

LA IGLESIA DE LA SANTA VERACRUZ

Tesis que presenta la alumna
María Cristina Pliego Velasco
para optar por el grado de
Licenciado en Historia.

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

México 1974



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

INDICE.

INTRODUCCION . . . p. 3.

Capítulo I

El Barroco mexicano en el siglo XVIII. . . . p. 6.

Capítulo II

a) Las cofradías y la Iglesia de la Santa Veracruz. . . . p. 14.

b) Construcción de la iglesia. . . . p. 26.

Capítulo III

Estructura y Ornamentación:

a) Exterior e interior del templo. . . . p. 31.

b) Simbolismo de las formas ornamentales. . . . p. 57.

c) La talla de las portadas. . . . p. 65.

d) Posible atribución de la obra. . . . p. 67.

e) La iconografía de las portadas. . . . p. 72.

Capítulo IV

Obras de arte que se conservan en la iglesia. . . . p. 77.

Capítulo V

Conclusiones. . . . p. 85.

Notas. . . . p. 92.

Bibliografía. . . . p. 96.

I N T R O D U C C I O N

En el Seminario de Arte Colonial dirigido por la doctora Elisa Vargas Lugo, los alumnos hicimos un estudio sobre las iglesias churriguerescas de la ciudad de México, estudio que se encuentra en prensa. Ahí empecé a familiarizarme con el tema del churrigueresco mexicano y eso me llevó a escoger como trabajo de tesis una de las iglesias que forman parte de dicha modalidad: la iglesia de la Santa Veracruz. Hice numerosas visitas al templo con el grupo y en particular, así como también saqué material fotográfico.

Este monumento que tiene una gran importancia -- desde el punto de vista artístico también es de gran valor histórico ya que es una de las iglesias más antiguas de la ciudad de México, pues su edificación data del año de 1527. Sin embargo, la mayoría de las referencias que se han hecho sobre ella a través del tiempo, han sido sólo fragmentarias y superficiales. Por esto mismo nació en mí el interés de intentar un estudio más amplio y profundo sobre la historia de este notable monumento. Una visión de conjunto para conocerlo y darlo a conocer como la obra humana y artística de un momento determinado de nuestro barroco.

Para realizar mi estudio me serví de varias fuentes de primera mano: el Archivo General de la Nación, el Archivo de la Secretaría del Patrimonio Nacional y el Ar--

chivo del Departamento de Monumentos Coloniales en el ex-convento de Churubusco. Además, consulté salvo omisión todos los autores modernos y contemporáneos que se han ocupado del tema. Las investigaciones bibliográficas y de archivo no arrojaron desgraciadamente todos los datos que hubiera sido deseable en relación con la historia de la construcción de la iglesia, por lo tanto 'este no pretende ser un estudio exhaustivo. Es el intento -repito- de una visión global del monumento sobre todo desde el punto de vista formal. Espero sin embargo, continuar en el futuro esta investigación para completar las informaciones -- que faltan, sobre todo por lo que respecta al artista o -- artistas que hayan trabajado en crearla.

Mi agradecimiento y gratitud para la doctora -- Elisa Vargas Lugo, no únicamente por haber sido la directora de la presente tesis, sino también porque ha sabido infundirme el interés por la investigación del arte.

CAPITULO I

EL BARROCO MEXICANO EN EL SIGLO XVIII

El barroco mexicano en el siglo XVIII

En estas páginas quiero hacer una mención, si bien muy rápida y breve, de las formas barrocas que fueron más -- significativas para México. No se trata de hacer una revisión total, sino solamente de mencionar ciertos desarrollos formales que tuvieron particular trascendencia para el desarrollo del barroco en México.

Como es del conocimiento general, surge el barroco en Italia en la segunda mitad del siglo XVI. Su aparición nace de una vital necesidad de expresarse de manera diferente y nueva respecto del Renacimiento y se ve forzado a inventar formar o a transformar las anteriores. El gran paso a fina-- les del siglo XVI lo da un artista napolitano ya plenamente barroco, Lorenzo Bernini, cuando crea palacios y templos con plantas novedosas y al haberse inspirado en las columnas salomónicas --de origen helenístico-- (1) de la Basílica de -- San Pedro, que le sirvieron de modelo para construir el baldquino destinado a dicho santo apóstol (1633), uniendo con novedad y gran éxito el aspecto artístico y el religioso, en -- una obra grandiosa. Esta obra va a dar esplendor y a vulgarizar el "barroco salomónico" y es este apoyo el que va a ser -- definitivo en el arte de los siglos XVII y XVIII en Europa.

El barroco español utilizó la columna salomónica --

con carácter propio y con gran profusión cuando los arquitectos buscaron un cambio de estilo. Cosa que se explica por -- ser un país profundamente católico y es así como el español encontró adecuado este soporte para sus necesidades estéticas y religiosas.

A finales del siglo XVII, con la familia Churriguera, en Madrid y Salamanca, empiezan los artistas a utilizar otro elemento muy característico del barroco que es el apoyo llamado "estípite".

El estipite consta básicamente de tres ^{SECCIONES} cuerpos: es tipo, cubo y capitel. Sobre una basa muy moldurada se apoya el cuerpo piramidal truncado e invertido, o sea el estipo -- (2). Enseguida, crecen sobre el mismo, otras molduraciones -- a manera de acinturamiento, sobre las cuales descansa un blo que cuadrangular, o sea el cubo. Nuevas molduraciones separan esta sección del capitel, que se inspira casi siempre en el -- orden corintio. Los estipites además se ornamentan con medallones, guirnaldas, ramos y festones sobrepuestos.

Este apoyo tiene remotos antecedentes, pues su historia se remonta a la cultura cretense donde aparecen los -- primeros ejemplos en las columnas cónicas del Palacio de --- Knossos.

"Los griegos lo usaron con abundancia y gustaban po nerlo como pedestal, para los bustos de dioses y héroes, con

la que estos bustos sugerían así representar la figura humana completa al estar sobre este cuerpo geométrico" (3).

El arquitecto González Galván, considera que los romanos y posteriormente los renacentistas continuaran empleándolo en la misma forma, y lo incorporaron a las estructuras arquitectónicas, otorgándole categoría de pilastra - (4).

Es de notarse que el estípite alcanza una perfecta incorporación a la arquitectura barroca como integrante básico en la organización estructural, es decir como apoyo. El estípite a través del arte barroco alcanzó la plenitud de su desenvolvimiento formal.

Este soporte fue utilizado por primera vez en España por el arquitecto madrileño José Benito de Churriguera, en su obra la Pira Funeraria de la Reina María Luisa de Orleans (1698).

"El estípite no siempre lo emplearon los Churriguera en sus obras, sino que llegó a ser con su discípulo Pedro Ribera el que consagró el estilo arquitectónico en Madrid" (5). Sin embargo, ellos no tuvieron parte en el desarrollo del arte barroco en Granada o Sevilla, los dos centros principales de influencia para México.

Es en el sur de España, en Andalucía, en donde aparecen dos grandes arquitectos: Jerónimo de Balbás y Lorenzo

Rodríguez quienes van a influir definitivamente en el barroco mexicano pues vinieron de la Península a radicar en la -- Nueva España. Balbás introdujo el estípite tanto en los retablos sevillanos como en los mexicanos. Antes de venir a México, Balbás hizo el retablo mayor para el Sagrario de la Catedral de Sevilla. En México realizó el gran retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana de 1718 y 1737 (6). Balbás se propuso emplear el estípite 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.

Por su parte Lorenzo Rodríguez llevó el uso de dichos apoyos al exterior de los edificios y los consagró en -- las dos portadas del Sagrario Metropolitano, su obra cumbre, hecha entre 1749 y 1768 (7). "El mérito de Lorenzo Rodríguez, 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" (8). Así observamos que a partir de la magistral obra de Rodríguez surgió en la ciudad de México una escuela -- que siguió y desarrolló esta modalidad barroca, creándose un grupo de monumentos que emplean como apoyo estructural en sus portadas la pilastra estípite y que constituyeron un conjunto arquitectónico diferenciado en la capital del virreinato, -- siendo la primera escuela barroca capitalina que ha llegado a

nosotros bien caracterizada.

El barroco surgió pues en México por la natural influencia cultural española. En su desarrollo en la Nueva España existen varias modalidades y etapas. Pero la directriz que ahora nos importan de manera básica en este trabajo es - la estípite. Esta modalidad conocida también como la escuela churrigueresca se desarrolló aproximadamente entre 1733-1777 (9). Durante este lapso el apoyo estípite va a ser utilizado con verdadera obsesión por los arquitectos, desplazando las columnas salomónicas y otros apoyos de linaje clasicista. La culminación en el empleo del estípite tuvo lugar en México porque aquí adquirió, por otra parte, formas y relieves peculiares y definitivos tal como puede admirarse en los estípites del Sagrario Metropolitano y de las iglesias de la Santísima Trinidad, Balbanera y Santa Veracruz.

Hay que aclarar que el barroco estípite perduró hasta finales del siglo XVIII y que simultáneamente, aparece una nueva directriz que ha sido llamada "ultrabarroco", término - inventado por el Dr. Atl, desde 1924 para designar las obras de arte novohispanas diferenciadas, de las españolas. Cabe -- dentro de esta última designación el delirio alcanzado por el barroco mexicano en las obras "...en las que el estípite definidor desaparece o se desintegra a tal grado que se hace irreconocible al perder sus perfiles geométricos, distorcionado - por excesos imaginativos" (10).

Por otra parte se puede decir que el barroco mexicano constituye una expresión diferenciada del barroco español del cual deriva. En términos más amplios el barroco adquirió personalidad americana y "...debe entenderse como un arte significativo del momento estético culminante de América en la época virreinal" (11).

Para entender el apogeo artístico que existió en el siglo XVIII novohispano, es necesario dar a conocer algunas de las causas que lo motivaron. El siglo XVIII marcó el auge económico y cultural de la colonia, gracias a la riqueza minera, agrícola y comercial, se edificaron más iglesias, santuarios y capillas. Asimismo muchas construcciones fueron remodeladas de acuerdo con el estilo "moderno". Las obras pías, respaldadas por cientos de personas adineradas, cubrieron de joyas barrocas los muros de los templos, fue la época en que los patronos dieron rienda suelta a sus anhelos piadosos y sociales.

La producción arquitectónica de México conservó un estatismo en las plantas y ciertas estructuras en los exteriores, no por falta de imaginación o de cultura, sino intencionalmente, voluntariamente. En contraste, esa arquitectura manifestó un decidido interés por la decoración profunda. Podemos decir por ello, que la originalidad del barroco mexicano está en el aspecto ornamental, como ha se

ñalado Diego Angulo Iñiguez, refiriéndose al barroco mexicano "creo que en el aspecto decorativo es la meta más alta que alcanza el arte barroco estricto" (12). Es decir, que él considera que en el aspecto ornamental, el barroco mexicano tiene la misma categoría artística que cualquier otra variante del barroco, la cuál es la parte más importante del edificio, unido al simbolismo religioso; explicándose de esta combinación de elementos la exuberancia y significación formales, que le son peculiares.

Finalmente el afán de grandiosidad de la arquitectura se debió en gran parte al deseo de reafirmar el propio ser novohispano; es decir, de la necesidad de ser diferente al europeo. Fue el sentimiento criollo mexicano el que reafirmó su personalidad en el arte y la estética barroca. Ese sentimiento fue el creador de las grandes obras del arte barroco según observó certeramente el doctor Justino Fernández, en su obra El Retablo de los Reyes (13).

CAPITULO II

LAS COFRADIAS Y LA IGLESIA DE LA SANTA VERACRUZ

Las cofradías y la iglesia de la Santa Veracruz

Hay que advertir que la mayoría de las iglesias de ese tiempo, tenían establecidas varias hermandades de este tipo. Para enfocar con provecho el estudio de la iglesia de la Santa Veracruz, es necesario dar algunos antecedentes históricos, ya que hubo un número considerable de Cofradías establecidas en dicha iglesia.

La iglesia de la Santa Veracruz se encontraba fuera de la traza de la Ciudad de México, que era ocupada por indios, mulatos, negros, mestizos; posiblemente el hecho de que estas castas hayan concurrido a la iglesia de la Santa Veracruz sea una razón social, por la cual se explica el que haya habido tantas cofradías en la misma. La implantación de estas cofradías obedeció no sólo a un carácter de orden religioso, sino también por devoción o para ayudar a las personas de bajos recursos.

Para que quede más clara la labor de las Cofradías y Archicofradías en Nueva España hay que definir su significado y sus antecedentes antes de que hicieran su aparición en la Nueva España.

La palabra cofradía, significa "...congregación o hermandad que forman algunos devotos con autorización competente para ejercitarse en obras de piedad" (14).

Las cofradías de carácter religioso tienen una remota antigüedad. "Bajo el nombre de Spondaei y de Philoponos existían en el oriente desde los siglos IV al XIII unas cofradías de compañeros formadas por cristianos que vivían en el mundo y practicaban una vida más austera que el resto de los fieles" (15).

El documento más antiguo que nos permite atestiguar la existencia de una cofradía, corresponde al principio del siglo IV.

Se trata de una carta de "San Pedro el mártir patriarca de Alejandría, está escrita por los años 303 ó 305. Nos habla de una categoría intermedia de cristianos que precisa no confundir con los monjes" (16).

Es pues, antes del triunfo de la iglesia que se presenta tal clase de institución. Estas antiguas organizaciones sirvieron luego para la fundación municipal de los artesanos, que con sus gremios formaron auténticas corporaciones. Estas tomaron sus nombres o títulos de los atributos de Dios, de los Misterios de la Religión Cristiana, de las fiestas del Señor y de la Santísima Virgen.

"La cofradía tiene su antecedente director en la época visigoda, nació de la existencia de un artesanado libre, urbano de cierta importancia, donde se conservaba a la cabeza la industria textil, que dió origen a la creación de conjuntos económicos independientes necesitados de instituciones de asistencia semejantes a la cofradía o al gremio" (17).

Pero es a partir del siglo XII cuando se obtuvieron datos precisos sobre la existencia de las cofradías de carácter general, aún sin las separaciones gremiales o profesionales que tendrían más tarde.

Aquí aparece plenamente desarrollada la cofradía de tipo religioso benéfico, que reúne bajo el patrocinio de un santo, grupos de población que voluntariamente, ya sea a través de sus gremios o de sus profesiones, establecen cofradías de asistencia para los casos de muerte.

Estas instituciones tuvieron como función social la asistencia de sus miembros y de los familiares de estos en las eventualidades de la vida, especialmente en los casos de enfermedad o muerte.

Los autores en general aceptan que la creación de las cofradías en España, tuvo su origen en los Pirineos. Posiblemente llegaron traídas por los caballeros franceses que participaron en las empresas militares de Alfonso VI de Castilla y Alfonso I de Aragón, actuando como vehículos de propagación del espíritu de fraternidad religioso que prevalecía en Francia.

Es claro y evidente que las cofradías y los gremios son una consecuencia directa de la experiencia española.

Las cofradías mexicanas se inspiraron y tomaron -

sus bases de la cofradía española del siglo XVI. Estas instituciones se organizaron en Nueva España ante la necesidad que veía la iglesia de crear instituciones de asistencia y de previsión.

Genaro Estrada en su Introducción a las Ordenanzas de Gremios de la Nueva España se refiere a las cofradías mexicanas, en la siguiente forma:

"Los artesanos estaban agrupados por la religión - en cofradías, por la ley en gremios. Las cofradías eran las sociedades espontáneas que la fe mantenía unidas por el culto; los gremios, las clasificaciones de oficios que las leyes establecen para reglamentar la producción y los impuestos respectivos"(18).

Los gremios que creaban sus propias cofradías contribuían en forma importante por medio de cuotas regulares - periódicas, ingresos que permitían solucionar los gastos de mantenimiento de los servicios prestados. Esta contribución era obligatoria y en cierta forma era parte de su estructura.

Los beneficios proporcionados por las cofradías a sus miembros estaban representados por muy diferentes formas de asistencia y previsión; como ejemplo de esto tenemos, el mantenimiento de hospitales, asistencia médica, ayuda económica familiar y de servicios funerarios.

La palabra "Archicofradía" denota preeminencia o superioridad, "cofradía, más antigua o que tiene mayores privilegios que otras" (19). Una archicofradía podía reunir en su seno a otras agrupaciones de la misma especie; es decir a varias cofradías. Las condiciones que se requerían para ello eran las de una dirección centralizada y un sistema adecuado para llevarla a efecto. La autorización para formar una archicofradía era concedida por la autoridad eclesiástica a fin de que esta pudiera gozar de una existencia legal.

A las archicofradías, sólo podrían agregarse - las cofradías del mismo título y finalidad, la anexión - tenía por efecto la comunicación de todas las indulgencias, privilegios y gracias espirituales comunicables.

Las cofradías y la iglesia de la Santa Veracruz

"...En el año de 1526 fundó don Hernando Cortés la Archicofradía de la Cruz, en memoria y acción de gracias por haber desembarcado felizmente en el puerto de la Veracruz. - Dicha archicofradía estuvo formada por la gente noble y principal que había entonces en la ciudad" (20). Sus miembros -- que se establecieron en la iglesia de la Santa Veracruz, le pusieron el sobrenombre de Archicofradía de Caballeros. Para ser superior a las otras cofradías, para que ninguna se le - igualara, se elevó ésta al rango de Archicofradía, ya que - "en los tiempos pasados, más que en los presentes, era asunto grave, y de mucha importancia la antigüedad de una corporación y sus preeminencias" (21).

Esta archicofradía, tuvo el privilegio de que sus miembros usaran unas crucecitas que llevaban a modo de veneras, con la que acreditaban la denominación de Caballeros; - para no perder lo adquirido, los cofrades nombraron por rectores a los virreyes de los cuales algunos por piedad o acaso por orgullo admitían el nombramiento que otros no aceptaban.

"Varios privilegios tuvo concedidos esta hermandad por distintos Sumos Pontífices: uno de ellos, por Bula dada en Roma el día 13 de enero de 1573, su agregación a la Archi

cofradía del Santísimo Cristo de San Marcelo de Roma, con participación de todas sus gracias é indulgencias, con más de una indulgencia de cien días, concedida a los fieles -- que, visitando la devota imagen de Cristo de la Archicofradía, consiguieran que se les descubriese, de donde tuvo -- origen el tenerla cubierta con un velo y mostrarla descubierta solamente los miércoles de la Cuaresma. Dícese que este Santo Cristo fue regale^{do} del Emperador Carlos V a -- los cofrades" (22).

"La Cofradía del Santísimo Sacramento de esta parroquia fue fundada en ella por bula del mismo San Gregorio XIII, el 25 de octubre de 1582, agregada a la de San Lorenzo en Damáso de Roma, por cuya razón celebraba su principal fiesta el día 10 de agosto todos los años" (23).

"En 1591 y 1593, los Sumos Pontífices Inocencio IX y Clemente VIII, concedieron privilegio de altar de ánima al en que estuviera la imagen de San Lorenzo, y por eso lo fue por muchos años el principal de esta iglesia" (24).

Con autorización de Inocencio XI se fundó la Cofradía de los Esclavos del Santísimo Sacramento, en la misma iglesia, con anexión a la Archicofradía de la Minerva -- de Roma, copiosamente enriquecida de indulgencias (25).

Aunque expedida la bula de erección en el pontificado de Inocencio XI, algún inconveniente que ignoramos --según señala el autor José María Marroqui-- detuvo su fun

dación, pues no aparece sino hasta el año de 1707, por el Dr. Don Francisco Romero de Quevedo, cura de la misma parroquia. A instancias suyas su tío Don Bartolomé Quevedo de Ceballos dotó las nueve misas de aguinaldo y otras a Señor San José.

A consecuencia del tumulto, que a principios del siglo XVII hicieron principalmente los negros, se les prohibieron las reuniones de cualquier clase, aún las de fines piadosos. Los curas de la Santa Veracruz pidieron al Rey una cédula para que en su Parroquia se fundara una cofradía para negros, pardos, mulatos, morenos y castas. Por componerse tal cofradía de personas de baja clase social, el vulgo le dió el nombre de Cofradía de los Pardos, aunque su verdadero título fué el de Santa Cruz y Lágrimas de San Pedro. Se componía esta hermandad de obreros y operarios de los obrajes de que en otro tiempo abundó notablemente [la zona donde estaba asentada dicha parroquia] (26).

En el crucero de la iglesia del lado del evangelio estuvo su altar, el cuál tenía como titular en el lugar principal una imágen de Cristo Crucificado de muy buena escultura y sobre ella la de San Pedro.

El dos de diciembre de 1657, fué erigida en esta parroquia la Congregación de San Francisco Javier, y el año de 1660, dedicó a su patrono una capilla propia y muy am--

plia en la misma iglesia.

La imagen del santo que allí se veneraba era de talla y de tamaño natural y disfrutaba fama de muy milagrosa. La fama de sus milagros hizo que el santo fuese jurado patrono de la Ciudad de México y los mayores prodigios se consideraron obrados por él en ocasión de algunas epidemias (27).

El principal fin de la Congregación de San Francisco Javier fué emplearse en obras de caridad, que ejercitó con gran fervor.

"En la Iglesia de Nuestra Señora de la Misericordia hubo fundadas [en un tiempo] tres cofradías la una de San Juan Degollado, la otra de la Virgen de Guadalupe y la tercera de Nuestro Padre Jesús Nazareno y con el título de Muy Ilustre y Piadosa y Santa Cofradía de la Doctrina Cristiana" (28).

Estas tres cofradías al no poder sostenerse se agregaron a la de los Dolores de Santa Cruz y la del Rosario fundadas en la Santa Veracruz.

Una hermandad hubo cuyo caritativo fin fué el de recoger los cadáveres de los reos, ejecutados por la justicia con la última pena y darles piadosa sepultura -- (29). Los hermanos ayudaban a los reos durante tres días para prepararlos a la muerte. Estos traían la imagen de --

Jesucristo llamada de la misericordia, nombre que encajaba con la hermandad fundada en la iglesia. Les enseñaban la doctrina católica y les acompañaban hasta el patíbulo llevando delante la imagen de Jesucristo. Los gastos que realizaban los cofrades consistían en alimentos, cera, tres misas en los tres días, y el cajón y la sepultura; ya que en aquellos tiempos necesariamente los cadáveres tenían -- que ser sepultados y amortajados.

El día 7 de julio de 1763, a petición del cura y cooperación de algunos feligreses se erigió La Cofradía de las Animas del Purgatorio. Se destinó a esta cofradía el altar de la Preciosa Sangre de Cristo, que se adornó entre otras cosas, con un lienzo grande del misterio de la Resurrección del Señor alusivo a la doctrina de la Madre Agreda, quien postulaba que ese día libertó, el Señor, del Purgatorio, a todas las almas que en él estaban. En atención a esta preciosa creencia la cofradía celebraba ese misterio con misa solemne y sermón en el altar mayor de la iglesia el lunes de Pascua (30).

En el año de 1790, El Rey por cuanto a nombre de Don Manuel Pérez y Consortes, vecinos y del comercio de la Ciudad de México se me ha presentado habiendo solicitado -- se les concediera permiso para fundar una Congregación de Cocheros del Santísimo Sacramento en la Parroquia de la --

Santa Veracruz, se mandó expedir la conveniente Real Cédula con fecha de 13 de diciembre del propio año a mi Virrey de las provincias de la Nueva España. Previniéndole que no hallando inconveniente procediera a la formación de ella y a la aprobación de sus ordenanzas, según se ha verificado y también por el muy Reverendo Arzobispo de aquella diócesis aceptara la confirmación de dicha cofradía.

Esta alianza de individuos se llamó Compañía de Cocheros del Santísimo Sacramento la que ponemos bajo la tutela del Señor Virrey, que actualmente gobierna para que se digne protegerla con su poderosa sombra se afiance y -- perpetúe.

Instituimos que se admitan en esta compañía a -- los menores de edad y a los inhábiles en el ejercicio de -- cocheros; por tanto por la presente ordeno y mando a mi virrey de la Nueva España, al Regente y Oidores que se apruebe el establecimiento de una Congregación de Cocheros del Santísimo Sacramento en la Parroquia de la Santa Veracruz* (31).

El 15 de septiembre de 1826, quedó acordado que la Archicofradía [de los Caballeros] siguiera la construcción del Camposanto, por su cuenta. La archicofradía -- dejaba al cura el uso del suelo para que en él sepultase. Respecto a los nichos se acordó que en ellos serían sepultados los cadáveres de los cofrades sin otro gasto que el

del albañil que tapara el sepulcro; los padres, hijos y hermanos de los cofrades disfrutarían de los mismos sepulcros - mediante la limosna de \$10.00 para los fondos de la Archicofradía (32).

En la década de 1820 a 1830 había en esta parroquia otra corporación llamada Muy Ilustre Archicofradía de Ciudadanos de la Santa Veracruz; bastante numerosa fué, pues contaba en el año de 1827 con 335 miembros. Ninguna noticia clara tenemos de esta hermandad y suponemos que fué la misma de Caballeros nuevamente restablecida fundándonos así en el título de Muy Ilustre Archicofradía que se le dá como también por tener por socio protector al Presidente de la República don Guadalupe Victoria (33).

En la capilla del Sagrario hubo fundada otra cofradía llamada de Jesús Nazareno, cuya imágen allí se conservaba; más desde mediados del siglo pasado se había ya perdido la memoria de esta cofradía (34).

CONSTRUCCION DE LA IGLESIA

Construcción de la iglesia

"La Santa Veracruz es una de las iglesias más antiguas de la capital, pues consta que en 1526 ya había fundado allí el conquistador Cortés una ermita para la Archicofradía de la Cruz" (35).

"Para levantar la iglesia y el hospital de la Santa Veracruz, fue concedido por el Ayuntamiento, desde 15 de Julio de 1527, a petición del mayordomo y cofrades, dos solares entre el límite de la traza por el Poniente, en la calle de Sta. Isabel, y las primeras casas con huerta en la calzada de Tacuba, junto a tres árboles secos que en ella había, a condición de que quedara una calle entre el hospital y las casas de los indios y que se levantaran los edificios sin perjuicio de los indígenas; esos solares fueron dados a la cofradía en cambio de otros señalados en la calle de Tacuba, cuyo sitio no pareció conveniente a los cofrades para los fines que se habían propuesto" (36).

Comenzaron los cofrades a edificar su iglesia..." allí estableció el conquistador la archicofradía de nobles con el título de la Cruz, formando estatutos que fueron aprobados por el Vicario General del reino, fray Domingo de Betanzos, en 30 de Marzo de 1527. Después se concedió a los cofrades el sitio para que fabricaran hospital anexo a la -

iglesia" (37).

"...Se declaro [iglesia] parroquial desde el año de 1568, siendo Arzobispo de México el Sr. D. Alonso Montúfar, del Orden de Predicadores" (38). Esta fecha es aceptada por la mayoría de los autores que han tratado este tema, como son Rivera Cambas, Cervantes de Salazar, Arróniz Marcos y Galindo y Villa.

La primera edificación resistió casi dos siglos. Después, algo entrada la primera mitad del siglo XVIII, - hubo necesidad de repararla y fue en efecto reparada a expensas de la Archicofradía de Caballeros..." Concluída la obra en los últimos días del mes de Septiembre del año de 1728, se señaló para su estreno el día 14 de Octubre siguiente, y el 10 bendijo las campanas el Obispo electo de Yucatán, D. Juan Ignacio Castorena" (39).

"Con el reparo hecho pudo continuar la iglesia en estado sevisible 31 años; mas al fin vencida por el tiempo, casi amenazaba ruina. En vista de esto, la misma Archicofradía de Caballeros resolvió hacerla toda de nuevo, y comenzó la obra el día 10 de Mayo de 1759. Cinco años - largos tardó en ella y gastó \$34,600, buena parte de ellos dada por el Sr. Rubio y Salinas, con otros obsequios, dejándola concluída en los primeros días del mes de Septiembre de 1764" (40). Estas fechas aparecen con toda claridad en la portada lateral de la iglesia, en una cartela - que lleva inscrita una información sobre la construcción de la iglesia que señala lo siguiente:

"Se dio principio a la fábrica de esta iglesia en 10 de Mayo del año de 1759 a expensas de la Muy Ilustre Archicofradía de Caballeros siendo rector el Sr. Don Andrés - Francisco de Quintela. En 13 de Septiembre del año de 1764, siendo rector el Sr. Don Diego García Bravo se dedicó con - la mayor solemnidad a costa de la misma Archicofradía de la Santísima cruz y fue declarado patrón Señor San Blas, Obispo de Sebaste".

Las historia de la edificación se completa con la terminación de las dos portadas y las torres construídas -- posteriormente tal como lo indica la inscripción que aparece a un lado de la portada principal y que dice lo siguiente:

"Se construyeron estas portadas y torres a expensas de los Señores que componen la Muy Ilustre Archicofradía de Caballeros en el año de 1776, siendo rector el Sr. - Conde de la Torre de Cosio Caballero profeso en el Orden de Calatrava, Coronel del Regimiento Provincial de infantería de Toluca y Cónsul actual del Real Tribunal del Consulado - de este reino".

CAPITULO III

LA ESTRUCTURA Y ORNAMENTACION EXTERIOR DEL TEMPLO.

El exterior de la iglesia de la Santa Veracruz

Desde la Alameda Central se pueden admirar en su totalidad las dos bellas portadas barrocas de mediados del siglo XVIII, de esta importante iglesia capitalina, así como también sus torres y su cúpula.

Frente a la iglesia existe una plaza que sirvió en un tiempo para enterrar a la gente de bajos recursos. -- Desde mediados del siglo XVIII, en 1762, ya la plaza tenía la forma actual, limitada en el poniente por la iglesia de San Juan de Dios y su hospital, en la actualidad convertida en Casa de las Artesanías.

Dicha plaza le da mayor belleza a los dos monumentos mencionados ya que su gran espacio permite que destaquen los volúmenes y elementos ornamentales de ambas fachadas; dando como resultado que este conjunto sea de lo más armónico que tiene la ciudad de México.

En 1968, fueron restaurados el exterior de la iglesia y la plaza adjunta mediante una limpieza general y la reposición de los elementos destruidos de cantera. De la fachada lateral fueron retiradas las construcciones que le habían sido adosadas a finales del siglo XIX, y además se eliminó la barda neo-colonial, con reja construida en 1926.

"Las gruesas capas de pintura y los desafortunados resanes en cemento que cubrían las finas esculturas de las portadas, fueron limpiadas y restauradas estas con todo cuidado; así como las torres y cúpula a las cuales se les devolvió su carácter original en cantera y aplanados, habiéndose protegido a base de lámina de plomo los remates, voladizos y salientes de cornisas y entablamentos, para su definitiva -- protección contra la humedad" (41).

La fachada principal de la Santa Veracruz que mira hacia el oriente, se halla un poco reundida e inclinada toda su mole hacia el norte.

El profesor Gonzalo Obregón, señaló en un artículo publicado en la revista de Artes de México que "...en el año de 1926, se tomó como referencia para la recimentación [de la iglesia] el nivel que actualmente posee la Avenida Hidalgo, lo que no permitió la posibilidad de recuperar el nivel original de su fachada" (42).

La composición estructural de la fachada es la más sencilla de su momento artístico y recuerda obras pasadas. - Esto es debido suponemos, a que la iglesia fue reedificada - sobre la anterior construcción del siglo XVII y al parecer, la tradicional composición de la fachada sólo fue revestida según la moda churrigueresca, pero sin modificar sus lineamientos estructurales.

Según el estudio realizado en el Seminario de Arte Colonial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el año de 1972, el arquitecto Juan B. Artigas llegó a la conclusión de que la figura geométrica rectora de la composición en las dos fachadas de este templo es el cuadrado.

El empleo de este cánón se remonta a la arquitectura hispano-musulmana en la que la figura geométrica rectora de la composición es el cuadrado, tanto en plantas como en alzados; el cuadrado, que junto con el círculo se encuentran como trazos geométricos, en los arcos de herradura y en el alfiz que los remata. Su empleo se refuerza con las ideas renacentistas que proclamaron la perfección geométrica del círculo y con él la del cuadrado por sus interrelaciones compositivas (43).

Es así como el cuadrado toma un lugar de primera importancia en toda la arquitectura española posterior a la islámica y llega a Nueva España con las primeras construcciones coloniales y después en las épocas del barroco, como estructura básica de la composición (44).

Los trazos del cuadrado se pueden apreciar claramente en estas dos fachadas, tanto en las líneas verticales y horizontales como en las diagonales, según puede verse en las ilustraciones adjuntas.

Los materiales utilizados en la fachada principal

son la cantera y el tezontle típicos de la ciudad de México, siendo este último material, el que cubre la totalidad del paño central correspondiendo al ancho de la nave.

A un lado de la portada, aparece la siguiente inscripción:

"Se construyeron estas portadas y torres a expensas de los Señores que componen la Muy Ilustre Archicofradía de Caballeros en el año de 1776, siendo rector el Sr. Conde de la Torre de Cosío Caballero profeso en el Orden de Calatrava, Coronel del Regimiento Provincial de Infantería de Toluca y Cónsul actual del Real Tribunal del Consulado de este reino".

Los cubos de las torres tienen sus muros lisos excepto en las molduras angulares de las esquinas en donde se utiliza cantera en forma de sillares. En su base cada cubo tiene una ventana cuadrangular abocinada, para dar iluminación al interior. Una moldura divide en dos partes la altura de los cubos y otra molduración múltiple y más importante los remata en la parte superior.

Los campanarios tienen planta cuadrangular y el del lado norte no se edificó sino hasta el siglo pasado. Sobre basamentos almohadillados, los campanarios aparecen divididos en dos cuerpos: el primer cuerpo está estructurado por cuatro pilastras reclamente almohadilladas, que ostentan ca-

piteles de múltiples molduras, de recuerdo toscano. El segundo cuerpo está separado del primero por otra recia cornisa, moldurada, que se apoya sobre los capiteles de las pilastras del primer cuerpo. Son de planta octogonal y tienen, alternados, cuatro campanarios y cuatro nichos vacíos.

Los remates tienen forma de cupulines cubiertos -- con mosaicos y con nervaduras que los dividen en gajos. Están circundados por un pequeño pretil adornado con remates. Todos los campanarios tienen forma de balcones, sólo diferenciados porque en el primer cuerpo los antepechos son de hierro forjado y en los superiores son de mampostería.

Sobre la línea divisoria de las torres y el paño de la fachada sobresalen enormes estribos de tres cuerpos de iguales, separados por una moldura. Posiblemente debido a las diferentes reconstrucciones sufridas por este edificio, los dos contrafuertes no son del mismo espesor, ni se encuentran colocados con la acostumbrada simetría. Están revestidos de tezontle enmarcado por sillares de cantera en forma de peine.

La portada queda enmarcada por dichos contrafuertes. Ocupa como es lógico la parte central del muro, destacando su estructura sobre el gran paño de tezontle. Está compuesta por dos cuerpos: el primer cuerpo está formado por un arco de medio punto flanqueado por dos pilastras estípites y se encuen-

tra separado del segundo cuerpo por una fuerte cornisa bastante saliente, de molduración muy clasicista. El segundo cuerpo eleva sus elementos sólo hasta la altura de los estribos, dejando por encima de él, una amplia superficie de tezontle, vacía, antes que la cornisa curvilínea remate el imafrente. Está formada esta sección por cuatro pilastras estípites y varios remates piramidales. Sobre la cornisa divisoria de los cuerpos se elevan con fuerte ritmo geométrico siete zócalos o basamentos. Los de los extremos dan apoyo a remates, los intermedios a los estípites y el central, que es mayor, sirve de peana a una cruz tallada con brazos de sección octagonal y que luce colocada dentro de un nicho con media concha balvada en su interior.

Los estípites cercanos a la cruz, carecen de capiteles y rematan con secciones de frontones curvos, que parecen dar apoyo al óculo ovalado con que culmina la composición.

La terminación de la fachada está formada por una cornisa de dinámicos contornos mixtilíneos; al centro sobresale una escultura de la Caridad, de pie sobre una pequeña peana y en los extremos se yerguen remates mixtos.

Ornamentación en la portada principal

El arco de la puerta ostenta elementos ornamentales combinados, en el extrados; un almohadillado se prolonga a todo lo largo de las jambas y se repite en el entablamento, y otras molduraciones que lo hacen ligeramente abocinado. Las enjutas se encuentran decoradas con follaje, compuesto en forma triangular, a base de grandes hojas de acanto y un rosetón como centro que constituye, por cierto, un elemento muy usado ya desde el siglo XVII.

El entablamento, además de lucir también una parte almohadillada, completa su ornamentación con un friso -- lleno de molduraciones y follaje.

Los basamentos, que soportan los estípites de la portada principal fueron hechos nuevamente y eso dificulta precisar su proporción con el resto de la portada, pero suponemos que deben tener más o menos la misma altura que los de la portada lateral, que los del Sagrario, o los de cualquiera otra de las iglesias churriguerescas es decir, que son bastante altos. Estos basamentos tienen adornados los plintos en sus tres caras, con guardamalletas y en las molduraciones superiores del basamento predomina la solución que se impone en el Sagrario Metropolitano; en el cuál el centro de las molduraciones que rematan el basamento se ele

va en semicírculo. Sobre estas molduraciones aparecen los estípites que difieren de los del Sagrario por tener dos cubos. Sobre las caras de los estípos se colocan guardamalletas cubiertas de vegetales que chorrean a lo largo de sus cuerpos y tienen gruesas molduraciones realzadas. Por encima del estipo aparece una complicada molduración voluminosa sobre la que lucen los primeros cubos adornados en sus caras con medallones circulares que contienen querubines. Nuevas molduraciones con elevaciones centrales separan estos cubos de otros que lucen en sus caras follaje dentro de marcos cuadrangulares. Más arriba el fuste de la pilastra vuelve a ornamentarse con medallones circulares en los que asoman rostros de hombres ancianos y jóvenes. Los capiteles son de orden corintio y se rematan con resaltos muy moldurados y ornamentados. La cornisa divisoria es en contraste muy clasicista, a pesar de que presenta entrantes y salientes de fuerte acento barroco con varias molduraciones. Abajo de la cornisa aparecen tres guardamalletas revestidas con ornamentación vegetal; hay que hacer notar que la central en proporción a la fachada es la más grande que aparece en este edificio.

En el segundo cuerpo de la portada, los basamentos son más esbeltos que los del primer cuerpo y se decoran con guardamalletas cubiertas de follajes en sus tres caras. El basamento central donde descansa la cruz es de

mayores dimensiones que los laterales, así como la guardamalleta que la ornamenta. Las molduraciones que rematan estos basamentos, vuelven a repetir aquí la gustada elevación en semicírculo.

Los estipos son de menores dimensiones que en el primer cuerpo pero tienen la misma ornamentación en sus -- tres caras, seguidos de otros cuerpos moldurados que dan -- apoyo a los cubos, que también se engalanan con medallones, ahora ovalados, con querubines.

A diferencia de los estípites del primer cuerpo, estos presentan después del cubo una forma vegetal bulbosa y seguida de esta aparece el capitel de orden corintio con su resalto. Los estípites centrales no tienen capitel ni -- cuerpo bulboso; por tal razón resultan de menor tamaño que los laterales. Se componen de estipo e importante cubo con medallones ovalados ocupados por figuras de arcángeles. -- Después de los cubos suben trozos de fuste, rectos, cubier-- tos por follajes que sostienen secciones de frontones rotos y curvos que dan apoyo al óculo coral.

La portada lateral.

La fachada lateral de esta iglesia esta ubicada en la avenida Hidalgo, sobre el costado del edificio,-- quedando por lo tanto orientada hacia el sur. Sus paños -- están compuestos de tezontle a excepción de la portada que está tallada en cantera. Cinco contrafuertes le comunican vigor y claroscuro a este gran paño limitado hacia el po-- niente por la torre y hacia el oriente por el brazo del -- crucero. Los contrafuertes o estribos tienen el mismo espesor y son todos ellos simétricos, están revestidos de te zontle enmarcado por sillares en forma de peine. Se ven -- divididos por dos cornisas que se prolongan horizontalmen-- te a lo largo de toda la fachada. Muestran cada uno de -- los contrafuertes gárgolas sobreménsulas y terminan con re mates de formas mixtas. Tres ventanas se abren sobre este paño; una en cada una de sus secciones, a excepción, claro está, del que está ocupado por la portada. Estas ventanas se abren enmarcadas por un marco de cantera, moldurado, li geramente abocinado y las rejas de hierro forjado fueron -- colocadas en el siglo pasado.

La portada lateral ocupa el segundo tramo de -- este paño y queda flanqueada por dos contrafuertes, desta-- cando su clara estructura pétrea sobre el paño de tezontle.

El primer cuerpo presenta la novedad de elevarse más allá de la altura tradicional, contrastando con el segundo, -- que resulta mucho menos alto. El primer cuerpo está compuesto por un arco de medio punto flanqueado por dos pilas-tras estípites y se encuentra separado del segundo por una cornisa que se abre, se enrosca y se rompe, para dar lugar a formas mixtilíneas que soportan la peana que ocupa el lugar central del segundo cuerpo.

La composición estructural de esta portada -- presenta mayor libertad que la de la portada principal, -- ya que modifica algunos lineamientos tradicionales, sobre todo en la zona del eje central, por encima de la puerta, en el amplio y elevado espacio que queda entre el arco y la cornisa divisoria de los cuerpos. Este espacio, que da cabida a una gran cartela y que se prolonga hasta la cornisa, empezó a utilizarse en el siglo XVIII por el arquitecto Pedro de Arrieta, en la iglesia de la Profesa: -- El implantó la novedad de darle a la portada una nueva altura concedida a las enjutas que deja más campo propicio para la ornamentación (45). De ahí en adelante va a ser -- utilizada tal solución en varias obras del siglo XVIII. -- El arquitecto Lorenzo Rodríguez, la empleó con más audacia y mucho éxito --como es sabido-- en las dos portadas del Sagrario Metropolitano. Otras portadas de iglesias, tales como la capilla de Balvanera y las dos portadas de la iglesia de la Santísima Trinidad, de la ciudad

de México presentan el mismo recurso formal, que fué una novedad y libertad que se permitió el arte barroco, para dar cabida a mayor cantidad de relieves, tarjas, esculturas, etc.

El arco de la puerta está ornamentado en el extradós a base de molduraciones, posee un suave y ondulante movimiento que se combina con una franja de almohadillado. Este se prolonga en línea vertical por las enjutas hasta llegar a la altura de los capiteles de las pilastras. Las enjutas están decoradas con follaje y -- arriba de estas en la parte central aparece una gran cartela en alto relieve con molduraciones mixtilíneas y --- adornada con tres conchas, una central y dos laterales; esta cartela lleva inscrita una información sobre la construcción de la iglesia, que dice:

" Se dió principio a la fabrica de -
esta iglesia en 10 de Mayo del año -
de 1759, a expensas de la Muy ilustre
Archicofradía de Caballeros siendo -
rector el Sr Don Andres Francisco de
Quintela. En 13 de Septiembre del -
año de 1764, siendo rector el Sr. Don
Diego García Bravo se dedicó con la
mayor solemnidad a costa de la misma

- 4 -

Archicofradía de la Santísima cruz y
fué declarado patron Señor San Blas,
Obispo de Sebaste " .

Las conchas que adornan esta cartela tienen la novedad de mostrar su reverso, cosa que casi no ocurre en ninguna de las iglesias de estilo churrigueresco de la ciudad de México, en las cuales, luce de preferencia la cara interior de las mismas. El entablamento aparece roto en la parte central dando lugar a formas mixtilíneas muy complejas, gruesas y molduradas, en superposiciones escalonadas con rica ornamentación, entre la que aparece una concha, roleos encontrados que a su vez soportan la peana en la parte superior. Los basamentos que soportan los estípites, tienen adornados los plintos en sus caras centrales con guardamalletas de formas geométricas puras, de grandes dimensiones; estos basamentos son de mayor tamaño que los de la portada principal y sobre ellos arrancan los estípites que flanquean la entrada y que son diferentes de los de la principal. Tienen el estipo de mayor tamaño y en el lugar de los cubos aparece una sección bulbosa. Sobre las caras de los estipos se proyectan guardamalletas cubiertas de ornamentación vegetal con gruesas molduraciones sobresalientes. Enseguida de estas, aparecen unas molduraciones en semi-

- 5 -

círculo exactamente en el centro del eje vertical de los estipos ocupadas con querubines. Esta solución repetimos, deriva del Sagrario Metropolitano, pero vemos que se repite en las dos portadas de esta iglesia. Más arriba, la sección bulbosa que ocupa el lugar del cubo, se viste con grandes hojas semejantes al acanto. Una pequeña sección de fuste tablerado separa esta parte, de los capiteles, de orden corintio, que rematan con resaltos ornamentados con follaje.

La cornisa divisoria presenta entrantes y salientes de fuerte acento barroco con varias molduraciones. Los roleos laterales dan cabida en su interior a grandes conchas y encima de estos roleos aparecen sentados, amocillos de indudable linaje balbasiano que llevan en sus manos cuernos de la abundancia. La misma composición y elementos decorativos se repiten en el cornisamento que remata el conjunto.

El segundo cuerpo eleva sus elementos estructurales casi a la altura del remate, dejando a los lados una gran superficie de tezontle, vacía. Se destaca como parte principal de esta sección un importante nicho central, rehundido dentro de un cuerpo grueso y escalonado, a manera de varias, anchas, pilastras superpuestas. Las jambas del nicho se ven ornamentadas con decoración vege-

tal, y tiene una especie de resplandor en la parte superior de su concavidad. Dentro de él aparecen dos esculturas -- que representan a San Blas y a un niño arrodillado a sus -- pies. Arriba del nicho se encuentra una gran guardamalleta de formas mixtilíneas con roleos, con un medallón central. Este sirve de marco a una representación de la cruz, rodeada de las cinco llagas, estilizadas a manera de borlas. El nicho central está flanqueado por dos pilastras estípites, cuyos basamentos son de menores dimensiones que los -- del primer cuerpo y en lugar de presentar guardamalletas, -- ornamentan sus caras con follaje. Sobre estos aparecen los estipos decorados con ornamentación vegetal y querubines. -- La molduración que limita la parte superior del estipo se -- eleva en semicírculo y sobre este se ven roleos encontrados, combinados con follaje. Solución que aparece en la portada lateral de la iglesia de la Santísima Trinidad y en la capilla de Vizcainas. Arriba de esta sección aparece una parte bulbosa, cubierta de follajes y el capitel de orden corintio, con su resalto, ornamentado también con más follajes. Los capiteles de estas pilastras estípites, soportan un entablamento roto en la parte central, cornisa con volutas y frontocillos rotos. Encima de una peana que se eleva justo sobre el eje central, de la fachada destaca, coronando el -- conjunto, la figura del arcángel San Miguel; como se puede apreciar en una de las fotografías aparece sin manos y con

- 7 -

parte de la cara rota: En 1968 fue restaurado poniéndole la cabeza de nuevo al igual que las manos.

La cornisa con que remata la fachada sigue un movimiento curvilíneo que refleja en alzado el perfil del extradós de las bóvedas.

La Cúpula.

Está colocada sobre el crucero de la iglesia, según la costumbre arquitectónica; tiene forma octogonal y consta de tambor y media naranja con gajos, señalados por nervaduras, y linternilla. Los materiales utilizados también son la cantera y el tezontle. Sobre el tambor se abren las ventanas ligeramente abocinadas, con marcos moldurados. Tienen cristales modernos que lucen una representación de la cruz latina. Entre las ventanas se elevan pilastras cuyas cornisas terminan con remates mixtos muy sobresalientes. Los gajos de la cúpula, de tradición gótica, llegan hasta la base de la linternilla. Esta es también de forma octogonal y en su cuerpo alternan ventanas y nichos separados por pilastras. La comba superior de los nichos esta trabajada en forma de concha y sus pilastras tienen basas molduradas, fustes lisos y capiteles de tipo toscano; sobre los capiteles corre un entablamento muy ancho muy moldurado y con quebramientos protuberantes.

La linternilla termina con cupulín, que al igual que la cúpula se ve dividido por nervaduras, en ocho gajos. Está circundado por un pequeño pretil adornado con remates geometricistas y la cúspide está rematada por una cruz.

- 9 -

Revisando el libro del Dr. Atl, en lo que se refiere a cúpulas, nos damos cuenta que esta obra tiene parecido con otras cúpulas capitalinas del siglo XVIII - en cuanto a su forma octogonal, pero distinta en lo que se refiere a la colocación de los elementos decorativos.

Los anexos

El ábside de la iglesia da a la calle Dos de Abril y se une a la casa parroquial, cuya fachada presenta un animado juego de balcones y ventanas. Los materiales utilizados en esta fachada son los de costumbre en esa época: cantera y tezontle siendo este último material el que cubre la totalidad de la fachada. Esta fachada ha sido restaurada actualmente (1968) por los padres de la iglesia. Lo más importante de esta parte del edificio son las dos portadas. La de mayores proporciones es una portada moderna, suponemos del primer --tercio del siglo XX, conduce en el interior a la sacristía y al piso superior. Presenta un arco de medio punto con molduraciones que llegan hasta las impostas. La clave del arco es tá ornamentada con las letras J.H.S. --anagrama de Jesucristo-- y en cada enjuta aparece como decoración, una pequeña --florecilla encerrada en un círculo. La puerta está flanqueada por pilastras tableradas con altas basas y sus capiteles son de orden dórico. El entablamento presenta el arquitrave decorado con molduraciones, el friso en cambio se encuentra liso y la cornisa, muy clasicista, termina con remates piramidales de cada lado. Arriba de la cornisa, en la parte central, hay un balcón con repizón y barandal, que en época pasada fué ventana según señaló el profesor Gonzalo Obregón en el año de 1968 en un proyecto de modificaciones para la ige

sia de la Santa Veracruz. El balcón presenta jambas y dintel hechos de cantera al igual que el resto de los balcones y ventanas. Hacia la derecha, sobre el mismo paño se abre otra puerta que conduce a un local actualmente ocupado como oficina de la iglesia. Esta entrada es la misma que conducía en el siglo XVIII a la sala capitular que se encuentra en el segundo piso y que era donde se reunían los caballeros de la archicofradía como consta en la inscripción que se encuentra en el arco y en parte de las pilastras, que dice lo siguiente:

"En primero de junio del año de 1766 se dio principio a esta Nueva Fábrica D la sala capitular pezas D L Quadante con sus altos correspondientes todo su costo a expensas D la Muy Ilustre Archicofradía D Cavalleros como Patrono de esta Sta Iglesia siendo rector el S. Cap. D. Juan Baut Alda Sor y se construyo en _____ septiembre de dicho año".

La puerta queda enmarcada por pilastras que se prolongan hasta la cornisa, estas se encuentran decoradas con guardamalletas de tres colgaduras y sus capiteles son de orden dórico.

Estructura y ornamentación en el interior del templo

La iglesia de la Santa Veracruz está orientada de poniente a oriente y presenta una planta de cruz latina. En el orden acostumbrado se encuentran el sotocoro, la nave y el presbiterio. El presbiterio está elevado por medio de una plataforma escalonada, semicircular, en cuyo centro presenta una escalinata con tres escalones. Esta plataforma tiene en todo su perímetro un friso ornamentado con motivos vegetales realzados en piedra tallada.

En 1963 se pintaron de blanco las paredes, así como las pilastras de la nave principal fueron limpiadas quitándoles la pintura de cal que las cubría.

Los elementos estructurales utilizados a lo largo de la nave para apoyar los muros son pilastras de sección poligonal que se asientan sobre basas molduradas; tienen también varias veces moldurado el fuste y el capitel de recuerdo toscano; recientemente decorado el equino se ha recubierto con hoja de oro. Seis apoyos de este tipo se encuentran en cada lado de la nave. En el sotocoro y el coro hay pilastras angulares, del mismo tipo formal que ocupan las esquinas. Tanto en el sotocoro, como en el coro, aparecen en sus muros laterales y muy próximo a las pilastras esquinas, puertas adinteladas, que comunican con las escaleras que suben al coro y a las torres, estas escaleras que eran

de madera fueron sustituidas en 1954 por las de concreto. Las jambas de dichas puertas, descansan sobre basas molduradas y forman unidad con el dintel presentando sencillas molduraciones continuas. Las pilastras distribuidas a tramos equidistantes a lo largo de la nave, sostienen los arcos formeros. En la parte superior, dentro de la trayectoria de estos arcos, se abren las ventanas que iluminan el interior del templo. Estas ventanas tienen un marco hecho en yesería con ornamentación vegetal en dorado y vitrales que, aunque no son los originales ostentan representaciones religiosas. Para mantener el ritmo ornamental que proporcionan los marcos de las ventanas, en el lado derecho de la nave hay un marco con las mismas características -- que los anteriores pero no presenta vano, sino que aparece como ventana cegada, ya que esa parte del muro corresponde en el exterior, a la portada lateral.

La nave de la iglesia, tiene en cada tramo bóvedas de casquete que descansan en pechinas. En su interior, cada bóveda conserva como recuerdo de la influencia gotizante ocho elementos sobrepuestos a manera de nervaduras. Cada uno de estos, converge hacia el centro y se encuentran decoradas con elementos vegetales con ritmo geométrico, dorado y que rematan en un querubín policromado. Al centro de cada bóveda se proyecta un rosetón también dora

do, de formas muy exuberantes.

Los arcos torales que sirven de apoyo a las bóvedas, están trabajados en cantera. El intradós luce case tones rectangulares llenos por rosetones dorados, en relieve y las arquivueltas van ligeramente molduradas y así mismo doradas.

Las bóvedas del sotocoro y del coro son de lunetos y tienen la misma decoración a base de elementos dorados.

Los arcos torales del sotocoro y del coro son -- escarzanos y ornamentados igualmente que los anteriores.

El crucero presenta una cúpula excepcional, octogonal sobre planta rectangular, sobre pechinas, con el tambor ligeramente cóncavo en el interior para crear la -- sensación de continuidad con la cúpula propiamente dicha. La cúpula está ornamentada en las pechinas con cuatro ángeles pintados al fresco que actualmente han sido restaurados según informes dados por los sacerdotes de la iglesia; estos ángeles llevan en las manos diferentes atributos eucarísticos: la cruz, el cáliz, el pan y las uvas, -- portan además las inscripciones en latín: Qua Christimors, Crux Benedicta, Defendenos y Nostra Fuit Vita.

Sobre estas inscripciones latinas, en la base -- moldurada del tambor de la cúpula, aparecen en relieve -- conchas doradas en cada sección del octágono. Sobre la -- sección principal, que queda sobre el arco triunfal, des-

ciende una guardamalleta de grandes dimensiones que puede ser vista por el espectador desde cualquier punto de la nave. Esta guardamalleta porta la cruz con los estigmas y está dorada, igual que muchos elementos ornamentales.

Las ocho ventanas que se abren en el tambor están ligeramente abocinadas; con enmarcamientos dorados en relieve. Arriba de cada ventana hay una ancha franja de motivos vegetales acompañados de un medallón también dorados. A los lados de cada ventana arrancan nervaduras de recuerdo gótico, que rematan con querubines y que presentan los mismos elementos que los que ornamentan las otras cubiertas de la iglesia. La abertura de la linternilla también posee una enmarcamiento octogonal con los mismos motivos.

En los extremos de los cruceros las bóvedas son de lunetos y los arcos formeros tienen la particularidad de ser peraltados y de encontrarse sostenidos sobre ménsulas de recuerdo gótico. La ornamentación que ostentan es igual a la del resto de la nave.

El presbiterio está separado de la nave del templo por un arco triunfal y está techado con bóveda de lunetos. Los arcos formeros de esta sección son también peraltados y la planta del ábside es rectangular; sobre el muro del fondo se destaca el hundimiento del arco formero. Estos

arcos, como los anteriores del crucero, se encuentran sostenidos por ménsulas de recuerdo gótico.

La persistencia de elementos gotizantes debe verse, en este caso como libertad artística y resultado de -- una simple inercia en el empleo de formas del pasado.

En el costado izquierdo de la nave se encuentran dos capillas, la primera de las cuales lleva la advocación de San Francisco Javier. La otra capilla está dedicada al Sagrario y sobre el mismo costado a un lado del presbiterio está la sacristía.

Las capillas en su interior tienen planta rectangular y pilastras con capitel de orden toscano como toda la arquitectura del templo. La capilla de San Francisco Javier está completamente remozada en su interior con lo cuál desaparecieron los detalles ornamentales característicos del resto del edificio. La iluminación de estas capillas se resuelve igual que en la nave principal con ventanas rectangulares que se abren dentro de la trayectoria de los arcos formeros.

Las plantas de los ábsides de estas capillas son rectangulares. Los arcos torales de la capilla del Sagrario, hechos en cantera, están ornamentados, como los de la nave -- con tableros rectangulares llenos por rosetones dorados en -- el interior y en el extradós se decoran con una guía de motivos vegetales.

La capilla de San Francisco Javier tiene en sus tres tramos bóvedas vaídas o de pañuelo. La cubierta de la capilla del Sagrario, está dividida en tres tramos diferentes; el primer tramo presenta una curiosa bóveda oblonga, de platillo, con una molduración perimetral y luce amplias pechinas y en el centro porta un rosetón dorado muy decorado. Las bóvedas restantes son vaídas o de pañuelo.

La portada de San Francisco Javier tiene doble arco escarzano apoyado sobre jambas que presentan impostas con molduración toscana. Abajo de la cornisa bajan tres -- guardamalletas una central y dos laterales; con sus contornos en dorado y la central mayor en tamaño, lleva las iniciales J.H.S. Estas guardamalletas forman parte del nuevo cuerpo ornamental de las fachadas, en las cuales dicho elemento es el motivo principal de la ornamentación. Dada su composición esta portada de la capilla corresponde al siglo XVII.

La capilla del Sagrario ostenta arco de medio punto apoyado sobre impostas del mismo tipo que los de la nave.

La sacristía tiene planta rectangular y no presenta ninguna de las características estructurales y ornamentales anteriores quizá porque ha sido recientemente reconstruída. De la época antigua sólo conserva un espléndido arco rebajado, en cantera, que divide a la sacristía en

dos partes, aunque no iguales. Todo lo demás, muros, puertas, ventanas y techumbre de viguería, es moderno.

Simbolismo de las Formas Ornamentales

En las dos portadas de la iglesia de la Santa Veracruz abunda notablemente el follaje. En algunas de sus partes distinguimos representaciones de hojas de Roble. "El roble fue utilizado mucho antes de la era cristiana por los druidas. Como suele ocurrir con las supersticiones paganas la veneración del roble fue absorbida por el cristianismo y pasó entonces a ser símbolo de cuya madera, según se suponía, estaba hecha la cruz donde murió Cristo. Debido a su solidez y a su duración el roble representa además la fuerza de la fe y de la virtud y la resistencia del cristiano contra la adversidad" (46).

Las hojas de acanto, que también aparecen en estas obras, especialmente en los capiteles son de muy antiguo linaje, como es sabido. Akanthos espinoso, es una planta originaria de Europa, de la cuál sus hojas sirvieron de inspiración para la ornamentación del capitel corintio.

Los frutos más representados en estas portadas son las granadas y las uvas. La granada "...en el simbolismo cristiano siempre alude a la iglesia a causa de la unidad interior de sus incontables semillas en un sólo fruto. La esperanza de la inmortalidad y la resurrección, a causa de sus muchas semillas. La granada era también símbolo de fertilidad" (47).

Los racimos de uvas "...simbolizan el vino y el pan de la comunión. En general, las uvas como el vino eucarístico representan la sangre de Cristo" (48).

Las conchas "...generalmente simbolizan en el arte cristiano, las peregrinaciones. La venera de disposición radial y borde ondulado es atributo de Santiago El Grande y se supone que alude a las incontables peregrinaciones a su celebrado altar de Compostela en España" (49).
 "La concha se encuentra asociada a las aguas como fuente de la fertilidad" (50). Hay una concha de grandes dimensiones en el segundo cuerpo de la portada principal en el nicho - donde se encuentra la cruz, ya que la forma cóncava del nicho se presta para la representación de la concha y de esta manera se enriquece su aspecto. En la portada lateral - encontramos conchas que tienen la gran novedad de mostrarse al revés, pero que están fielmente representadas.

Los Arcángeles

Los cuatro arcángeles mencionados en las escrituras son Miguel, Gabriel, Rafael y Uriel. "...Son los únicos que tienen nombres personales" (51) "...Según la tradición hebrea sostienen el trono de Dios. De los cuatro sólo los tres primeros se les ha acordado el título de santos. Como mensajeros celestiales, guías y protectores de la iglesia militante. Su belleza, sus divinas obras y sus elevadas relaciones con los mortales les han dado un importante lu--

gar en el arte cristiano" (52). En los estípites centrales del segundo cuerpo de la portada principal, aparecen en -- las secciones cuadrangulares dentro de pequeños medallones circulares los arcángeles Rafael del lado izquierdo y Ga--- briel del lado derecho.

Rafael significa "El remedio de Dios". "Es el jefe de los ángeles custodios y el ángel custodio de la humanidad; es el protector de los jóvenes y de los inocentes y en especial de los viajeros y los peregrinos. Su traje es el de peregrino lleva sandalias y tiene el cabello atado con -- una diadema lleva en la mano una vara y a veces una calabaza" (53).

Gabriel su nombre significa "Dios es mi fuerza". "Es el -- guardián del tesoro celestial, el ángel de la Redención y el supremo mensajero de Dios" (54). "Es el anunciador de la concepción de la Virgen lleva como insignias un lirio y otras veces una linterna encendida y un espejo" (55). En la portada lateral como cima de la composición aparece la figura del arcángel San Miguel. Miguel significa "semejan te a Dios" es el capitán general de las huestes del cielo y el protector de la nación judía, quien después de la re velación cristiana, pasó a ser el protector de la Iglesia Cristiana Militante" (56).

"Su oficio de protector de la nación judía lo llevó a ser guardián de los redimidos en la cristiandad contra su vie

jo adversario el príncipe del infierno. Se le pinta joven y hermoso, vestido con cota de malla, con espada lanza y escudo" (57).

Querubines

Los querubines ocupan un lugar importante dentro de la portada principal, se les representa con sus cabecitas aladas, "estas alas simbolizan la misión divina" (58).

Los encontramos representados en los primeros cubos de los estípites del primer cuerpo de la portada principal y de la portada lateral, y en los cubos de los estípites del segundo cuerpo de la principal, dentro de pequeños medallones circulares, así como también en la guardamalleta de grandes dimensiones que se encuentra bajo de la cornisa del primer cuerpo y en el remate de la fachada abajo de la cornisa mixtilínea. Hay también representaciones de cabecitas sin alas en donde les brota el follaje de la boca; otras cabecitas ornamentadas con penachos, en tres de estas caritas se ve claramente que son mascarones, o sea rostros contrahechos de reminiscencia manierista. Quizá este tipo de representaciones obedeció a que hubo una degeneración de la forma. Hay que hacer notar que todas estas caritas se encuentran dentro de guardamalletas revestidas con ornamentación vegetal.

En la fachada lateral aparecen cuatro representaciones de amocillos, en los roleos laterales de las dos -

cornisas; estos amocillos están sentados y llevan en sus manos cuernos de la abundancia, han sido llamados balbasianos, pues muestran una relación con la obra de Jerónimo de Balbás, ya que estas figuras fueron recreadas por él; usadas como expresión muy personal y aparecieron por primera vez en México en el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana; de ahí en adelante el arquitecto Lorenzo Rodríguez los dará a conocer en los exteriores.

Las Guadamalletas

Por definición la guardamalleta es una "pieza de adorno en madera, que se aplica sobre los cortinajes o debajo del alero de los tejados como elemento decorativo" (59).

Este elemento se utilizó en un principio para decorar interiores y cortinajes; distinguiéndose también claramente en los trajes y armaduras de los caballeros feudales.

En las dos portadas de la iglesia de la Santa Veracruz, encontramos que el elemento ornamental que prevalece sobre cualquier otra forma es la guardamalleta, este elemento fue introducido en México por los artistas españoles, claro está, sin embargo en España no fue tan utilizada porque su arquitectura es menos exuberante en su ornamentación. Esta guardamalleta esculpida en la piedra se explotó en forma extraordinaria, tanto en cantidad co-

mo en calidad durante todo el siglo XVIII.

Como antecedente formal el repertorio ornamental que presenta la iglesia de la Santa Veracruz, encontramos que en el retablo de los Reyes realizado para la catedral de México por el arquitecto y escultor Jerónimo de Balbás, se le da mucha importancia a las guardamalletas abundando estas en todas las partes del retablo; en las peanas que sostienen a los santos, en los estípites y a todo lo largo de la sección piramidal invertida, etc.

El gran arquitecto Lorenzo Rodríguez, va a aprovechar el empleo abundante de la guardamalleta en los exteriores, siguiendo los lineamientos del retablo de los Reyes y popularizando aún más esta forma ornamental que no desapareció nunca, se puede decir, de las fachadas barrocas mexicanas.

En las dos portadas de la Santa Veracruz los lugares predilectos para colocar las guardamalletas son: "las basas, a lo largo de la sección piramidal invertida y abajo de las cornisas.

El tamaño que alcanzan algunas guardamalletas es notable como por ejemplo, la guardamalleta de cinco colgaduras revestida de decoración vegetal colocada abajo de la cornisa principal, que en proporción a la fachada es la más grande que se hizo.

En la portada lateral las dos guardamalletas de las basas del primer cuerpo, así como la que enmarca la --

cruz en el segundo, se distinguen por su tamaño mayor.

Por las formas que presentan las guardamalletas que se emplearon en estas dos portadas las podemos dividir en cinco tipos:

Guardamalletas con ornamentación vegetal: aparecen en las dos portadas y son las que más abundan.

Guardamalletas de formas geométricas puras: Las encontramos en los basamentos del primer cuerpo de la principal y de la portada lateral.

Guardamalletas de tres colgaduras: Se hallan en los basamentos del primer cuerpo de la portada principal.

Guardamalletas de cinco colgaduras: Se localiza en la portada principal.

Guardamalletas con roleos y de una sola colgadura: Abundan notablemente en la portada principal.

Estas dos portadas son el mejor ejemplo del lugar que llegó a ocupar la guardamalleta como elemento ornamental de primer orden.

En la portada principal de la Santa Veracruz, dicho ~~elemento~~ ocupa el lugar primordial de la composición por su tamaño, colocación y ornamentación.

La talla que presentan estas guardamalletas en las dos portadas es semejante, pues tratándose de formas ornamentales geométricas y vegetales, se puede decir que el oficio se mantuvo uniforme y de buena calidad.

En resumen, en el aspecto geométrico de estos elementos predomina la línea recta sobre la línea curva, estas guardamalletas comunican simetría y proporción a los demás elementos y como hemos visto, se encuentran esculpidas y ---realzadas en la piedra, decoradas con motivos vegetales, conchas y querubines.

La talla

La talla que ostentan las dos portadas de la iglesia en el tratamiento de sus elementos ornamentales pertenece a la corriente andaluza puesta de moda en México por el arquitecto y escultor Jerónimo de Balbás que llegó a México en 1718. Según el artículo de la profesora Margaret Collier sobre la obra en México del arquitecto español Lorenzo Rodríguez el estilo ornamental andaluz estaba hecho básicamente de dos tipos de talla: la "modelada" y la "cortada". La "modelada" predomina ligeramente en las dos portadas de la iglesia, porque es la que se utiliza en los follajes, frutos, conchas, querubines, etc. que recubren las partes estructurales. Estos elementos están representados dentro de un naturalismo convencional; ya que al estilo barroco no le fue necesaria la representación perfeccionista. La talla "cortada", puede apreciarse en las molduraciones de los entablamentos, cornisamentos, arcos, pilastras, basamentos, cartelas y guardamalletas. Es decir, en todas las partes estructurales y para representar los elementos geométricos de la composición ornamental.

En cuanto al oficio se puede decir que, en general, como puede notarse en las fotografías, la obra presenta uniformidad y carácter culto. El mejor oficio puede apreciarse

en las partes estructurales y en la ornamentación de tipo geométrico, ya que siempre, las representaciones de figuras humanas u otros seres animados, presentan en el tratamiento de su anatomía -como sucede en el 90% de las obras barrocas- un cierto descuido, que se debe por un lado, a la falta de escuela y por otro a una medida obligada por la perspectiva. Las figuras humanas, por lo general, están hechas y colocadas para verse desde lejos, no deben pues, afinarse sus rasgos, para que no se pierda su volumen en medio de toda la ornamentación que los rodea. Esta manera de expresión formal es la más común en las obras barrocas.

La portada lateral, es mucha más fina, delicada y culta en su talla, que la portada principal. Acentos balbásianos se localizan en algunas partes de los cornisamentos y sobre todo, en los ángeles o amocillos que portan cuernos de la abundancia, que animan la composición y que derivan claramente de los que hay en el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana.

Posible atribución de la obra

Varios autores han atribuido, sin comprometerse, las portadas de la iglesia de la Santa Veracruz al arquitecto Lorenzo Rodríguez. En su tesis -escrita en 1941- Aline B. Louchheim, considera la iglesia de la Santa Veracruz como correspondiente al grupo de las de Lorenzo Rodríguez (60). El conocido historiador del arte hispanoamericano Diego Angulo Iñíguez afirma lo siguiente: "Digna de ser de Lorenzo Rodríguez, si es que efectivamente no se hizo -por trazas suyas" (61). El profesor Gonzalo Obregón en la revista de Artes de México dice al respecto "El templo actual como hoy lo contemplamos se reedificó en 1746, habiéndose realizado con gran riqueza la fina ornamentación de sus portadas al grado de que generosamente se atribuyen al arquitecto Lorenzo Rodríguez" (62). La doctora Elisa Vargas Lugo en su libro Las Portadas Religiosas de México opina "La iglesia de la Santa Veracruz tiene otra portada que pudiera ser obra de Lorenzo Rodríguez" (63).

Todos estos autores que se han ocupado del asunto, lo han hecho de una manera somera y sin dar las bases suficientes, ni explicar por qué pueden ser atribuidas dichas portadas al arquitecto Lorenzo Rodríguez.

Tomando como punto de partida el Sagrario Metropolitano, obra representativa por excelencia, del barroco estípite, haremos una comparación para señalar con más objetividad las semejanzas y las diferencias que presentan las portadas de ambos templos.

Las semejanzas que hay entre la Santa Veracruz y el Sagrario son las siguientes:

- 1.- Las portadas aparecen limitadas por enormes estribos.
- 2.- Los vanos de medio punto de las puertas son iguales en ambas obras, así como la decoración con almohadillado en los intradoses, que se prolonga sobre todo el cuerpo de las jambas.
- 3.- En ambos casos existe gran parecido en las proporciones de los basamentos y en el gusto por decorar sus caras -- con guardamalletas de formas geométricas puras.
- 4.- El empleo de molduraciones que se elevan en semicírculo en la parte superior de los estipos, es igual en las dos iglesias.
- 5.- Los estípites del primer cuerpo de la portada principal, en la Santa Veracruz tienen cierto parecido con los del Sagrario por ser de gusto geometricista.
- 6.- La portada lateral de la Santa Veracruz presenta mayor libertad estructural que la portada principal. La calle central, por encima de la puerta, se abre en un amplio y elevado espacio comprendido entre el arco y la corni-

sa divisoria de los cuerpos. Esta solución fué utilizada por el arquitecto Lorenzo Rodríguez en las dos portadas del Sagrario, con gran audacia y mucho éxito.

- 7.- Las formas ornamentales tienen gran parecido con el Sagrario en cuanto a los motivos representados: granadas, uvas, querubines.
- 8.- Las guardamalletas, ocupan el lugar más importante en el repertorio ornamental de la Santa Veracruz, señalándose de manera especial en la composición de la portada principal. El antecedente lo encontramos en el retablo de los Reyes, realizado por Jerónimo de Balbás en la Catedral de México. El arquitecto Lorenzo Rodríguez llevó el empleo abundante de este elemento igual que de otros a los exteriores. En este templo que nos ocupa, las guardamalletas cobraron más que en ninguna otra obra de su género y época, mayor fuerza, importancia, número y variedad.

Por otra parte señalaremos como diferencias fundamentales las siguientes:

- 1.- En las dos portadas de la Santa Veracruz, la colocación de los estípites es diferente a las del Sagrario, ya que no hay correspondencia o continuidad entre los estípites del primer cuerpo y los del segundo cuerpo; en cambio en el Sagrario vemos que existe una correspondencia absoluta de los ejes verticales de la estructura.

2.- Los estípites del primer cuerpo de la portada principal de la Santa Veracruz difieren de las del Sagrario por ser menos esbeltos; así como por tener dos cubos. Los estípites de la portada lateral son diferentes a los de la portada principal, por presentar los estipos de mayor tamaño y en el lugar de los cubos aparece una sección --bulbosa; además en los estípites del segundo cuerpo se emplearon roleos encontrados como también los vemos representados en la iglesia de la Santísima Trinidad, San Felipe Neri y Vizcaínas, obra esta última, realizada por el arquitecto Lorenzo Rodríguez. Todas estas características de los estípites de la portada lateral se alejan más de las del Sagrario Metropolitano.

Artísticamente vemos que las dos portadas de la iglesia de la Santa Veracruz, no aportaron grandes cosas; si no que los elementos que aparecen fueron tomados del modelo del Sagrario Metropolitano; así como de algunas otras iglesias del mismo estilo. Pero no por ello podemos afirmar que fueron hechas por Lorenzo Rodríguez, pues no hay ningún documento que lo compruebe. Lo que si podemos decir es que fue una modalidad de la época el que aparecieran representados dichos elementos ornamentales y estructurales en estas portadas.

Los elementos formales no arrojan una semejanza lo suficientemente grande para atribuirselas a Lorenzo Rodríguez. Se ha visto que la iglesia de San Felipe Neri el Nuevo, que se atribuyó por mucho tiempo a Lorenzo Rodríguez y que posteriormente el arquitecto Manuel Sánchez Santoveña, en su estudio de La Ciudad de México y el Patrimonio Histórico, encontró un documento que prueba que el arquitecto de la obra había sido Ildefonso de Iniesta Bejarano (64).

En suma nosotros descartamos la posibilidad de la intervención de Lorenzo Rodríguez en el proyecto de la Santa Veracruz, es probable que siguiendo los cánones modernos de la época, el arquitecto del templo de la Santa Veracruz 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. 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 deluz al asunto el arquitecto de la Santa Veracruz permanecerá en el anonimato.

La iconografía de las portadas

La iglesia de la Santa Veracruz está dedicada a la Santa Cruz; ya que fué fundada por la Archicofradía de la Cruz, en memoria y reverencia de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, deseando los fundadores que se despertase y encendiera un deseo fervoroso de rendirle penitencia y caridad.

En el primer cuerpo de la portada, -sobre unos segundos cubos que forman parte de los estípites y que se localizan inmediatamente antes de los capiteles- surgen, dentro de pequeños medallones circulares -numerados del 1 al 6- unas cabezas de ancianos, no individualizados ni identificables, que, por una parte podrían -aunque son - sólo seis- aludir a los apóstoles, pero que por otra parte, podrían ser simplemente decorativos o representaciones genéricas de la humanidad, como los que aparecen en - el retablo de los Reyes de la Catedral de México, además de los apóstoles y que nos parecen derivaciones de las decoraciones antropomorfas del Renacimiento, que se incluyen en este tipo de obras sin significación precisa, pero si - con un papel secundario, como corifeos en la adoración que la creación debe a su Creador.

1).- En el segundo cuerpo en el nicho central se encuentra la Santa Cruz que es considerada "como uno de los

símbolos más antiguos y universales de la Religión Cristiana; en sentido más amplio la cruz es el emblema de la expiación, salvación y redención merced al cristianismo" (65).

Esta cruz es de forma latina, es decir la barra vertical es más larga que la horizontal y la intersección se halla en un punto tal que los dos brazos horizontales -- tienen la misma extensión que el superior. En la parte superior de la Cruz se encuentran las letras I.N.R.I. que significan Jesus Nazarenum Rex Iudeorum, o sea Jesús de Nazaret Rey de los Judíos.

I.- En el remate de la portada aparece la Caridad, que sostiene con la mano derecha a un niño, y a su lado se encuentra otro y que como se sabe es una de las tres virtudes teologales, indispensables para alcanzar la gracia.

La portada lateral.

I.- En el segundo cuerpo en el nicho central, se encuentra la figura de San Blas Obispo de Sebaste, patrón del templo. Obispo y mártir, nació en Armenia. Estudió filosofía y medicina, ordenándose después sacerdote, como médico se dió a conocer por sus milagrosas curaciones.

"Fué mandado decapitar después de horribles tormentos por el gobierno de Agricola o en tiempos de Licenio en el año de 316" (66).

San Blas es muy venerado como curador de las afeciones de garganta. La causa de que se le invoque para ali-

viar esta dolencia estriba en que la tradición cuenta, que cuando San Blas se encaminaba al suplicio, una pobre mujer afligida y desconsolada rompió como pudo la barrera formada por la muchedumbre y llena de confianza se arrojó a los pies del Obispo, presentándole a un hijo suyo que estaba agonizando a causa de una espina que se le había atravesado en la garganta. San Blas lo curó milagrosamente y por esta razón se le considera abogado de los males de garganta. También es patrón de los tejedores y zapateros y protector de los animales domésticos.

San Blas aparece aquí, joven, vestido con el atuendo de los obispos. Luce sobre la cabeza la mitra que es un símbolo litúrgico y sobre su pecho una pequeña cruz que es también obispal. A su lado se encuentra un niño arrodillado que representa al que le salvó la vida.

Esta manera de representar a San Blas está muy alejada de la tradición renacentista que pintó a "San Blas como un anciano de barba blanca, vestido de obispo, con un rastrillo de hierro que simboliza su martirio y un cirio encendido en memoria de su afán por curar a los enfermos" (67).

1).- Arriba del nicho central se encuentra otra representación de la Santa Cruz. Cuelga de ella una corona de espinas y alrededor de la cruz se destacan las cinco heridas sufridas por Cristo en la cruz, que de por sí consti

tuyen todo un símbolo religioso, altamente venerable y vulgarizado como motivo de devoción y como emblema de la Orden franciscana, como se sabe, aunque dispuestas de diferente manera.

II.- Como cima de la composición aparece la figura del arcángel San Miguel, ya mencionada en la parte que se ocupa especialmente de las representaciones arcangélicas.

Sobre la puerta en el amplio y elevado espacio -- que queda entre el arco y la cornisa divisoria de los cuerpos, hay una gran cartela que lleva inscrita la siguiente leyenda: "Se dio principio a la fábrica de esta iglesia en 10 de mayo del año de 1759 a expensas de la Muy ilustre Archicofradía de Caballeros siendo rector el Sr. Don Andres Francisco de Quintela. En 13 de Septiembre del año de 1764, siendo rector el Sr. Don Diego García Bravo se dedicó con la mayor solemnidad a costa de la misma Archicofradía de la Santísima Cruz y fué declarado patrón Señor San Blas, Obispo de Sebaste".

CAPITULO IV.

OBRAS DE ARTE QUE SE CONSERVAN EN LA IGLESIA

Obras de arte que se conservan en la iglesia

La finalidad de este capítulo es la de registrar para su conocimiento y mejor conservación, las obras de arte que se conservan en la iglesia. Esto es pues un somero inventario:

En la capilla patrocinada por San Francisco Javier se encuentran siete pinturas que aluden a la vida de este santo, quien fuera apóstol de las Indias y del Japón. Llevó a cabo la propagación de la fe dando preferencia en su apostolado a los enfermos, los niños y los esclavos. Las pinturas representan los siguientes temas:

San Francisco Javier bautizando a varios conversos orientales.

Pasaje de la vida de San Francisco Javier rodeado de mujeres y ancianos presentando un crucifijo a los soldados infieles que combaten contra los cristianos.

San Francisco Javier recibiendo la bendición de San Ignacio de Loyola al partir como misionero a la India.

San Francisco Javier con un crucifijo en la mano catequiza a un grupo de hombres y mujeres.

San Francisco Javier ante San Ignacio de Loyola quien yace en su lecho de muerte atendido por varios jesuitas.

San Francisco Javier resucitando a una niña en el lecho mortuorio en presencia de hombres y mujeres que contemplan el milagro.

Pasaje de la vida de San Francisco Javier acompañándole varios personajes.

Los lienzos han sido restaurados en la actualidad y en uno de ellos aparece una inscripción del lado izquierdo, puesta por el restaurador, profesor Gonzalo Obregón, que dice:

"Esta colección de cuadros representando escenas de la vida de San Francisco Javier, fué ejecutada a mediados del siglo XVIII para esta Capilla dedicada al apóstol de las Indias. Es obra de un artista mexicano, posiblemente Miguel Cabrera. Fué restaurada y colocada en su capilla en el año de 1968, siendo cura párroco de la Santa Veracruz el Dr. Ernesto Santillán Ortiz".

Estas obras pueden considerarse -dada la atribución hecha por el profesor Gonzalo Obregón- de primera categoría. Podemos anotar que en ellas sobresale especial cuidado en la representación de los rostros.

En la misma capilla, en el muro absidal, hay un retablo que fué adquirido por los padres de la iglesia recientemente. Está formado a base de piezas sueltas y proviene de Necaxa Puebla quedando de tamaño perfecto para la capilla. Los estípites y el fanal son originales, -

excepto los santos que son modernos; según nos ha informado el arquitecto González Galván. Este retablo corresponde al siglo XVIII; presenta dos cuerpos: el primer cuerpo está formado por dos pilastras estípites que enmarcan los nichos de San Pedro y San Pablo, en el centro aparece la cruz rodeada por cuatro estípites. En el segundo cuerpo hay dos remates uno de cada lado con los arcángeles Miguel y Gabriel y en el centro dos estípites enmarcan a la Virgen de Guadalupe.

En la capilla del Sagrario hay una pintura, -- "La Asunción", firmada por Carlos López en el año de 1743, de segunda categoría.

La sacristía cuenta con una magnífica cajonera, grande, de madera fina, con tres secciones de cajones, -- que ostentan decoración vegetal y que conservan aún sus jaladeras de bronce correspondientes al siglo XVIII. Hay en el mismo lugar otro mueble de menor tamaño que presenta la misma talla y ornamentación que el anterior.

En el muro absidal de la nave principal de la iglesia hay un nicho, hecho recientemente por los padres, el cual aloja una escultura de Cristo que según la tradición fué regalo del emperador Carlos V a los cofrades de la Veracruz.

Respecto a esta noticia Juan de Viera en su -- obra terminada en 1777 Compendiosa Narración de la Ciudad

de México señala acerca de la iglesia de la Santa Veracruz: "En ella se venera una sacratísima imagen del Santo Christo que llaman de los Siete Velos, que está colocada en su nicho bajo de hermosos Cristales y con corona de finísima plata, de mucho peso y clavos de lo mismo, la que envió a este Reyno el emperador Carlos V reciente la Conquista" (68).

En 1937 don Artermio del Valle Arizpe en su obra titulada Por la Vieja Calzada de Tlacopan, afirma "...A Carlos V le había regalado el Papa Paulo III una imagen de Cristo Crucificado, de gran belleza, y el emperador la obsequió, a su vez, a la iglesia de la Santa Veracruz, en donde se le llamó de los Siete Velos, porque se concedían no sé cuántas indulgencias plenarias a los fieles que la fueran a visitar y lograsen que le quitaran las siete telas de punto que las cubrían constantemente" (69).

En 1939, el especialista de arte colonial Abelardo Carrillo y Gariel, hizo una descripción del Cristo de la Santa Veracruz y señaló lo siguiente: "Escultura de bulto redondo y mayor que tamaño natural del siglo XVI, zompantle o caña policromada y pestañas y pelo postizos, en cruz octogonal -- (moderna) madera barnizada y con cantoneras antiguas de plata" (70).

En las notas que el profesor Gonzalo Obregón hace a la obra de Juan de Viera mencionada anteriormente en el año de 1952, niega el origen que Viera concedió a la imagen y se-

ñala "Ambas imágenes se veneran aún en la Parroquia de la Santa Veracruz (se refiere también a la de San Francisco Javier ahora desaparecida). La del Señor de los Siete Velos se puede ver hasta la fecha en el altar mayor, aunque espantosamente repintada, la tradición que lo hace regalo de Carlos V no tiene ningún fundamento. El Cristo es de caña de maíz, de manufactura mexicana de mediados del siglo XVI" (71).

En 1968 el profesor Gonzalo Obregón vuelve a mencionar dicha tradición en un artículo publicado en la revista Artes de México "...fue objeto de gran veneración aún se conserva en su interior, un Cristo del siglo XVI, conocido con el nombre de "Señor de los Siete Velos", el que según la leyenda fue obsequio enviado por el emperador Carlos V..." (72).

La imagen que hoy se venera en este templo de la Santa Veracruz conocida como el Cristo de los Siete Velos no tiene ya corona de plata ni está cubierta con los velos y tampoco está espantosamente repintada. El Cristo que actualmente vemos es el original pero ha sido retocado a través del tiempo; por tal razón existen varias contradicciones en los diferentes autores que acabamos de citar, esto se debe según hemos podido averiguar, gracias a las amables informaciones de los profesores Abelardo Carrillo y Gariel y Gonzalo Obregón a que la imagen que es la original ha sufrido varias modificaciones a lo largo de los siglos. Juan de Viera la debió ha-

ber conocido en su mayor esplendor cuando aún tenía su corona de plata. Todavía Artemio del Valle Arizpe nos habla de la gran belleza de la escultura. En 1942 sin embargo, - Gonzalo Obregón afirma que estuvo espantosamente repintada. Actualmente presenta un aspecto normal en su género. Se ve que ha sido restaurada en los últimos años de acuerdo con las características propias de los Cristos de caña, de tal manera que ahora lucen sus bellas proporciones anatómicas. Puesto que no cabe duda que la imagen del Cristo de los Siete Velos está hecha con pasta de caña de maíz es desde luego de manufactura mexicana, por tanto queda descartada la idea que haya venido de España. Queda sin embargo la posibilidad de que el emperador Carlos V la hubiera obsequiado pagando por su hechura.

Hay otros Cristos de los que se dice que fueron obsequiados por Carlos V y que es de suponerse que casi todos ellos están en el mismo caso que los de la Santa Veracruz; es decir que fueron Cristos que el emperador costó.

Subiendo por la escalera que conduce a los anexos encontramos que el barandal es original, de hierro forjado a mano, rematado con pomas en cada descanso de la escalera. Sobre el muro hay una pintura de "San Cristóbal" sumamente restaurada, fechada en 1713 con la firma de Matheo Correán. Sobre el muro del descanso de la escalera, los padres, abrieron un nicho donde colocaron una cruz de madera; obra popu-

lar, muy interesante, policromada, posiblemente del siglo XVIII que procede de Querétaro según versión del padre -- Guillermo Porras y que fué adquirida recientemente por -- los padres. En la sala de conferencias se encuentra una -- pintura sobre tela de grandes dimensiones que ocupa casi todo el ancho de la pared. El tema es la "Alegoría del -- Monte Carmelo" y en la parte inferior del cuadro está escrita la historia de la orden carmelita. En la misma sala hay dos cuadros un "San Antonio" y otro que representa a "San Juan de Dios", que no están firmados ni fechados.

CAPITULO V
CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Las cofradías mexicanas se inspiraron y tomaron sus bases de las cofradías españolas del siglo XVI. Estas instituciones surgieron en la Nueva España por obligada tradición hispánica y desde luego ante la necesidad que veía la iglesia de solucionar los problemas de asistencia y de previsión social.

Las cofradías fundadas en la iglesia de la Santa Veracruz, fueron sociedades de socorros mutuos; para ayudar en casos de enfermedades y para dar cristiana sepultura especialmente a los reos que morían sin recursos. La devoción a un determinado santo le daba cohesión a las cofradías así como a las agrupaciones gremiales.

Además de la iniciativa eclesiástica, en general, como es sabido, los gremios tuvieron un papel muy importante en la formación de cofradías. Entre las cofradías que se alojaron en el templo de la Santa Veracruz estuvieron representados los gremios de obreros y operarios de los obrajes, cocheros, agricultores, comerciantes, etc.

Hubo en total ocho cofradías en esta iglesia. La más importante fue la Archicofradía de la Cruz, llamada también Archicofradía de Caballeros por pertenecer sus miembros a la nobleza. Existió primero que la iglesia y fue fun

dada por Hernán Cortés en el año de 1526. Su preponderancia y poder económico fué tanto que perduró hasta el siglo pasado. Fué la que costeó la construcción de la iglesia, así como la de las torres y las portadas. El hecho de que la Archicofradía de Caballeros estuviera en esta iglesia, situado fuera de la traza de la ciudad de México y ocupada precisamente por gente de escasos recursos, obedeció quizá, más que a otra cosa, a la tradición cortesiana, es decir a la memoria debido al conquistador, ya que su deseo fué que se agruparan en dicha comunidad las personas de la nobleza. -- Por otra parte, esos nobles al patrocinar las obras de la iglesia con dinero, obtenían el más alto prestigio social posible, se hacían más famosos y aseguraban también la salvación de sus almas. Hubo también una competencia social, -- entre las cofradías en la cual cada una de ellas participaba según sus posibilidades económicas.

Las otras cofradías estaban formadas por personas que pertenecían a las castas o sea a las clases menos favorecidas. Tal convivencia de clases se puede explicar gracias al concepto medieval del mundo, en el cual el rico debía proteger y ayudar al pobre y el pobre recibir los beneficios del rico.

Como resultado de esta investigación se pueden diferenciar en la historia del edificio seis etapas constructivas:

1a.- 15 de julio de 1527 - ?

Los cofrades pidieron al Ayuntamiento de México dos solares para construir la iglesia y el hospital: no sabemos - cuánto tiempo duró dicha construcción, ni nada de su tamaño y calidad arquitectónica. Lo más posible es que esta construcción, haya desaparecido por completo.

2a.- ? septiembre de 1728.

Reconstrucción de la iglesia debido al mal estado del edificio. No hay datos para ampliar esta información.

3a.- 12 de junio de 1760 - 27 de septiembre de 1760.

Construcción de los anexos a expensas de la misma Archicofradía de Caballeros. Se hicieron la sala Capitular y algunas otras piezas del segundo piso.

4a.- 10 de mayo de 1759 - septiembre de 1764.

Fué la época en que se hizo la reconstrucción de la actual iglesia.

5a.- 12 de junio de 1766 - septiembre de 1766.

A expensas de esta misma organización, se fabricó la segunda portada que da acceso a la casa parroquial, la sala capitular, donde se reunían los cofrades y otras piezas del segundo piso.

6a.- En 1776.

Se construyeron las torres y las portadas a expensas de la Archicofradía de Caballeros.

La composición estructural de la fachada principal es la más sencilla de su momento artístico y recuerda obras anteriores a la moda churrigueresca. Esto es debido, suponemos, a que la iglesia fué en parte, reedificada sobre la anterior construcción del siglo XVII y al parecer, la tradicional composición de la fachada principal sólo fué reestructurada a base de estípites, al gusto churrigueresco, pero sin modificar sus lineamientos básicos. La composición estructural de la portada lateral presenta mayor libertad que la portada principal, ya que modifica algunos lineamientos tradicionales, sobre todo en la zona del eje central, por encima de la puerta, en el amplio y elevado espacio que queda entre el arco y la cornisa divisoria de los cuerpos. La figura geométrica básica de la composición de las dos fachadas de este templo, es el cuadrado, proporción muy generalizada en las obras barrocas novohispanas.

Las formas ornamentales, que presentan las dos portadas de la iglesia de la Santa Veracruz son las siguientes: abunda notablemente el follaje, principalmente las hojas de acanto. Los frutos más representados son las granadas y las uvas: también se encuentran representaciones de conchas, ar-

cángeles, querubines y guardamalletas. Estos temas van a ser repetidos en la mayoría de las iglesias que corresponden al estilo barroco, ocupando un lugar de primerísima importancia. En las dos portadas encontramos que el elemento ornamental - que prevalece sobre cualquier otra forma es la guardamalleta; en la portada principal de la Santa Veracruz, dicho elemento ocupa el lugar primordial de la composición por su tamaño, colocación y ornamentación.

La talla que ostentan las dos portadas de la iglesia en el tratamiento de sus elementos ornamentales pertenece a la corriente andaluza, la llamada talla "modelada" es la que predomina ligeramente en las dos portadas de la iglesia y está expresada dentro de un naturalismo convencional.

En cuanto al oficio se puede decir, que la obra -- presenta uniformidad y carácter culto. El mejor oficio puede apreciarse en las partes estructurales y la ornamentación de tipo geométrico. La portada lateral, es mucho más fina, delicada y culta en su talla que la portada principal. Presenta acentos balbásianos en los ángeles o amocillos que portan -- cuernos de la abundancia y que animan la composición y que -- derivan claramente de los que hay en el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana y posteriormente pasan a los exteriores como los vemos representados en esta iglesia, así -- como en San Felipe Neri, etc.

Dadas las diferencias formales que existen entre las portadas del Sagrario Metropolitano y las de la Santa Veracruz descartamos la posibilidad de la intervención del arquitecto Lorenzo Rodríguez como autor responsable del templo de la Santa Veracruz.

Lo que podemos concluir es que la obra pertenece a una modalidad de la época, derivada del retablo de los Reyes y del Sagrario, conocida como churrigueresco.

Siguiendo la tradición barroca los temas iconológicos que se presentan en las portadas de este monumento religioso son:

En la portada principal la Santa Cruz, tema fundamental de la composición ya que fue fundada por la Archicofradía de la Cruz, deseando los fundadores que se despertase un deseo fervoroso de rendirle penitencia y caridad.

Como tema secundario están representados dentro de pequeños medallones circulares cabezas de ancianos, no individualizados ni identificables que, por una parte podrían -aunque son sólo seis- aludir a los apóstoles, pero que por otra, podrían ser simplemente elementos decorativos o representaciones genéricas de la humanidad. En el remate de la portada aparece la Caridad que como se sabe es una de las tres virtudes teologales, indispensables para alcanzar la gracia, mediante la cual el alma se acerca a comprender la significación del sacrificio de la Cruz, de acuerdo con la

doctrina católica.

La portada lateral presenta como tema fundamental de la composición la figura de San Blas, por ser considerado patrón del templo. A San Blas se le considera abogado de los males de garganta; así como patrón de los tejedores, zapateros y protector de los animales domésticos. San Blas aparece aquí, joven vestido con el atuendo de los obispos. Esta manera de representarlo está muy alejada de la tradición renacentista que pintó a San Blas como un anciano. Quizá el hecho de representar a San Blas de esta manera obedeció a una de las típicas libertades de expresión que podían tomarse los artistas barrocos.

La decoración interior de la iglesia ha presentado diferentes modificaciones a través del tiempo. En el siglo XVIII, según datos proporcionados por los cronistas la iglesia contaba con retablos barrocos; en el siglo XIX fueron cambiados estos retablos barrocos por altares neoclásicos. En la actualidad los retablos neoclásicos desaparecieron y buena parte de la decoración fue sustituida, por ornamentación neogóticas y neo-barrocas.

Actualmente, el edificio en conjunto, presenta uniformidad; sobre todo en las portadas churriguerescas del exterior que forman la parte más importante del edificio.

N O T A S

- (1).- Maza, Francisco de la. El Churrigueresco en la Ciudad de México. México. F.C.E. 1969, p. 7.
- (2).- La palabra estipo fue puesta en uso por el maestro Jorge Alberto Manrique.
- (3).- González Galván, Manuel. "Modalidades del Barroco Mexicano". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México. UNAM. IIE. 1961, núm. 30, p. 54.
- (4).- Ibidem, p. 54.
- (5).- Villegas, Víctor Manuel. El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite. Prólogo de Manuel Toussaint. México. UNAM, IIE. 1956, p. 117.
- (6).- Angulo Iñiguez, Diego. Historia del Arte Hispanoamericano. Barcelona. Salvat Editores. 1950, tomo II, p. 558.
- (7).- Villegas, Víctor Manuel. Op. cit., p. 155.
- (8).- Vargas Lugo, Elisa. Las Portadas Religiosas de México. México. UNAM. IIE. 1969, p. 83.
- (9).- Angulo Iñiguez, Diego. Op. cit., tomo II, p. 525.
- (10).- González Galván, Manuel. Op. cit., p. 56.
- (11).- Vargas Lugo, Elisa. Op. cit., p. 306.
- (12).- "Encuesta sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana". Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Caracas. Universidad Central de Venezuela. 1964, núm. 1. p. 13.
- (13).- Fernández, Justino. El Retablo de los Reyes. México, UNAM. IIE. 1959. (Estudios de Arte y Estética núm. 4). p. 291.
- (14).- Diccionario de la Lengua Española. Editorial Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1970, p. 113.
- (15).- Enciclopedia de la Religión Católica. Ediciones Dalmau y Jover, S.A. Barcelona. 1956, Tomo I, p. 899.

- (16).- Ibidem. t. II, p. 812.
- (17).- Ibidem. t. II, p. 812.
- (18).- Lamas, Adolfo. Seguridad Social en la Nueva España. México. UNAM. 1964, p. 126.
- (19).- Diccionario de la Lengua Española. Op. cit., p. 113.
- (20).- Rosell, Lauro. Iglesias y Conventos coloniales de México. México. Editorial Patria. 1961, p. 27.
- (21).- Marroqui, José María. La Ciudad de México. México. Tip. La Europea. 1903, t. III, p. 703.
- (22).- Ibidem, t. III, p. 703.
- (23).- Ibidem, t. III, p. 703-704.
- (24).- Ibidem, t. II, p. 704-705.
- (25).- Ibidem, t. III, p. 705.
- (26).- Ibidem, t. III, p. 705.
- (27).- Ibidem, t. III, p. 704.
- (28).- Ibidem, t. III, p. 706.
- (29).- Ibidem, t. III, p. 707-708.
- (30).- Ibidem, t. III, p. 709.
- (31).- Archivo General de la Nación. Bienes Nacionales. Legajo 113. Expediente 9.
- (32).- Marroqui, José María. Op. cit, t. III, p. 717.
- (33).- Ibidem, t. III, p. 709.
- (34).- Ibidem, t. III, p. 706.
- (35).- Rivera Cambas, Manuel. México Pintoresco, Artístico y Monumental. Editora Nacional, 1957, p. 419.
- (36).- Ibidem, p. 419.
- (37).- Ibidem, p. 420.

- (38).- Ibidem, p. 419.
- (39).- Marroquí, José María. Op. cit., t. III, p. 715.
- (40).- Ibidem, p. 715.
- (41).- Artes de México. Nº 109. Año 1968. La Ciudad de México. Sus Plazas primera parte, Nº VI, p. 72.
- (42).- Ibidem, p. 70.
- (43).- Artigas, Juan Benito. Las Portadas Estípites de la Ciudad de México, estudio realizado en la Facultad de Filosofía y Letras. México, 1972, Inédito.
- (44).- Ibidem,
- (45).- Vargas Lugo, Elisa. Las Portadas Religiosas de México. México. UNAM. IIE. 1969, p. 77.
- (46).- Ferguson, George. Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. Buenos Aires, 1956, p. 41.
- (47).- Ibidem, p. 33.
- (48).- Ibidem, p. 43.
- (49).- Ibidem, p. 10.
- (50).- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos tradicionales. Barcelona, 1958, p. 148.
- (51).- Maza, Francisco de la. El Pintor Cristóbal de Villalpando. México. INAH. 1964, p. 27.
- (52).- Ferguson, George. Op. cit., p. 137-138.
- (53).- Ibidem, p. 140-141.
- (54).- Ibidem, p. 139.
- (55).- Maza, Francisco de la Op. cit., p. 27.
- (56).- Ferguson, George, Op. cit., pp. 138-139.
- (57).- Ibidem, p. 138-139.
- (58).- Ibidem, p. 45.

- (59).-- Alonso, Martín. Enciclopedia del Idioma. Madrid, 1958, p. 2193.
- (60).-- Louchheim, Aline B. The church Facader of Lorenzo Rodríguez: A Focal Paint for the Study of Mexican Churrigueresque Architecture. Submitted inpartial fulfillment of the requeriments for the degree of master of Arts al New York University. Institute of Fine Arts. April 1941.
- (61).-- Angulo Iñiguez, Diego. Historia del Arte Hispanoamericano. Barcelona. Salvat Editores, 1950, t. II, p. 574.
- (62).-- Revista Artes de México: N^o 109. La Ciudad de México, N^o VI. Sus Plazas. Primera parte. México, 1968, p. 70.
- (63).-- Vargas Lugo, Elisa. Las Portadas Religiosas de México. México. UNAM. IIE. 1969, p. 85.
- (64).-- Sánchez Santoveña, Manuel. La Ciudad de México y el Patrimonio Histórico. México, 1965. UNAM. Escuela Nacional de Arquitectura, p. 498-500.
- (65).-- Ferguson, George. Op. cit., p. 242.
- (66).-- Enciclopedia de la Religión Católica. Op. cit., t. III, p. 26.
- (67).-- Ferguson, George. Op. cit., pp. 156-157.
- (68).-- Viera, Juan. Compendiosa Narración de la Ciudad de México. México. Buenos Aires. Editorial Guaranía. 1952, p. 49.
- (69).-- Valle Arispe, Artemio. Por la Vieja Calzada de Tlacopan. México, 1937, p. 171.
- (70).-- Departamento de Monumentos Coloniales. Archivo Geográfico. INAH.
- (71).-- Viera, Juan. Op. cit., p. 113.
- (72).-- Artes de México. N^o 109. Año 1968. La Ciudad de México. Sus Plazas primera parte N^o VI, p. 70.

OBRAS CONSULTADAS

- Alfaro y Piña, Luis. Relación Descriptiva de las Iglesias y Conventos de México. México, 1893.
- Alonso, Martín. Enciclopedia del Idioma. Madrid, 1958. 3 Vols.
- Angulo Iñiguez, Diego. Historia del Arte Hispanoamericano. Barcelona. Salvat Editores, 1950, 3 vols.
- Archivo General de la Nación. Ramo Cofradías y Archicofradías.
- Archivo General de la Nación. Ramo Papeles de Bienes Nacionales. Legajo 113. Expediente 9.
- Arróniz, Marcos. Manual del Viajero en México. París. Lib. de Rosa y Bouret, 1858.
- Artes de México. Nº 109. La Ciudad de México. Nº Vi Sus Plazas. Primera parte. México, 1968.
- Artigas, Juan Benito. Las Portadas Estípites de la Ciudad de México. Estudio realizado en la Facultad de Filosofía y Letras. México, 1972. Inédito.
- Atl, Dr. (Murillo, Gerardo) Iglesias de México. Ultrabarroco. Tipos del Valle de México. México. Secretaría de Educación Pública. 1925, vol. III.
- Baird, Joseph A. The churches of Mexico. 1530-1810. Berkeley. Los Angeles. University of California Press. 1962.
- Baxter, Silvestre. La Arquitectura Hispano Colonial en México. Introducción y notas de Manuel Toussaint. México. SEP. traducción de 1934, (primera edición en inglés, 1901).
- Cervantes de Salazar, Francisco. México en 1554. México. UNAM, 1939. (Biblioteca del Estudiante Universitario núm. 3).
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos Tradicionales. Barcelona, 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., vol. III).

Departamento de Monumentos Coloniales. Archivo Geográfico-co. INAH.

Diccionario de la Lengua Española. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1970.

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

Enciclopedia de la Religión Católica. Barcelona. Dalmau y Jover, S.A. 1950, 7 vols.

"Encuesta sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana". Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Caracas. Universidad Central de Venezuela, 1964, núm. 1.

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

Fernández, Justino. El Retablo de los Reyes. México. UNAM. IIE. 1959. (Estudios de Arte y Estética núm. 4).

Galindo y Villa, Jesús. Historia Sumaria de la Ciudad de la Ciudad de México. México. Editorial Cultura, 1925.

González Galván, Manuel. "Modalidades del Barroco Mexicano", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México. UNAM. IIE., 1961, núm. 30.

"El espacio en la arquitectura virreinal de México", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas México. UNAM. IIE., 1966, núm. 35, p. 69-102.

García Cubas, Antonio. El Libro de mis Recuerdos. México. Editorial Patria, 1950. (Col. México en el siglo XX).

Kubler, George y Soria, Martín. Art and Arquitectura in Spain and Portugal and their American dominions. 1500 to 1800. Great Britain. Penguin Books, 1959.

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

- Louchheim, Aline B. 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.
- Manrique, Jorge Alberto. "El Neóstiló". La última carta del barroco mexicano. Revista de Historia Mexicana. México. El Colegio de México, 1971. Nº 79, p. 335-367.
- Mariscal, Federico. La Patria y la Arquitectura Nacional México. Imprenta Stephan y Torres, 1915.
- Marroqui, José María. La Ciudad de México. México. Tip. La Europea de J. Aguilar Vera y Cía. 1900, 3 vols.
- Maza, Francisco de la. El Churrigueresco en la Ciudad de México. México. FCE. 1969. (Col. Presencia de México, 9).
- El Pintor Cristóbal de Villalpando. México. INAH, 1964.
- Muriel de la Torre, Josefina. Hospitales de la Nueva España. México. Edit. Just, 1956.
- Revilla, Manuel Gustavo Antonio. Arte en México en la época antigua y durante el gobierno Virreinal. México. Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.
- Rivera Cambas, Manuel. México Pintores, Artístico y Monumental. México. Imprenta de la Reforma. 1880-1883. 2 vols.
- Rosell, Lauro E. Iglesias y Conventos Coloniales de México. México. Editorial Patria. 1961.
- Sánchez Santoveña, Manuel. La Ciudad de México y el Patrimonio Histórico. Proyecto del Conjunto de San Felipe Neri. México. UNAM. ENA. Tesis profesional, 1965.
- Torre Ruíz, Faustina. Estudio sobre la columna salomónica. México. Tesis de licenciatura en Historia, 1970.

Toussaint, Manuel. Arte Colonial en México, 2a. Edición. México. UNAM. IIE., 1962. (1a. Ed. UNAM. México, 1948).

Valle Arispe, Artemio. Por la Vieja Calzada de Tlacopan. México, 1937.

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. UNAM. IIE. Imprenta Universitaria. 1974.

Viera, Br. Juan de. Compendiosa narración de la ciudad de México. Editorial Guaranía, 1952.

Villegas, Víctor Manuel. El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite. Pról. de Manuel Toussaint. México. UNAM. IIE., 1956.