lugar de los barandales originales se colocaron antepechos de ladrillo.

Por el número nueve de la misma calle de Margil está el acceso a otra de las dependencias del antiguo Hospital y Colegio de San Pedro. Se conservan casi todos los muros de la estructura original, pero el patio ha sido deformado por bardas que seccionan el espacio y por improvisadas viviendas. Todas las puertas y balcones tienen sus respectivos marcos de piedra aunque algunos vanos han sido tapiados, o bien los marcos están cubiertos con aplanado o con pintura.

Consideraciones sobre la talla.

En la iglesia de la Santísima Trinidad la talla de los motivos ornamentales participa —como muchos otros monumentos de la época— de las dos tendencias andaluzas, a las que se refiere la profesora Margaret Collier, en su artículo sobre la obra en México del arquitecto Lorenzo Rodríguez y que denomina: talla cortada y talla modelada (117). La primera de estas tendencias se caracteriza por el empleo de formas geométricas de perfiles angulosos y recortados, y porque se presenta en diversos planos de profundidad. En la talla modelada los diseños adoptan formas curvilíneas y carnosas, y los volúmenes aparecen como aplicados so

bre el muro dando la sensación de estar sobrepuestos (118).

La combinación de estas dos maneras de tallar la piedra —como es bien sabido— aparece en gran parte de las obras churriguerescas me
xicanas, incluyendo la iglesia que nos ocupa. En algunas de ellas las dos modalidades se combinan con igual importancia; pero en las fachadas de —
la Santísima predomina la talla modelada, que se destaca en las numero-
sas representaciones de formas animadas que revisten el conjunto; como
son por ejemplo los elementos vegetales, los mascarones, los ángeles y
querubines. La talla cortada se reserva principalmente para las moldu-
raciones de los cornisamentos, en algunos marcos, guardamalletas y pa-
ra los almohadillados. Es decir para los diseños puramente geométricos.

Tanto una y otra portada participan de los dos tipos de talla, pe-
ro debemos destacar que hay entre ellas cierta diferencia de calidad en-
el tratamiento de algunas formas. Por ejemplo, en la portada lateral los
vegetales —en comparación con los de la principal— están ejecutados --
con mayor detalle y cuidado y en general, desde el punto de vista técnico,
el oficio de la portada lateral es más fino y culto que el de la principal, —
por lo que nos inclinamos a pensar en la intervención de distintos grupos
de canteros.

Por lo que se refiere a las imágenes de talla entera observamos
que todas están representadas con gran rigidez escultórica. La simplici
dad de sus formas y su falta de movimiento contrasta notablemente con —
la exhuberante ornamentación que las rodea.

Las actitudes de ellas son muy parecidas y son mínimas las dife
rencias que podemos encontrar en cuanto al tratamiento de las vestiduras,

de los rasgos en la expresión de sus rostros o movimiento de sus cuerpos, por lo cual consideramos que, obviamente no hubo el intento de hacer retratos. Como sabemos, muchos de los canteros novohispanos carecían de una formación académica, de ahí la dificultad que para ellos implicaron las representaciones del cuerpo humano y el resultado fue este tipo de esculturas toscas e ingenuas que observamos en algunas portadas y retablos. Pero también debemos destacar que la función principal de estas esculturas fue de carácter didáctico y no de lucimiento, y además, como señala la Dra. Vargas Lugo, esto también obedece a una razón de perspectiva: "...las imágenes están hechas y colocadas en la mayor parte de los casos, para verse dentro del conjunto y desde lejos, o cuando menos a cierta distancia, por lo que no deben afinarse demasiado sus rasgos para que no se pierda su volumen y su presencia en medio de la vigorosa ornamentación que las rodea. Eh ahí, que la manera burda de la talla haya resultado muy adecuada para estos fines y tal vez por eso —en parte— no se haya exigido a los canteros mayor calidad académica en estos trabajos" (119).

El relieve escultórico de la Santísima Trinidad, así como los medallones que representan a los apóstoles en la portada principal, presentan también esas características de rigidez y simplicidad que hemos observado en las esculturas de talla entera. Pero los relieves de la portada lateral están ejecutados con mayor detalle y cuidado, lo cual reafirma nuestra idea de la intervención de diferentes grupos de canteros.

Como se sabe, el estilo barroco no estuvo sujeto en cuanto a expresión, a un lineamiento artístico determinado, por el contrario, la li-

bertad le fue característica, de ahí que los artistas hayan aprovechado la oportunidad de poder emplear diferentes tendencias escultóricas, aún dentro de una misma fachada o retablo. Existe por ejemplo, tratamiento de mayor o menor calidad naturalista generalmente en la talla de los follajes, de las flores, frutos y otras formas animadas; mientras aparecen a su lado formas clasicistas —capiteles, frisos, cornisas, etc.—, cuyas partes geométricas están logradas con mayor calidad académica, sin dejar de contar por otra parte con el libre expresionismo que anima las composiciones de algunos relieves y rostros humanos. En la portada lateral hay también ciertos follajes que por su tratamiento nos recuerdan a la rocalla.

B). - Iconología.

Portada Principal.

En esta fachada las imágenes son esculturas de talla entera acompañadas por relieves que se distribuyen tanto en el primer cuerpo como en el segundo.

En el sitio de honor, que es al mismo tiempo el centro visual -- iconográfico de la portada, aparece la representación, en relieve, de la Santísima Trinidad. Este misterio, que es dogma de fe definido y verdad fundamental del catolicismo, establece que "Dios es uno en su naturaleza, pero en ese Dios único hay tres personas distintas, el Padre, el Hijo que procede del Padre por generación y el Espíritu Santo que procede del Padre y del Hijo como de un solo principio por espiración" (120).

En el Antiguo Testamento aunque hay varias alusiones a este misterio, no son del todo claras, pero en el Nuevo Testamento encontramos referencias precisas, así, cuando Mateo habla del bautismo de Cristo dice: "Y he aquí que vio abrirse los cielos y al Espíritu Santo descender como paloma y venir sobre El, mientras una voz del cielo decía: Este es mi Hijo muy amado, en quien tengo mis complacencias" (121). Otra clara referencia aparece cuando se menciona el mandato de Cristo a los apóstoles de convertir al mundo al decirles: "...id, pues; enseñad a todas las gentes, bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo" (122).

Aunque la actividad externa de Dios es común a las tres personas, hay obras apropiadas que se atribuyen especialmente a cada una de ellas; así en las Sagradas Escrituras, se suelen atribuir al Padre las obras de Omnipotencia, como la creación y conservación de las criaturas, al Hijo las de sabiduría, como la Redención y el juicio final, y al Espíritu Santo las de amor, como la santificación de las almas (123).

En las representaciones religiosas de las personas de la Santísima Trinidad sus actitudes y atributos distintivos se relacionan con las obras que les son propias; así a Dios Padre se le identifica por su avanzada edad, a veces lleva un halo triangular y en ocasiones sostiene un globo o un libro. En el caso que nos ocupa aparece sentado, lleva barbas y está ataviado con vestiduras papales.

A Cristo, la segunda persona de la Santísima Trinidad, se le representa, obviamente, más joven que su padre. En este relieve se le ve de rodillas, desfallecido y recargado en el Padre Eterno, sobre su cabeza lleva la corona de espinas que recuerda su pasión.

El Espíritu Santo asume la forma de una paloma, símbolo muy antiguo de la iconografía cristiana, en este caso se encuentra a la izquierda de Dios Padre.

En los cubos de los estípites del primer cuerpo de esta portada, en cada una de sus caras aparecen medallones en relieve que representan a los doce apóstoles (124), tres en cada estípite según se hizo casi regla en esta moda artística. Se encuentran de norte a sur en el siguiente orden:

San Judas Tadeo, quien era hermano de Santiago el Menor y pri

mo de Jesús. Predicó el Evangelio en Mesopotamia y Persia, siendo en este último lugar donde sufrió el martirio junto con Simón Zeloteo. Se dice que fue decapitado con una alabarda, pero según otra versión fue atravesado con una lanza, por esto, sus atributos son la lanza o la alabarda - (125). Con este último instrumento lo vemos en el relieve de la Santísima, sosteniendo además un libro, que en manos de los apóstoles representa el Nuevo Testamento (126).

San Juan, apóstol y evangelista, hermano de Santiago el Mayor y autor de uno de los Evangelios, de tres epístolas y del Apocalipsis. Predicó el Evangelio en Asia Menor. En una ocasión fue arrojado a un caldero de aceite hirviendo del cual emergió ileso. En otra ocasión el emperador Dioclesiano ordenó que bebiera una copa de vino envenenado pero el veneno huyó de ella en forma de serpiente. Fue el único de los doce apóstoles que no pereció martirizado y murió en Efeso. Es representado como evangelista o como apóstol, siendo sus atributos el águila y el libro. Algunas veces se le representa sosteniendo una copa con la serpiente (127); es así como aparece en este relieve.

Santo Tomás, quien, como es bien sabido dudó de la resurrección de Cristo. Según Eusebio evangelizó a los bárbaros de Asia, San Jerónimo dice que evangelizó a los partos y persas (128). Una antigua leyenda-relata que cuando Tomás se encontraba en la India el rey Gondoforo le encargó la construcción de un palacio, pero el santo distribuyó el dinero recibido para la obra entre los pobres y el palacio fue construido en el cielo, es por esto que su atributo es una escuadra o regla de constructor, en este relieve aparece sosteniendo la escuadra con la mano izquierda, y -

por lo mismo se le considera patrono y protector de los arquitectos. En otras representaciones suele llevar una lanza que fue el instrumento de su martirio (129).

San Felipe, nació en Bethsaida. Se cree que predicó el Evangelio en Asia Menor. En la ciudad de Hierápolis efectuó varios milagros auxiliado con una cruz y en este mismo sitio combatió la idolatría, por lo que fue ejecutado. Su atributo es una caña o vara que en su extremo superior lleva atada la cruz latina y ocasionalmente la cruz tau (130).

San Pedro, Príncipe de los Apóstoles, hermano de Andrés pescador de Galilea, vicario de Cristo y cimiento humano de la Iglesia. Llevó el Evangelio a toda el Asia Menor, haciendo de Antioquía el centro de sus actividades. Más tarde fue a Roma en donde constituyó la primera comunidad cristiana, hasta que fue hecho prisionero y crucificado cabeza abajo en el Circo de Nerón. Su nombre es la traducción del hombre hebreo Ceifas que quiere decir Piedra. Se le representa, a veces, con un pez, pues era pescador de almas; ocasionalmente hay cerca de él un gallo, que recuerda el suceso bíblico cuando Pedro negó tres veces a Cristo por temor a ser aprehendido por sus enemigos; pero en el mayor número de los casos, se ve al apóstol con las llaves del cielo en las manos (131), como en este medallón.

Santiago el Mayor, hermano de San Juan, predicó el Evangelio en España, por lo que se le considera el santo patrón militar de ese país. A su regreso a Judea, Herodes lo mandó decapitar, posteriormente su cuerpo fue enterrado en Compostela. Se le representa con los símbolos del peregrino: el sombrero, la concha, o bien, como en este caso, con un báculo del que cuelga un guaje (132).

Santiago el Menor, de acuerdo con la tradición era pariente de— Jesús y fue el primer obispo de Jerusalén. Murió en forma violenta, en manos de una turba enfurecida que lo atacó con mazas y garrotes. Otras versiones dicen que fue arrojado de las murallas del templo. Su atributo es la maza o garrote, supuesto instrumento de su martirio (133).

San Pablo, nació en Tarso y se convirtió al cristianismo al tener una visión de Jesús. Cuando fue bautizado cambió su nombre hebreo de Saulo por el griego de Paulo. Predicó el Evangelio en Asia Menor y Grecia, recibió el título de "Misionero de los Gentiles" por llevar con reconocida elocuencia el mensaje de Cristo al mundo no judío. Es autor de numerosas epístolas. Murió en Roma y su atributo es la espada, con la que fue decapitado (134).

San Bartolomé. Son muy inciertos los datos que se tienen de su vida, pero probablemente predicó el Evangelio en Asia. Según la tradición fue desollado y luego crucificado, por esto, su atributo es un gran cuchillo de forma peculiar, instrumento de su martirio (135).

San Simón Zeloteo, quien junto con Judas predicó el Evangelio en Siria. Ambos padecieron el martirio en Persia. No se conoce con seguridad el instrumento de su martirio; una versión dice que murió crucificado y otra que fue cortado con una sierra (136). Se le representa con -- una cruz, o bien con la sierra, como aparece en este relieve.

San Andrés, hermano de Simón Pedro, fue uno de los primeros discípulos de Cristo y se cree que predicó el Evangelio en Asia Menor y Grecia; en este último lugar fue crucificado. Se le representa llevando -- una cruz cuyos brazos están cruzados en forma diagonal (137).

San Mateo, apóstol y evangelista. Antes de ser discípulo de Cris-to fue recaudador de impuestos. No se conocen con seguridad los deta--lles de su vida, se supone que escribió el Evangelio en Judea y que des--pués predicó en Etiopía, en donde posiblemente murió martirizado con un hacha. En las representaciones aparece con diferentes atributos, a veces está junto a un querubín, en otras ocasiones lleva una bolsa de dinero, --que recuerda su antigua profesión, o bien, como en este medallón, lleva un hacha, posible instrumento de su martirio (138).

Como puede verse en las ilustraciones, en la fachada aparecen--entre los estípites-- diez esculturas de talla entera que representan a cinco obispos, cuatro papas y un presbítero, siendo éste último segura--mente San Jerónimo. Las otras nueve figuras no presentan atributos su--ficientes para ser identificadas con plena seguridad.

En la arquitectura religiosa barroca la iconografía no se dejaba al azar. En casi todas las fachadas y retablos cada figura fue cuidadasamente seleccionada de acuerdo con su significación para ocupar el sitio--que de antemano se le destinaba; de esta manera resultaron composicio--nes llenas de sentido y significado simbólico que encierran importantes --mensajes religiosos, sobre todo para los católicos de esa época.

En el presente caso, debido a la falta de datos iconográficos de--la portada que estudiamos no podemos descifrar todo su contenido simbó--lico. Sin embargo con los elementos que tenemos a mano hemos tratado de encontrar el sentido religioso que aquí se quiso expresar. Para ello hemos elaborado una hipótesis que a continuación se pone a considera---ción de los lectores.

En el primer cuerpo se encuentran cuatro imágenes; tres obispos y un presbítero. Según dejamos dicho, en el último caso se trata sin duda de San Jerónimo, (+420), Presbítero y doctor de la Iglesia Latina. — Realizó diversos escritos en contra de la herejía propagada por Arrio. — El Papa Dámaso I le encargó la traducción de la Biblia de las lenguas -- orientales hebrea y griega al latín, obra que se conoce con el nombre de La Vulgata (139).

En cuanto a las otras imágenes pensamos que podrían ser:

San Atanasio, (+373), Obispo de Alejandría y Doctor de la Iglesia Oriental. Siendo todavía diácono empezó su lucha en contra del arrianismo cuando defendió la divinidad de Jesucristo al participar en el Concilio de Nicea. Ocupó la Sede Episcopal de Alejandría por más de cuarenta -- años, y aunque durante ese período fue cinco veces desterrado por here-- jes, nunca titubeó en su fe (140).

San Basilio (+397), Obispo de Cesarea y Doctor de la Iglesia O-- riental. Natural de Capadocia. Defendió su basta provincia de la herejía arriana y al hacerlo desafió al Emperador. Fué fundador del primer hosi-- cio para forasteros de que se tiene noticia (141).

San Gregorio Nacianceno, (+390), Obispo de Constantinopla. Ca-- padocio de nacimiento. Presidió la Asamblea del primer Concilio de Cons-- tantinopla y ocupó la sede patriarcal cuando se la ofreció el emperador Teo-- dosio. Sus escritos teológicos están especialmente dirigidos en contra -- del arrianismo (142).

En el segundo cuerpo de esta portada principal aparecen seis -- imágenes; cuatro papas y dos obispos, de acuerdo con nuestra hipótesis, de derecha a izquierda estarían:

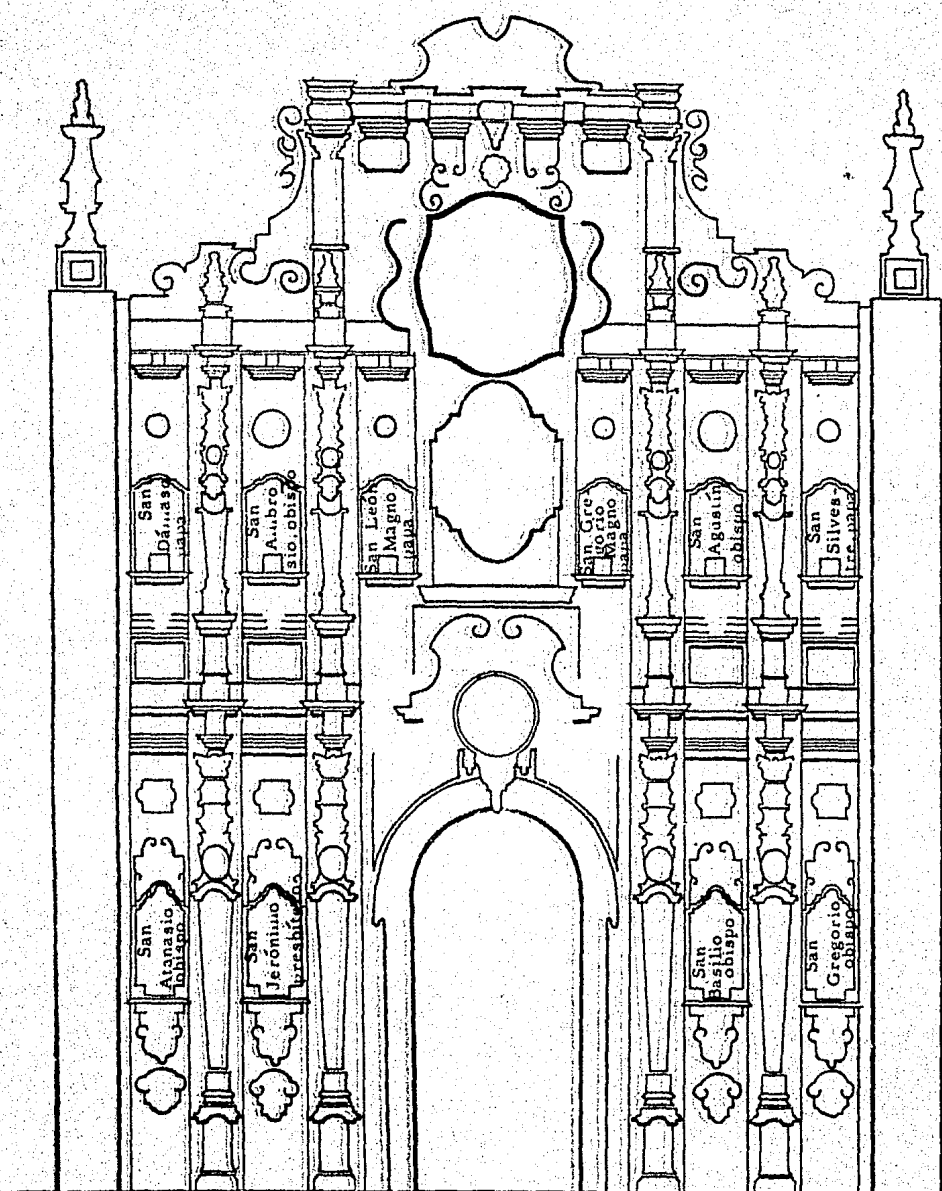
San Dámaso I. (+384), Sumo Pontífice. Parece ser que nació en España. Desplegó una admirable actividad combatiendo por un lado a las diversas herejías, y por otro continuando con la política de conciliación del Papa Liberio, su antecesor, encaminada especialmente a reunir, bajo la unidad que significaban los decretos del Concilio de Nicea, a todos los obispos. Presidió el Concilio de Aquileya en donde fueron combatidas diversas herejías, pero sobre todo el arrianismo (143).

San Ambrosio (+397), Obispo de Milán y Doctor de la Iglesia Latina. Nació en Tréveris y se educó en Roma. Siendo ya obispo destacó como gran estadista y teólogo. Combatió a los arrianos de Italia y se opuso al macedonianismo (144).

San León Magno, (+461), Sumo Pontífice y Doctor de la Iglesia Occidental. Combatió a los herejes y convocó al cuarto Concilio Ecuménico o de Calcedonia, cuando ante la Asamblea reunida fue leído un escrito suyo a cerca de la Encarnación del Hijo de Dios, se le aclamó diciendo: "Por boca de León ha hablado Pedro"; en vista de este documento, el Concilio condenó los errores de Eutiques (145).

San Gregorio Magno, (390-604), Sumo Pontífice y Doctor de la Iglesia Latina. Demostró eminentes cualidades de gobernante y de pastor e influyó en las costumbres litúrgicas de su tiempo. Atacó la herejía macedoniana y tuvo grato consuelo cuando los arrianos longobardos se convirtieron al cristianismo (146).

San Agustín (+430), Obispo de Hipona y Doctor de la Iglesia Latina. Nació en Tagaste y en su juventud perteneció a la secta maniquea, posteriormente se convirtió al cristianismo y combatió la herejía. Entre



PORTADA PRINCIPAL

R.F. 1824 C.

sus escritos realizó diversos estudios teológicos sobre el misterio de la Santísima Trinidad (147).

San Silvestre I, (+ 337), Sumo Pontífice. Romano de nacimiento, durante su pontificado se inició la funesta herejía de Arrio y, asimismo, se llevó a cabo el Concilio de Nicea que la condenó (148).

Significación de los temas religiosos.

La portada principal de la Santísima contiene en esencia dos temas religiosos que se presentan estrechamente vinculados entre sí; por una parte el Misterio de la Santísima Trinidad, que es dogma fundamental del cristianismo, y por otra el apoyo intelectual de ese misterio, representado por algunos de sus más destacados defensores. Así, consideramos que este conjunto iconográfico encierra para el espectador un doble significado; hay, obviamente, un mensaje espiritual a través de la presentación del misterio. Pero, además, nos encontramos con una importante enseñanza de valor racional, con un tema culto que se manifiesta al colocar en esta portada a los personajes que formularon la base intelectual del dogma trinitario.

El Misterio de la Santísima Trinidad en la representación del relieve central trata de ser vinculado en alguna forma con la más alta jerarquía terrena de la Iglesia, así vemos que Dios Padre aparece ataviado con vestiduras de Sumo Pontífice. Por otra parte se da énfasis al tema mediante las representaciones de la tiara papal y de las llaves de San Pedro, que constituyen el escudo pontificio. Estos símbolos, aparecen representados varias veces en la fachada; los vemos en el medallón que está sobre el arco de la puerta y en los que están por encima de los

santos centrales del segundo cuerpo. En la cúpula lucen también en los tableros de azulejos.

Como hemos señalado, los apóstoles aparecen representados en los cubos de los estípites del primer cuerpo. El hecho de colocarlos ahí fue común en la arquitectura churrigueresca, siendo este el sitio elegido, porque el estípite constituye parte fundamental de la estructura arquitectónica en su función de apoyo y soporte, y los apóstoles son considerados los pilares humanos de la Iglesia; ellos difundieron en el mundo el dogma trinitario y pusieron las bases de la comunidad eclesial en la tierra.

Las esculturas de talla entera representan a diez personajes - - que se distinguieron porque de alguna manera trabajaron en defensa del dogma de la Santísima Trinidad. Es probable que se trate de doctores - de la Iglesia -según hemos dicho-, es decir miembros que por su ayuda al desarrollo de ésta han recibido ese título; ya sea por sus especulaciones doctrinales o bien por su destacada actividad espiritual y pastoral. - Aunque debe aclararse que "... según la tradición eclesiástica, el término Doctor tiene dos significados: uno en el sentido litúrgico estricto, es decir, son aquellos que oficialmente han sido reconocidos por la Iglesia como tales y asimismo tienen su oficio litúrgico propio. En un sentido - más amplio se les llama doctores a aquellos que aunque no tengan título-especial han contribuido de manera importante al desarrollo y vida de la Iglesia" (149); como veremos algunas figuras aquí representadas podrían estar en este último caso.

Siete de las imágenes aparecen sosteniendo un libro y supone-- mos que las tres restantes debieron llevarlo también, aunque actualmen--

te se ha perdido. En el segundo cuerpo, una de las estatuas centrales -- sostiene, además una maqueta de la Iglesia, es muy probable que la que ocupa el mismo sitio en la otra calle portara una semejante. En la tradición iconográfica cristiana ambos objetos: el libro y la maqueta de la -- Iglesia, son considerados como atributos de los doctores de la Iglesia, -- el primero es símbolo de sabiduría y en las representaciones cristianas lo llevan aquellos que han sido célebres por sus conocimientos o por sus escritos religiosos. La maqueta de la Iglesia representa al conjunto de -- la cristiandad, y aquellos que la sostienen intervinieron en su desarrollo.

A excepción de San Jerónimo que ocupa el segundo lugar del primer cuerpo, todos los demás personajes llevan túnica y roquete, símbolos de la autoridad; estola, símbolo propio del poder sacerdotal; capa pluvial, vestidura de solemnidad y cruz pectoral, símbolo del poder episcopal. Los pontífices portan sobre sus cabezas la tiara papal, o sea la triple corona que representa los tres poderes que posee el sucesor de San Pedro como juez, legislador y gobernante. Los obispos llevan la mitra -- que es símbolo de su autoridad.

San Jerónimo, no lleva ningún distintivo característico de la dignidad prelatia, sino que lo vemos con el bonete propio del sacerdote y un atuendo sencillo de uso diario; vestimentas comunes entre los presbíteros.

Los grandes Doctores de la Iglesia son ocho; cuatro orientales: -- San Juan Crisóstomo, Obispo de Constantinopla, San Atanasio Obispo de -- Alejandría, San Gregorio Nacianceno Obispo de Capadocia, San Basilio -- Obispo de Cesarea; y cuatro de occidente o de la Iglesia Latina: San Ambrosio Obispo de Milán, San Agustín Obispo de Hipona, San Jerónimo --

Presbítero y San Gregorio Magno Pontífice. Siete de estos doctores se distinguieron porque en forma activa, o bien por medio de sus escritos teológicos combatieron las herejías, y en especial aquellas que iban en contra de la Santísima Trinidad. Pensamos que, por ejemplo, entre las figuras representadas en esta portada no aparecería San Juan Crisóstomo porque este doctor de la Iglesia centró principalmente su interés en combatir la relajación de costumbres y en difundir las enseñanzas morales de la doctrina cristiana, y no en contra de los ataques heréticos al misterio de la Santísima Trinidad como los otros siete. Aunque no por esto debe pensarse que no tocó el tema de la Trinidad, lo hizo pero con menor importancia.

Debemos recordar que fue en el siglo II cuando empezaron a difundirse las primeras herejías trinitarias, pero fue en el siglo IV cuando alcanzaron mayor propagación. De todas ellas la que más se difundió y llegó a constituir un verdadero peligro para la Iglesia católica fue la del presbítero de Alejandría llamado Arrio. Su doctrina se halla expresada en la carta que dirigió a San Alejandro, y en la cual sustentaba la existencia de tres substancias —idea ampliada en su obra Talía—, diciendo que las substancias del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo son completamente distintas la una de la otra y sin relación entre si. Asimismo negó la divinidad de la segunda persona de la Santísima Trinidad.

La herejía arriana se extendió, primero, por el Imperio Romano y posteriormente entre los pueblos bárbaros que invadieron al Imperio. Desde su aparición fue causa de intensas y violentas discusiones, disensiones, así como de persecuciones contra los católicos, pero, en cambio, hizo que el catolicismo se enriqueciera con una fuente inagotable de

obras definidoras de su doctrina.

En el primer concilio ecuménico, celebrado en Nicea en 325, el arrianismo fue uno de los temas primordiales que se presentaron en la discusión, quedando establecido entonces el llamado Símbolo de Nicea, — compuesto sobre todo a base de la frase fundamental declaratoria de la naturaleza del Hijo: "Unigénito nacido del Padre, es decir, de la substancia del Padre, engendrado, no hecho, consubstancial con el Padre" (150). De esta manera el arrianismo fue condenado, pero sus seguidores se sostuvieron todavía durante los siglos V, VI, y VII, fue hasta este último cuando se logró su total extinción.

Como una derivación de la anterior doctrina surgieron otras más, entre ellas la divulgada por Macedonio, Obispo de Constantinopla, que negaba la divinidad y personalidad del Espíritu Santo, por esto se les llamó pneumatomaquios, o sea adversarios del Espíritu Santo, nombre que también se aplica a los arrianos y otras sectas. En el segundo concilio ecuménico, el primero de Constantinopla, celebrado en 381, esta doctrina — fue condenada como falsa, estableciéndose como dogma de fe la creencia católica de la personalidad y divinidad del Espíritu Santo, introduciendo una adición relativa a este punto en el Símbolo de Nicea.

El monofisismo fue divulgado por Eutiques, superior o Archimandrita de un convento de Constantinopla, quien sostuvo que en Cristo la naturaleza humana había sido totalmente absorbida por la divina, de manera que solo ésta última permanecía en El. Esta doctrina fue condenada en el cuarto concilio ecuménico, celebrado en Calcedonia en 451, declarándose la doctrina de la perfección de ambas naturalezas en Cristo y

de su unión en una persona como artículo de fe. Los eutiquianos o monofisistas se sostuvieron en Siria, donde fueron llamados jacobitas; en Egipto se dividieron en coptos y melchitas, y principalmente en Armenia, por lo que también se llamaron cristianos armenios. Muchos de ellos, los que tomaron el título de Unidos, volvieron más tarde a la Iglesia Romana.

En esta portada aparecen representados cuatro Sumos Pontífices y entre los Doctores de la Iglesia únicamente dos de ellos son papas: San Gregorio y San León Magno. Es probable, como ya dijimos, que las otras dos esculturas representen a San Silvestre I y a San Dámaso I, pues ambos Pontífices sostuvieron una importante lucha en contra del arrianismo y durante su época se convocó a concilios para discutir y reprobar doctrinas heréticas sobre el misterio de la Santísima Trinidad.

Como se sabe la vestimenta litúrgica oriental es esencialmente igual a la de la Iglesia Latina, sin embargo, difieren en el uso de ciertos accesorios. Aunque en este caso no hay ningún indicio formal específico de la vestimenta oriental, es posible que algunas de las figuras escultóricas representen a Doctores de la Iglesia de Oriente.

Estas diez figuras representan a personajes cuyo apoyo intelectual fue decisivo y fundamental para la consolidación de la comunidad eclesial (151).

En suma, consideramos que el conjunto iconográfico de esta fachada es una exaltación del dogma de la Santísima Trinidad. El hecho de que la representación del misterio aparezca rodeada de sus más destacados defensores pone de manifiesto la importantísima labor que estos personajes realizaron en favor de la Iglesia católica con sus razonamien

tos y sabiduría, de tal manera que la fuerza de su pensamiento condujo -- al triunfo de la apologética sobre las doctrinas heréticas que ponían en peligro la unidad cristiana. Así también se rinde homenaje al pensamiento, a la intelectualidad cristiana.

Se destaca el papel que la alta jerarquía eclesiástica, desempeña como guía de la comunidad católica, pues con sus enseñanzas deja claramente establecidos los fundamentos dogmáticos de este misterio.

Cúpula.

En el cupulino octogonal que remata a la cúpula, se alternan con los vanos cuatro nichos, y en cada uno de éstos aparece una escultura de talla entera.

En el sureste está la de San Lucas, que fue uno de los cuatro -- evangelistas, quien nació en Antioquía hacia el año 70. Era médico de -- profesión y fue por largo tiempo compañero de San Pedro en su labor misionera. Es autor del tercer Evangelio y de los Hechos de los Apóstoles. Se le representa con un libro y junto a él aparece un buey. Su atributo es el buey alado, posiblemente porque en sus escritos habló preferentemente del sacerdocio de Cristo y este animal es símbolo del sacrificio y de -- la paciencia (152).

Al suroeste aparece San Mateo, apóstol y evangelista. Como -- apóstol se le representa llevando una bolsa de dinero o con una hacha; -- con esta última es como se le ve en el medallón de un estípite. En este caso aparece llevando un libro y acompañado de un hombre alado que alu -- de a su detallado relato de la Encarnación de Cristo (153).

En el noreste está San Marcos, otro de los cuatro evangelistas.

La tradición cristiana nos enseña que escribió el segundo Evangelio en Roma, en el que recogió la predicación de San Pedro. Su atributo especial es el león, animal que simboliza la fuerza y el valor. En su evangelio dedica especial atención a la Resurrección de Cristo (154).

Al noreste aparece San Juan, apóstol y evangelista, como se ha dicho se le representa también en el medallón de un estípite llevando en la mano una copa. En este caso lleva un libro y junto a él está un águila, que es símbolo de la más alta inspiración (155).

El libro que lleva cada uno de estos personajes alude a sus escritos y representa el Nuevo Testamento, en muchas ocasiones se les representa también con una pluma en la mano.

Como sabemos, además de su conocido papel de propagadores - de la fe, fueron los evangelistas quienes redujeron a conceptos literarios las enseñanzas de la doctrina cristiana, que anteriormente habían sido difundidas por la catequesis oral de los apóstoles.

Consideramos que iconológica y simbólicamente hay una relación estrecha entre los personajes de la fachada principal y la representación de los cuatro evangelistas en el cupulino, pues son ellos quienes nos hablan a cerca de la estancia en la tierra de la segunda persona de la Santísima Trinidad, y como se ha dicho, en sus escritos es donde encontra--mos claras referencias sobre el misterio trinitario, así como constantes alusiones a cerca de cada una de las Tres Divinas Personas.

Portada Lateral.

En la portada lateral hay cinco representaciones iconográficas; la escultura de talla entera que aparece en el nicho central del segundo -

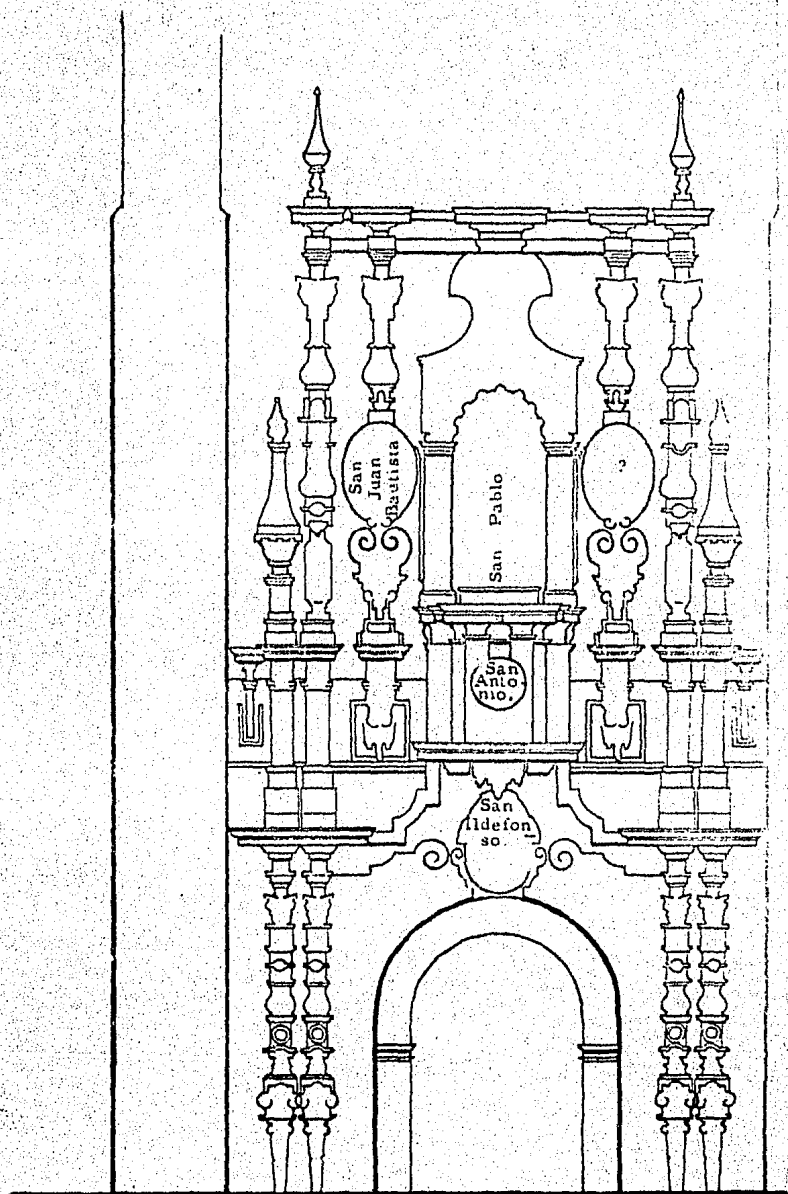
cuerpo es la imagen de San Pablo, apóstol de los gentiles, y para quien— la obra redentora de Cristo constituye la base de su teología. Se le representa de pie, barbado y ataviado con túnica y manto, sostiene bajo el brazo izquierdo un libro, que como se ha dicho anteriormente es símbolo del Nuevo Testamento y de sus escritos epistolares; con la mano derecha toma la empuñadura de una espada, que representa el instrumento con que fue martirizado y, al mismo tiempo, es símbolo de la fuerza con que castigó a los cristianos antes de su conversión y de la fuerza con que defendió después esta doctrina.

En el primer cuerpo y sobre la clave del arco de la puerta aparece un relieve en donde se representa la imposición de la casulla a San Ildefonso; el santo, que está ataviado con un hábito, aparece arrodillado, — con las palmas de las manos juntas y en actitud reverente. La Virgen — María y un ángel sostienen la casulla que le va a ser colocada. En la parte superior se ve una pequeña nube, y todo el conjunto está rodeado por — una guirnalda de formas vegetales. San Ildefonso fue obispo de la ciudad de Toledo, misma en donde nació y murió (607-667). Ingresó en el monasterio agaliense y llegó a ser su Abad, puesto que tuvo que abandonar para suceder a San Eugenio II en la silla arzobispal toledana, ejerciendo desde entonces con singular acierto y encendido celo el oficio de pastor — de almas. También se distinguió como hombre de ciencias, por lo que — se considera como una de las grandes lumbreras de la Iglesia Visigoda. — En sus escritos y predicación defendió y exaltó la perpetua virginidad de María, negada entonces por los herejes Helvidio y Joviano; la tradición — enseña que la Virgen, premiando su labor, le obsequió una riquísima ca-

sulla (156). Dando énfasis a la destacada actuación de San Ildefonso en Toledo, vemos, entre la ornamentación que está sobre la puerta, a dos pares de ángeles sosteniendo los atributos propios de los obispos: la mitra y el báculo pastoral.

En la calle central del segundo cuerpo y bajo el nicho que aloja a la imagen de San Pablo, hay un medallón circular en donde está representado San Antonio Abad, aparece con barbas, y la serie de arrugas que presenta en el rostro nos habla de su avanzada edad. Vestido con hábito, el santo sostiene en la mano derecha un báculo y con la izquierda un libro abierto que recarga en su hombro, junto a él está la figura de un cerdito. Se considera a San Antonio el padre de la vida monástica, de ahí que lleve un libro, y el hábito y la caperuza de los monjes, a los dieciocho años se retiró al desierto con el fin de desarrollar su vida de espiritualidad y oración. Para amedrentarle y hacerle abandonar su retiro, se le aparecía el demonio en las más repugnantes formas: el cerdo representa la tentación, y aparece junto a él como una evocación de su triunfo sobre el pecado. Pronto tuvo Antonio imitadores a los que agrupó bajo su dirección poniendo con ello las bases de la vida en común (157). Murió en 356 y se le reconoce como el santo protector de los animales domésticos.

En el segundo cuerpo y formando parte de las evolucionadas pilastras, hay en cada una un medallón de forma oval con la representación en relieve de un santo; en el que aparece a la derecha del nicho central, - está la imagen de San Juan Bautista, quien era pariente de Cristo. Se le considera el último profeta del Antiguo Testamento y el primer santo de los Evangelios (158). Desde antes de su nacimiento, a su padre se le había revelado que su hijo prepararía el camino del Señor, y se dice que



PORTADA LATERAL.

fue santificado desde el seno de su madre con miras a la misión que le es peraba. Se le representa semi cubierto con un manto y sosteniendo en la mano derecha un báculo terminado en cruz, símbolo de la importancia de su tarea. En la mano izquierda lleva un libro, que representa el Nuevo-Testamento, sobre éste aparece un cordero, pues según la tradición San Juan señaló a la segunda persona de la Santísima Trinidad diciendo: "Este es el Cordero de Dios, que borra los pecados del mundo" (159).

En el medallón situado a la izquierda del mencionado nicho central aparece un santo con barbas que sostiene en la mano izquierda un libro - cerrado, y en la mano derecha lleva dos objetos que se cruzan - como - grandes pinzas o tijeras -, posiblemente instrumentos de tortura. Su sen cilla vestidura tiene un cuello redondo y la manga termina con puño abotonado, elementos que no son propios del atuendo apostólico. Por lo tanto se descarta la posibilidad de que esta figura represente a un apóstol. Pu diera, tal vez, tratarse de algún diácono, pues su vestimenta recuerda la del clero secular. Desgraciadamente no hemos podido apreciar ningún - otro atributo que nos ayude a reconocer al personaje, el cual permanecerá en el anonimato.

Temas Religiosos en la Portada Lateral.

En esta portada, según se ha dicho, aparecen representaciones de santos que en vida realizaron muy diversas actividades, y pertenecieron a épocas históricas muy distintas. Por ejemplo, San Pablo, que fue apóstol en los primeros años del cristianismo; San Ildefonso, obispo del siglo VII; San Antonio, monje que vivió durante la primera mitad del siglo IV; y San Juan Bautista, profeta anterior a la era cristiana. Sin em-

bargo, encontramos entre ellos un rasgo común; todos fueron guías para un grupo de personas entre quienes impartieron enseñanza doctrinal y moral. San Pablo mostró un especial interés en la evangelización de los gentiles. En sus epístolas dedica, generalmente, una parte a exponer la doctrina cristiana y otra a exhortar a los fieles a practicarla. San Ildefonso por su parte, escribió importantes obras teológicas y mostró especial celo al guiar a su diócesis por el camino de la verdad y de la piedad a María. San Antonio Abad enseñó a sus seguidores la doctrina de la fuerza de la vida espiritual y asentó las bases de la vida monástica. Finalmente, San Juan Bautista preparó con su predicación el camino del Señor y constantemente se refirió a la importancia del espíritu de penitencia en la vida moral del cristiano.

Así pues, consideramos que a diferencia del significado del conjunto iconográfico de la portada principal, en donde los temas religiosos son de un carácter intelectualizado y teórico; la portada lateral encierra todo un mensaje ejemplar, destacando el valor de las enseñanzas de tipo práctico. Se presentan al espectador diferentes personajes que al difundir la doctrina religiosa dieron especial importancia al aspecto ético de la misma, y que promovieron entre sus seguidores la práctica de las virtudes cristianas.

Además de lo señalado en las líneas anteriores, podemos indicar que la presencia de San Antonio Abad obedece también a la gran popularidad de que gozaba el santo entre los habitantes de Nueva España, pues como hemos dicho se le considera ante todo el protector de los animales, aunque también lo es contra las enfermedades contagiosas y los incendios.

Dada la situación general y la mentalidad de la época comprendemos lo necesario de este tipo de devociones prácticas y el gran arraigo que tuvieron; los fieles recurrían a San Antonio para que les conservase sanos a los animales que poseían. Asimismo, sabemos que el 17 de enero de 1723 San Antonio Abad fue nombrado patrón de la ciudad de México (160).

Nicho de la fachada lateral (calle de Emiliano Zapata).

En la hornacina de este nicho aparecen bajo un dosel las siguientes figuras escultóricas:

Al centro de la composición una custodia que se asienta sobre -- las cabezas de dos querubines. Su parte superior, destinada a contener la hostia consagrada, está rodeada por diez rayos. Como se sabe la custodia se emplea para exponer al Santísimo Sacramento a la adoración de los fieles o para llevarlo en procesión. Los rayos que la rodean representan al sol y recuerdan aquellas palabras del salmista: "Puso su tabernáculo en el sol" (161), y el título que el profeta Malaquías le diera a Cristo: "Sol de Justicia" (162). El uso de la custodia se remonta al siglo XIV, -- aunque la costumbre de la exposición del Santísimo es mucho más antigua (163).

Dos ángeles, uno a cada lado de la custodia, aparecen arrodillados sobre nubes, con las palmas de las manos juntas, largas vestiduras y actitud de reverencia. Los ángeles son ejecutores de la voluntad divina, y al mismo tiempo un contacto entre el mundo celeste y el terrestre, es por eso que una de sus actividades es la de ser mensajeros de Dios ante los hombres. Las alas con que se les representa simbolizan la misión divina que tienen encomendada (164).

Bajo la cornisa, sobre la cual se asienta la composición, y sobre la guardamalleta aparece un querubín.

Lógicamente la representación de este nicho alude a la festividad de Corpus Chirsti, dedicada a conmemorar la institución de la Sagrada Eucaristía, y que como hemos señalado se celebraba con gran solemnidad en la capital del virreinato con una procesión que año con año salía del templo de la Santísima Trinidad.

C). - Simbolismo de las Formas
Ornamentales.

Simbolismo de las formas ornamentales.

Dentro de las diferentes manifestaciones del arte cristiano nos encontramos con una gran riqueza de representaciones simbólicas. Muchas de las formas usadas tienen un origen pagano, pero al ser adoptadas por el cristianismo se les asoció a diferentes conceptos, ideas y principios ortodoxos. Otros símbolos lógicamente surgieron a medida que se fue desarrollando este nuevo arte.

Dentro de la exhuberancia formal de la arquitectura churriguesca metropolitana nos encontramos con diversos motivos que poseen un tradicional significado religioso y, que muchas veces complementan y dan énfasis al tema iconográfico del conjunto. En otras ocasiones no hay simbolismo sino que las formas han sido empleadas con una intención puramente decorativa.

Entre las más destacadas formas simbólicas que observamos en las portadas, cúpula y torre de la Santísima están:

La cruz de malta, que fue el signo distintivo de varias de las órdenes religioso-militares que surgieron en la Edad Media a raíz de las cruzadas. La más antigua de ellas fue la Orden de San Juan de Jerusalén, fundada por el Maestre Gerardo hacia 1050 en el "Hospital Hierosolymitani". El fundador logró que la orden adquiriera poder y concurrencia, sobre todo con la expedición de los cruzados en 1099, y consiguió-

la aprobación de Roma, de modo que pudieron establecerse filiales en diversos sitios. A partir de 1530 se le dio el nombre de Orden Maltense, — época en que establecieron su sede en la isla de Malta. Sus objetivos fueron el servicio hospitalario y la defensa de la Iglesia, actividad que desplegaron luchando en contra de los turcos, primero en Tierra Santa y más tarde en el Mediterráneo (165).

Otras de las ordenes religioso-militares que tuvieron como insignia la cruz de malta fueron: La Orden Templaria, fundada en 1118. Su objeto era la defensa de los caminos que seguían los peregrinos que iban a los Santos Lugares (166). La Orden Teutónica, que fue fundada hacia 1128 por cruzados alemanes (167). La Orden de la Trinidad, instituida -- por San Juan de Mata y San Felix de Valois en 1198; su finalidad era la redención de los cristianos cautivos en tierra de musulmanes, particularmente de los berberiscos (168). Generalmente este tipo de órdenes estaban formadas por caballeros que habían de ser nobles, escuderos, hermanos laicos y sacerdotes.

La cruz de malta, signo distintivo de estas órdenes religioso-militares, presenta ocho puntas, cada una de ellas es símbolo de una de las bienaventuranzas (169), o sean las ocho recompensas que Jesucristo prometió a quienes vivieran la virtud, justicia y resignación cristianas.

La Archicofradía de la Santísima Trinidad de Roma y la de México continuaron con algunas de las costumbres de la Orden Trinitaria, — entre ellas la de conservar la cruz de malta como signo distintivo.

En el templo de la Santísima aparece representada en las dos portadas, en el tambor y en los tableros de la cúpula, en los cristales de

las ventanas, en la puerta principal y en las pilastras interiores del templo, como la rúbrica de la Archicofradía.

La tiara fue entre los reyes persas una cobertura para la cabeza (170). En la acepción propiamente cristiana es el sombrero litúrgico y a la vez la corona del Sumo Pontífice. Con el paso del tiempo su forma ha ido evolucionando; en un principio era un simple cerco, a fines del siglo XIII se presenta dentada, poco después con Bonifacio VII se le añade una segunda corona y hacia 1310 comienza a introducirse la tercera, la cual se halla constante desde Benedicto XII, -1335- hasta nuestros días (171). Las tres coronas de la Tiara simbolizan los poderes espirituales del Sumo Pontífice de enseñar, gobernar y santificar (172).

En la iglesia de la Santísima este ornamento sagrado aparece en el medallón circular que vemos sobre la clave del arco de medio punto, - en donde está colocada sobre un libro y dos llaves que se cruzan, formando así el escudo pontificio, el cual se repite en los medallones circulares que están en las calles laterales del segundo cuerpo, en el tambor y tableros de azulejos de la cúpula. Como remate del campanario de la torre, la tiara adquiere una singular importancia formal y simbólica en este monumento dieciochesco, según ya hemos visto.

La presencia de la tiara en el templo de la Santísima Trinidad es del todo significativa y se relaciona estrechamente con el tema iconográfico representado en la portada principal. Dando énfasis al papel que tiene el Vicario de Cristo en la tierra como guía y jefe de la comunidad cristiana.

La mitra es el sombrero litúrgico que usan los cardenales, arzobispos, obispos y ciertos abades, y en algunas ocasiones el Papa. Es sím

bolo de la autoridad espiritual y eclesiástica que tiene el personaje que la lleva (173).

El báculo pastoral es en el uso eclesiástico atributo de los obispos, arzobispos y abades y simboliza la autoridad y jurisdicción (174).

La mitra y el báculo pastoral aparecen en la portada lateral, al lado del relieve de San Ildefonso, simbolizando su autoridad eclesiástica.

Por otra parte, los vegetales son símbolo del ciclo anual y la -- abundancia (175), y su empleo como motivos ornamentales en las construcciones, se remonta a la antigüedad.

En la decoración de las portadas churiguernescas, su uso fue -- ampliamente difundido. Entre los representados en la Santísima podemos distinguir tres clases diferentes: los frutos, las flores y el follaje. De los primeros se destacan los racimos de uvas. De este fruto se obtiene el vino que se emplea en el Santo Sacrificio de la Misa, mismo que en el momento de la Consagración se convierte en la Sangre Divina del Redentor, así la vid, ha sido tradicionalmente el símbolo del Sacrificio de Cristo (176).

La granada, con su multitud de semillas dentro de un solo fruto, alude a la unidad de la Iglesia (177).

Ambas representaciones: los racimos de uvas y las granadas, -- guardan una estrecha relación con los temas iconográficos que aquí se manifiestan; Cristo, la segunda persona de la Santísima Trinidad, vino al mundo para enseñar a los hombres el camino de la verdad, y la Iglesia, que debe mantenerse unida, tiene por misión el propagar esas enseñanzas.

Las flores son símbolo de las virtudes espirituales y del esplendor, asimismo son imagen de las cosas que se marchitan rápidamente (178). Gran parte de las flores que aparecen en las portadas de la Santísima no son identificables, y pensamos que su presencia obedece más bien a un motivo ornamental que simbólico. Sin embargo cabe hacer una excepción; en la portada lateral, sobre los apoyos del segundo cuerpo, se destacan gran cantidad de rosas. La rosa por su fragancia y belleza evocó siempre el esplendor paradisiaco, probablemente en relación con esta leyenda se llama a la Virgen "Rosa sin espinas", pues según la tradición estaba exenta de las consecuencias del pecado original (179). En la portada lateral de la Santísima, la representación de las rosas secunda al tema mariano que vemos en el relieve central del primer cuerpo, en donde aparece San Ildefonso recibiendo de la Virgen una casulla.

El follaje, formado en su mayor parte por hojas de acanto, que más que simbólicas son decorativas, aparece en las portadas, el campanario y la cúpula, cubriendo claros sobre las diferentes secciones de los apoyos, en las peanas y guardamalletas, formando gирnaldas etc. como presencia del mundo natural.

La palabra ángel significa mensajero (180). La misión que tienen los ángeles en el cielo es la de alabar y adorar a Dios, en la tierra, su misión estriba en ejecutar los decretos y hacer conocer la voluntad del Señor. El ejército angélico está formado por tres jerarquías, divididas cada una en tres coros; de todos ellos solo los arcángeles han adoptado forma individual con carácter y atributos definidos. Los demás no tienen nombres ni distintivos especiales. Los ángeles son representados como jóvenes o niños alados, los primeros con atuendos que --

han variado con la historia, y los segundos siempre desnudos (181). Los querubines y serafines aparecen representados como cabecitas aladas - (182).

En la arquitectura religiosa churrigueresca son múltiples las representaciones de ángeles y querubines. En la fachada principal de la -- Santísima los vemos en la calle central y en las calles laterales aparecen tanto en los estípites como en los espacios que se alternan con éstos. En el copete que remata a esta misma portada aparecen cinco querubines.

En la portada lateral vemos a los ángeles y querubines en las diferentes secciones de los apoyos y asimismo se destacan los dos pares de ángeles que sostienen la mitra y el báculo pastoral.

La concha es la parte exterior y dura que cubre a los animales - testáceos, de tierra o mar. Desde la antigüedad se le tomó como objeto de decoración. Se le han dado diversos significados, en términos generales recuerda al cristianismo de manera amplia, en forma específica es - símbolo de la gracia de Dios y también de los peregrinos.

En las portadas churriguerescas su valor es mucho más decorativo que simbólico. En la fachada principal de la Santísima aparecen las conchas formando parte de la ornamentación en los espacios que se alternan con los estípites del primer cuerpo, en las peanas de los del segundo cuerpo y a los cuatro lados de la ventana del coro. En la portada lateral las vemos en el segundo cuerpo, en las peanas, en la parte superior del medallón circular y en el nicho central. También aparecen representaciones de conchas en el tambor de la cúpula.

Los mascarones son rostros contrahechos, grotescos y a veces-

ridículos. Su uso es antiquísimo y universal, aunque no con el mismo significado, pues existen varias clases de caretas: la de carácter funerario, las destinadas al culto, a la guerra, al teatro, al baile, etc. En los misterios y fiestas religiosas de la Edad Media figuraron las máscaras que se convirtieron luego en elemento de fiestas de sociedad (183). El cristianismo toleró estas imágenes desprovistas de toda significación religiosa y no es extraño que aparezcan algunas máscaras en monumentos cristianos. En la fachada principal de la Santísima los mascarones aparecen en el remate, al lado de las pilastras. Hay también representaciones de mascarones en el tambor de la cúpula de esta iglesia. Los mascarones son herencia de la ornamentación manierista.

D). - Retablos, Pinturas e Inventario
de las Obras de Arte que se con
servan en el Templo.

En el interior de la iglesia de la Santísima Trinidad se conservan algunas obras de interés artístico, nuestro objetivo al elaborar este capítulo es el de darlas a conocer y describirlas brevemente, esperando que esto sirva para que más tarde se realice un análisis y estudio profundo de cada una de ellas.

La decoración del templo ha variado a través de los años. Sabemos que en el siglo XVIII los muros de la iglesia estuvieron revestidos con retablos barrocos, que se fabricaron por la misma época que se trabajaba en la reedificación, y que fueron costeados por las distintas hermandades que tenían su sede en este templo. El cronista Juan de Viera, que escribe hacia 1777, nos dice "...aunque todo el interior está del mismo modo perfeccionado aun le falta el dorado de algunos colaterales que están a cargo de la cofradía de los sastres" (184). Consideramos que — para el 18 de enero de 1783 — día en que se bendijo e inauguró el nuevo templo —, la mayor parte de los retablos habían sido dorados, pero es muy posible que algunos detalles estuvieran inacabados.

Con el advenimiento del neoclásico la ornamentación interior fue modificada y siguiendo la nueva tendencia artística se colocaron otros retablos; Alfaro y Piña —que escribe en 1863— nos dice al respecto: "...tanto el altar mayor como los laterales están bien adornados y estucados de blanco y oro al estilo moderno" (185). De estos retablos solo —

subsiste el principal, que aparece en el presbiterio. Este retablo neoclásico presenta un baldaquino central formado por cuatro columnas corintias. En el entablamento observamos un friso decorado con motivos vegetales en dorado y medallones con representaciones de querubines. Sobre dicho entablamento y en cada extremo hay un roleo en donde está sentado un ángel que por su postura recuerda a los que vemos en los retablos barrocos balbasianos. El cuerpo superior está ornamentado con la representación de una gran concha, que presenta un entablamento con decoración vegetal y un frontón triangular. Sobre este cuerpo está colocada una escultura de yeso de la Santísima Trinidad.

Cada una de las calles laterales de este retablo presenta dos columnas corintias que sostienen al entablamento y al frontón curvo, sobre el cual se levanta un remate semiesférico.

Coronando a todo el retablo aparece un gran resplandor dorado que presenta la conocida forma triangular con el Ojo Divino de Dios Padre en el centro.

Todas las columnas tienen sus capiteles y estrías en dorado. — Asimismo la decoración vegetal de los entablamentos, las distintas molduras y la ornamentación que observamos en los frontones están doradas.

La parte central del altar, que forma el baldaquino, alberga actualmente una imagen moderna de la Virgen del Perpetuo Socorro, a cuyos lados aparecen las esculturas de cuatro ángeles, dos aparentan sostener la imagen y los otros dos portan una corona.

En cada una de las calles laterales vemos una escultura; la de la derecha representa a San Pablo y la otra a San Pedro. En la parte superior de estas mismas calles están pintados unos escudos; uno formado

por atributos papales y el otro con atributos de obispos.

Los dos retablos que vemos en la nave de crucero son de mala calidad y no tienen valor artístico, se colocaron ahí a principios del siglo actual. Además de estos hubo otros cuatro semejantes en los muros del primer y tercer tramos de la nave principal y que desaparecieron en 1966, durante las obras de reparación emprendidas por la Dirección de Monumentos Coloniales del INAH.

Obra del siglo XIX fue también la decoración de las bóvedas a base de motivos geométricos y formas vegetales de yesería pintada en dorado. Actualmente queda parte de esa ornamentación en las bóvedas y arcos del crucero, del presbiterio y de la sacristía, así como en el tambor de la cúpula, en donde también se conservan unas guirnaldas formadas por hojas de laurel de color verde que aparecen enmarcando a las ocho ventanas.

Fue también durante el siglo XIX cuando las pechinas y la cúpula se decoraron con pinturas murales al temple, siendo éstas de mediana calidad. Desgraciadamente es muy poca la información que hemos podido obtener al respecto. En el Archivo y Laboratorio Fotográfico del INAH en una pequeña nota explicativa de las fotografías del interior del templo se menciona que las pinturas se hicieron a mediados del siglo XIX y que fueron obra de un pintor de apellido Ramírez. En la cúpula se representaron algunas escenas del Antiguo Testamento y en cada una de las pechinas la figura de un evangelista, siendo estas últimas las únicas que se conservan, si bien, están retocadas y se han suprimido los fondos originales y las nubes.

En los cristales de las ocho ventanas que se encuentran a lo largo de la nave aparece el motivo ornamental de la cruz de malta. García Cubas, refiriéndose a la Archicofradía de la Santísima Trinidad, nos dice: "...su estandarte tenía una cruz roja y azul en campo carmesí" (186). En estas ventanas los dos brazos verticales de la cruz aparecen en color rojo y los horizontales en azul, un pequeño círculo de color amarillo une los cuatro brazos y un círculo blanco encierra toda la representación.

Todas las ventanas tuvieron los cristales de sus cuatro extremos en azul, actualmente han sido reemplazados por cristales incoloros.

El mismo motivo ornamental de la cruz de los trinitarios se repite en los cristales de las ocho ventanas del tambor. En la nave del crucero aparece en las cuatro ventanas ovales y en la ventana rectangular — que ve hacia el sur, siendo en este último sitio en donde la representación alcanza el mayor grado de estilización y aparece encerrada en un cuadrado.

Pieza de gran valor que afortunadamente se ha conservado en buen estado hasta nuestros días, es la balaustrada del coro; finamente tallada en madera, está decorada con cinco figuras de ángeles pintados en dorado y que sostienen canastos de frutas.

De gran interés artístico es también el cancel que está colocado en la entrada principal. Tallado en cedro, presenta en su parte superior cinco vanos de forma mixtilínea, a cuyos lados aparecen guirnalda y angelillos en dorado. Las hojas del cancel formadas por tableros mixtos — presentan una serie de molduraciones talladas a diferentes profundidades, que forman vibrantes diseños geométricos que se alternan con motivos —

vegetales y bellas figuras de ángeles, cuya representación es sumamente rara dentro de la iconografía del barroco mexicano.

La puerta principal del templo, obra del siglo XVIII, presenta las hojas talladas, también a base de grandes tableros mixtos y moldurados, en donde los motivos principales son el escudo pontificio formado por la tiara y las llaves y la tan repetida cruz de Malta.

Entre el cancel y la puerta de entrada hay una vitrina que contiene una escultura de la Santísima Trinidad. Las figuras que la componen están dispuestas de la siguiente forma: Dios Padre aparece sentado, ataviado con vestiduras papales y portando una tiara sobre su cabeza. De acuerdo con la tradición, se le representa como una persona de edad avanzada, con arrugas en la frente y la barba y el cabello blancos. Dios Hijo, recostado sobre las rodillas de su padre, presenta las huellas físicas de su pasión y yace desfallecido. El Espíritu Santo — como en otras obras de la época — está representado por una pequeña paloma de plata que luce como volando cerca del hombro izquierdo del Padre Eterno.

Este grupo escultórico alcanza una altura aproximada de 40 cm. Las dos figuras son de madera y sus vestiduras de tela. Las facciones de ambos personajes son de muy fina factura, destacándose la expresión de dolor que presenta el rostro de Cristo, así como la flacidez de su cuerpo agonizante. Por su expresión se trata de una obra ya académica.

En el sotocoro del templo hay una escultura de un Cristo crucificado, la figura en sí no es de gran calidad y está muy retocada, pero en cambio, muy interesante es el trabajo de taracéa de la cruz. Los maderos son de forma octogonal y presentan incrustaciones de carey y hueso.

Pinturas de caballete.

En los muros de la nave principal del templo de la Santísima se localizan doce oleos de gran interés. Las pinturas realizadas sobre tela, son de forma oval, once de ellas de iguales dimensiones, la restante ligeramente más pequeña que las anteriores. Todas presentan marcos de madera cubiertos de oro de hoja.

Uno de los lienzos está firmado por Michael Rudesindo Contreras. Aunque los demás no tienen firma alguna, consideramos que todos son obra del mismo autor; pues la calidad y características pictóricas que presentan son semejantes. Por otra parte, sabemos que fue costumbre que en casos de series fuera firmada una sola obra.

Las noticias que hemos podido recabar sobre Michael Rudesindo Contreras son muy escasas. Juan de Viera, el cronista del siglo XVIII, en su Breve y Compendiosa Narración de la Ciudad de México presenta una lista de pintores coloniales —en su mayor parte capitalinos y poblanos— que divide en dos grupos (187), en el primero aparecen los nombres de los que él llama "antiguos", Gonzalo Obregón señala que a éstos, Viera los conocía por tradición o bien por sus obras y son artistas del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII. En el segundo grupo de la lista están los "modernos", éstos eran contemporáneos de Viera (188). Miguel Rudesindo Contreras ocupa el número treinta y tres de la lista de pintores modernos.

En la nómina general de pintores coloniales que fue realizada por Manuel Toussaint y Abelardo Carrillo y Gariel (189) se le nombra así: Contreras Rudesindo, y los autores remiten al lector a los Apuntes Artís-

ticos sobre la Historia de la Pintura en la Ciudad de Puebla de Bernardo Olivares Iriarte (190). Olivares Iriarte presenta un catálogo de pintores de los cuales él había visto obras en la ciudad de Puebla, y en dicho catálogo aparece el nombre de Contreras Rudesindo (191).

Tenemos noticias de que en el año de 1754 varios pintores acudieron ante el notario Andrés Bermúdez de Castro para levantar testimonio de su Sociedad, que parece haber existido desde 1753, siendo el presidente de la misma don José de Ibarra. Al calce de dicho documento aparecen las firmas de los veinticinco pintores fundadores y entre ellas se encuentra la de Miguel Rudesindo Contreras (192).

Así pues, podemos señalar que Contreras se destacó durante la segunda mitad del siglo XVIII. Siendo miembro fundador de la Primera Academia de Pintura de México, pensamos que debió haber sido un artista de cierto prestigio. Por las noticias que tenemos es posible que fuese poblano.

En once de los oleos que decoran los muros del templo de la Santísima se han representado martirios de apóstoles y en el otro la crucifixión de Cristo. El tema central de cada una de estas obras es el desnudo del personaje martirizado, el cual aparece rodeado por distintos grupos de personas. Aunque la disposición compositiva se repite con frecuencia, podemos señalar que está bien lograda y que es interesante. Asimismo, el pintor demuestra su habilidad en los magníficos escorzos de los apóstoles. Llama la atención la tonalidad claroscuro de las representaciones que se aparta de la modalidad del momento y en cambio recuerda la tendencia pictórica de la centuria anterior. En suma consi-

deramos que estos medallones son obras que se destacan por su calidad-- y tratamiento, así como por la temática representada.

El resto de las obras pictóricas que se encuentran decorando los muros del templo de la Santísima son anónimas, de segunda calidad y en general están muy retocadas; en la nave principal hay dos oleos, en uno - se representa a San Juan Crisóstomo y en el otro a San Efrén Syro. En - el retablo del crucero norte aparece la imagen de una santa que sostiene un copón entre sus manos y en el retablo del crucero sur una pintura de - la Virgen de Guadalupe.

CAPITULO I V.

ATRIBUCION DE LA OBRA.

Hasta la fecha no contamos con ningún documento donde se haga referencia al arquitecto o arquitectos que elaboraron el proyecto para la construcción del templo de la Santísima Trinidad. Tampoco hay ningún dato al respecto en las obras que hemos revisado de los cronistas y autores de los siglos XVIII y XIX.

En el libro de Silvestre Baxter: La Arquitectura Hispano Colonial en México, publicado en 1901 (193), es cuando por primera vez se atribuye la iglesia de la Santísima Trinidad al arquitecto Lorenzo Rodríguez. Baxter no da ningún fundamento documental ni formal para apoyar su apreciación, sólo toma en cuenta la cronología: "La iglesia de la Santísima Trinidad, comunmente conocida como la Santísima, tiene después del Sagrario, el exterior churrigueresco más importante y complicado de la ciudad de México. Y puesto que su comienzo data de 1755, la misma época que el Sagrario, es de presumir que sea obra del mismo arquitecto Lorenzo Rodríguez" (194). Sin embargo, el hecho de que las construcciones hayan sido contemporáneas no nos basta como razón de peso para atribuir la obra a Rodríguez.

Autores subsiguientes a Silvestre Baxter han repetido —por inercia y sin hacer las debidas reflexiones— lo dicho por él; como sucede en la obra del arquitecto Federico Mariscal: La Patria y la Arquitectura Nacional, publicada en 1915 (195).

También en el artículo "La Iglesia de la Santísima Trinidad", -- del arquitecto Antonio Muñoz, publicado en 1924 (196), se da por supuesto que el proyecto original de la portada principal del templo fue de Lorenzo Rodríguez; pero -- como hemos visto, al referirnos al aspecto estructural del monumento --, Muñoz sostiene la tesis de que ese proyecto de Rodríguez tuvo que ser modificado a consecuencia del hundimiento, y que el remate de la portada fue obra de otro arquitecto. Asimismo presenta la posibilidad de que el último cuerpo de la torre tampoco sea obra de Lorenzo Rodríguez (197).

Como hemos señalado, coincidimos con la opinión del arquitecto Muñoz cuando dice que como consecuencia del hundimiento del templo, el remate de la fachada principal fue modificado para readaptarlo dentro del conjunto, aunque no pensamos que se le haya dado mayor elevación al edificio. Por lo que se refiere a la intervención de dos arquitectos, esta -- nos parece una tesis aceptable; fundamentada en el diferente tratamiento que se observa entre los dos primeros cuerpos de la portada y el remate. Por otra parte, de acuerdo con los datos históricos, sabemos que el templo tardó en construirse aproximadamente veinte años, y que durante ese lapso hubo constantes interrupciones por falta de dinero, por lo que se -- puede pensar que no siempre pudo hacerse cargo de la obra el mismo arquitecto, y que es posible que otra persona haya intervenido para hacerlos reajustes que eran necesarios.

Asimismo, en 1925 el Dr. Atl en su libro Iglesias de México (198), repite la tesis de Muñoz y afirma que el arquitecto de la Santísima Trinidad fue Lorenzo Rodríguez, y que la construyó de 1755 a 1786 (199).

Posteriormente en 1941, la profesora Aline Louchheim, en su obra The Church Facades of Lorenzo Rodríguez: a Focal Point for the Study of Mexican Churrigueresque Architecture (200), tomando como base lo dicho por Baxter y la tesis de Muñoz, elabora, por primera vez, un análisis comparativo entre la portada principal de la Santísima Trinidad y las portadas del Sagrario Metropolitano. La profesora Louchheim considera que existen mayores semejanzas entre estos dos templos, que las que pudieran existir con otras iglesias churriguerescas del Valle de México. Las semejanzas que señala dicha autora entre la Santísima Trinidad y el Sagrario son las siguientes:

La organización básica es similar, muestra un entendimiento real del estilo y un tratamiento análogo.

Las portadas están concebidas como frontispicios ornamentales que se adaptan a patrones arquitectónicos, en donde se combinan las líneas verticales y horizontales, con predominio de las primeras.

Las proporciones de los pedestales y fustes son similares; pues los del segundo cuerpo son más delgados y la proyección del todo y cada una de las partes es menor si se les compara con los del primer cuerpo.

En ambos casos el segundo cuerpo es más ligero y de menor altura que el inferior.

La colocación de los entablamentos es similar en los dos templos (201).

Por otra parte la misma autora señala como diferencias fundamentales las siguientes:

La concepción arquitectónica de la Santísima es más lúcida que la del Sagrario, pues los elementos dominantes se presentan con mayor

fuerza, estilo y esmero. Los elementos secundarios han sido relegados -- por su forma y posición en el proyecto, con lo que se logra mayor unidad y claridad.

La colocación libre de los estípites acentúa la proyección y la -- verticalidad.

En la Santísima no hay interestípites; así se da mayor importancia y énfasis a la proyección de los estípites.

La forma en que están colocados los distintos motivos ornamentales difiere notablemente, al igual que el oficio, esto último se debe a la ejecución de distintos grupos de canteros (202).

La autora acepta lo expresado por Muñoz sobre la intervención de dos arquitectos: uno para los dos primeros cuerpos de la portada principal, y otro para el remate. Y concluye opinando que las semejanzas básicas son suficientes para pensar que los proyectos del Sagrario y la Santísima fueron de una misma persona. Por las diferencias que existen entre uno y otro templo, ella considera que hay mayor coherencia y unificación en la Santísima, lo que puede ser entendido como innovaciones en un trabajo posterior del mismo arquitecto, con su estilo ya completamente desarrollado. Por lo tanto le parece justificada la atribución a Lorenzo Rodríguez (203).

Hasta el momento, ha sido la profesora Louchheim quien ha mostrado la mayor preocupación al tratar de fundamentar formalmente la atribución que se ha hecho de la Santísima a Lorenzo Rodríguez. Nosotros consideramos que evidentemente se pueden encontrar ciertas semejanzas entre los dos monumentos, pero la mayor parte de las similitudes que se señalan; las encontramos también en otras portadas churriguerescas de

edificios religiosos, por ejemplo en San Felipe Neri el Nuevo, en la capilla de Balbanera y en la Santa Veracruz; por lo que creemos que dichas características señaladas por la autora, no son privativas de la obra del arquitecto Lorenzo Rodríguez.

Por nuestra parte, opinamos opuestamente a la tradición que atribuye a Lorenzo Rodríguez la iglesia de la Santísima. Las diferencias -- que hay entre la portada principal del templo que estudiamos y las portadas del Sagrario Metropolitano son manifiestamente notables -- y más importantes que las semejanzas -- como para poder atribuir las a un mismo autor. A nuestro juicio la concepción arquitectónica del Sagrario es más unificada, todos los elementos formales muestran un tratamiento culto y refinado, lo que imprime especial calidad al conjunto y en general se -- percibe una eurytmia que no observamos en la Santísima, en donde si bien, como señaló el Dr. De la Maza, hay ciertas partes novedosas y bellas, -- no se logra una armonía total (204).

En cuanto a la composición, la solución de la Santísima nos parece más tradicional que la del Sagrario; como ya hemos señalado, se -- adapta a un patrón de cuadrícula dentro del cual la calle central es más ancha que las laterales, y en esta misma calle del centro son todavía -- elementos de primer orden -- como en otras portadas barrocas anteriores -- el gran relieve y la ventana de coro. Por otra parte, los elementos estructurales de la Santísima nos parecen más avanzados que los del Sagrario; los estípites exentos alcanzan mayor importancia formal y la apertura de las cornisas se presenta como una atrevida novedad.

Las diferencias que hay entre las portadas de dichos templos se pueden apreciar también en las distintas proporciones de los elementos

empleados, por ejemplo de los esbeltos estipos de los estípites mucho — más altos que en el Sagrario; diferente resulta también la composición — de la portada de la Santísima en donde no aparecen interestípites — la — creación personal de Lorenzo Rodríguez—, como en el Sagrario; en el acabado de la talla ornamental no solo difieren dichas iglesias en cuanto a la calidad del oficio —en la Santísima tosco y menos culto en relación con el del Sagrario— sino también en la composición ornamental general. Como ya hemos señalado, en la Santísima predomina la talla modelada; — en cuanto al Sagrario, se puede decir que existe un equilibrio en la combinación de la talla cortada y de la talla modelada. Las figuras escultóricas de santos que aparecen en la Santísima se caracterizan por su rigidez y carácter primitivo, en tanto que las del Sagrario muestran un tratamiento más culto y detallado y hay interés en la representación del movimiento.

Sobre la torre, la opinión de Aline Louchheim difiere de la expresada por Muñoz, pues ella considera que, aunque el tratamiento de las formas es tosco, está en armonía con la fachada (205), consideración — con la que estamos de acuerdo.

Al referirse a la portada lateral, la mencionada autora piensa — que el hundimiento provocó un cambio en el proyecto original, así el primer cuerpo se asemeja a los dos cuerpos de la portada principal, y el — segundo se acerca más por su tratamiento al remate de la portada principal (206). Nosotros consideramos que la portada lateral de la Santísima —tanto en su primer cuerpo, como en el segundo— difiere notablemente por su estructura y oficio de la principal, como hemos señalado detalladamente en el capítulo III.

En suma dadas tales diferencias estructurales, formales y de --
oficio que hay entre la Santísima y el Sagrario no aceptamos la interven-
ción de Lorenzo Rodríguez como autor responsable del templo trinitario.

Siguiendo la tradición, en 1951, Romero de Terreros en su libro El Arte en México Durante el Virreinato (207), al igual que otros autores anteriores afirmó, sin mayor comentario, que el templo de la Santísima-Trinidad fue obra de Lorenzo Rodríguez. Es este el último autor que has-
ta el momento ha sostenido dicha opinión.

*

*

*

Como hemos anticipado, en ninguna de las obras posteriores a -
la de la profesora Louchheim se elabora un estudio detenido del asunto, -
sin embargo nos parece interesante presentar a continuación las principa-
les opiniones que se han referido a dicho problema, que si bien no se --
comprometen a hacer ninguna atribución, pueden ofrecer puntos de vista
de gran utilidad para el estudio de este caso:

En 1948, Manuel Toussaint expresó en su Arte Colonial Mexica-
no, que al parecer el arquitecto de la Santísima era Lorenzo Rodríguez,
pero que si esto era exacto, no la vió concluir, pues murió en 1774 (208).
Toussaint, a diferencia de sus antecesores no se compromete con la atri-
bución, pero sin embargo deja entrever la posibilidad de que Rodríguez-
hubiera intervenido.

Angulo Iñiguez, autor español en su Historia del Arte Hispanoa-
mericano, publicada en 1950 (209), señala que aún no se ha hecho un catá-
logo crítico de la obra de Lorenzo Rodríguez, pero que para mayor cla-
ridad, mientras no se descubra lo contrario, conviene agrupar los edifi-
cios que presentan su estilo bajo su nombre (210). Por nuestra parte pen-

samos que la proposición de Angulo ya no es vigente, pues los estudios de arte colonial han avanzado considerablemente desde 1950 a la fecha; -- así por ejemplo, como sabemos por años se había atribuido a Rodríguez el templo de San Felipe Neri el nuevo, pero ahora se ha comprobado documentalmente que dicho monumento fue obra de Ildefonso Iniesta Bejarano. Conscientes del gran mérito de Rodríguez, pensamos que el hacerle atribuciones gratuitas más que claridad provoca confusión. Al referirse a la Santísima, Angulo opina que tal vez sin motivo se ha considerado que el remate de la portada principal es de otra mano (211), pero no señala -- las razones por las que difiere de esta opinión que a nosotros -- como hemos señalado --, nos parece correcta.

Autores más recientes no son partidarios de la atribución que se había hecho de la iglesia de la Santísima a Lorenzo Rodríguez, así Joseph Baird considera en su obra The Churches of Mexico, publicada en 1962, que Rodríguez proyectó numerosos edificios, pero que las atribuciones que se le han hecho -- como la fachada de Tepotzotlán y la de la Santísima -- parecen dudosas (212). Lamentablemente Baird no señala las razones formales que lo llevan a poner en duda dichas atribuciones.

El Dr. Francisco De la Maza, en su libro El Churrigüesco en México, de 1969 (213), aunque no presenta un análisis formal detallado, nos ofrece un punto de vista muy interesante y de importante consideración; él señala que la iglesia de la Santísima se ha atribuido en forma precipitada a Lorenzo Rodríguez; que aunque tiene algunos detalles hermosos, como los estípites aislados, la hornacina de la fachada lateral, la torre y la obra de relieve; el dibujo en general presenta defectos tales que no puede atribuirse a Rodríguez o a Iniesta Bejarano, ambos ar

quitectos de gran experiencia y sabiduría (214). Refiriéndose a la portada principal señala que la calle central "...peca de recargos inútiles y pesados: la tiara del medallón sobre la clave, la cornisa haciendo cabriolas, el desmesurado relieve de la trinidad..." (215). Al hablar de la portada lateral señala que "...tiene finísimos y hermosos estípites en ambos cuerpos, porque los que flanquean el nicho, para ser diferentes, se aplastan con medallones ovalados, en detrimento de la auritmia geométrica de sus compañeros. Los macetones son desconsideradamente anchos en su base y el furioso roleo, encima del nicho, no es de buen gusto. El afán de originalidad personal no es ni ha sido nunca —salvo excepciones— el mejor camino de las artes" (216).

El Dr. De la Maza señala por primera vez lo inapropiado de algunos de los elementos que forman parte de las fachadas de la Santísima, esos detalles atrevidos y extravagantes restan calidad al conjunto. Nos unimos a su opinión cuando manifiesta que dicho templo no puede atribuirse a Rodríguez. Como hemos señalado, consideramos que a diferencia de la Santísima, en las fachadas del Sagrario se logra una total armonía, resultando de la medida, cuidado y proporción del tratamiento de cada una de las partes.

En suma, nosotros descartamos la posibilidad de la intervención de Lorenzo Rodríguez en el proyecto de la Santísima. Es probable que siguiendo los cánones modernos de la época, el arquitecto del templo trinitario tomara como modelo a seguir —al igual que otros artistas de ese tiempo— las portadas del Sagrario Metropolitano, aunque obviamente trató de imprimir a su creación un sello personal y diferente ---

mostrando cierto atrevimiento, y el resultado fue una obra de gran importancia para la escuela churrigueresca metropolitana, pero inferior en belleza si se le compara con el Sagrario. Así pues consideramos que implica gran riesgo de caer en el error el hacer atribuciones al respecto, - y creemos que mientras no se cuente con algún documento que de luz al asunto el arquitecto de la Santísima permanecerá en el anonimato.

CONCLUSIONES.

—En el sitio que ocupa el templo de la Santísima Trinidad hubo tres construcciones anteriores además de la que existe actualmente. Dos fueron del siglo XVI: la ermita mandada construir por los miembros del gremio de los sastres y la construcción de adobe que fue obra de las --- monjas clarisas, quienes estuvieron en ese lugar temporalmente. De -- ninguna de éstas dos se tiene conocimiento alguno acerca de sus características formales o dimensiones. En el siglo XVII, y por cuenta de la cofradía de San Pedro, se edificó la tercera iglesia, de cuyas caracterís-ticas tampoco tenemos datos; sólo sabemos que contaba con una espaciosa capilla y dos sacristías.

—La construcción de la iglesia dieciochesca de la Santísima Trinidad se debe a la voluntad de los miembros de dos importantes asociaciones novohispanas de carácter piadoso. Una instituída por laicos: la-- Archicofradía de la Santísima Trinidad y otra por sacerdotes seculares:-- la Cofradía de San Pedro.

—La suma de dinero para la edificación del templo de la Santísima Trinidad se fue reuniendo durante los años de construcción en forma paulatina y tanto la Archicofradía de los trinitarios, como la Cofradía-- de San Pedro contribuyeron a ello.

—La importancia que la iglesia de la Santísima Trinidad tuvo durante el virreinato puede estimarse en dos aspectos. Por una parte, un valor de carácter religioso, por su calidad de templo dedicado al servicio del culto católico, que más tarde alcanzaría la categoría de parro-- quia. Por otro lado está su trascendente valor social, al funcionar como sede de diversas cofradías que se encargaron de sostener obras de ca-- rácter benéfico como lo fueron el Hospital y Hospedería de San Pedro, y

de otras actividades de ayuda social que favorecieron a las familias de --
los cofrades y a diferentes personas necesitadas.

—Desde el punto de vista artístico, el templo de la Santísima --
Trinidad es un edificio barroco que guarda homogeneidad en su conjunto. --
Por sus características formales y ornamentales dicho monumento debe--
catagolarse estilísticamente dentro de la modalidad conocida como barroco--
co-estípite.

— La portada principal está resuelta arquitectónicamente mediante
una solución tradicionalista, que nos recuerda por sus trazos a otras --
portadas barrocas de épocas anteriores. Se adapta a un patrón de cuadricul--
cula y está dividida en tres cuerpos y tres calles, de las cuales la central
es más ancha que las laterales. Conservadoramente, el vano de la puerta
es de medio punto, en vez de haber seguido los modelos más avanzados --
que lucían arcos mixtilíneos; y en esta calle central continúan siendo ele--
mentos de primera importancia el gran relieve y la ventana de coro. Pero
dentro de ese patrón nos encontramos con dos interesantes novedades.
Los estípites alcanzan aquí su máximo desarrollo como expresión formal.
A diferencia de los que vemos en otras portadas metropolitanas, éstos --
están exentos y la sección piramidal se alarga considerablemente; así se
destaca la importancia estructural de estos apoyos.

La otra novedad consiste en la apertura de las cornisas de la --
calle central, si bien no del todo franca en el primer cuerpo, si total--
mente abierta en el segundo.

—La portada lateral presenta soluciones más modernas y origina--
nales; muestra los últimos avances formales de su momento mediante un

tratamiento culto y refinado. Se aleja de los patrones tradicionales y el conjunto adquiere especial dinamismo por la ausencia de calles laterales, la falta de correspondencia entre los ejes verticales de ambos cuerpos y el empleo de novedosas pilastras. Dichas innovaciones formales nos hablan evidentemente de una búsqueda de nuevas directrices estructurales—que anuncian ya un próximo momento de transición y que darían paso a una expresión barroca más avanzada.

—Siguiendo la tradición barroca, los temas iconológicos que se presentan en las fachadas de este monumento religioso son esencialmente de carácter didáctico y simbólico. En la portada principal se destacan dos aspectos bien diferenciados, pero que aparecen estrechamente vinculados entre si; uno dogmático: el Misterio de la Santísima Trinidad, y otro de valor teológico, representado por personajes de la alta jerarquía eclesiástica que con sus estudios y razonamientos definieron la doctrina católica. Nos parece muy interesante este segundo aspecto en donde se rinde homenaje al pensamiento y a la intelectualidad cristiana, lo cual nos habla de la preocupación de carácter cultural y del interés que por la filosofía surgió en la Nueva España durante el siglo XVIII.

Los temas iconológicos de la portada lateral no están manifestados tan específicamente como en la principal; pero, en general, a través de las representaciones de distintos santos, se expresa un mensaje de carácter moral y se destacan devociones individuales.

—Muchas de las formas ornamentales que revisten a las fachadas, a la cúpula y a la torre conservan su valor religioso tradicional y algunas de ellas dan énfasis a los temas iconológicos presentados. En cam

bio, hay otras —como los elementos geométricistas—, que pertenecen a un repertorio laico y su función es únicamente decorativa.

En el exterior de la iglesia de la Santísima se combinan dos tén-
dencias escultóricas: la talla cortada y la talla modelada, con predomi--
nio de esta última. En el tratamiento de las diferentes formas se pone -
de manifiesto la libertad de expresión característica del barroco, pero -
entre ambas portadas hay diferencias en cuanto a la calidad del oficio; —
siendo más fino, culto y detallista el de la lateral, en comparación con el
de la principal.

—Dadas las diferencias formales que existen entre las portadas
del Sagrario Metropolitano y las de la Santísima Trinidad descartamos —
la posibilidad de la intervención del arquitecto Lorenzo Rodríguez como -
autor responsable del templo trinitario.

Por el diferente tratamiento que se observa entre los dos prime-
ros cuerpos y el remate de la portada principal de la Santísima, y consi-
derando que durante el largo lapso que tardó en construirse el edificio -
—aproximadamente veinte años— hubo varias interrupciones, pensamos
—al igual que el arquitecto Antonio Muñoz—que es muy probable que in-
tervinieran en la obra dos arquitectos.

—Los edificios adyacentes al templo de la Santísima Trinidad --
funcionaron como Hospital, Hospedería y Colegio para sacerdotes secula-
res, instituciones dirigidas por los cofrades de San Pedro. Dichos edifi-
cios fueron construidos en su mayor parte durante la segunda mitad del
siglo XVII y principios del siglo XVIII.

A fines de esta última centuria se hicieron algunas obras de re-
construcción.

El Hospital de San Pedro tuvo su época de mayor auge entre la última década del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII. Consideramos que posteriormente empezó a decaer por la falta de recursos económicos de los congregantes.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS.

- (1) Toussaint, Manuel, Arte Colonial Mexicano, 2 ed., México UNAM, 1962, p. 97.
- (2) El término Barroco proviene del vocablo italiano: Barocco, que significa impuro, mezclado, bizarro, audaz, según afirma Manuel Toussaint, Op. cit., p. 98
- (3) Toussaint, Manuel, Op. cit., p. 148.
- (4) En la parroquia de Santa María Magdalena de Quecholac, Pue., nos encontramos con retablos salomónicos fechados en: 1799, 1817, 1867
- (5) Villegas, Victor Manuel, El Gran Signo Formal del Barroco, ensayo histórico del apoyo estípite, pról. de Manuel Toussaint, México, IIE., 1956, p. 22
- (6) La palabra estipo fue puesta en uso por el profesor Jorge Alberto -- Manrique.
- (7) De la Maza, Francisco, El Churrigueresco en la Ciudad de México, México, FCE., 1969, (col. Presencia de México, 9), p. 8.
- (8) Gallego y Burín, Antonio, El Barroco Granadino, Granada, Artes - Gráficas Raíra, 1956, p. 109-110.
- (9) Angulo Iñiguez, Diego, Historia del Arte Hispanoamericano, Barcelona, Salvat, 1950, v. II, p. 551-552.
- (10) Louchheim, Aline, The Church Facades of Lorenzo Rodríguez: a Focal Point for the Study of Mexican Churrigueresque Architecture, - Submitted impartial fulfillment of the requirements for the degree - of Master of Arts at New York University, Institute of Fine Arts, - April, 1941, inédita.
- (11) Vargas Lugo, Elisa, La Parroquia de Santa Prisca de Taxco. En -- prensa.
- (12) De la Maza, Francisco, Op. cit., p. 17-18.
- (13) Ibidem., p. 21
- (14) Vargas Lugo, Elisa, Las Portadas Religiosas de México, México, - UNAM., IIE., 1969, (Estudios y Fuentes del Arte en México, 27) - p. 75-76.
- (15) Esta fecha la da el Dr. Francisco de la Maza en el prólogo que hace a la obra de Díaz del Castillo, Antonio, Mano Religiosa de Fray José Cillero, edición facsimilar 1730, copia, Guadalajara, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1970.
- (16) Ibidem., p. 83.
- (17) Muriel de la Torre, Josefina, Hospitales de la Nueva España, México, edit. Jus, 1956, v. II, p. 115, apud. Archivo General de Indias, - Sevilla, España, Ramo de Audiencias, México, 716.
- (18) Lamas, Adolfo, Seguridad Social en la Nueva España, México, UNAM., IIS., 1964, p. 132.

- (19) Enciclopedia de la Religión Católica, Barcelona, Dalman y Jover, - 1950, v. II, p. 812.
- (20) Lamas, Adolfo, Op. cit., p. 130.
- (21) Barrio Lorenzot, Francisco del, Ordenanzas de Gremios de la Nueva España, compendio de los tres tomos de la Copilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal e Imperial Ciudad de México, Publicación de la Sec. de Industria y Comercio, introd. de Genaro Estrada, México, 1920.
- (22) Iconografía Colonial, México, INAH., ordenada por Jesús Romero Flores, 1940, p. 106
- (23) Archivo General de la Nación, Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 482, exp. 57.
- (24) Piedad Heroica de Don Fernando Cortés, estudio de Jaime Delgado, Madrid, editor José Porrúa Turanzas, 1960, (col. Chimalistac. 7), p. 67-70.
- (25) AGN., Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 863, exp. 1.
- (26) Ibidem.
- (27) Ibidem.
- (28) Ibidem.
- (29) Castorena y Ursúa (1722), Sahagún de Arévalo (1728-1742), Gaceta de México, publicación mensual, abril de 1737, no. 113.
- (30) Ibidem.
- (31) Archivo General de la Nación, Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 863, exp. 2.
- (32) Robles, Antonio, Diario de Sucesos Notables, México, Impr. de F. Escalante y comp., 1854-1855, Documentos para la Historia de México, v. III, p. 428.
- (33) Ibidem., p. 412.
- (34) Ibidem., p. 432-433.
- (35) Ibidem., p. 434.
- (36) AGN., Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 863, exp. 2.
- (37) Muriel de la Torre, Josefina, Op. cit., p. 116.
- (38) AGN., Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 887.
- (39) Ibidem., leg. 863, exp. 2.
- (40) Ibidem.
- (41) Ibidem.
- (42) Ibidem.
- (43) En la Enciclopedia de la Religión Católica, v. IV, p. 218, los datos biográficos que se dan sobre este santo son los siguientes: "Merceder de Cremona, que a la muerte de su esposa ingresó en la orden Benedictina, en la cual se distinguió por la práctica de las más heroicas virtudes. Murió en 1037 y fue canonizado por Inocencio III. La Iglesia le conmemora el 13 de noviembre".
- (44) AGN., Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 87, exp. 5.
- (45) Ibidem., leg. 418, exp. 1.
- (46) Ibidem., leg. 863, exp. 3.
- (47) Muriel de la Torre, Josefina, Op. cit., p. 116.
- (48) AGN., Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 482, exp. 55.
- (49) Ibidem.
- (50) Muriel de la Torre, Josefina, Op. cit., p. 117-118.

- (51) AGN. , Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 444, exp. 1.
- (52) Linati, Claudio, Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México, (1828), introd. , estudio y trad. del francés de Justino Fernández, - pról. de Manuel Toussaint, México, UNAM. , IIE. , 1956, p. 106.
- (53) Marroqui, José María, La Ciudad de México, México, Tip. y Lit. - La Europea, de J. Aguilar Vera y Cía. , 1900, v. III, p. 494.
- (54) Ibidem. , p. 494.
- (55) Ibidem. , p. 494-495.
- (56) Actas Antiguas del Cabildo de la Ciudad de México, 72 v. , México, 1891, lo. de junio de 1535, III, 40.
- (57) Gamelli Carreri, Giovanni Francesco, Viaje a la Nueva España, - trad. por José María Agreda y Sánchez, México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1927, p. 96-97.
- (58) Marroqui, José María, Op. cit. , p. 496.
- (59) Rivera Cambas, Manuel, México Pintoresco, Artístico y Monumental, México, Impr. de la Reforma, 1880-1883, v. II p. 144-145.
- (60) García Cubas, Antonio, El Libro de Mis Recuerdos, México, edit. - Patria, 1950, (col. México en el siglo XIX), p. 434.
- (61) A. G. N. , Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 444, exp. 1.
- (62) Castorena y Ursúa, Sahagún de Arévalo, Gaceta de México, México, abril de 1722, no. 4.
- (63) Carrera Stampa, Manuel, Los Gremios Mexicanos, pról. Rafael Altamira, México, Iberoamericana de Publicaciones, 1954, p. 97-98.
- (64) Marroqui, José María Op. cit. , p. 498.
- (65) Ibidem. , p. 502.
- (66) AGN. , Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 863, exp. 2.
- (67) Ibidem.
- (68) Muriel de la Torre, Josefina, Op. cit. , II, p. 116.
- (69) AGN. , Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 863, exp. 2.
- (70) Ibidem.
- (71) Ibidem.
- (72) Ibidem.
- (73) Ibidem.
- (74) Ibidem. , leg. 887
- (75) Ibidem.
- (76) Ibidem.
- (77) Ibidem.
- (78) Ibidem.
- (79) Ibidem.
- (80) Castro Santa Anna, José Manuel, Diario de Sucesos Notables, 1752-1758, 1775-1796, Documentos Para la Historia de México.
- (81) AGN. , Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 887.
- (82) Ibidem.
- (83) Rivera Cambas, Manuel, Op. cit. , p. 142.
- (84) Ibidem.
- (85) De Viera, Juan, Breve y Compendiosa Narración de la Ciudad de -- México, prólg. de Gonzalo Obregón, México, edit. Guaranía, 1952, (col. Netzahualcoyotl), p. 52.
- (86) AGN. , Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 887.
- (87) Ibidem.
- (88) De Viera, Juan, Op. cit. p. 51.

- (89) AGN. , Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 887.
- (90) Ibidem.
- (91) Ibidem.
- (92) Ibidem.
- (93) Ibidem.
- (94) Gómez, José, Diario Curioso de México, 1776-1785, Documentos para la Historia de México, v. III, México, Antigua Impr. de la voz - de la religión, 1843, p. 153.
- (95) Díaz del Castillo, Antonio, Mano Religiosa de Fray José Cillero, Pról. del Dr. Francisco de la Maza.
- (96) AGN. , Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 887.
- (97) Ibidem.
- (98) De Viera, Juan, Op. cit. p. 51.
- (99) AGN. , Ramo Papeles de Bienes Nacionales, leg. 887.
- (100) Ibidem.
- (101) Ibidem., leg.55 exp. 2.
- (102) Muñoz G. , Antonio, "La Iglesia de la Santísima Trinidad", El Arquitecto, México, Órgano de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, octubre de 1924, p. 23-24.
- (103) El estudio del arquitecto Juan B. Artigas forma parte del trabajo - elaborado en el Seminario de Arte Colonial Mexicano, bajo la dirección de la Dra. Elisa Vargas Lugo, y que próximamente será publicado por IIE. Agradezco al Arq. Artigas el esquema mencionado.
- (104) Muñoz G. , Antonio, Op. cit., p. 23.
- (105) Ibidem.
- (106) Ibidem.
- (107) Ibidem.
- (108) Louchheim, Aline, B., Op. cit., p. 96
- (109) Ibidem.
- (110) Vargas Lugo, Elisa, Las Portadas Religiosas de México, p. 113 y 119.
- (111) Ibidem., p. 84
- (112) Op. cit. p. 29
- (113) Ibidem.
- (114) Louchheim, Aline, B., Op. cit., p. 115
- (115) Artigas, Juan B., Op. cit.
- (116) Vargas Lugo, Elisa, La Iglesia de Santa Prisca en Taxco. En Prensa.
- (117) Collier, Margaret, "New Documents on Lorenzo Rodríguez and his Style", Latin American Art and the Baroque Period in Europe, Princeton University Press, 1963, (Studies in Western Art. V, III)
- (118) Ibidem., p. 207
- (119) Vargas Lugo, Elisa, La Iglesia de Santa Prisca de Taxco. En Prensa.
- (120) Diccionario Enciclopédico de la Fé Católica, trad. del inglés de Pedro Zuloaga y Carlos Palomar, México, edit. Jus, 1953, p. 587.
- (121) Mateo 3, 16-17.
- (122) Mateo 28, 19.
- (123) Faría, Rafael J. , Curso Superior de Religión, Colombia, Librería Voluntad, 1957, p. 67-68.
- (124) La palabra apóstol significa elegido.
- (125) Ferguson, George, Signos y Símbolos en el Arte Cristiano, trad. - del inglés de Carlos Peralta, Buenos Aires, Emecé editores, 1956, p. 185.

- (126) Ibidem. p. 259.
- (127) Ibidem., p. 183-184.
- (128) Diccionario Enciclopédico de la Fe Católica, p. 570.
- (129) Ferguson, Op. cit., p. 210-211
- (130) Ibidem., p. 171-172.
- (131) Ibidem., p. 203-207.
- (132) Ibidem., p. 207-208.
- (133) Ibidem., p. 208.
- (134) Ibidem., p. 200-201.
- (135) Ibidem., p. 153.
- (136) Ibidem., p. 209-210.
- (137) Ibidem., p. 148
- (138) Ibidem., p. 197-198.
- (139) Ibidem., p. 180-181.
- (140) Enciclopedia de la Religión Católica, I, p. 60.
- (141) Diccionario Enciclopédico de la Fe Católica, p. 70.
- (142) Ibidem., p. 585.
- (143) Enciclopedia de la Religión Católica, II, p. 1501-1502.
- (144) Ibidem., I, p. 538-539.
- (145) Díaz Carmona, Francisco D., Historia de la Iglesia Católica, 3 era. ed., Alemania, Herder y Cía, 1925, p. 58.
- (146) Ibidem., p. 85
- (147) Ferguson, Op. cit., p. 146.
- (148) Enciclopedia de la Religión Católica, VI, p. 1307-1308.
- (149) Ibidem.
- (150) Ibidem., V, p. 840.
- (151) Velasco, María. "La Iconografía de la Portada Principal de la Santísima Trinidad", dicho trabajo forma parte del estudio elaborado en el Seminario de Arte Colonial Mexicano, bajo la dirección de la Dra. Elisa Vargas Lugo, y que próximamente será publicado por el IIE.
- (152) Ferguson, Op. cit., p. 7
- (153) Ibidem., p. 197-198
- (154) Ibidem., p. 18
- (155) Ferguson, Op. cit., p. 182-184.
- (156) Enciclopedia de la Religión Católica, IV, p. 367-368.
- (157) Ferguson, Op. cit., p. 149-150.
- (158) Ibidem., p. 184.
- (159) Juan, I, 36.
- (160) Castorena y Ursúa (1727), Sahagún de Arévalo (1728-1742), La Gaceta de México, enero de 1731, no. 38.
- (161) Salmo XVIII, 6.
- (162) Malaquías, 4, 3.
- (163) Enciclopedia de la Religión Católica, II, p. 1407.
- (164) Ferguson, Op. cit., p. 136.
- (165) Enciclopedia de la Religión Católica, IV, p. 1576-1578.
- (166) Diccionario Enciclopédico Abreviado, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, 3a. ed. v. III, p. 859.
- (167) Ibidem., III, p. 869.
- (168) Enciclopedia de la Religión Católica, V, p. 227-228.

- (169) Ibidem., IV, p. 1576-1578.
- (170) Diccionario Enciclopédico de la Fe Católica, p. 586.
- (171) Enciclopedia de la Religión Católica, VII, p. 174.
- (172) Diccionario Enciclopédico de la Fe Católica, p. 586.
- (173) Ferguson, Op. cit. p. 232.
- (174) Ibidem., p. 238
- (175) Cirlot, J.E., A Dictionary of Symbols, London, Routledge Kegan - Paul, 19, p. 339
- (176) Ferguson, Op. cit., p. 43.
- (177) Ibidem., p. 33.
- (178) Enciclopedia de la Religión Católica, III, p. 1086.
- (179) Ferguson, Op. cit., p. 42.
- (180) Ibidem., p. 135.
- (181) De la Maza, Francisco, El Pintor Cristóbal de Villalpando, p. 24.
- (182) Ibidem., p. 28
- (183) Enciclopedia de la Religión Católica, V. p. 175.
- (184) De Viera, Juan, Op. cit., p. 51
- (185) Relación Descriptiva de las Iglesias y Conventos de México, México, 1863, p. 122.
- (186) Op. cit., p. 434
- (187) Viera, Juan de, Op. cit., p. 105-106.
- (188) Ibidem., nota 123, p. 106.
- (189) Carrillo y Gariel, Abelardo, Autógrafos de Pintores Coloniales, México, UNAM, IIE., 1953.
- (190) Olivares Iriarte, Bernardo, Apuntes Artísticos sobre la Historia de la Pintura en la Ciudad de Puebla, edición del Boletín Municipal. 1911 - 1era. ed. 1874.
- (191) Ibidem., p. 47
- (192) Meyssen, Xavier, "La Primera Academia de Pintura en México" - Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM. IIE., 1965, no. 34, p. 15-30. El documento citado fue localizado por el prof. Enrique Berlín en el Archivo de Notarías del DDF.
- (193) Baxter, Silvestre, La Arquitectura Hispano Colonial en México, introd. y notas de Manuel Toussaint, México, SEP., trad. de 1934, - (1era. ed. en inglés de 1901).
- (194) Ibidem. p. 103.
- (195) Matiscal, Federico, La Patria y la Arquitectura Nacional, México, 1915, Impr. de Stephan Torres, p. 68-69.
- (196) Muñoz, G., Antonio Op. cit.
- (197) Ibidem., p. 23
- (198) Murillo, Gerardo, Iglesias de México, fotografías de Kahalo, México, publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1925, v. III.
- (199) Ibidem., III, p. 36.
- (200) Louchheim, Aline, Op. cit.
- (201) Ibidem.
- (202) Ibidem.
- (203) Ibidem.
- (204) De la Maza, Francisco, El Churrigueresco en la Ciudad de México, p. 46-48.
- (205) Louchheim, Aline, Op. cit.

- (206) Ibidem.
- (207) Romero de Terreros, Manuel, El Arte Mexicano durante el Virreinato, México, Porrúa, 1951.
- (208) Toussaint, Manuel, Op. cit., p. 151-152.
- (209) Angulo Iñiguez, Diego, Op. cit.
- (210) Ibidem., II, p. 562.
- (211) Ibidem., II, p. 567-568.
- (212) Baird, Joseph Armstrong, The Churches of Mexico, Berkeley, University of California, 1962.
- (213) De la Maza, Francisco, El Churrigueresco en la Ciudad de México.
- (214) Ibidem., p. 46-47.
- (215) Ibidem., p. 47.
- (216) Ibidem., p. 48.

OBRAS CONSULTADAS.

Actas de Cabildo de la Ciudad de México, México, Archivo General de la Nación, 1900.

Alfaro y Piña, Luis, Relación Descriptiva de las Iglesias y Conventos de México, México, 1863.

Angulo Iñiguez, Diego, Historia del Arte Hispanoamericano, Barcelona, - edit. Salvat, 1950, 3v.

Archivo General de la Nación. Ramo Historia.

Archivo General de la Nación, Ramo Cofradías y Archicofradías.

Archivo General de la Nación, Ramo Papeles de Bienes Nacionales.

Archivo de Patrimonio Nacional, La Parroquia de la Santísima Trinidad, exp. 12949, leg. 1 y 2.

Baird, Joseph Armstrong, The Churches of Mexico, Berkeley, University of California, 1962.

Barrio Lorenzot, Francisco del, Ordenanzas de Gremios de la Nueva España, compendio de los tres tomos de la Copilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal e Imperial Ciudad de México, México, publicada por la Sec. de Industria, Comercio y Trabajo, Dirección de talleres gráficos, 1920, introd. de Genaro Estrada.

Baxter, Silvestre, La Arquitectura Hispano Colonial en México, introd. y notas de Manuel Toussaint, México, SEP., trad. de 1934, (1er. ed. en inglés 1901)

Carrera Stampa, Manuel, Los Gremios Mexicanos, pról. de Rafael Altamira, México, ed. y distribución de Iberoamericana de Publicaciones, 1954.

Carrillo y Gariel, Abelardo, Autógrafos de Pintores Coloniales, México UNAM., IIE., 1953.

Castorena y Ursúa (1722), Sahagún de Arévalo (1728-1742) Gacetas de México, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1949-1950.

Castro Santa Anna, José Manuel, Sucesos Notables, (1752-1758 y 1775-1796), México, Impr. de Juan R. Navarro, 1854, Documentos para la Historia de México, v. IV, V, y VI.

Cirlot, J. E., A Dictionary of Symbols, London, Routledge Kegan Paul, 1958.

Collier, Margaret, "New Documents on Lorenzo Rodríguez and his Style", Latin American Art and the Baroque Period in Europe, Princeton University Press, 1963, (Studies in Western Art. V. III).

De la Maza, Francisco, El Churrigueresco en la Ciudad de México, México, FCE., 1969, (col Presencia de México 9).

_____. El Pintor Cristóbal de Villalpando, México, INAH., 1964.

Díaz Carmona, Francisco D., Historia de la Iglesia Católica, 3 a. ed. - Alemania, Herder & Cía, 1925.

Díaz del Castillo, Antonio, Mano Religiosa de Fray José Cillero, en la obra de la Sacristía y Altares del Convento Franciscano de Toluca, que ideó, hizo y dedicó el día 8 de diciembre de 1729, edición Facsimilar de la de 1730, pról. de Francisco De la Maza, Guadalajara, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1970.

Diccionario Enciclopédico Abreviado, Madrid, Espasa-Calpe, 3a. ed. -- 1935, 3v.

Diccionario Enciclopédico de la Fe Católica, trad. del inglés por Pedro Zuloaga y Carlos Palomar, México, edit. Jus. 1953.

Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México, director Angel Ma. Garibay K., 3a. ed., 2 v., México, edit. Porrúa, 1964.

Díez Barroso, Francisco, El Arte en Nueva España, México, 1921.

Enciclopedia de la Religión Católica, Barcelona, Dalman y Jover, 1950, 7v.

Faría, Rafael J., Curso Superior de Religión, Colombia, Librería Voluntad, 1957.

Ferguson, George, Signos y Símbolos en el Arte Cristiano, trad. del inglés de Carlos Peralta, Buenos Aires, Emecé editores, 1956.

Fernández, Justino, Arte Mexicano, desde sus orígenes hasta nuestros días, México, Porrúa, 1958.

_____. Estética del Arte Mexicano, Coatlicue, El Retablo de los Reyes. El Hombre, primera edición de conjunto, México, UNAM., IIE., 1972, (Estudios de Arte y Estética, 12).

Gallego y Burín, Antonio, El Barroco Granadino, Granada, Artes Gráficas Raíra, 1956.

Gamelli Carreri, Giovanni, Francesco, Viaje a la Nueva España, trad. -

de José María Agreda, México, Sociedad de Biblofilos Mexicanos, 1927.

García Cubas, Antonio, El Libro de Mis Recuerdos, México, edit. Patria 1950, (col. México en el siglo XIX).

Gómez, José Diario Curioso de México (1776-1785), México, Antigua Impr. de la voz de la religión, 1843, Documentos para la Historia de México, V. VIII.

González Galván, Manuel, "Modalidades del Barroco Mexicano", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM., IIE., 1961, no. 30.

_____. "El Espacio en la Arquitectura Virreinal de México", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM., IIE., 1966, no. 35

Guijo, Martín de, Diario de Sucesos Notables, México, Impr. de F. Escalante y Comp. 1854, Documentos para la Historia de México, v. I

Iconografía Colonial, ordenada por Jesús Romero Flores, México, INAH., 1940.

Iglesias y Conventos de la Ciudad de México, dirigida por Jorge Enciso, Universidad Nacional, 1929, (Monografías mexicanas de arte, 3).

Kelemen, Pál. Baroque and Rococo in Latin America, New York, Macmillan, 1951.

Kubler, George and Soria, Martin, Art and Architecture in Spain and Portugal and Their Dominions, 1500 to 1800 Great Britain, Penguin Books, 1959.

Lamas, Adolfo, Seguridad Social en la Nueva España, México, UNAM., -- Instituto de Investigaciones Sociales, 1964.

Linati, Claudio, Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México, 1828, introd., estudio y trad. de Justino Fernández, Pról. de Manuel Toussaint, México, UNAM., IIE., 1956.

Louchheim, Aline B., The Church Facades of Lorenzo Rodríguez: a Focal Point for the Study of Mexican Churrigueresque Architecture, Submitted - impartial fulfillment of the requeriments for the degree of Master of Arts at New York University, Institute of Fine Arts, April 1941.

Mariscal, Federico, La Patria y la Arquitectura Nacional, Mexico. Imprenta Stefan y Torres, 1915.

Marroqui, José María, La Ciudad de México, México, Tip y Lit. La Europea de J. Aguilar Vera y Cía, 1900, 3 v.

Meyer, F.S., Manual de Ornamentación, trad. del alemán, 5a. ed., Barcelona, edit. Gustavo Gili, 1965.

Montaño, Antonio. Escoto, Salvador, et al., Los Redentoristas en la Santísima de México, Monografía de 50 años, 1909-1959, México, edit. Gerardo Mayela, 1959.

Moyssen, Xavier, "La Primera Academia de Pintura en México", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM., IIE., 1967, - no. 34.

Muñoz G., Antonio. "La Iglesia de la Santísima Trinidad", El Arquitecto, México, publicado por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, octubre de 1924.

Muriel de la Torre, Josefina, Hospitales de la Nueva España, México, -- edit. Jus, 1956.

Murillo, Gerardo, (Dr. Atl), Iglesias de México, fotografías de Kahlo, - México, publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1925, 6v., v. III.

Olivares Iriarte, Bernardo, Apuntes Artísticos sobre la Historia de la Pintura en la Ciudad de Puebla, Puebla, Edición del Boletín Municipal, 1911 (1era, ed. 1874).

Réau, Louis, Iconographie de L' Art Chrétien, 3 v., Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

Revilla, Manuel Gustavo Antonio, Arte en México en la Epoca Antigua y durante el Gobierno Virreinal, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.

Rivera Cambas, Manuel, México Pintoresco, Artístico y Monumental, -- México, Impr. de la Reforma, 1880-1883, 2 v.

Robles, Antonio, Diario de Sucesos Notables, (1648-1664), México, Impr. de F. Escalante y Comp., 1854, Documentos Para la Historia de México, v. II y III.

Rojas, Pedro, "Formas Distintivas de la Ornamentación Barroca Mexicana del siglo XVIII", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM., IIE., 1967, no. 36

_____. Historia General del Arte Mexicano, Epoca Colonial, México, edit. Hermes, 1963.

Romero de Terreros, Manuel, El Arte en México durante el Virreinato, México, Porrúa, 1951.

Sánchez Santoveña, Manuel, La Ciudad de México y el Patrimonio Histórico, Proyecto del Conjunto de San Felipe Neri, México, UNAM., ENA., tesis profesional, 1965.

Sedano, Francisco. Noticias de México desde el año de 1756, Pról. de Joa-

quín García Icazbalceta, México, Impr. de J. R. Barbedillo y Cía, 1880, 2 v.

Sigüenza y Góngora, Carlos, Piedad Heroyca de Don Fernando Cortés, estudio de Jaime Delgado, Madrid, editor José Porrúa Turanzas, 1960, (col. Chimalistac de libros y documentos a cerca de la Nueva España, 7).

Toussaint, Manuel, Arte Colonial Mexicano, 2a. ed., México, UNAM., 1962.

Torre Ruiz, María Faustina, Estudio sobre la Columna Salomónica, México, Tesis de licenciatura en Historia, 1970.

Vargas Lugo, Elisa, Las Portadas Religiosas de México, México, UNAM., IIE., 1969, (Estudios y Fuentes del Arte en México, 27).

_____. La Parroquia de Santa Prisca de Taxco. En Prensa.

Viera, Juan de, Breve y Compendiosa Narración de la Ciudad de México, pról. de Gonzalo Obregón, México, edit. Guaranía, 1952, (col. Netzahual coyotl).

Villegas, Victor Manuel, El Gran Signo Formal del Barroco, ensayo histórico del apoyo estípite, Pról. de Manuel Toussaint, México, IIE., 1956.