

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA IGLESIA DE SANTA PRISCA DE TAXCO

TESIS QUE PARA OPTAR
POR EL GRADO DE DOCTOR
EN HISTORIA, PRESENTA
LA MAESTRA
ELISA VARGAS LUGO.

MEXICO D.F.

1972

c 12



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A MI ESPOSO EL DOCTOR CARLOS BOSCH GARCIA
AGRADECIENDOLE SU COMPRENSION Y AYUDA.

INTRODUCCION

El origen del presente trabajo está ligado a las memorias de mi infancia. Debo haber visto la iglesia de Santa Prisca por primera vez, cuando tenía unos siete años. Desde entonces jamás he dejado de visitarla. Por circunstancias familiares primero, pasaba muchas temporadas en esa población y después, ya mayor, para disfrutar de la compañía de mis numerosos amigos y de mis parientes, así como del buen clima del lugar, por apego a él y por el gusto de volver, una y otra vez, a contemplar la silueta de su iglesia. Recuerdo claramente la primera vez que tuve conciencia de ella. Estaba al lado de mi padre. Apoyados sobre una barda que queda en la parte posterior de la fuente de la plaza principal -hoy llamada Plaza Borda- y que forma un espléndido balcón. La iglesia aparecía deslumbrante, entre el verdor de los laureles y el azul del cielo. No se borra de mi mente el desconcierto que sentí ante aquellas torres altísimas, afiligranadas, cubiertas de relieves incomprensibles para mí. Las contemplé sin entender nada, como se contempla un fenómeno sobrenatural, pero se me ahondó en el espíritu la preocupación por aquel -para mí- hermoso enigma de piedra labrada.

La memoria quedó profundamente afectada por el impacto de aquella impresión infantil. La enorme admiración que despertó en mí la obra de arte y que fue creciendo a la par con las numerosas visitas que le hacía, se convirtió, por un lógico proceso síquico, en curiosidad. Esta, al correr de los años se transformó

en un abierto y serio interés, que me condujo -a su debido tiempo- a ocuparme de la iglesia profesionalmente.

Después de aquella visión de mi niñez, recuerdo que los siguientes encuentros con la gran parroquia fueron constantes, muy directos, físicos se puede decir. En plena adolescencia, atraída por sus altas torres, subí muchas veces a sus bóvedas, corrí por encima de ellas y alrededor de la cúpula y trepé hasta lo más alto de sus esbeltos campanarios. Descubrí entonces algunos prodigios de las funciones arquitectónicas: la razón de ser de los contrafuertes, la fuerza de la curvatura de las bóvedas y las necesarias inclinaciones de los desagües por las que me echaba en resbaladilla. Me fascinaba la situación dominante del templo, desde donde se alcanza a contemplar todo el caserío, sus elegantes proporciones, su riqueza. Me iba dando cuenta de que no había muchas iglesias como la de Santa Prisca.

Años después, cuando era una estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras -ya con algunos conocimientos del arte colonial- comencé a estudiar las formas de los retablos y las imágenes que aparecen en ellos. Con ese motivo pasé semanas enteras dentro del templo, haciendo dibujos y esquemas, mientras contemplaba incansable -tratando de penetrarlas- las complicadas formas doradas de ese conjunto espléndido. Anoté todos sus elementos, conté el número de ángeles que aparecen en cada altar, el número de santos mártires, de conchas, de roleos, etc., etc., y así, con los años fui reuniendo entre fotografías y notas, un material que finalmente vino a culminar en el presente trabajo.

Hacia el año de 1954, invitados por algunos taxqueños

amantes del arte, el recientemente desaparecido doctor Francisco de la Maza y yo, fuimos a dar unas conferencias que tuvieron lugar en el ex-convento de San Bernardino de Siena. Mi tema fue, naturalmente, la parroquia de Santa Prisca y por primera vez expliqué públicamente todo lo que había yo averiguado acerca de los motivos que tuvo José de la Borda para construir una iglesia tan espléndida, así como mi primera interpretación iconográfica y artística.

Después, en 1967, en el número 45 de la Revista Caminos de México publiqué una segunda versión mejor elaborada, sobre el mismo asunto. Finalmente ahora, en 1972 -ciertamente muchos años después de haberlo empezado- he terminado este estudio y me alegro de haberlo hecho tan lentamente, pues creo que apenas a estas alturas de mi vida profesional, puedo permitirme/el intento de una ^{hacer} aportación comprensiva de la grandiosa iglesia de Santa Prisca, algo en fin, que sea realmente útil para las generaciones presentes y futuras.

. . .

Dos razones fundamentales me han movido a emprender el estudio de este monumento. Ante todo conocerlo y luego darlo a conocer como una obra humana y artística, para que no siguiera siendo considerado como el simple producto -rico y bello- de un espíritu caritativo, porque la iglesia de Santa Prisca es mucho más que eso.

Alejados casi dos siglos del imperio del providencialismo escolástico, habiendo pasado por los entusiasmos racionalistas, positivistas, liberales, nacionalistas, etc., preocupados actualmente por múltiples y complejas especulaciones eminentemente políticas y antitradicionalistas, existe una tendencia a ver en nuestros monumentos de arte religioso colonial, la representación de una rancia religiosidad y por eso mismo a considerarlos con un cierto menosprecio. En el mejor de los casos, los que profesan la religión católica los estiman por principio, pero la mayor parte de las veces no saben valorarlos por falta de información histórica, de donde proviene que los consideran susceptibles de cualquier alteración. Los que no son creyentes, no aceptan la posibilidad de encontrar en dichas obras, nada más que la expresión de un momento glorioso del catolicismo, ya pasado, sin atender a su valor histórico. Pocos se preguntan por qué y para qué fueron construidos durante la época virreinal, tantos y tantos templos, conventos, capillas y altares, cuando su número ya resultaba superfluo. De la misma manera habrá resultado en cierto modo superflua tan notable suntuosidad en la parroquia de un mineral pequeño como era Taxco en el siglo XVIII. Simplemente este último hecho tiene que tener otra explicación además de la religiosa.

Preocupada desde hace años por esta actitud limitada, pero desgraciadamente muy extendida, de juzgar al arte colonial, al emprender el presente estudio, me he propuesto -repetir- tratar de hacer resaltar su gran importancia histórica, la cual emerge en buena parte, a través de sus valores religiosos. He querido desentrañar las motivaciones humanas que, al lado de las religiosas

produjeron una iglesia como esta.

En mi libro titulado Las Portadas Religiosas de México, consideré, en uno de sus capítulos, la transformación que sufrió la conciencia religiosa a lo largo del siglo XVIII en la Nueva España y estudié cómo las obras pías adquirieron un sentido y valor social muy importantes y significativos, un aquilataamiento de enfoque materialista -aún dentro de la ortodoxia del ambiente- que era reflejo de las corrientes filosóficas del momento. Destaqué a la vez como el hombre novohispano, sólo a través de las obras religiosas podía realizarse socialmente y buscar y conseguir prestigio dentro de su ámbito. Las obras pías dejaron de ser valores puramente morales, para adquirir un significado social. Partiendo pues de este principio, he tratado de situar la parroquia de Taxco dentro de su tiempo histórico, como obra religiosa y social, hacerla ver como lo que es: el fruto bello culminante y representativo de inquietudes vitales -pero no únicamente religiosas- características de una época. Mostrar, en fin que la iglesia de Santa Prisca no es sólo un monumento artístico-religioso perteneciente a un pasado muerto, sino que es historia, es decir, pensamiento y sentimiento de un hombre: de don José de la Borda.

Parejo a mi interés histórico ha corrido el empeño de tratar de situar esta obra insigne en su momento y valor artístico precisos dentro de nuestro barroco. Su sitio y significación artísticas no estaban claros, por una parte porque sobre el barroco dieciochesco quedan muchas cosas por decir y por la otra porque las informaciones parciales que sobre ella existen -aunque muy útiles en muchos aspectos- no hacían posible un juicio más o

menos válido. Era necesario estudiar el edificio en conjunto, como un todo inseparable, compleja y simbólicamente relacionado en sus distintas partes. Sólo así creo que se puede aventurar alguna hipótesis sobre su linaje artístico. Considero este aspecto como una de las mayores aportaciones de mi trabajo: haber estudiado y analizado un edificio en todas sus partes, valorándolas y relacionándolas entre sí, como no se ha hecho hasta ahora, aprovechando claro está, que Santa Prisca ha llegado a nuestro día completa en sus partes esenciales. Esperamos que después de leer los siguientes capítulos mi opinión acerca de considerar a la parroquia de Taxco como una obra ultrabarroca, iniciadora de las modalidades anástila y neóstila, cobre pleno sentido.

Siempre me ha parecido muy importante,^y necesario el análisis de la iconografía en las obras barrocas, si se quiere llegar a sus intenciones expresivas más íntimas. Muy revelador resultó este estudio en el caso presente. No sólo fue de gran utilidad para establecer interrelaciones simbólicas entre el exterior y el interior del edificio y señalar los principales ejes simbólicos en diversas partes del monumento, sino que sirvió hasta para apoyar hechos más concretos como el poder afirmar mi creencia de que todos los retablos del templo fueron hechos al mismo tiempo y no en dos tiempos distintos, como dice Joseph Baird. La iconografía reveló además la vigencia de algunos intereses morales de la época y como era natural de José de la Borda, su autor intelectual y patrono. En suma mi mayor deseo es haber logrado un estudio de la

iglesia de Santa Prisca que no solamente venga a informar más o menos sobre su valor artístico sino que logre destacar a la vez -ya que una cosa va con la otra- esa significación histórica que a mí me parece tan evidente, para que sea más claro su gran valor para todos y por ende se comprenda el deber de conservarla siempre en perfectas condiciones y en el lugar destacado que le corresponde. Equitativas consideraciones deben tenerse a todas las obras de arte colonial, por las razones que aquí hemos señalado.

* * *

Mucha ayuda he necesitado para llevar a buen término este estudio y deseo agradecerla a todas aquellas personas, que de una manera u otra, han colaborado conmigo. Primero que todo quiero darle las gracias más conmovidas a mi maestro el doctor Justino Fernández por haberse prestado tan cordialmente a dirigir esta tesis. No tengo palabras ni forma para corresponderle la paciente atención y el interés que le dedicó a estas páginas. Al querido maestro Edmundo O'Gorman agradezco las atinadas observaciones que me hizo cuando le consulté algunos puntos de vista sobre la personalidad de José de la Borda y que tan útiles me resultaron en la confección de ese capítulo. Quiero asentar aquí un reconocimiento póstumo al doctor Francisco de la Haza, por las numerosas pequeñas consultas telefónicas con las que interrumpí muchas veces su trabajo y por la sugerencia que me hizo de visitar el archivo de los señores Rafael y Jerónimo Porrúa Turanzas, en busca de documentos antiguos

sobre los de la Borda. Efectivamente los señores Porrúa Turanzas tuvieron la gentileza de facilitarme todos los manuscritos que tienen sobre este asunto y por lo mismo quiero dejar aquí testimonio de mi más profundo agradecimiento. Pude tener acceso a la selecta biblioteca de don Felipe Teixidor lo cual fue para mí un honor que estimo en todo lo que vale. Debo mencionar con gratitud el nombre del ingeniero Luis Torres, del Centro de Restauración "Paul Coretan's" por haber hecho el análisis químico de los materiales con que está construida la iglesia. Finalmente, quedo muy agradecida por las enormes molestias que se tomó el profesor Cuauhtémoc España, Director del Centro de Investigaciones Históricas de Zacatecas, para averiguar datos sobre la estancia de don José de la Borda en dicha región.

En Taxco, a los señores Benjamín Embriz y Jerónimo Sotelo Baena, únicas personas que quisieron darme informes sobre la construcción de Santa Prisca, mi agradecimiento sincero.

C

CAPITULO I

APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA IGLESIA DE

SANTA PRISCA DE TAXCO.

C

Aportaciones al estudio de la iglesia de Santa Prisca

El interés por el arte novohispano comenzó a despertarse a fines del siglo pasado, cuando asentados los ánimos y los polvos levantados por tantos problemas político-militares, la patria ya tenía algunos años de respirar con tranquilidad. Fue entonces cuando los mexicanos tuvieron que valorar, necesariamente -de manera instintiva o consciente- su herencia cultural. Se había descubierto el arte prehispánico, al que se consideró como el pasado artístico más legítimo, pero también en el arte colonial se buscarían los valores nativos, y otra corriente de opinión veía en él el verdadero arte mexicano. Así, encontramos que en la pequeña pero importante obra de Manuel G. Revilla, publicada en 1893 (1) (al parecer la primera que se ocupó de estudiar el arte colonial), es muy notorio el intento del autor por diferenciar, entre el conjunto de obras barrocas, aquellas que presentaran características nativas, es decir, distintas de todas otras. Más adelante en 1915, apareció el libro del arquitecto Federico E. Mariscal, titulado significativamente La Patria y la Arquitectura Nacional (2) en el que incluye varios párrafos acerca de lo que -según él- debía entenderse por arquitectura nacional y cómo y cuando puede ésta llamarse así. No vamos a discutir aquí las opiniones del arquitecto Mariscal, sino solamente queremos hacer resaltar que tienen la gran importancia de haber enfocado el estudio del arte colonial desde uno de sus aspectos más trascendentales y fructíferos. Esta preocupación nacionalis-

ta por el arte, se encuentra, afortunadamente, en muchos autores de principios de siglo. Fue este el móvil más urgente y vital que tuvieron para esforzarse en destacar -si bien a grosso modo- las obras con carácter mexicano, las que solamente podían considerarse como producto del barroco español trasplantado a México. Aparte de los autores mencionados se destacan también: don Antonio Peñafiel, don Genaro García y el Dr. Atl, en esta primera etapa de estudios pioneros del arte colonial y de sus valores mexicanos, cuyos estudios, aunque ya superados, son los que abrieron brecha, entusiasmaron al público y condujeron por buen camino las investigaciones sobre este fenómeno artístico. Por ello mismo sirvan estas líneas de reconocimiento a su labor en pro de la comprensión del arte colonial mexicano.

La iglesia de Santa Prisca de la ciudad de Taxco, uno de los monumentos más notables de nuestro barroco, ha sido, por ello mismo objeto de la atención de varios destacados historiadores del arte. En las siguientes páginas intentamos recoger y comentar las aportaciones que ellos han hecho al conocimiento de este magnífico edificio, a lo largo de varias décadas de la presente centuria.

1901

La primera noticia sobre la iglesia de Santa Prisca la encontramos en la obra del historiador norteamericano Silvester Baxter, publicada en inglés, en Chicago, en 1901 (3). La traducción al español se publicó en 1934, en México (4), y fue cuando se popularizó el contenido de su libro.

El autor se ocupa brevemente de la iglesia de Santa

Prisca dando una somera descripción de ella y sin preocuparse por proporcionar alguna información histórica. Del exterior nos dice que "...el ornato de la fachada y de las torres tiene más del carácter rococó que del churrigueresco" (5).

El término churrigueresco fue adoptado por Manuel G. Revilla en 1893 para diferenciar las obras barrocas con carácter mexicano. En 1904, como es fácil comprender, esta palabra debía tener aún un significado muy vago y no sabemos lo que Baxter entendería por ello, pero desde luego no estamos de acuerdo en que predomine el carácter rococó en el edificio. De este estilo se encuentran algunas formas aisladas pero de ninguna manera empleadas con carácter dominante sobre el conjunto. Por otra parte a Baxter le parecen desagradables las torres por las bases estrechas y del interior opina que: "...aunque carece de reposo en sus superficies es espléndido y da un efecto de riqueza suntuosa. Sin embargo su decoración mural, hecha toda por un solo pintor produce una sensación de unidad que compensa el desasosiego que ocasiona la inquieta decoración de las partes estructurales" (6). Por lo poco que se entiende de los comentarios de Baxter se nota que la riqueza exuberante del ultrabarroco lo desconcertó. Además de que sus palabras demuestran falta de información sobre el tema, no aportan nada consistente para el estudio de la iglesia de Santa Prisca.

1908

Las primeras informaciones históricas importantes sobre la construcción de Santa Prisca se deben a don Antonio Peña-fiel (7) y en general en ellas se han basado casi todas las obras

posteriores, ya que, desgraciadamente, los archivos parroquiales que estaban completos en la época de Peñafiel, fueron saqueados en los años posteriores y ya no queda ningún manuscrito interesante en ellos. Don Antonio Peñafiel, según nos dice en su libro, obtuvo buena parte de sus informaciones a través del entonces cura párroco de Santa Prisca, Don Miguel Basurto Moreno, quien le informó y facilitó todos los datos que pudo sobre la construcción del edificio. El autor, basándose por su parte, en la obra de Humboldt nos informa que la iglesia se pudo erigir gracias al producto "...de la mina de San Ignacio que le dio a Borda de ganancia doce millones de pesos..." (8) y que su edificación comenzó en el año de 1748, durando diez años, pues "...se terminó en 3 de diciembre de 1758..." (9). Esta fecha de su terminación se encuentra inscrita en el lavabo de la sacristía del templo.

Además de algunas medidas de las diferentes alturas del edificio y de algunos datos sobre su costo, Peñafiel nos informa que: "La capilla llamada de Indios tiene su historia: el lugar que ocupa la Basílica era propiedad de los indígenas de Acayotla; pero lo cedieron a Borda a cambio de la que les construyó dentro de la misma Parroquia" (10). Este dato que explica por qué se le llama Capilla de Indios a la también llamada Capilla del Padre Jesús, se encuentra repetido por varios autores posteriores a Peñafiel.

Como en esos años de principio de siglo no se conocía aún nada acerca de los creadores artísticos de Santa Prisca, don Antonio Peñafiel nos dice que a ese respecto no se sabía nada "...ni por tradición", y que: "Se cree que estando todo el mate-

rial, los artifices vinieron de Europa" (11). Como más adelante veremos, Toussaint aporta los nombres de los posibles autores de Santa Prisca: Diego Durán Berruecos y Isidoro Vicente de Balbás, ^{quizás} ambos/españoles. Por lo dicho, es posible que algún día pueda probarse documentalmente esta suposición acerca del origen de los artistas y que al parecer Peñafiel registró como una creencia general de la época.

"El estilo de la arquitectura -afirma- es churrigueresco, en perfecta consonancia con los colaterales y demás mobiliario del templo". De los doce altares "...tres son casi iguales, el mayor y sus dos colaterales, iguales de altura y de estilo churrigueresco de lo más original que haya producido el genio de inteligentes artistas; siguen cuatro, dos de cada lado conservando la unidad de pensamiento y la magnificencia portentosa de la decoración, y por último otros dos de la altura del coro, más bajos; hay tres, además, en la capilla llamada de los Indios que no desmerecen de sus compañeros; en todos se admiran no sólo los adornos profusos y elegantes sino las buenas esculturas, raras en aquella época; por todas partes sorprende una verdadera cascada de oro iluminada por torrentes de luz" (12).

Cuando escribió Peñafiel el término churrigueresco tampoco había adquirido aún un significado claro. La prueba está en que el autor lo aplica indistintamente tanto al exterior como al interior, sin notar las grandes diferencias formales que presentan tanto las distintas partes del exterior entre sí, como los retablos de la nave respecto de los retablos del crucero, por lo tanto esta opinión no tiene validez. Nos parece extraña la afirmación que hace el autor acerca de que eran raras las

buenas esculturas en aquella época ya que en el siglo XVIII la escultura floreció con exuberancia y riqueza y especialmente en los retablos se produjeron obras que pueden competir con las mejores de otros siglos.

No cabe duda que aunque Peñafiel no se extendió en las descripciones ni pretendió profundizar en sus apreciaciones sobre la riqueza formal del templo, su sensibilidad si captó la importancia artística de la obra que estudiaba. Su aportación principal son las informaciones históricas generales que da sobre la construcción, y los datos sobre costos y medidas del edificio.

1914

En ese año don Genaro García publicó su libro La arquitectura en México. Iglesias (13), quien dedica algunas páginas con ilustraciones a la iglesia de Santa Prisca. En ellas repite los mismos datos publicados por Peñafiel, sobre la construcción del edificio y sus costos, sin ocuparse para nada del aspecto artístico del monumento. Al parecer don Genaro García, igual que Peñafiel, consultó personalmente los archivos parroquiales de Taxco, así que el único interés que tienen sus informaciones es que refuerzan la autenticidad de los datos de ambos informantes.

1921

Uno de los libros más imaginativos que se han escrito sobre el desarrollo del arte novohispano es sin duda el de Francisco Díez Barroso, quien publicó por su cuenta una obra, por cierto dedicada a España, que se titula: El Arte en Nueva España (14). Pretendiendo ser completamente original pero sobre todo hispanista, Díez Barroso se inventó -no sabemos si apoyado en

algún autor europeo- una terminología para clasificar las obras barrocas novohispanas, haciéndolas derivar todas [del plateresco]. En suma, para él, todo el barroco debía verse como neoplateresco, con diferentes acentos, tales como borrominiano o berninesco. A pesar de que, como es obvio, estos conceptos no se aceptaron ni en su época ni menos actualmente, vale la pena recordar aquí sus propias palabras por curiosidad científica y para información general. Para Díez Barroso la obra que estudiamos, cae dentro de una clasificación que él denomina obras borrominescas con influencias platerescas o sean neoplaterescas. El nombre más apropiado le parece que es el de neoplaterescas, clasificación en la que quedan incluidas las llamadas, por otros autores, churriguerescas. En estas obras, nos dice el autor, quien se ocupa ampliamente del aspecto formal de los monumentos "...la complejidad ornamental llega al exceso y las líneas y superficies adquieren el maximum de expresión". "En esta clase de obras se encuentran, a más de los frontones interrumpidos, las columnas de fustes retorcidos, las molduras y cornisas serpenteantes y retorcidas, y por último, la libertad más completa en las proporciones, la ornamentación más exuberante que lo invade todo, ya sea fuste de columna, o friso, o marco de una puerta o un simple pedestal. La combinación de estas dos tendencias determinó pues, obras sumamente ornamentadas, algunas veces extravagantes, otras recargadas, pero siempre ricas y ostentosas, que era el carácter que exteriorizaban" (15). Por las palabras mismas de Díez Barroso, nos damos cuenta de que las características que ostentan las obras neoplaterescas, corresponden en buena parte a las que hoy encon-

tramos en las llamadas obras ultrabarrocas, y que en su época se llamaban aún churriguerescas. Por estas frases nos damos cuenta de dos aspectos del problema: por una parte, que el término churrigueresco, desde que Revilla lo incorporó al vocabulario del arte colonial, andaba de boca en boca, sin encontrar su significado preciso, lo que sucedería mucho tiempo después como veremos. Y por otra parte notamos que si Díez Barroso quería considerar a las obras neoplaterescas, equivalentes formalmente a las que otros llamaban churriguerescas, es porque él también, aunque no se lo confesara y a pesar de su acendrado hispanismo, veía algunas diferencias formales en cierto tipo de obras, aunque despreciara el término churrigueresco para denominarlas, prefiriendo inventarse uno, tan original, que como se comprenderá ni tuvo éxito y debió resultar terriblemente confuso para el público.

Díez Barroso clasifica la iglesia de Santa Prisca entre las obras borrominianas con influencia plateresca, al lado de iglesias como la Enseñanza de la ciudad de México, pero no nos dice por qué. Nos parece que en todo caso debió haber clasificado el templo taxqueño, entre las obras por él llamadas berminescas con influencia plateresca, por las grandes columnas salómnicas que luce en su fachada principal. Pero, lo peor de la novedosa clasificación de Díez Barroso es que no la fundamenta, y es que él mismo no llegó a diferenciar con claridad los diferentes tipos del barroco dieciochesco. Sin embargo, veamos lo que dice de la iglesia de Santa Prisca en particular: "Muy interesante es la iglesia parroquial de Taxco, Guerrero, que pertenece a este grupo [neoplateresco con base borrominesca] pero

que a las buenas proporciones de su portada principal, que tiene columnas salomónicas en su primer cuerpo, reúne el magnífico efecto de sus dos esbeltas torres, cuya estructura y decoración característica guardan armonía con dicha portada, la cual recuerda muy claramente fachadas neoplatrescas de iglesias españolas. Esta iglesia constituye probablemente el ejemplar más interesante entre las iglesias de este género que fueron construidas en Nueva España" (16) ^{el mérito} Díez Barroso acepta/~~la importancia~~ artístico de Santa Frisca a la que considera una de las obras más importantes en su género. Atinadamente hace notar el valor artístico de las torres esbeltas y la semejanza de esta fachada novohispana, con fachadas españolas, cosa que ha sido corroborada por autores recientes que encuentran mucha influencia andaluza en esta obra, como más tarde se verá. Lástima que Díez Barroso no fundamentara debidamente sus argumentos ni nos explicara la razón que tuvo para clasificar dentro del neoplatresco toda la gran producción barroca. Seguramente que lo primero se debió a falta de método en sus escritos, pero lo que no nos es fácil entender es su fobia por el barroco.

De este autor nada pudieron aprovechar quienes posteriormente a él se ocuparon de los mismos temas, pues su exacerbado hispanismo lo hizo ver deformada la realidad artística de su país.

1927

Debido también a la falta de método y a la deficiente información de la época, para enfocar los problemas artísticos coloniales, Gerardo Murillo -más conocido como Dr. Atl- en su importante obra sobre las iglesias de México (17), se limita a

mencionar la iglesia de Santa Prisca entre las obras que deben considerarse como ultrabarrocas, pero sin decirnos por qué, ni entrar a analizar las formas y las estructuras del monumento. Si la calificó de ultrabarroca debió ser únicamente porque la vio diferente de las obras de linaje más puramente español, agrupándola al lado de las iglesias de la Santísima, la Santa Veracruz, Santo Domingo y el Sagrario, sin percatarse de las diferencias formales que existen entre dichos templos y que no nos permiten ahora, considerarlos a todos dentro de la misma modalidad barroca. Sin embargo, el tiempo y los estudios recientes, han venido a darle gusto al Dr. Atl, quien tendría una gran satisfacción al saber que el término ultrabarroco, acuñado por él, ha adquirido un importante significado y que la iglesia de Santa Prisca se considera actualmente, con mayor conocimiento de causa, una de las obras más representativas del ultrabarroco, por las razones formales que más adelante señalaremos.

1931

El primer estudio sobre la iglesia de Santa Prisca, que constituye una aportación amplia e importante, corresponde a don Manuel Toussaint, quien en su libro sobre la ciudad de Taxco, publicado en 1931 (18), dedica buen número de páginas a la parroquia. Toussaint nos habla de un edificio bello, homogéneo, airoso, ligero, con cierta influencia chinesca en los remates de las torres y cuya talla es tan fina que: "Parece que fuera marfil, o por lo menos madera de sándalo" (19). Nos proporciona una amplia información sobre la vida de don José de la Borda, constructor del templo y de algunas de las razones que tuvo para

edificarlo. Empero el mérito mayor de la obra de Toussaint lo constituye la información que nos da sobre los posibles arquitectos del edificio y sus altares. Toussaint consigna en esta obra dos nombres: el de un artista Durán y el de don Juan Caballero. El hallazgo del primero lo hizo señalando unos versos (hoy casi borrados), que existen en el cubo de la torre derecha de la iglesia. Tales versos conmemoran el homenaje público que se hizo al hijo de don José de la Borda con motivo de haberse burlado como doctor. En ellos aparece, rimado, el nombre de un tal Durán como constructor de la iglesia. Toussaint encontró además entre los padrones de la ciudad de México que se conservan en el Archivo General de la Nación, el nombre de un arquitecto español llamado Diego Durán, en el año de 1753, que corresponde exactamente al momento de la construcción de Santa Prisca (20). Es probable pues, que se trate del mismo arquitecto, pero aún no nos ha sido posible averiguarlo. Por otra parte, en el apéndice de su libro, Toussaint publica algunos documentos relacionados con la edificación de la iglesia, entre los cuales hay uno donde se menciona a "don Juan Caballero, maestro de la obra", a quien el autor supone, con razón, dado el contexto del documento, uno de los artistas que trabajaron en los retablos (21). Como veremos más adelante, en otra de sus publicaciones, Toussaint menciona a Isidoro Vicente de Balbás como el autor de los espléndidos retablos de la iglesia, si bien no lo prueba. Desgraciadamente nuestras investigaciones en los archivos en este campo, han sido infructuosas, por lo que no podemos añadir nada más al respecto. Así pues, desde que aparecieron estas noticias dadas por Toussaint,

Durán, Caballero y Balbás han sido considerados como los posibles autores de Santa Prisca, por todos aquellos que han escrito sobre el tema.

Aunque en el estudio de Toussaint predomina el carácter informativo también se ocupó en hacer algunas consideraciones sobre el estilo, que como se comprenderá han perdido vigencia en la actualidad, ya que desde 1931 a la fecha los conceptos sobre el barroco, así como la terminología empleada para referirse a sus diferentes etapas, han evolucionado considerablemente, pero que es oportuno comentar aquí. Del exterior del templo nos dice: "...desde luego el estilo exterior del edificio pertenece de lleno al barroco mexicano del siglo XVIII, que coexistió tanto con el ultrabarroco como con el llamado churrigueresco. No es un estilo bastante recargado, como el de la fachada de Zacatecas para que podamos designarlo como ultrabarroco" (22).

Antes de hacer algún comentario sobre estas frases de Toussaint es ya necesario reconsiderar la significación de los términos que emplea y que hemos visto empleados con diversos sentidos por otros autores. En primer lugar, con barroco mexicano del siglo XVIII Toussaint quiere designar también, obviamente, las obras barrocas que se distinguen por su carácter mexicano de las que siguen más de cerca los lineamientos del barroco español, pero no nos explica tampoco las diferencias formales que existen entre esta modalidad, la ultrabarroca y la churrigueresca, que según él coexistieron. Una vez más, es necesario repetir que los términos ultrabarroco y churrigueresco no habían tomado su actual significado en 1931, cuando Toussaint publicó su libro. Según he-

mos dicho, la palabra churrigueresco empezó a usarse en torno a 1893 con la aparición de la obra de Manuel Revilla (23) y el término ultrabarroco fue acuñado por el Dr. Atl y apareció impreso por primera vez en 1927 en su libro sobre iglesias de México (24). Ambas palabras según están usadas por sus respectivos autores empezaron significando lo mismo que barroco mexicano, es decir, tanto Revilla como el Dr. Atl pretendieron señalar o designar con ellas las obras con carácter diferente al arte español. En la actualidad los significados de los términos ultrabarroco y churrigueresco han variado y se han aclarado considerablemente. Así, al Dr. Francisco de la Maza se debe la vulgarización del término barroco estípíte que, como su nombre lo indica, se refiere a aquellas obras que presentan en su estructura dichas pilastras. En gran parte las argumentaciones del Dr. de la Maza, expuestas en clases y conferencias, hicieron posible que después de él, Víctor Manuel Villegas (25) empleara el término churrigueresco como sinónimo de barroco estípíte. Tres años más tarde, en 1959 el Dr. Justino Fernández en su obra sobre el retablo de los Reyes de la Catedral de México (26) también expresó su conformidad en este sentido. Desde entonces, es decir, desde hace unos doce años, la palabra churrigueresco, se reserva para denominar solamente aquellas obras que ostenten en su composición las características pilastras estípites. Sin embargo, recientemente el Dr. de la Maza parece haber reconsiderado sus conceptos y en una de sus últimas obras sobre el arte churrigueresco en la ciudad

de México (27), nos dice que no sólo debe designarse como churrigueresco al barroco estípíte, sino a muchas otras obras que ostenten ornamentación exuberante. Con esta afirmación el Dr. de la Maza trata de extender y ampliar la significación de la palabra churrigueresco, invadiendo en parte el campo de lo que muchos consideran ya expresiones ultrabarrocas. Además, si aceptáramos la proposición del Dr. de la Maza, resultarían nuevamente sinónimos los términos churrigueresco y ultrabarroco -como cuando se originaron- lo cual nos parece muy peligroso porque significaría un regreso absurdo a la misma situación confusa que existía en este aspecto hasta mediados del siglo.

Según el Dr. Fernández, a quien se debe una de las más recientes opiniones al respecto, el ultrabarroco comprende diferentes modalidades incluyendo el barroco estípíte o churrigueresco. De acuerdo con él se puede hablar por ejemplo, de ultrabarroco churrigueresco o ultrabarroco rococó o ultrabarroco anástilo, etc. (28). Esta idea del Dr. Fernández obedece a un deseo de englobar todas las variantes del ultrabarroco en un sólo concepto general, que no impide en cada caso, fijar las características de acuerdo con la tradición. Para los ^{demás} ~~más~~, el término ultrabarroco tiene ahora una acepción más reducida que cuando se originó, pero más clara. Desde el punto de vista cronológico se presenta simultáneamente a la etapa churrigueresca y significa un mayor avance de las formas barrocas, o sea la absoluta libertad artística.

A nuestra manera de entender, aunque el término en sí no sea feliz, dado su sentido etimológico -según tanto se ha

dicho- se hace necesario, pues de alguna manera hay que señalar la gran diferencia que encontramos entre dos etapas del barroco. Según veremos en su momento, la diferencia fundamental del ultra-barroco, consiste básicamente en una cierta alteración de las estructuras y además en el tipo de soportes empleados y la transformación formal de los mismos.

Como se comprenderá, después de la información anterior, los conceptos expuestos por Manuel Toussaint resultan ahora contradictorios pues de acuerdo con nuestro momento la obra que estudiamos, sí debe considerarse ultrabarroca, por las razones formales que señalaremos en el capítulo correspondiente, pero desde luego, podemos adelantar que por la absoluta libertad en el empleo de los elementos estructurales y por la alteración de la composición tradicional, es una obra que rebasa la tradición barroca y churrigueresca.

En cuanto al interior de la iglesia, además de hacernos la descripción de todos los altares, Toussaint nos dice que "...son estos retablos admirables y caen todos ellos dentro del grupo llamado churrigueresco"; "...a pesar del desorden grandioso y loco, que los preside, fundamentalmente hay en ellos, como habrá podido verse por las descripciones que anteceden, una simetría, una euritmia..." (29). Respetuosamente deseamos enmendar estas frases de Toussaint pues desde luego que, los retablos no son todos del grupo llamado churrigueresco, puesto que solamente los tres del cruce-ro están estructurados con pilastras estípites. Todos los retablos de la nave son anástilos es decir, que están compuestos sin apoyos (30), (el término anástilo fue acuñado por el doctor Francisco de la Maza para señalar esta otra modalidad del barroco). (31)./1a época

ca de Toussaint el término anástilo no se empleaba todavía, pero hay una diferencia muy grande y evidente entre el grupo de retablos churriguerescos del crucero y los de la nave, que ha sido anotada después por varios autores, según veremos. En cuanto al desorden "grandioso y loco" nos parece más que nada una frase exaltada, pues indudablemente que la simetría y la euritmia que Toussaint mismo encuentra también en este conjunto de retablos, se debe a su lógica, profunda y planeada estructuración. El mismo Toussaint nos dice al hablarnos de José de la Borda y de las circunstancias que hicieron posible la construcción de esta iglesia, así como de sus posibles autores artísticos, que "...una sola cabeza presidió el edificio es indudable; puede verlo quien quiera que visite Taxco; pero esa cabeza con toda seguridad fue la de don José de la Borda" (32).

Es verdad que todo el conjunto presenta a los ojos del espectador la armonía que sólo se produce en una obra de arte cuando esta ha sido concebida, planeada y sentida con profundidad, pulcritud y conocimientos por parte del artista. Si José de la Borda supo dirigir, como es verdad, con gran energía y acierto la parte ejecutiva y administrativa de la construcción de la iglesia, también debemos reconocer que el artista que la creó no fue él, sino un hombre de gran talento artístico, lo cual se refleja en esta obra, en la que todas sus partes se corresponden entre sí, mediante cuidadosos cálculos y en la que, por lo tanto, la palabra desorden o el adjetivo loco no caben.

En suma, la descripción que nos ofrece Toussaint es la primera más amplia que existe y la primera hecha con espe-

cial amor y conocimientos. Aunque no sea exhaustiva, proporciona una magnífica idea de lo que es el edificio, de su grandiosa riqueza y calidad artística. Todo esto expresado, además, con la entusiasta emotividad que siempre caracterizó al maestro. Como hemos visto sus juicios críticos han perdido validez debido al paso del tiempo, pero en cambio, deseamos recordar una vez más la importancia de su aportación a la historia del arte novohispano, al mencionar los nombres de algunos artistas a quienes es posible atribuir esta magnífica obra.

1933

A don Manuel Toussaint le preocupó siempre, mucho, poder probar con exactitud el lugar donde había nacido José de la Borda, para demostrar que fue español, pues como bien se sabe, mucho se había dicho acerca de que era francés. Con este motivo, dos años después de la aparición de su libro sobre Taxco, el distinguido maestro publicó un pequeño estudio titulado Don José de la Borda restituido a España (33), con el objeto de informar que Borda nació en la región de Jaca, en España, asunto que comentaremos más adelante, al hablar de la biografía de nuestro personaje. Sin embargo, lo más importante de este trabajo de Toussaint no es lo que se refiere al nacimiento de Borda, sino lo que nos dice acerca del autor de los retablos de Santa Prisca, que es lo siguiente: "Podría dar otro dato de interés, que obtuve de un juicio curioso, ejecutivo, sobre pesos, en que consta que el entallador y ensamblador que hizo, ayudado de muchos operarios, los portentosos retablos de Santa Prisca, fue Isidoro Vicente de Valvas (sic). Los maestros que yo menciono en el li-

bro [se refiere a su libro sobre Taxco] fueron acaso los doradores. Las aventuras del Valvas son regocijadas, sus observaciones de Taxco un poquitín picarescas: me prometo hacer un artículo con todo ello" (34). Desafortunadamente don Manuel Toussaint no cumplió jamás esa promesa que se hizo a él mismo y nunca nos transmitió la fuente de donde tomó estos datos, pero de esta manera quedó incorporado el nombre de Isidoro Vicente de Balbás a la iglesia de Santa Prisca, como autor de sus altares, cosa que parece corroborarse a través de los estudios que posteriormente se han realizado sobre el carácter formal de los "pogtentosos retablos".

1948 En el año de 1948 apareció la primera edición del gran libro de Manuel Toussaint sobre la historia del arte colonial novohispano (35). En la parte referente al barroco dieciochesco, cuando el autor habla de Santa Prisca y sus arquitectos, vuelve a mencionar a Diego Durán "...o Miquel Custodio Durán..." dice, ocurriéndole que el artista mencionado en los versos de la torre pudiera ser el mismo que produjo esa modalidad del barroco capitalino, llamada de estriás móviles.

Repite desde luego el nombre de Juan Caballero y acerca de Balbás, afirma rotundamente: "El autor de los retablos fue Isidoro Vicente de Balbás [ahora escrito con B en vez de V, como la primera vez que lo mencionó] acaso hijo de Jerónimo del mismo apellido; introductor de las formas churriguerecas en México" (36), pero tampoco nos dice por qué, ni de dónde obtuvo esta noticia. Lo cual volvemos a lamentar. Dentro de lo que infor-

ma sobre la parte artística de la iglesia, no encontramos ninguna aportación nueva. En 1962, ya muerto el maestro, se hizo la segunda edición de esta obra, por la misma editorial universitaria. En ella se reproduce exactamente el mismo texto que se dijo en la primera edición acerca de Santa Prisca.

1950

El conocido historiador Diego Angulo Iniguez en su Historia del Arte Hispanoamericano publicado en el año de 1950 (37) se ocupa también de esta importante obra. En general toma las informaciones de Toussaint acerca de De la Borda, de los artistas y otros datos generales. Pero añade mucho de su peculio en el aspecto propiamente artístico señalando características formales novedosas que presenta esta obra. Destaca el empleo de los altísimos pedestales sobre los que descansan las columnas de la fachada principal, que para colmo de alarde de originalidad se apoyan a su vez en un estrechísimo pie "...que más parece regatón que base" (38). Hace notar el singular interés que tienen las torres que alternan pilastras estípites con medias columnas; observa que en las portadas hay mezcla formal de tiempos artísticos viejos y nuevos; considera que la portada lateral es rica y vigorosa, equilibrada, sin recargamiento, con equilibrio y fuerza casi renacentistas y comenta que el artista se muestra hábil decorador en el nuevo estilo tanto como en el antiguo (39). Hace notar que gracias al subsuelo tan firme el arquitecto pudo dotar de un gran ímpetu ascendente a todo el conjunto; acertadamente apunta por primera vez las semejanzas formales que hay entre las portadas principales de Santa Prisca,

de la iglesia de la Santísima de la ciudad de México y de la parroquia de Santiago Tlanguistenco en el Estado de México.

Todas estas atinadas observaciones sobre el aspecto formal de la iglesia de Santa Prisca constituyen enfoques -muy novedosos en su momento- que han contribuido a comprender mejor el valor artístico de esta obra. Indudablemente que Angulo Iñiguez ofrece en su libro una aportación importante e imprescindible para el estudio de este templo. Lo más interesante de sus comentarios críticos ^{-si bien discutible-} nos parece el siguiente: "...en su deseo de incorporarse a la nueva corriente [se refiere al autor de Santa Prisca] acepta elementos contrarios a su formación y, probablemente, a sus inclinaciones personales. Amigo de las formas curvas y de ricas decoraciones que minoreen los contrastes bruscos, emplea columnas de tipo clásico en el cuerpo bajo y salomónicas en el piso alto; pero en cambio intercala entre aquellas una especie de interestípites, que con el estípite serán el soporte de la nueva era" (40).

Por primera vez los comentarios de un historiador nos presentan a Santa Prisca como una rica y espléndida obra barroca ecléctica -en lo que estamos de acuerdo en cierto modo- eludiendo calificarla de churrigueresca o ultrabarroca, cosa que nos explicamos dada la imprecisión de los términos en esos años y porque Angulo, siendo un historiador español no quiso comprometerse empleando términos acuñados acá, que a él deben parecerle impropios. Desgraciadamente Angulo no se ocupa extensamente del interior; sólo nos dice que para intensificar la riqueza del conjunto las pilastras y arcos se cubren de almohadillados y que

"...el interés por la perfección y belleza decorativas alcanza a todos los aspectos" (41).

1951

El año de 1951 el distinguido historiador de arte Joseph A. Baird, de la Universidad de California, preparó una tesis doctoral titulada The 18th Century retable in the South of Spain, Portugal and Mexico (42) en la cual hay un capítulo titulado La disolución del retablo estípite. En este capítulo Baird se ocupa minuciosamente de analizar las formas y composición de los retablos de Santa Prisca atribuyéndolos -seguramente apoyado en Toussaint- al artista Isidoro Vicente de Balbás, descendiente de Jerónimo de Balbás, el autor del retablo de los Reyes de la Catedral de México. Advierte que posiblemente el autor de los retablos del crucero fue diferente del creador de los retablos de la nave porque: "...los [retablos] del ábside y cruceros son desde el punto de vista de su composición diferentes a los de la nave" (43). Según explicaremos más adelante con mayor detenimiento, esta observación no es acertada. Es cierto que hay diferencia formal entre los dos grupos de retablos -como ya hemos señalado- pero en cambio presentan una unidad temática tan clara que todos debieron ser pensados al mismo tiempo. Por otra parte la diferencia formal puede explicarse porque en el crucero los retablos tienen amplio espacio donde avanzar, en cambio en la nave, que es estrecha, tuvieron que replegarse sobre el muro para no invadir el espacio. Por lo tanto, este ajuste espacial explica que unos tengan estípites y otros no.

La novedosa combinación de formas que presentan los retablos de Santa Prisca también fue observada por Baird quien nos dice: "Lo notable acerca de los retablos de Santa Prisca y San Esteban (sic) de Taxco, es la precoz presentación de direcciones, más vistas generalmente en los últimos años de la década de los sesenta, (de 1760 a 1770), desarrolladas aquí en una obra que aparentemente se centra alrededor de 1755" (44). Baird tiene razón en calificar de precoces las soluciones audaces que se encuentran en los retablos de Santa Prisca, pues como veremos fue aquí, al parecer, donde por primera vez aparecieron los retablos anástilos (45). Otra nota interesante del estudio de Baird, es el nombre que da de quasi estípite, a los apoyos del retablo mayor, pues encuentra que las formas de estos están "escondidas detrás de medallones". Con este término el autor quiere señalar un momento en la evolución formal del estípite, en que éste empieza -como el mismo Baird dice en el título de su capítulo- "a disolverse". Este momento es de suma importancia para el arte ultrabarroco por las nuevas posibilidades que abrió en el campo de la ornamentación y especialmente porque marca el paso del churrigueresco al ultrabarroco según nosotros lo entendemos.

Con gran conocimiento y sensibilidad Baird relaciona las formas del retablo mayor de Santa Prisca con el altar principal de la iglesia de San Juan de Dios en Granada y, por otra parte considera los retablos de la parroquia taxqueña, como avanza sobre los del templo de Tepozotlán, de hacia 1755, que él atribuye también a Isidoro Vicente de Balbás. "El paso hacia adelante

dado en Taxco es muy claro y representa un lógico y rápido desarrollo de implicaciones señaladas en los retablos de la nave de Tepozotlán" (46).

Este autor también opina que el interior de Taxco es menos arquitectónico que el de Tepozotlán, pues en el primero se presenta la "disolución del estípite" con gran animación de relieves y ornamentación, mientras que en Tepozotlán la estructura tradicional de los retablos es más conservadora.

Este estudio de Joseph A. Baird constituye el primer enfoque crítico sobre los famosos retablos taxqueños y de él se desprenden dos aportaciones de sumo interés. Por una parte las agudas y acertadas observaciones sobre la evolución formal de los retablos, referentes al momento de la disolución del estípite, con las cuales estamos completamente de acuerdo y, por otra, las relaciones formales que establece entre obras españolas y mexicanas con Santa Prisca, que comentaremos más adelante.

1951

El investigador Pál Kelemen, publicó en 1951 un libro titulado: Baroque and Rococo in Latin America que volvió a ser editado por segunda vez en 1967 (47). Dado el carácter muy amplio de su obra el autor sólo se ocupa brevemente de Santa Prisca, a la que considera una de las joyas del arte novohispano (48) y aunque no estamos enteramente de acuerdo con él, nos parece interesante asentar la semejanza que Kelemen encuentra entre esta iglesia y las iglesias mineras del Brasil, en cuanto a la riqueza festiva que las engalana, así como por ciertos detalles ornamentales, tales como las balaustradas y la colocación de estatuas en la parte alta de la fachada (49).

1958

El conocido historiador y crítico de arte, don Justino Fernández publicó en este año una obra sintética, de divulgación, de la historia del arte mexicano desde sus orígenes hasta nuestros días (50). La calidad y el carácter artístico representativo de la Iglesia de Santa Prisca, quedaron reconocidos por el autor, quien a pesar de lo abreviado de su libro le dedicó a la parroquia un buen párrafo. El Dr. Fernández señala algunos puntos de especial interés en la arquitectura, tales como la novedad y movimiento que añade al conjunto la calle del Arco, que se forma gracias al desnivel del terreno; la riqueza y buena composición del edificio; la elevación que presenta la nave; la originalidad de las torres y hace también una breve descripción general (51). Pero lo más importante para nuestro estudio es la forma en que el autor emplea el término ultrabarroco. Hablando de la serie de "...maravillas ultrabarrocas..." Justino Fernández piensa que Santa Prisca "...se destaca [entre ellas] como una joya..." y que "Por su complicación y riqueza es un buen ejemplo ultrabarroco, sin utilizar estípites churriguerescos". Al hablar del interior añade: "...los grandes estípites prácticamente desaparecen bajo la opulenta ornamentación". "Este retablo [dice del mayor] es una obra maestra de arte ultrabarroco, como lo es la iglesia por entero" (52).

Así pues para el Dr. Fernández, la parroquia de Santa Prisca de Taxco debe considerarse como obra ultrabarroca, lo cual aceptamos plenamente, aunque aclarando que -como hemos dicho al comentar los diversos significados que han tenido estos términos-

el significado que él le da al ultrabarroco no es exactamente el mismo que nosotros pretendemos darle. Existe entre ambos puntos de vista una pequeña diferencia: El Dr. Fernández incluye, como modalidad del ultrabarroco, al churrigueresco y nosotros creemos que el churrigueresco es una etapa diferenciada, anterior al ultrabarroco, y que este sólo se da cuando se encuentran ciertas alteraciones estructurales acompañadas de otras peculiares características formales y ornamentales, que esperamos dejar aclaradas al final del presente estudio. Por otra parte, el maestro Fernández, al referirse al retablo mayor de la iglesia dice que sus estípites "...prácticamente desaparecen bajo la opulenta ornamentación...", es decir que no están ya claras ni definidas sus formas estructurales, lo que equivale a apoyar la tesis de Joseph Baird, acerca de esa etapa de transición del churrigueresco al ultrabarroco, que el historiador norteamericano llama "...la disolución del estípite" y que a nosotros nos parece de suma importancia para comprender el ultrabarroco.

1959

Los distinguidos investigadores George Kubler y Martín Soria, publicaron en colaboración un libro sobre arte hispanoamericano (53). Aunque la parte referente a México es muy breve los autores dedicaron importantes párrafos a la iglesia de Santa Prisca. Además de considerarla como obra de Diego Durán Berruecos, dato -como hemos visto- tomado de la obra de Toussaint, consideran que esta iglesia es la primera expresión "...la más temprana y completa..." de la nueva dinámica de tradiciones formales mexicanas combinadas con andaluzas (54).

Como formas y hábitos formales de mucha tradición en México, que concurren en este conjunto, señalan las columnas salomónicas, el relieve didáctico sobre la puerta, la ornamentación rusticada de las pilastras de la nave, el arco poligonal de la portada lateral y los diseños de coloridos azulejos de la cúpula. Como novedades anotan el empuje vertical de todas las partes, especialmente en las proporciones de nave y fachada, en donde domina un sistema de doble-cuadrado y hacen notar detalles que evocan antecedentes andaluces, tales como los remates que recuerdan un diseño no realizado de Jaime Bort, de 1741, para la torre de la Catedral de Murcia, así como los ornamentados campanarios que, sobre desnudos basamentos, derivan de Écija. Continúan los autores afirmando que las tradiciones andaluzas y mexicanas se juntaron en Taxco en una solución armoniosa que sirvió de modelo para diseños posteriores como la Valenciana, en Guanajuato, y el Santuario de Ocotlán, en Tlaxcala (55).

Al hablar del exterior nos dicen Kubler y Soria que: "...estípites exteriores aparecen sólo en las esquinas de los campanarios y en los intercolumnios de la portada principal". (56). Aquí hay un error evidente y aunque más tarde trataremos con amplitud de estos asuntos formales, deseamos aclarar desde ahora que no hay estípites en los intercolumnios de la fachada principal. Hay grandes pilastras-nicho que sostienen figuras de santos, cuya sección es rectangular y no puede confundirse tan fácilmente con los estípites.

Muy importante nos parece la aportación de los historiadores Kubler y Soria. Sus juicios sobre la obra que nos ocu-

pa pueden resumirse en tres puntos básicos con los que estamos de acuerdo; la aceptación de la nueva estética mezclada de tradiciones andaluzas, pero con acento mexicano; las relaciones formales que se establecen con Murcia y Écija en España y con las iglesias mexicanas de Valenciana y Ocotlán, así como la importancia concedida al empuje vertical de todas las partes del monumento.

1962

El profesor Joseph A. Baird, de la Universidad de California, a quien ya hemos mencionado por su trabajo de 1951, publicó en 1962, un libro sobre iglesias de México (57) en el que presenta imágenes fragmentadas de la iglesia de Santa Prisca en relación con las fotografías que ilustran su libro. Acerca del conjunto que forma el monumento nos dice que es "probablemente la obra más sofisticada en esta época y refleja las directrices conservadoras y progresistas de la Andalucía de mediados de centuria (58). Como se ve esta observación concuerda con las hechas por Angulo y por Kubler y Soria. La fachada sin embargo le parece más española que mexicana y piensa que podría lucir perfectamente en Andalucía (59). El empleo de las salomónicas en la fachada de Santa Prisca le trae a la mente las obras de Hurtado y de Figueroa en España. "El lenguaje ornamental -afirma Baird- es un rico puré de barroco, amanerado y casi rococó, sazonado con clasicismo y geometría mudéjar" (60). Esta observación acerca del "puré" de diferentes formas estilísticas nos parece una imagen muy acertada en parte, ya que precisamente la indiscriminación de formas artísticas es una de las características

sobresalientes del ultrabarroco y de la obra que nos ocupa, pero no aceptamos todos los componentes del "puré", según veremos adelante. Las torres le parecen de inspiración islámica como las del sur de España y las llama "minarettes barrocos" (61). Al hablar del interior Baird vuelve a insistir -igual que en su obra anterior- en el error de considerar los retablos de la parroquia de Taxco como pertenecientes a dos diferentes períodos de construcción, separados por quince o veinte años (62). Son en cambio interesantes, los comentarios que hace sobre el retablo mayor el cual le parece "...más espasmódico que rítmico" y dice, que sus estípites y pilastras nicho "...están consumidas por una terrible agitación de las superficies" (63). Los retablos de la nave en cambio le resultan más atractivos y más alejados de lo arquitectónico, cosa evidente, ya que son anástilos.

En suma, Baird opina que la iglesia es un relicario espléndido que fue ejecutado en parte en gusto español y en parte en gusto mexicano, aunque el primero le parece dominante en la fachada. Las aportaciones más novedosas que encontramos en este texto del autor son las relaciones formales que establece con las obras de Hurtado y Figueroa en España, por lo que toca al empleo de la columna salomónica y que amplían las anotadas por Kubler y Soria. Sus apreciaciones personales sobre la exuberancia formal nos parecen a veces inaceptables, por el empleo de adjetivos que no corresponden al lenguaje artístico. Cuando dice, por ejemplo, que la ornamentación le parece contagiada de agitación histérica o que alcanza una elaboración repelente (64), nos

viene a la memoria la vieja tradición de severidad puritana, el estricto gusto por lo sobrio y escueto, que en tantas ocasiones ha impedido la estimación y el goce pleno de las formas barrocas.

1963

El profesor Pedro Rojas, de la Universidad Nacional de México, publicó, en 1963, una historia del arte colonial (65) que constituye el segundo volumen de una serie de tres, en los que se presenta una historia general del arte mexicano. Dada la naturaleza informativa de su libro y el amplio campo que recorre, el autor sólo se refiere brevemente a la iglesia de Santa Prisca. Divide su estudio novedosamente en dos grandes partes que titula: Las Artes en el ámbito de los Indios y Las Artes en el ámbito de los Españoles. Naturalmente la iglesia de Santa Prisca está incluida en la segunda parte y a lo largo de sus párrafos encontramos descripciones parciales del edificio, que obedecen al orden que establecen los subtítulos: torres, cúpulas, portadas, retablos, etc. La mayor parte de dichas informaciones sobre el edificio son descriptivas, anticipándonos que la construyó Diego Durán Berruecos, siguiendo en esto a Toussaint, pero sin mencionar a los demás artistas que éste registró en sus obras. Acerca de los campanarios, se destacan las descripciones que hace mencionando los finos estípites y los estípites bulbosos que entran en su composición. De la portada lo más importante nos parece la observación que anota acerca de cómo la composición está hecha, en parte, con la creación de los soportes-consola, aboliéndose así los entablamentos de unión de la entrecalle central. Este da-

to formal nos parece de importancia porque constituye una alteración de la estructura tradicional, que deseamos hacer resaltar como uno de los avances estilísticos que presenta la obra, una de las razones formales para llamarla ultrabarroca. En cuanto a la referencia que hace de los retablos la encontramos demasiado breve y en cierto modo errónea, pues los incluye a todos en el párrafo en donde habla de los retablos con estípites, olvidándose que los de la nave de Santa Prisca son anástilos.

1964

Hacia mucha falta que hubiera en Taxco, un folleto explicativo de la iglesia de Santa Prisca, para consumo de propios y extraños. Así el Dr. Jaime Castrejón (66), distinguido biólogo taxqueño, movido por el amor a su provincia y ayudado de su esposa, se propuso realizar esa tarea. El folleto está a la venta desde hace seis años en una decorosa edición bilingüe -español-inglés- amenizada con buenas ilustraciones a color. El Dr. Castrejón consultó para poder escribir su folleto una mínima bibliografía básica: Celso Muñoz, Antonio Peñafiel, Manuel Toussaint, Justino Fernández y Joseph A. Baird, sin embargo, su capítulo sobre el estilo de la iglesia es confuso y pone en claro la falta de familiaridad del autor con el tema. Tanto al exterior como al interior del templo los considera como obras churriquerescas, sin más, lo cual es una lamentable equivocación en estos tiempos. Lástima que el Dr. Castrejón no pensara en asesorarse de algún especialista para redactar esta parte de su útil folleto. Eso hubiera redundado en beneficio de todos. Por otra parte el mayor mérito

de este loable esfuerzo lo constituye la información histórica y descriptiva sobre el monumento, que en su género, parece ser lo más completo que existe hasta ahora, y que si bien no aporta nada nuevo al estudio del edificio, sí ha contribuido grandemente a la divulgación de su conocimiento, entre los numerosos visitantes que concurren al templo.

1969 Debemos comentar ahora un artículo de reciente aparición, en donde el autor se ocupa, aunque brevemente, de la obra que estamos estudiando. Se trata del artículo titulado "Frontones realzados con ático en la arquitectura hispanoamericana", del profesor argentino Santiago A. Sosa Gallardo (67). El autor comienza por establecer la relación formal de cierto tipo de hastiales y frontones, con la fachada de la iglesia de Santa Susana en Roma, hecha por Maderno, para continuar diciendo que dichos frontones aparecen con cierta frecuencia en la arquitectura barroca hispanoamericana incluyendo la mexicana desde luego, y que la iglesia de Santa Prisca es uno de los ejemplos con que contamos. "De gran prestancia barroca -nos dice Sosa Gallardo- y profusamente ornamentada la iglesia de Santa Prisca de Taxco, México, comenzada en 1751, es una bella creación del arquitecto Diego Durán Berruecos. Este templo ostenta una de las más ricas portadas de América. Corre por toda la parte lateral y superior del edificio un ático de balaustradas que al llegar al hastial del crucero contornea la curvatura de la bóveda sin trasdosar.

Este gracioso movimiento ondulante de la parte superior de la fachada evoca el mismo tema desarrollado en la gran fachada de la iglesia de la Pammakaristo en Constantinopla, que data del siglo VI" (68). La relación formal entre las iglesias de Pammakaristo en Constantinopla y la de Santa Prisca de Taxco, nos parece sólo una feliz coincidencia, en cambio resulta muy lógica y consistente la relación, si bien ya lejana, que pueda tener el remate de la fachada de Santa Prisca con la obra de Maderno, pues esta se explicaría a través de las numerosas derivaciones formales renacentistas hacia el barroco. Este dato no deja de ser una nueva aportación para establecer debidamente las mencionadas relaciones formales del templo taxqueño, con sus antecedentes europeos.

1969 Veamos ahora lo que dice de la iglesia de Santa Prisca, el profesor Leopoldo Castedo, de la Universidad de Stony Brook, Nueva York, en su Historia del Arte Latinoamericano (69), publicada recientemente. Considera que en el siglo XVIII hubo dos corrientes artísticas. Una que se apegaba fielmente a los modelos europeos y que correspondía como expresión artística, a los españoles que vivían en las ciudades novohispanas, y que llevados por la nostalgia deseaban recrear la imagen de su tierra distante. La otra, una más libre expresión, era el lenguaje de los herederos de los conquistadores, que constituían una aristocracia ansiosa de preservar su memoria con imponentes obras arquitectónicas y que aceptaban de buena gana las formas mestizas

como medio propio de expresión artística. Los dos impulsos vitales encontraron así expresión en el medio arquitectónico. Para Castedo, la iglesia de Santa Prisca simboliza este lado criollo de dicho fenómeno artístico del siglo XVIII y para redondear este concepto nos dice textualmente: "Cada uno de estos impulsos contradictorios encontraron medios de expresión arquitectónica, con los desarraigados españoles citadinos prefiriendo estricta adherencia a los modelos europeos y la aristocracia criolla de las ciudades pequeñas más receptiva a las formas mestizas incorporando conceptos indígenas (70).

No comprendemos bien en que forma emplea el profesor Castedo el término indígena y por ello tal vez, nos resulta confuso su texto. De cualquier manera no podemos admitir que la producción artística del siglo XVIII se haya visto dividida de una manera tan tajante, ni que haya estado repartida tan equilibradamente entre las dos corrientes artísticas que propone el autor. Tal pareciera que dichas tendencias político-artísticas hubieran tenido la misma importancia social y que hubieran luchado con iguales bríos por expresarse, produciendo tantas obras de linaje europeo como obras de carácter mestizo. Para empezar, el panorama artístico del siglo XVIII no se puede reducir solamente a esos dos aspectos estilísticos, es algo mucho más rico. Las causas históricas determinantes del arte dieciochesco, según veremos, fueron muy complejas, pero una cosa es cierta, que para la época que estamos estudiando, el espíritu hispánico de los peninsulares se hallaba debilitado, diluido, y que esto se reflejó en el arte, pues el gran barroco del XVIII es en general un arte ya

diferenciado, mexicano, salvo contadas excepciones. Por lo tanto estamos de acuerdo con Leopoldo Castedo en que la iglesia de Santa Prisca es una obra diferenciada, pero no podemos aceptarla como símbolo del lado criollo, como él dice, porque sería empobrecer su significado y porque no hay que olvidar que la concebido y la costeó un europeo. Como veremos adelante el fenómeno de su creación y significación artística es sumamente interesante y complejo.

Leopoldo Castedo repite la noticia que da Toussaint acerca del autor de la iglesia de Santa Prisca, mencionando como tal a Diego Durán Berruecos. De la fachada principal nos dice que el enmarcamiento producido por las torres gemelas, equilibra las masas logrando una agradable verticalidad barroca. Acerca de la ornamentación afirma: "en ornamentación, sin embargo, hay una total confusión, aunque los estípites aquí son inusitadamente discretos, las columnas clásicas están rematadas por complicadas variedades formales; filetes, roleos, nichos con escultura, follaje -todos invadiendo cuidadosamente la fachada que no ofrece descanso al ojo. En cada lado, elaboradas ventanas enmarcadas interrumpen la relativa continuidad del muro". "La fachada-retablo de Santa Prisca, enmarcada por los cuerpos de las torres, es una forma ampliamente usada en Latinoamérica" (71).

Esta última frase de Leopoldo Castedo es cierta, pero de ninguna manera estamos de acuerdo con él cuando dice que en la ornamentación hay una total confusión, pues como veremos más adelante todos los elementos ornamentales de esta obra, obedecen a una tendencia artística definida que les da significación y coherencia.

1971

Finalmente, en los primeros meses del presente año se publicó un importante artículo escrito por el profesor Jorge Alberto Manrique titulado "El "neóstil": La última carta del barroco mexicano (72); en el cual se plantea la situación de reacción que tuvo lugar dentro del proceso del barroco mexicano en contra de la tiranía del estípite. Según el autor, en el último cuarto del siglo XVIII, cuando se proseguía con la disolución del estípite, coincidiendo con la primera entrada del neoclásico, hubo un grupo de hombres que quisieron salvar el barroco y replantearlo por nuevos rumbos. Esa salvación se apoyó en una vuelta a la columna resultando así "...una nueva época de la columna o la época de la nueva columna...", nos dice Manrique, quien concluye más adelante que el barroco neóstil cambió el rumbo del estilo en nuestro país (73). En suma, el autor plantea la hipótesis -como él mismo aclara- de que exista una modalidad específica y diferente, posterior al barroco estípite que, como emplea nueva y novedosamente columnas, debe llamarse neóstil y su desarrollo debe encerrarse, tentativamente, entre 1770-1775 y 1790-1795, es decir, que floreció durante unos veinte años en los cuales el país se cubrió de obras neóstilas (74).

Manrique considera además, como características formales complementarias del neóstil el desarrollo extraordinario de las guardamalletas; el empleo de "interestípites" (es decir de esos cuerpos que llenan los intercolumnios y que conservan el mismo sentido ornamental que aquellos inventados por Lorenzo Rodríguez en las fachadas del Sagrario Metropolitano, y que nosotros preferimos llamar desde ahora pilastras-peana, ya que, por

una parte, no hay estípites en las obras neóstilas y por otra, dichas pilastras-peana se alejan tanto de los interestípites que tienen formas propias y por ende deben tener un nombre igualmente propio); óculos o claraboyas; talla ornamental combinada, que por cierto en muchos casos casi desaparece de las fachadas; líneas mixtas y molduraciones "móviles", las cuales el autor considera típicas y privativas de esta modalidad; rompimiento de las tradicionales estructuras reticuladas en busca de nueva dinámica y agrandamiento y descoyuntamiento de la calle central, así como búsqueda de ambientes o espacios arquitectónicos distintos a los tradicionales.

Los conocedores notarán de inmediato que las características formales arriba anotadas, son las que muchas veces se han mencionado como representativas del llamado ultrabarroco por varios autores. Aunque estos aspectos los analizaremos ampliamente en los siguientes capítulos, deseamos dejar anotado que las líneas mixtas y las molduraciones "móviles" no nos parecen privativas del neóstilo, sino que éste las hereda de los tiempos barrocos inmediatamente anteriores.

Desde el punto de vista histórico, para el profesor Manrique el neóstilo "enmarca un momento preciso y muy especial de la cultura mexicana" (75), que corresponde a la época en que se van a tratar de abandonar por primera vez, los esquemas básicos culturales asentados en la Nueva España, pues una desconfianza sobre esos viejos valores se apoderaba de las conciencias, acompañado de un espíritu de reapertura y reformismo. Fue en ese momento cuando se quisieron "abrir puertas", pero no se quería

negar totalmente la cultura de los antepasados, sino "...aprovecharla en la forja de algo nuevo" (76): de esa actitud surgió pues el neóstiló.

En términos generales estamos también de acuerdo con nuestro colega en reconocer la crisis de valores que se dio en aquellos años dieciochescos y deseamos felicitarlo por su artículo, ya que en él logró diferenciar y precisar, mediante claros conceptos históricos y artísticos, el significado y las características formales del neóstiló, cuya existencia reconocemos plenamente, como una modalidad del barroco dieciochesco. Si bien, habíamos anotado ya dentro del llamado ultrabarroco, la vuelta al empleo de columnas clasicistas (77), nadie hasta ahora se había preocupado por explicar y situar, dentro de la trayectoria del barroco esta modalidad. Por eso solamente, el mencionado artículo nos parece una valiosa aportación para la historia de nuestro barroco y no se diga para el estudio del caso particular que nos ocupa, ya que las portadas de Santa Prisca encajan de lleno en el neóstiló. El autor, al hablar de los ejemplos más destacados de dicha modalidad aclara que hizo cambios en las cronologías ya aceptadas, considerando, además, que muchas de ellas no son precisas, y nos dice al respecto: "Los dos casos que pueden haber causado más sorpresa son los de la parroquia de Taxco y la iglesia de la Enseñanza. Para la primera, Toussaint dedujo la fecha de 1751-1758 y esa ha sido tomada sin discusión como buena; del estudio de la fachada yo creo poder aventurar la idea de que ésta no debe haberse construido antes de 1770 c., cualquiera

que sea la validez que se suponga al documento que dio origen al error: los estilos difícilmente pueden engañar" (78).

Como hemos dicho estamos de acuerdo con el profesor Manrique en que las portadas de Santa Prisca pertenecen a la modalidad que él acertadamente ha denominado como neóstiló, pero no aceptamos la modificación cronológica sobre su construcción tal como él la plantea. Según nosotros vemos en el desarrollo del barroco mexicano, la aparición del neóstiló, no se encuentra tan alejada del tiempo anterior -caracterizado por la disolución del estípite- cronológicamente hablando y, por otra parte, no vemos porqué no habría de ser Santa Prisca una de las primeras o la primera obra neóstila, según esperamos dejar aclarado en los capítulos siguientes, sin dejar de agradecerle al profesor Manrique el habernos facilitado la tarea.

. . .

Hemos revisado a través de los párrafos anteriores, dieciseis estudios escritos a lo largo de setenta años, que contienen y expresan -además de una evidente admiración estética- informaciones históricas y artísticas sobre la iglesia de Santa Prisca de Taxco (79). Casi todos los autores están de acuerdo con que se trata de una obra excepcional, sin embargo, ni aún reuniendo todas esas informaciones podríamos obtener una imagen completa de esta gran obra barroca, tan importante para don José de la Borda, para la ciudad de Taxco, para el arte novohispano y

para el arte barroco en general.

La imagen que de ella nos queda después de haber leído a los diferentes autores es fragmentada e incompleta, pues según puede apreciarse claramente dichas informaciones no pueden corresponderse entre sí, de tal manera que pudiera lograrse una visión global, que abarcara todas las partes del edificio y estableciera las interrelaciones artístico-religiosas operantes entre unas y otras. Es más, como resulta natural, debido al anacronismo de las informaciones, algunas se contradicen y desde luego que muchas de ellas, según se ha podido notar, han perdido validez al correr de los años.

Dos tipos de información se desprenden de los textos anteriores: una que trata sobre la historia del edificio y de sus constructores y otra relacionada con la parte artística.

En cuanto a la información histórica, a quienes más debemos es a don Antonio Peñafiel y a don Manuel Toussaint. Lo poco que se sabe acerca de la vida de don José de la Borda, de la edificación de la iglesia y de sus posibles creadores artísticos, es lo que pudieron recoger estos dos autores de puño y boca de algunos informantes y de los archivos hoy desaparecidos. Todos los demás autores repiten en este aspecto los datos proporcionados por Peñafiel y Toussaint, sin que las investigaciones modernas hayan podido añadir nada más. Sin embargo, ni Manuel Toussaint -quien emprendió una tarea más amplia en el campo de la historia del arte colonial, de Taxco y de José de la Borda- trató de acercarse más al meollo del problema. Hasta ahora ninguno de los autores que hemos mencionado se han preguntado por las circunstancias históricas que imperaron en esos años del siglo

XVIII, cuando se edificó Santa Prisca. No les ha interesado asomarse a aquella sociedad dieciochesca, ni saber más de las causas que impulsaron a don José de la Borda, así como a tantos otros ricos novohispanos, a gastar sus caudales en la construcción de tan sensacionales monumentos religiosos, cosa que nos parece indispensable intentar, para poder ubicar la obra que estudiamos dentro de su tiempo y entender mejor su significación artística, social, religiosa, en fin, su razón de ser.

Por lo que toca al aspecto artístico-formal del templo, notamos que los diversos puntos de vista que hemos registrado en los párrafos anteriores, pueden agruparse en tres partes. La primera, que se refiere a la clasificación del monumento desde el punto de vista del estilo. La segunda que aporta diferentes informaciones formales sobre las distintas partes del edificio, y la tercera que se ocupa de los retablos que ornamentan la nave del templo. Repasando cada uno de estos grupos de datos, encontramos que en el primero de ellos, acerca del estilo, no hay obviamente unificación de criterios, dado el anacronismo de las informaciones. Los autores más antiguos la clasifican dentro de la modalidad churrigueresca, sin decirnos por qué. En otras clasificaciones como las de neoplateresca o ultrabarroca tampoco se nos dan las razones formales que tuvo el autor para llamarlas así. Angulo la considera una obra ecléctica, con ^{cierta} ~~certa~~ razón, pero eso no la clasifica del todo dentro de ninguna de las etapas del barroco dieciochesco, porque existen varias modalidades del barroco novohispano que merecen el mismo calificativo. Baird, como se recordará, piensa que la expresión formal está lograda por un puré de diferentes estilos. Las opiniones de Baird junto con las de

Kubler y Angulo, sobre las influencias formales andaluzas y la nueva dinámica formal que señalan como novedad en Santa Prisca, son verdaderas aportaciones para el estudio del templo y para la comprensión del barroco virreinal del siglo XVIII. Sin embargo la aportación más importante en este aspecto la debemos al profesor Manrique quien, como vimos, acertadamente clasificó las portadas del templo como obras ~~pertinentes~~ ^{pertenecientes} al neóstil modalidad barroca dieciochesca, caracterizada, precisada y bautizada por él.

Otro aspecto de sumo interés lo constituyen las apreciaciones personales que los autores han ido haciendo a lo largo de los tiempos, juzgando con ojos y sensibilidades distintas, las partes más sobresalientes de la parroquia, las soluciones que les han parecido más novedosas y las relaciones que pueden establecerse entre ésta y algunos edificios del país o del extranjero. Empero ningún autor presenta un estudio sistematizado del aspecto formal de Santa Prisca, ni don Manuel Toussaint, que fue el primero en tratar de hacer una descripción total, lo logró, porque la descripción es incompleta a pesar de todo. Obviamente hace falta, con urgencia, establecer las relaciones formales que determinan el conjunto, estudiando bien los diferentes elementos estructurales y ornamentales en particular, para intentar una imagen global, según decíamos, que nos revele las intenciones del artista. Así, pues, aprovecharemos ventajosamente las aportaciones hechas por la mayor parte de los autores mencionados, ya que tanta luz han echado sobre nuestros propios puntos de vista, esperando lograr una imagen redondeada, completa de las cualidades y calidades formales del templo. Ninguno de nuestros au-

tores se ha ocupado tampoco de considerar, a la obra en su relación estructura-ornamentación. Una de las dificultades mayores que presentan los anteriores estudios parciales, es que ven y consideran separadamente el conjunto arquitectónico de los elementos ornamentales. Esto constituye un grave error pues la experiencia nos ha enseñado que para poder apreciar en su más íntima intención una obra barroca, debemos considerarla en su totalidad, porque la estructura y la ornamentación constituyen una relación inseparable. En una obra barroca de categoría -y sobre todo en Santa Prisca que no ha sufrido modificaciones serias- debe buscarse en las partes ornamentales y secundarias, aparte de su significado independiente, su identificación temática y estructural con el conjunto y aclarar la función insustituible, que cada elemento tiene para vigorizar la belleza del conjunto y su simbolismo.

Por lo que toca a la ornamentación interior, debemos aclarar que la mayor parte de los comentarios se refieren a los retablos y que ocasionalmente encontramos referencias a los demás objetos o elementos ornamentales -tales como pinturas y tallas arquitectónicas- que también forman parte del conjunto. Los retablos han sido considerados por el mayor número de los autores como obras churriguerescas, pero sin que hayan advertido que sólo los altares del crucero y uno de los de la capilla anexa tienen estípites en su composición y algunos no muy ortodoxos y que además los retablos de la nave son anástilos. Tampoco se han estudiado los retablos en conjunto y menos temáticamente. Las sabias observaciones que sobre ellos hace Joseph Baird se ven em-

pañadas por una confusión pues él considera que los retablos fueron hechos en dos tiempos distintos: primero los del cruceiro y años después los de la nave. Esto es muy improbable según ya hemos anticipado, dada la unidad temática que los rige, tan clara y estrictamente, y, por lo tanto, el estudio temático de los altares nos parece uno de los aspectos esenciales en esta clase de trabajos. Es imprescindible informarnos sobre el porqué de la presencia de todas las imágenes que componen los altares, hasta donde nos sea posible lograrlo, para poder penetrar en el mensaje de esta gran obra barroca. El estudio temático no puede ni debe dejarse de lado, porque es revelador y apasionante, porque sólo mediante él podremos develar el secreto que informa estas obras y aproximarnos a las vivencias de los artistas que los construyeron y de los fieles de la época que tantas horas de sus vidas dedicaron a su contemplación.

Por lo que respecta al estudio formal de los retablos hay aportaciones de suma importancia que contribuyen altamente a comprender la transición del churrigueresco al ultrabarroco, según hemos podido anotar (79).

Esperamos haber puesto en claro, mediante los párrafos que anteceden la justificación que nos hemos dado de emprender el estudio de la iglesia de Santa Prisca de Taxco. Además del entusiasmo personal y profesional, nos mueve el hecho de que siendo el monumento más completo y mejor conservado que nos ha legado el siglo XVIII, es de justicia darlo a conocer al mundo en su total belleza y significación históricas.

NOTAS

- (1).- Revilla, Manuel G., El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno Virreinal. México. Secretaría de Fomento. 1893 (2a. edición 1923).
- (2).- Mariscal, Federico. La Patria y la Arquitectura Nacional. México. Universidad Popular Mexicana. 1915.
- (3).- Baxter, Silvester. Hispanic-Colonial Architecture in Mexico. Chicago, 1901.
- (4).- _____ . La Arquitectura Hispano-Colonial en México. México, 1934. 2a. Ed. Trad.
- (5).- Ibidem. p. 187.
- (6).- Ibidem. p. 188.
- (7).- Peñafiel, Antonio. Ciudades Coloniales y Capitales de la República. Estado de Guerrero. México. Secretaría de Fomento. 1908.
- (8).- Ibidem. p. 23.
- (9).- Ibidem. p. 23.
- (10).- Ibidem. p. 24.
- (11).- Ibidem. p. 23.
- (12).- Ibidem. p. 24.
- (13).- García, Genaro. La Arquitectura en México. Iglesias. Colaboración de Antonio Cortés. México. Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. 1914.
- (14).- Díez Barroso, Francisco. El Arte en Nueva España. México. Edición del autor. 1921.
- (15).- Ibidem. p. 179.
- (16).- Ibidem. p. 184-185.
- (17).- Murillo, Gerardo (Dr. Atl. Seud.). Las Iglesias de México. 1525-1925. Vol. VI. México. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. 1927.
- (18).- Toussaint, Manuel. Taxco. México. Edit. Cultura. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1931.
- (19).- Ibidem, p. 150.

- (20).- Ibidem, p. 121-122.
- (21).- Ibidem, p. 228.
- (22).- Ibidem, p. 150-151.
- (23).- Revilla, Manuel G. Op. cit.
- (24).- Murillo, Gerardo (Dr. Atl. Seud.). Op. cit.
- (25).- Villegas, Víctor Manuel. El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite. México. UNAM. IIE. 1956.
- (26).- Fernández, Justino. El retablo de los Reyes. México. UNAM. IIE. 1959.
- (27).- De la Maza, Francisco. El Churrigueresco en la ciudad de México. México. Fondo de Cultura Económica. 1969, p. 12.
- (28).- Véase: Vargas Lugo, Elisa. Las portadas religiosas de México. México. UNAM. I.I.E. 1969. Cap. VI. p. 313-320.
- (29).- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 151.
- (30).- Véase: Vargas Lugo, Elisa. "Ultrabarroco o Anástilo", en Artes de México. México, 1968. Nº 106. p. 58-62. Advertimos que el título del artículo fue puesto por el coordinador de la revista Artes de México. Nosotros estamos en desacuerdo pues no nos parece lo anástilo, sinónimo de ultrabarroco. El artículo trata solamente de los retablos anástilos.
- (31).- Ha sido en sus clases y conferencias cuando el Dr. de la Maza impuso con gran acierto y éxito el empleo de este término.
- (32).- Toussaint, Manuel. Op. cit., p. 122.
- (33).- Toussaint, Manuel. Borda restituido a España. México. Pedro Robredo. 1933.
- (34).- Ibidem, p. 8.
- (35).- Toussaint, Manuel. Arte Colonial. México. UNAM. IIE. 1948, 2a. edición 1962.
- (36).- Ibidem, p. 155.
- (37).- Angulo Iñiguez, Diego. Historia del Arte Hispanoamericano. Barcelona, Edit. Salvat, 1950, 3 vols. T. II, p. 547-550.
- (38).- Ibidem. T. II, p. 549.

- (39).- Ibidem. T. II, p. 549.
- (40).- Ibidem. T. II, p. 548.
- (41).- Ibidem. T. II, p. 549.
- (42).- Baird, Joseph. The 18th Century retable in the South of Spain, Portugal and Mexico. Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Fine Arts. Harvard University. Cambridge, Mass., (5 Vols. I-Spain and Portugal, II-Mexico, III-Footnotes and Index, IV-Catalogue, V-Bibliography).
- (43).- Ibidem. Vol. II, p. 226-229.
- (44).- "The remarkable thing about the retables of Ss. Prisca y Esteban (sic) at Tasco is the precocious statement of trends more generally seen in the late 1760's, there developed in work that apparently centers about 1755". Ibidem. Vol. II, p. 226-229.
- (45).- Véase: Vargas Lugo, Elisa. Op. cit.
- (46).- Baird, Joseph A. Op. cit. Vol. II, p. 226-229.
- (47).- Kelemen, Pál. Baroque and Rococo in Latin America. New York The MacMillan Co. 1951. La segunda edición es de New York, Dover Publications. 1967.
- (48).- "...one of the most eloquent landmakers of the golden era of Latin American colonial art". Ibidem, p. 90 (2a. edición).
- (49).- Ibidem. p. 90 (2a. edición).
- (50).- Fernández, Justino. Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días. México. Porrúa, 1958.
- (51).- Ibidem. p. 83-84.
- (52).- Ibidem. p. 84.
- (53).- Kubler, George, y Soria, Martín. Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. Penguin Books, Harmondsworth Middlesex. 1959.
- (54).- Ibidem, p. 80.
- (55).- Ibidem, p. 80.
- (56).- Ibidem, p. 80.

- (57).- Baird, Joseph. The Churches of Mexico. California University Press 1962.
- (58).- Ibidem. p. 113.
- (59).- Ibidem. p. 113.
- (60).- "The ornamental language is a rich purée of Baroque, mannered and almost Rococo, spiced with classicism and Mudejar geometry". Ibidem. p. 113.
- (61).- Ibidem, p. 112.
- (62).- "Those in the apse and transepts probably were begun in the first bonanza; those in the nave date from some fifteen or twenty years later and represent new bonanza gifts to various saints". Ibidem. p. 112.
- (63).- Ibidem, p. 114.
- (64).- Ibidem, p. 114.
- (65).- Rojas, Pedro. Historia general del Arte Mexicano. Epoca Colonial. México. Hermes. 1963.
- (66).- Castrejón, Jaime y Nickel, Ruby. Santa Prisca. Taxco. México. Edición de los autores. 1964.
- (67).- Sosa Gallardo, Santiago A. "Frontones realizados con ático en la arquitectura hispanoamericana". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Buenos Aires, 1969. Nº 22, p. 47-57.
- (68).- Ibidem. p. 55.
- (69).- Castedo, Leopoldo. A history of Latin American Art and Architecture. New York. Praeger. 1969.
- (70).- Ibidem. p. 118: "Each of these contradictory impulses found a means of architectural expression, with the uprooted urban Spaniards preferring strict adherence to European models and the Creole aristocracy of the smaller towns more receptive to mestizo forms incorporating indigenous concepts".
- (71).- Ibidem, p. 118-119.
- (72).- Manrique, Jorge Alberto. "El 'Neóstiló': La última carta del barroco mexicano". Historia Mexicana. México, El Colegio de México. 1971. Vol. XX. Núm. 3.
- (73).- Ibidem. p. 342-346.

- (74).- Ibidem. p. 362.
- (75).- Ibidem. p. 365.
- (76).- Ibidem. p. 366.
- (77).- Véase Vargas Lugo, Elisa. Las Portadas Religiosas de México. México. UNAM. 1969. p. 318.
- (78).- Manrique, Jorge Alberto. Op. cit. p. 364.
- (79).- Aparte de los textos que hemos mencionado, algunos libros más se han escrito sobre Taxco y su iglesia, pero por su carácter eminentemente literario no los hemos incluido aquí. Entre ellos se cuentan el de Manuel Horta, titulado Vida ejemplar de don José de la Borda, publicado en México por el autor en el año de 1928; una obra póstuma de Manuel Toussaint, llamada Guía de Emociones, ilustrada con grabados de Francisco Díaz de León y editada por el Fondo de Cultura Económica en 1967. Ultimamente el Dr. Antonio Ross escribió el libro: Beethoven en Santa Prisca, editado por Costamir en 1970.

"Only those who never have attempted to paint or to write ignore what agony is to communicate to others what one wants to represent or to say".

(Bernard Berenson. Seeing and Knowing. New York, 1953. p. 10.

El problema de su origen.

"Nació ¿más que necesidad hay de averiguar a el Nilo su origen o nacimiento? ¿Dexará acaso de ser grande en su extensión, singular en sus propiedades, raro en sus perfecciones, porque no se sepa su origen?" Dexemos pues el origen y nacimiento de nuestro JOSEPH que pues habitó, se avecindó y dio tan buenos exemplos en este real, fue y será con razón tenido siempre por tazqueño.....", dijo el parroco Ximénez y Frías, durante las honras fúnebres, celebradas en honor del ilustre José de la Borda (1).

Estas líneas dan a entender con toda claridad que la incertidumbre sobre el origen de José de la Borda se remonta al momento de su llegada a Taxco, que nunca se aclaró bien y que era una preocupación tan viva en las conciencias, que cuando murió, el orador de sus honras fúnebres tuvo que hacer mención de ella. Al parecer, nadie llegó a saber con certeza el lugar de su nacimiento, ni sus antecedentes familiares, cosa que ya va pintando el hombre hermético que fue José de la Borda.

Por muchísimos años se le declaró francés, pero don Manuel Toussaint al no encontrar nada particularmente francés en el personaje ni en su obra, se propuso indagar más sobre el asunto hasta que encontró una prueba documental de que Borda nació en España. Entusiasmado con el hallazgo, Toussaint publicó un pequeño libro en 1933 titulado: Don José de la Borda restituido a España(2) en el que transcribe párrafos de un documento localizado por don Nicolás Rangel en el Tomo 1013 del Ramo Inquisición del Archivo General de la Nación. En este documento se sigue proceso en contra

CAPITULO II

DON JOSE DE LA BORDA Y LA CONSTRUCCION DE LA
IGLESIA



RETRATO DE DON JOSE DE LA BORDA
QUE SE CONSERVA EN LA SALA
CAPITULAR DE LA PARROQUIA .

de Juan Pablo Echegoyen, vasco, educado en Inglaterra, especialista en desaguar minas y a quien José de la Borda había llamado para que desaguar las que poseía en la Chontalpa. Cuando este hombre fue denunciado a la Inquisición, Borda fue llamado a declarar -cosa que hizo en contra de Echegoyen- en noviembre de 1761 (3). Ante los licenciados del Santo Tribunal, Borda hizo juramento de decir verdad en nombre de Dios y de la Santa Cruz y al empezar su declaración "Dixo llamarse Joseph de la Borda español, minero del Real de Tasco. Natural del la Jurisdicción de Jaca del Reino de Aragón, de edad de sesenta y dos años, etc..." (4).

Después de esta declaración jurada y de la que hizo antes Borda, en 1720, en su solicitud de matrimonio -en la que también dice ser español natural de la Villa de Jaca en el Reino de Aragon (5), no comprendemos que se le haya tomado por francés, sino en función de que él lo permitió y también su hijo don Manuel. De otra manera no se explica que su biógrafo don José Antonio Ximénez y Frías, quien debió conocerlo y tratarlo mucho mientras fue cura párroco de Santa Prisca -y que posiblemente hasta lo haya confesado-, mencione varias veces, en la oración fúnebre, que Borda era extranjero, aunque nunca diga precisamente que francés y prefiriera, como afirma en el párrafo citado arriba, no tratar de averiguar ese origen. Sin embargo expresa frases tan contundentes como éstas:

Primero, en la introducción de la mencionada oración fúnebre afirma: "Este Caballero, como se verá después, fue extranjero en estos Reynos; pero concurrieron en el todas aquellas circunstancias, que previenen nuestras leyes, y regnícolas, para que sean habidos por naturales; por lo que debe numerarse no solo por

Español, sino por paisano...", palabras que casi no hacen dudar, sobre el origen extranjero de Borda ya que Ximénez y Frías en su calidad de sacerdote difícilmente afirmaría una mentira y menos en ocasión de la muerte de dicha persona. Más adelante, ya entrando en la oración fúnebre, nos dice: "...murió señores, murió aquel Varón cuyo amor a nuestra Patria lo hizo por naturalización vuestro Paisano, vuestro amigo, vuestro hermano..." o "...fue nuestro Joseph extranjero de nuestros reinos..." (6).

Se podría argumentar, si quisiéramos restar validez a las palabras de Ximenez y Frías, que aunque durante la segunda mitad del siglo XVIII ya se solía llamar extranjeros a los españoles peninsulares en la Nueva España, no creemos que este sea el caso, pues Ximenez y Frías dice claramente y varias veces, que fue extranjero, pero que por sus obras debía numerarse -es decir considerarse- no sólo como español sino como paisano, es decir ^{como} tax^{co} queño, aunque no lo fuera por nacimiento:

Además, ¿como explicar que se hubiera permitido poner en la cartela que acompaña el retrato del ilustre minero -que se conserva en la Sala Capitular de la parroquia- la siguiente frase: "Verdadero retrato de don José de la Borda, natural de los Reynos de Francia..."? Si el retrato se hizo en vida de Borda, él fue quien permitió que se diera esta falsa noticia sobre su nacimiento. Si el retrato se pintó cuando él había muerto, fue entonces su hijo don Manuel quien no desmintió el error. Sea quien haya sido de los Borda el que permitió que corriera esa versión, podemos pensar que tuvieron un buen motivo para hacerlo, pero no cabe duda que fue intencional dejar al pueblo de Taxco con la duda. Con el tiempo -y esto es también significativo- tomó tal incremento esta versión que cuando el barón de Humboldt visitó Taxco a principios

del siglo XIX, en sus escritos asienta como un hecho consabido y verdadero -basado en la información que recogió en la población- que Borda era francés y siempre que lo menciona se refiere "...al minero francés Laborde" (7). Esta versión siguió corriendo escrita y oralmente hasta el siglo actual en que Toussaint la desmintió, aunque casi solamente para los especialistas, pues su trascendencia ha sido tan grande que la mayoría del público en general lo siguen considerando francés.

Desde luego que si se impuso esa noticia como válida fue también porque algo de verdad había. El mismo Toussaint prueba con las noticias que nos da, que la familia de la Borda tuvo relación con la ciudad francesa de Olorón y que algunos de sus miembros se casaron con españolas de Jaca, así como que el financiero francés Jean Joseph Laborde, decapitado en París en 1794, había nacido en Jaca (8). Estos hechos demuestran que las familias Laborde o de la Borda eran -seguramente ya por varias generaciones y por simples razones geográficas- franco-españolas. El hecho, pues, de que José haya nacido en Jaca no le quitó la parte francesa que le transmitió su padre, aunque por cultura haya sido decidida y voluntariamente español.

Por otra parte, estamos absolutamente de acuerdo con el presbítero don José Antonio Ximénez y Frías, en que no hay "necesidad de averiguar a el Nilo su origen o nacimiento...", pero sí nos interesa señalar el "misterio" con que los mismos de la Borda quisieron rodearlo y el hecho significativo de que no lo aclararan públicamente, ya que las declaraciones de don José en los citados documentos son contundentes.

Dejando a un lado que los de la Borda hayan tenido un motivo personal, político/familiar -desconocido para el mundo-,

para no querer aclarar más la situación, es posible que así haya convenido a los intereses psicológicos de José de la Borda a quién nos parece que la diosa fortuna regaló con sus favores desde temprana edad, formándole una peculiar naturaleza espiritual. Es decir, es posible, que el mismo de la Borda haya querido mantener el "misterio" de su origen por considerar que su suerte privilegiada estaba ligada con sus orígenes, con su providencial viaje a la Nueva España y su llegada a Taxco, ya que, por cierto, el no saberse de donde venía le daba quizá una cierta categoría aún mayor que la que en verdad haya tenido su familia en su ciudad natal. No quiso romper el encanto, digamos, con que su vida comenzó a progresar en Taxco. El, tan ciegamente providencialista, tal vez hasta tomó como una señal de Dios el hecho de que prevaleciera esa confusión sobre su origen y prefirió no aclararlo -sino que en los casos estrictamente necesarios que hemos mencionado- por no romper los designios de la providencia. No podemos dejar de recordar en este preciso momento, el "misterio" que también rodea a su memoria, por no saberse en donde está enterrado, cosa que fue posiblemente propiciada por él, ya que una tradición oral dice que por humildad no quiso que se señalara el lugar donde reposaran sus restos.

Otra explicación al extraño comportamiento de los de la Borda a este respecto, -aunque menos convincente para nosotros- sería atribuirlo sólo a la humildad que generalmente se reconoce en la persona de Borda, como una de sus más grandes y demostradas virtudes. Nosotros, sin embargo, no lo vemos a tal grado modesto. Si José de la Borda hubiera deseado pasar realmente inadvertido para el mundo, como quieren algunos historiadores, no habría inmortalizado conscientemente su nombre al construir abier-

tamente un templo tan grandioso. Por el contrario vemos una cierta dosis de santa vanidad cristiana, pero vanidad al fin, en dejar que la sociedad se preguntara por el origen de un millonero tan lleno de buen éxito, y que su nombre se inmortalizara con su obra. Algo parecido al lucimiento que muchos self-made men millonarios contemporáneos hacen acerca de las pobrezaas que pasaron en la infancia, lo cual hace aparecer aun más notables sus hazañas financieras. Y, después de todo, debía ser cuando menos un adorno el tener algo de francés en el siglo de los Borbones.

Nacimiento y juventud.

José de la Borda vino al mundo en la provincia de Jaca -se desconoce en que ciudad, porque nunca lo dijo, cosa que refuerza las consideraciones anteriores- el 2 de enero de 1699, como se desprende de la mencionada declaración que hizo ante el Santo Tribunal de la Inquisición en 1761, en que dice tener sesenta y dos años, así como de la información que acompaña al retrato que de él se conserva en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec (9). Sus padres fueron, según el mismo de la Borda dijo cuando hizo su solicitud de matrimonio, Don Pedro de la Borda y doña Magdalena Sánchez (10). Tal como pensó don Manuel Toussaint, nosotros también creemos que el padre era francés desde luego y la madre posiblemente aragonesa. José y sus hermanos debieron vivir y crecer en tierra española, pues como Toussaint observó atinadamente, el castellano que habló y escribió Borda era perfecto, según puede probarse en documentos escritos de su puño y letra. También tiene razón Toussaint al mencionar como prueba de españolidad el altar dedicado en la parroquia a la virgen del Pilar, vivo re-

cuerto entrañable de la tierra aragonesa. (11)

José de la Borda llegó a Taxco cuando tenía diez y siete años, según nos informa su propio hijo en la carta de agradecimiento que le escribió al presbítero Ximenez y Frias, con motivo de las honras fúnebres y demás celebraciones luctuosas que se hicieron en Taxco con motivo de la muerte de su padre. La carta fue publicada junto con la oración fúnebre y en ella Don Manuel de la Borda, sin mencionar en donde nació su padre, dice: "... que desde el año 16 tuvo a este Real por su patria..." (12).

Más adelante el autor de dicha oración hace una interesante comparación de tipo providencialista acerca tanto de la calidad de extranjero con que murió de la Borda, como de su juventud al llegar a Taxco y afirma: "...era, no hay duda, el antiguo Joseph, extranjero de los Reynos de Egipto; pero por providencia altísima de Dios, vino a aquel Principado de edad de diez y seis años. (13) Fue nuestro JOSEPH extranjero de nuestros Reinos, y vino casi de la misma edad por alta disposición a esta América, a estas Minas, a este Real, el año diez y seis del presente siglo" (14).

Con frases como estas el autor fue elaborando a lo largo de su sermón fúnebre una imagen providencial del famoso difunto, comparable significativamente con los hechos del hijo de Jacob, que como puede notarse hace partir precisamente de su origen extranjero "misterioso", resultando de ello que Borda llegó a Taxco por designios especiales de la voluntad divina, igual que el José de la antigüedad bíblica llegó a Egipto en donde Dios le tenía preparado su destino. Muchas veces más haremos referencia a este discurso providencialista que tanto debe haber conmovido los corazones de aquella gente que amó, admiró y respetó, efectivamente, a nuestro personaje.

El joven José de la Borda, que a los diez y siete años debió ser casi todo un hombre por su carácter maduro y decidido, llegó a Taxco a vivir con su hermano Francisco, quien había salido de España varios años antes y se encontraba ya establecido y casado en dicho mineral desde 1708 (15).

Se ignoran las razones que hayan movido a Borda para salir de su ciudad natal, pero es de suponerse que la búsqueda de fortuna fue una de las principales, sino la única, alentado además porque ya tenía un hermano instalado en la Nueva España.

Nada sabemos de la vida de Borda durante los primeros años que pasó en dicho Real de Minas, entre su llegada y su matrimonio. Como era lógico empezó a trabajar con su hermano en la mina que éste tenía en Tehuillotepec, en donde comenzó a adquirir sus conocimientos sobre minería, pues no tenía sobre ello ningún estudio. Su panegirista Ximenez y Frías no menciona ningún hecho importante de esa etapa y al mencionarla en su oración, quizá por falta de información, sólo se deshace en elogios imponderables. Pone por testigos a los contemporáneos de Borda que se encontraban entre los feligreses durante dicha ceremonia, para decir que su juventud fue llena de "...inocencia y simplicidad..." la de "...un joven verdaderamente cristiano...", "...siendo su compostura y su genial modestia la confusión de los disolutos y libertinos...". Estamos seguros de que esta imagen casi de santo con que pintó el autor al Borda joven, casi adolescente, que llegó a Taxco, es exagerada y de acción retrospectiva, pues la aureola de santidad con que se coronó al personaje, data de cuando éste -ya viudo y rico- construyó la iglesia y empezó a derramar beneficios materiales para el pueblo. Pero es importante darnos cuenta de que el joven José, sí tuvo una sobriedad de carácter y una

disciplina de trabajo muy poco comunes a esos años en cualquier tiempo y un enorme temor de Dios. Rasgos que fueron aumentando con el paso de los años.

Por otra parte, la única descripción de su físico -que han repetido algunos autores- se encuentra según parece en un libro titulado Directorio Parroquial que existía en el Cuadrante de la iglesia, de donde desapareció. Varios datos sobre Borda extractados de dicho libro, fueron dados a don Antonio Peñafiel por el cura párroco Miguel Basurto Moreno, quien aseguró que eran "... fiel copia sacada del libro supradicho, el día 31 de Enero de 1904..." Peñafiel, basándose en los informes de Basurto Moreno, nos dice acerca de la figura de José de la Borda "... joven de modesto continente, mirada tímida y delicado cutis, de humildes maneras, rubios cabellos y ojos azules...", descripción que si podría ajustarse a los retratos que existen de él, aunque ya como hombre mayor (16).

Casamiento y descendencia.

José de la Borda contrajo nupcias con doña Teresa Verdugo Aragonés, cuñada de su hermano Francisco e hija de una de las familias más destacadas de la población. El matrimonio -según consta en los archivos parroquiales- tuvo lugar en la casa de la novia el 3 de septiembre del año de 1720, cuando el contrayente tenía veintiún años (17). Fueron padrinos de la boda don Francisco de la Borda y su esposa doña María Verdugo, haciéndose la relación posteriormente, porque -como observó con acierto don Manuel Toussaint- la familia Verdugo estaba de luto por la muerte de don Martín, padre de la desposada que había muerto ese mismo año (18).

Desgraciadamente el matrimonio duró poco tiempo pues doña Teresa murió en abril de 1727 -como quedó registrado también en los dichos archivos (19)- sin que haya llegado hasta nosotros ninguna noticia acerca de la vida doméstica o social de la joven pareja. De su convivencia, que duró siete años, nacieron dos hijos. El mayor, una niña llamada Ana María y después un varón, que fue bautizado con los nombres de Manuel José Antonio Vicente (20). Al referirse Toussaint a la prole de Borda nos informa, además, que tuvo una hija natural, llamada Agustina Paz de la Borda, a quien se le adjudicó "la casa de Cuernavaca" (21). Dada la religiosidad de nuestro personaje y su carácter severo, esa hija debió nacer cuando él se encontraba ya en plena viudez, quizá alrededor de sus treinta años. El dato nos parece de suma importancia, porque nos permite entrever -aunque sea por solo un momento fugaz- a un Borda menos rígido, que sucumbió a las tentaciones, como cualquier hijo de vecino, hecho al fin y al cabo de carne y hueso.

La existencia de Ana María de la Borda ha pasado a la historia como una tenue sombra. Lo único que sabemos de ella -gracias también al ferviente orador Ximénez y Frías y que se ha repetido después por varios historiadores- es que tomó el velo de monja en el Real convento de Jesús María de la ciudad de México en donde murió antes que su acaudalado padre. No se conocen ni la fecha de su profesión ni la de su muerte (22).

Humboldt asegura que de la Borda "había forzado a su hija a hacerse monja porque pasasen todos sus bienes a su único hijo varón..." (23), interpretación probablemente exagerada. Pudo suceder eso sí, que Borda animara o encauzara a su hija por la senda de la vida religiosa, algo muy común en aquel entonces y más to-

mando en cuenta que el era tan piadoso, y porque viudo y ocupado siempre en sus minas debió pensar tal vez, que su hija estaba mejor dentro de un convento. Que debió ver con buenos ojos su partida al encierro, si lo creemos, porque la profunda religiosidad de su espíritu lo hizo considerarse siempre en deuda con la Providencia que derramaba sobre él tantas riquezas. Estamos seguros de que siempre sintió que era su deber devolver a Dios cuanto le había dado, incluyendo sus hijos. Ya lo decía así Ximénez y Frias en su famosa oración al dirigirse al público con estas palabras: Todas las dádivas de Borda "...son incomparables a la mayor de todas que fue su propio hijo D. Manuel de la Borda en quien dió un eclesiástico, un sacerdote..." (24).

Así pues, Manuel José Antonio Vicente de la Borda abrazó también la carrera eclesiástica. No podemos saber tampoco hasta que punto influiría en su ánimo la religiosidad de su padre, pero estamos seguros de que sí pesó mucho sobre su decisión porque algunos hechos muy importantes de su vida indican que la vocación de Manuel de la Borda no era tan profunda y verdadera y que él hubiera hecho en cambio, un gran papel como hombre de mundo. No es este el lugar para hablar de toda su vida (25), pero sí haremos mención a dos hechos muy significativos con los que quedó desmentida en gran parte su vocación sacerdotal.

El año de 1753 Manuel de la Borda obtuvo el grado de Licenciado en Artes y el mismo año al parecer, se doctoró en Filosofía (26). En 1759 se dedicó la parroquia de Taxco y él recibió el nombramiento de cura beneficiado de Taxco (27) en cuyo servicio permaneció por diez y ocho años. En 1777 fue removido a la parroquia de Guadalupe en la población de Cuernavaca y muy pronto se dió a la tarea de construir el precioso Jardín Borda, del cual aun

podemos admirar su poética y arruinada belleza.

En 1783 en carta que escribe el doctor Manuel de la Borda al conde de Xala, le dice que el estanque de dicho jardín ya estaba muy adelantado y debió estarlo tanto, ^{efectivamente} que se estrenó el cuatro de noviembre de ese año, día de San Carlos Borromeo y del Rey Carlos III. Al mes de este acontecimiento se hospedó en esa casa don Teodoro de Croix, sobrino del Marqués de Croix que fuera Virrey de la Nueva España; luego cuando el Arzobispo Haro y Peralta pasó haciendo su visita pastoral, Manuel de la Borda organizó en su honor lucidas fiestas en su jardín y quedan además noticias de que durante el gobierno de Branciforte se celebraron también fiestas con motivo de la llegada a Cuernavaca de numerosas reliquias que el Papa Pío IV había concedido a instancias y donativos del doctor de la Borda (28). Si hasta nuestros días han llegado noticias de aquellas festividades ofrecidas por el doctor en su famoso jardín, es de suponerse que muchas otras se habrán celebrado de las que no nos ha llegado conocimiento.

No cabe duda que sólo un espíritu de fina sensualidad pudo crear esos jardines umbrosos, manieristas, barrocos y tropicales, hechos para deleite de los sentidos y no para la meditación piadosa. Díganlo si no las varias fuentes llenas de juegos de agua, los prados, pretilos y bardas que en sus buenos tiempos debieron verse cubiertos de encendidas flores, un estanque con embarcaciones y hasta una alberca! ¿No indican acaso estas predilecciones un espíritu mundano, refinado, sensual, deseoso de disfrutes terrenos y no sólo dedicado a las preocupaciones propiamente sacerdotales? Este acercamiento del doctor de la Borda al mundo secular no se quedó allí, como veremos enseguida y hasta es po-

sible que su jardín haya sido creado también en función de otros intereses aun más terrenos y más hondos que las recepciones sociales: sus queridos hijos.

El 4 de marzo de 1744 su Santidad Benedicto XIV escribió una carta a José de la Borda para agradecer, felicitar y animar al gran minero por su decisión de reconstruir la vieja parroquia del mineral de Taxco, (reconstrucción que por cierto resultó en hacer una nueva iglesia). Entre los muchos elogios y consideraciones que el Papa le dedica en ella, le concede a él y a sus parientes y descendientes por consanguinidad y afinidad, hasta el tercer grado, Indulgencia plenaria para el artículo de muerte (29). No sabía entonces Borda, que a pesar de que sus dos hijos legítimos ya se habían decidido por la vida religiosa, iba a tener numerosa descendencia por parte de su hijo además de la que haya tenido de su hija natural, quien alejada de su autoridad, si se casó.

Por los textos de unas cartas que el minero Marcelo José de Anza escribe desde Zacatecas al presbítero de la Borda, en los meses de julio y agosto de 1791, se colige que la esposa de Marcelo, llamada Manuelita, fue hija de Manuel de la Borda (30). Casi seguramente esta señora fue mayor y de diferente madre que otros dos hijos varones que tuvo don Manuel, llamados José Manuel y Manuel Jo é, hijos de una mujer de nombre María Matiana Velázquez, como consta en la correspondencia citada. Estos muchachos tenían diez y siete y once años respectivamente, cuando en 1791 murió el doctor. El primero de estos nietos naturales de José de la Borda, nació por lo tanto en 1774, cuando don Manuel era cura párroco en Taxco y don José su padre vivía aun. El segundo nació en 1780 cuando él sacerdote ya se encontraba en el curato de Cuernavaca. Por

lo que se desprende de dichas cartas, doña María Matiana -quien fue nombrada por el mismo doctor, en su testamento, albacea de la herencia que dejó- debió vivir largos años con él. Lo más probable es que haya sido vecina del Real de Taxco y seguramente que conoció a don José de la Borda -aunque no lo hubiera tratado- de quien en una de sus cartas se expresa elogiosamente, cuando le dice al minero Marcelo de Anza, un poco en tono de regaños: "...usted procure sostener eso [se refiere a las minas de Zacatecas] sin perdonar fatiga ni arbitrio alguno, como hasta aquí lo tiene acreditado, y sin acobardarse, pues ya usted sabe que el buen Minero, ha de ser todo espíritu y jamás se ha de tocar la cabeza, pues bien se acordará usted de los esfuerzos y vigores de su primer amo Don José de la Borda cuyo ejemplo hemos de seguir todos hasta morir". (31)

Nunca sabremos si don José supo de la existencia de su nieto José Manuel y si lo llegó a conocer ni tampoco si trató a doña María Matiana, pero seguramente que nunca hubiera aprobado de buen agrado la conducta de su hijo, dado su estricto sentido del deber religioso. Se revelan también, a través de dichos ocultos acontecimientos, la fuerte autoridad que de la Borda debió ejercer sobre el espíritu de su hijo y el respeto y quizá temor que éste le profesaba, puesto que el presbítero se liberó muy tarde de las ataduras psicológico-religiosas impuestas por su padre, revelándose entonces como un hombre sin verdadera vocación para el Sacerdocio. Como lo prueba el hecho de que se haya decidido a "vivir su vida", sosteniendo unas relaciones amorosas estables, hasta que tuvo cuarenta y siete años, y cuando su padre andaba ya en los sesenta y ocho. Posiblemente su cambio a Cuernavaca haya sido buscado por él mismo en función de su vida privada, pues en di-

cha ciudad vivió como nunca lo hubiera podido hacer en Taxco; con lucimiento y largueza en las cosas materiales.

Al decir de varias personas de la época, José de la Borda llevaba una vida muy austera y era enemigo de las diversiones frívolas. Tanto don José María de los Cobos originario de Taxco -casi de la misma edad de Manuel de la Borda y cura de dicha parroquia al mismo tiempo que éste-, como don Antonio de Villanueva, minero del mismo Real, testimoniaron que José de la Borda fue un hombre regularísimo en su vestido y muy frugal en su porte y don José Mateos añade que gastó casi todos sus caudales en ayudar a los pobres, tomando solamente de esas riquezas "... los gastos de una muy moderada decencia en su persona..." (32). Ximénez y Frías por su parte -al describirnos la pira funeraria de Borda- dedica largas frases a un pasaje de la vida de nuestro personaje en el que resalta, sin lugar a dudas su fobia por las diversiones mundanas. Así, nos cuenta que en una ocasión, cuando el pueblo de Taxco determinó celebrar las fiestas de la Virgen de Guadalupe con toros y comedias, "... no pudiendo sufrir su corazón piadoso que se celebrase a la inmaculada Madre de Dios con semejantes espectáculos, en que arde el fuego de la concupiscencia, triunfa Venus y se regocija el Infierno, huyó de estas fiestas, y olvidándose de sus Minas, y demás intereses, yéndose a su casa de Tehuillotepec, abrazado en el fuego del amor de Dios, tomó fervorosamente los Ejercicios espirituales del gran Padre S. Ignacio de Loyola". Este acontecimiento un tanto exaltado por las palabras siempre hipérbolicas de Ximénez y Frías, estaba pintado, vivamente, en una de las tarjas que formaban parte de la pira funeraria, en alabanza a su virtud ejemplar (33).

Es obvio, que con un padre tan austero, tan estrictamente piadoso y tan poderoso económica y moralmente dentro de la sociedad taxqueña, el hijo sacerdote, obligado continuador por ello mismo de los celos religiosos del autor de sus días, no se sintiera en libertad de vivir como a él le hubiera gustado, dejándose llevar por ciertas aficiones mundanas. La creación de su hermoso jardín y las recepciones que dió en él nos parecen síntomas del desprendimiento de la dura autoridad paterna. No cabe duda que la severidad piadosa que rigió la vida de José de la Borda se impuso indebidamente por muchos años en el ánimo de su hijo, quien una vez liberado de la presencia paterna por la muerte de don José, hasta legitimizó a sus hijos, como consta en Real Cédula otorgada por Carlos IV, que dice:

"...por cuanto en atención al mérito y razones que me puso don Manuel de la Borda, Presbítero del Arzobispado de México y al servicio voluntario de quarenta mil pesos fuertes que ofrece: usando de mi suprema autoridad he venido por mi Real decreto de veinte y seis de enero de 1790 en legitimidad de dispensar a sus dos hijos don Manuel José y don José Manuel el defecto de natalicio sólo para que dicho eclesiástico los pueda instruir como herederos, y ellos sucederle ab intestato..." y "...alzo, quito y aparto de sus personas cualquier mácula, voz, defecto e incapacidad que por razón de su nacimiento les pueda ser opuesta...", "...como si nunca el defecto de ilegitimidad les hubiera hecho impedimento alguno...". La copia certificada de esta Cédula -firmada por el Conde del Valle de Orizaba y el Virrey Revillagigedo- obra en poder de los señores Porrúa Turanzas a cuya gentileza debo el poder publicar aquí estas noticias.

Al año siguiente de otorgada la cédula de legitimación -al parecer entre el 10 y el 18 de diciembre de 1791- murió don Manuel de la Borda, según consta en una carta en que Marcelo de Anza -desde Zacatecas- le da el pésame a Manuel José de la Borda (34).

Con las anteriores informaciones sobre la vida de don Manuel de la Borda hemos querido dar idea de la rigidez mental e inflexibilidad de carácter de don José, de su incondicional entrega a la religiosidad, de su deshumanización en ciertos aspectos, por haber impuesto su personal sentido de la vida con un autoritarismo rayano en el más acendrado egoísmo. Según informes de su propio panegirista, Borda fue un hombre muy terco, de mal genio, solitario, amante de discutir para imponer su voluntad y sus puntos de vista (35). En suma, que los hechos y las palabras nos pintan a un hombre de estrechas miras, de esos que pretenden que la vida sea una línea recta e inalterable, quizá por falta de cultura. Necio, ciegamente religioso y muy conservador, tiene que haber sido bastante retrógrado y su severa piedad no puede menos que hacernos pensar en un recalitrante puritano a quien los suyos y los de su pueblo, deben haber amado mucho por su generosidad a la vez que le guardaban un santo temor.

De la descendencia que haya tenido José de la Borda por parte de sus nietos, hemos encontrado muy escasas noticias. Sin embargo como consta por la correspondencia que se conserva en poder de los señores Porrúa Turanzas doña María Matiana Velázquez, madre de Manuel José y de José Manuel de la Borda, en 1821 aun se encontraba ocupada cobrando a Esteban de Anza la deuda que su padre, el fallecido Marcelo de Anza, había dejado sin liquidarles a ella y a sus hijos, como herederos del doctor de la Borda (36).

En la foja 37 del Libro de Bautismos de españoles del Sagrario Metropolitano, consta que el día 8 de abril de 1805, el doctor Rafael Gil de León, Rector del Tribunal de Minería de la Corte, bautizó a un infante que nació el día anterior, hijo legítimo de don Manuel José de la Borda, natural del Real de Taxco y de doña Ana Caballero, natural de Puebla. Se le puso por nombre José María Joaquín Epifanio de la Borda (37). Esta criatura como se ve fue el primer nieto de don Manuel de la Borda, y a éste mismo corresponde el certificado otorgado a nombre de don José María de la Borda, por haber asistido durante tres años a practicar la jurisprudencia. Firma el documento el licenciado Pedro Martínez de Castro el 3 de febrero de 1827 en la ciudad de México (38). Nada más sabemos de los Borda, quienes al parecer, en algún momento del siglo pasado -tal vez durante las guerras civiles - emigraron al Perú en donde existe una eminente familia de la Borda que se ha considerado siempre descendiente del ilustre José de la Borda.

"El Fénix de los Mineros Ricos de la América".

"No sabemos que este caballero hubiese emprendido la carrera de las letras (a lo menos desde que llegó a este Real no cursó Escuela alguna) ni es verosímil lo hubiese hecho antes de venir a este Reyno, pues, como ya diximos, vino a él de 16 años poco más de edad..." (39), dijo Ximénez y Frías al apesadumbrado público que escuchó su oración fúnebre y biográfica, para exaltar más aún, las dotes naturales con que la Providencia distinguió al notable minero.

Efectivamente, José de la Borda fue en todos sentidos

un autodidacta, lo cual refuerza la imagen que hemos anunciado de él, como una especie de self-made man. Ese hombre, uno de los más grandes mineros de América, debió su éxito profesional a su inteligencia e intuición naturales. Su audacia, tino, curiosidad, e infatigable espíritu de exploración, tanto como el optimismo y empeño que puso siempre en su trabajo, concurrieron en él en dosis excepcionales. La gran fama que alcanzó por las fortunas que logró reunir con sus empresas mineras han hecho olvidar casi, que a pesar de su buena suerte, trabajó pacientemente durante treinta y dos años antes de que la desbordante fortuna que brotó del tiro de San Ignacio inundara sus arcas. Siempre tuvo buena suerte, suerte excepcional, pero es de justicia reconocer que sólo gracias a sus dotes superiores, como hombre y como minero, convirtió esa suerte en oro contante y sonante.

Se sabe que Borda comenzó a trabajar con su hermano en las minas que éste poseía en Tehuilotepic, lugar del cual algunos testigos de su tiempo dijeron que él consideraba como "... el origen, simiento y fundamento de sus progresos..." (40), sintiéndose siempre ligado afectivamente a él. En 1728 Las Gacetas de México informaron que en las minas de Taxco continuaban las bonanzas, mencionando en particular las de Nicola, García de Vega y Xitanga (41). No se nombra en ese documento a Borda, pero como se sabe que la mina de García de Vega perteneciente de Tehuilotepic, fue inspeccionada por Borda y desaguada por él en 1729 (42), suponemos que dichas bonanzas ya fueron parte de los primeros frutos recogidos por su genio y trabajo.

Peñafiel nos asegura que por los años de 1742 a 1744, Borda trabajaba protegido por el Gobernador de Teloloapan en esa región (43). Hacia 1743 andaba desaguando las minas de Tlalpujahua

y al decir de sus contemporáneos obtuvo pingües riquezas, aunque también afirman que de nuevo "... salió bien pobre..." (44) de allí.

El año de 1744 murió Francisco de la Borda a quien José debió haber amado como a un padre (45). (Nunca se ha sabido, por cierto, que los de la Borda mantuvieran relaciones con sus parientes de España), quien le heredó las minas de Tehuilotepic. Trabajando allí, en la mina de la Lajueta, encontró la famosa veta de San Ignacio que le produjo la inusitada bonanza que duró nueve años y que le permitió construir el templo de Santa Prisca, gastando en su edificación unos 400,000 pesos (46). Gozando aun de dicha bonanza se interesó también en las minas de Real del Monte, al parecer asociado con el Conde de Regla, según se deduce de la correspondencia habida entre ambos, de la cual Toussaint reproduce una carta en el apéndice de su libro tantas veces citado. En 1761 lo encontramos en la región de la Chontalpa y se le concede también licencia para beneficiar en la hacienda llamada "... Nombre de Dios en Tezicapan..." (47). Todas estas ágiles actividades no impidieron una alarmante época de pobreza minera, que probablemente se recrudeció en 1764, pues fue cuando Borda preparó la venta de la preciosa custodia del templo parroquial, que junto con otros vasos sagrados, vendió a la Catedral Metropolitana el año de 1772, para salvar su situación económica (48). El dinero así obtenido, que según Toussaint ascendió a la suma de 110,000 pesos, lo empleó don José para trabajar la mina de la Quebradilla en Zacatecas. Al principio no lo acompañó la suerte y comenzó a perder grandes sumas quedándose con escasos recursos. Jugándose el todo por el todo, con lo poco que le restaba, emprendió los trabajos de la Veta Grande, encontrando en el llamado Pozo de la Esperanza, la nueva inmen

sa riqueza que lo estaba aguardando. A partir de ese momento -nos dice Humboldt- las minas de Zacatecas le produjeron 500,000 marcos por año y aunque no fue siempre igual la abundancia de los metales, a su muerte, en 1778 dejó cerca de 600,000 pesos de capital (49). En aproximadamente seis años que vivió en Zacatecas rehizo su fortuna y vivió en la Hacienda de Saucedá de Borda. Aparentemente esa finca fue construída por él y en la capilla -reconstruída, como gran parte de la hacienda en el siglo pasado- se conserva aun una imagen de la Purísima Concepción donada por Borda -según parece obra de artifices españoles- y que está registrada en el inventario de 1801 (50). El heredero de su cuantiosa fortuna fue, naturalmente, su hijo, el presbítero Manuel de la Borda, quien cumplidamente hizo una generosa donación a la iglesia de Taxco para su digno mantenimiento.

Esta es en síntesis, la historia de las actividades mineras más importantes de José de la Borda. Su somera ennumeración -despojándolas de los numerosos accidentes, esfuerzos y trabajos, tanto profesionales como humanos, que van involucrados en el oficio- no pueden ofrecer al lector más que una remota idea de lo que debió ser la tremenda actividad creadora de aquella vida fecunda. Si pensamos en la lentitud de las rudimentarias comunicaciones de aquel entonces, en las grandes distancias despobladas que había entre los principales puntos mineros en donde trabajó, nos resulta un recorrido casi tan heroico como los que emprendieron los frailes evangelizadores en el siglo XVI.

Las espectaculares altas y bajas económicas que acompañaron los trabajos de Borda -quien a la postre y después de la baja más tremenda que tuvo salió victorioso con la bonanza de la Veta Grande de Zacatecas- resultaron tan extraordinarias a los ojos

de la sociedad y el triunfo definitivo de Borda tan "milagroso", que su biógrafo -tantas veces citado- lo bautizó en su oración fúnebre, como "El Fenix de los Mineros Ricos de la América" (51). Comienza con esta figura alegórica la descripción de la pira funeraria de Borda, diciendo el origen y significado del Fenix: "...Ave única en el mundo que después de vivir cerca de siete siglos, conociéndose ya débil y disminuída de fuerzas, compone un nido, tomando los leños de los árboles más olorosos y entrándose en él, encendiendo el Sol con sus rayos aquella luminaria, la consume, y muere entre las llamas, de cuyas cenizas nace un guzano, que creciendo es otro Fenix...". "Por esto, encargado de hacer un elogio fúnebre, me pareció valerme de esta metáfora, o simil del Fenix para hacerlo ver [a José de la Borda] un hombre distinguido, singular, y raro entre los Mineros ricos de esta América". Esta barroca metáfora sirvió asimismo para ilustrar algunas de las cartelas de la mencionada pira en donde figuraba también el siguiente poema:

No de la Arabia la cerviz erguida
 Quiera de aplauso en alas levantarse;
 No del Tracio las voces usurparse
 Para ser en el mundo conocida.
 No qual única, y rara sea tenida
 Por no poder con otra compararse
 Su Ave, que Fenix mereció llamarse,
 Y Ave del Sol, de quien recibe vida.
 Pues del Sol más activo, y más flamante,
Vida inmortal recibe, aunque extranjero,
En la America una Ave más radiante:
Un rico, digo, raro, un gran Minero,
 Por quien es justo que se diga, y cante,
 Que ha tenido ya el Fenix compañero.

Fácilmente se notará como en los anteriores versos se insinúa que Dios dotó de la naturaleza inmortal del Ave Fenix, a Borda, de donde derivaba su invencible capacidad de trabajo y su prodigiosa buena suerte, así como su increíble generosidad. El orador buscó cuanta comparación propiciara la imagen de un hombre

único, colocado en el verdadero camino de la Fe y el amor a Dios y entre las hipérboles de su largo sermón, encontramos esta otra frase significativa: "Por eso el que fabrica templos es como el Fenix que fabrica su nido en que debe consumirse para pasar a otra vida", refiriéndose con ello, claramente, a la construcción de la parroquia de Santa Prisca, cosa que garantizaba el paso de Borda después de su muerte, a la vida espiritual eterna al lado del Creador.

La idea Fenix=Virtud, fue cuidadosamente apoyada por Ximenez y Frías a través de frases como estas: "¡Ciertamente es raro, es grande, es eximio, es admirable el rico que no esperó en sus tesoros, y que en medio de las riquezas se mantuvo sin mancha, y sin soberbia...", o "...por lo que es raro como el Fenix, quien en medio de las riquezas se mantiene firme en la virtud, como se mantuvo nuestro Héroe" (52), para que no prevaleciera la imagen Fenix=Riqueza, sino que se diera a su metáfora un preponderante valor espiritual.

Era pues José de la Borda comparable con un ave Fénix no sólo por el inusitado logro de sus crecientes riquezas y su buena suerte aparentemente interminable, sino muy principalmente por su virtud inmarcescible, según su panegirista.

En la leyenda, esa ave mítica de gran belleza, se suponía oriunda de Arabia. Se pensaba que podía vivir entre 300 y 500 años y que periódicamente se quemaba para resucitar con la frescura de la juventud. Su figura se introdujo en el simbolismo cristiano desde el siglo I, cuando San Clemente relató esta leyenda en su primera Epístola a los Corintios, y aparece ya en lápidas funerarias del arte cristiano primitivo pues, como dice Ferguson, "su significado particular es la resurrección de los muertos y el

triunfo de la vida eterna sobre la muerte." Posteriormente se le convirtió en símbolo de la Resurrección asociándosele a la Crucifixión. Encarna también la Fe y la Constancia (53).

Ximénez y Frías al tanto de ese antiguo simbolismo del Fenix, lo aplicó con mucha insistencia a la persona de Borda en quien él encontraba todas las condiciones de virtud necesarias para alcanzar "el triunfo de la vida eterna", aprovechando la sobrenatural naturaleza del ave mítica para hacer resaltar la incorruptibilidad de ese hombre ante la deslumbrante riqueza del oro, que el mismo extrajo del fondo de la tierra.

No cabe duda que la religiosidad de José de la Borda, su vida austera y solitaria, la buena suerte que le permitió triunfar en los lugares y empresas en que otros mineros fracasaron, así como sus numerosas caridades y la construcción del grandioso templo; en fin, todas las circunstancias de su vida, componían fácilmente una personalidad que cualquier católico -y más los de aquellos tiempos- no dudaría en tomar por la naturaleza de un ser elegido, casi sobrenatural. Así las exaltadas palabras del orador al llamarle Fenix de los Mineros Ricos de la América fueron aceptadas y comprendidas con entusiasmo por el público, en toda la doble significación espiritual y material que Ximénez y Frías quiso darle en su elaborada metáfora. Pocos años después de la muerte de Borda ya se le aplicaba con facilidad dicho sobrenombre (54) y a través de los siglos la tradición oral y escrita lo ha seguido empleando. En los tiempos modernos ya despojada de su valor espiritual, ha prevalecido como la manera de calificar mejor sus insólitos triunfos materiales.

En honor de la vida laboriosa de Borda y de su genuino talento minero debemos decir que no sólo dejó como huella de sus éxitos un templo incomparable y un nombre glorioso, sino que -por sus propios y muy meritorios esfuerzos- llegó a convertirse en un especialista de primera en el terreno de la minería, como lo reconocieron sus contemporáneos, habiendo sido por ello maestro de muchos otros mineros. En Zacatecas por ejemplo, don José Semper y don Ventura Arteaga fueron sus "... crías y dependientes ..." y en Taxco se destacaron como competentes mineros "...sus sirvientes..." don Gabriel Mendivil, don José Molina y don Bernardo Sánchez, esto sin hablar de don Pedro, don Manuel y don Marcelo de Anza "...grandes mineros, hechuras de don José" (55).

También es el momento de recordar sus aportaciones de orden técnico. Aunque no contamos con mayores ni más precisas informaciones al respecto, si hemos encontrado muchos elogios dedicados a nuestro personaje en este sentido, por personas de su época. Se dice que desde los veintiún años pudo dirigir su trabajo por sí mismo manejándose con gran pericia y que en Tlalpujahua, en donde nada habían podido lograr otros mineros trabajando con seis malacates durante cinco largos meses, José de la Borda con cuatro malacates, en sólo dos meses, logró sacar los metales. Se le reconocía también gran capacidad para trazar los tiros, poniendo como muestra de ello los de Lumbreras y Cañones en Tehuilotepic y el de Cruceros en la Chontalpa: "...para cualquier dificultad tenía arte, medios e industria para vencerla y allanarla...", dicen quienes convivieron con él (56).

El eminente jurista don Francisco Xavier Gamboa, contemporáneo también de Borda, dice en sus Comentarios a las Ordenanzas de Minas, que publicó en Madrid en 1761: "Y ha resplandecido siem-

pre D. José de la Borda que puede señalársele como el primer mine
ro del mundo por su vasta comprensión y grandes manejos en esta
línea..." (57).

En el mismo manuscrito titulado Testimonio de Informa-
ción dada por el Doctor don Manuel de la Borda, etc. -tantas veces
citado- uno de los informantes nos da a conocer, lo que probable-
mente es el elogio más importante que se le hizo a Borda como mi-
nero, ya que venía directamente del Rey Carlos III. "Nuestro Ca-
tólico Monarca -dice el testigo- en su Real Cédula en el Pardo a
doce de marzo de 1778 [Justamente el año en que murió Borda] dijo
que se hallaba con noticias no dudosas de que era sin contradicción
el sujeto más iteligente que en este Reyno se conoce en Minas y
en la maquinaria para su excavación y después, que se ha debido a
su ingenio, pericia y aplicación, el restablecimiento de las de
Taxco, Pachuca y Real del Monte y la conservación de las de Guana-
juato, que se han desaquado y sostenido por medio de sus instruccio-
nes, y de las máquinas exteriores y subterráneas inventadas o ade-
lantadas por él: cuyas minas han sido y están produciendo a mi
Real Erario grandes provechos". Se dice también en el mismo docu-
mento, que visitaba a menudo las minas "...sin intimidarlo los
trabajos e incomodidades que son inseparables del ejercicio..." y
que una vez que emprendía algo no se apartaba de ello hasta no lo-
grarlo (58).

Viéndolo ahora, desde nuestro actual momento y despo-
jado de los fulgores de la religiosidad de aquellos tiempos pro-
videncialistas, el fenomenal Fenix de los Mineros Ricos de la

América, se explica por el gran talento innato de José de la Borda, quien de la nada se convirtió por su propio esfuerzo en uno de los hombres más ricos y distinguidos del católico mundo novohispano. Volvemos a encontrarnos al self-made man y en este aspecto -preciso es decirlo- Borda representa, sin quererlo, puesto que él fue siempre tradicional y providencialista, el triunfo de algunos valores sociales modernos, derivados de la conciencia burguesa que se extendía cada vez más por el mundo. (En otro de nuestros trabajos hemos hecho algunas consideraciones acerca de ciertas características burguesas que pudimos notar en los católicos patronos de obras pías del siglo XVIII (59). Estamos conscientes de que el fenómeno social burgués, estrictamente hablando, no se dió en España -aunque sí tuvo en el siglo XVIII más importancia de lo que generalmente se ha dicho como lo prueban numerosos estudios al respecto (60)- y menos en la Nueva España en donde jamás, dentro del siglo XVIII, perdió la Santa Madre Iglesia su autoridad moral reciamente apoyada en la tradicional Escolástica. Si es cierto que el bien cimentado edificio de la Escolástica no se derrumbó en la Nueva España sino hasta el siglo XIX, su estructura se fue permeando de ideas modernas -veladas unas, abiertamente opuestas a la tradición otras- que influyeron en diversos grados en las distintas mentes de la población, de manera casi inevitable, al igual que nos veríamos obligados a respirar un gas envenenado que corriera mezclado con el aire puro.

José de la Borda debió respirar bastantes "gases" burgueses por la parte francesa que le venía de su padre. No sabemos ni donde viviría los breves años de su vida que no pasó en México, pero no hubiera sido remoto que parte de su primera educación la hu-

biera recibido en Francia, baluarte de la burguesía. Si, como dicen algunos autores, su padre fue militar, es posible que se hubiera empeñado en ello. Por otra parte, el discreto aburguesamiento de Borda pudo haber derivado simplemente de -como decíamos-, los aires que corrían en su tiempo y por los naturales impulsos de su despierta inteligencia. Sin dejar de ser profundamente católico absorbió -por así decirlo- algunos aspectos del sentido práctico de la vida pregonado por los burgueses, cosa que iba a reflejarse continuamente en su manera directa y segura de tomar decisiones. Porque no cabe duda que José de la Borda fue un burgués en muchos sentidos. Ante todo por su extracción social media, por su pobreza de nacimiento, por su sentido práctico y científico, por la superación social que logró a través de la riqueza y las obras pías y en gran parte, desde luego, por su singular actitud de autosuficiencia y su vanidad de clase, expresiones ambas, que nacen sólo de la confianza personal que se gana con los propios triunfos económicos. En suma, nos parece, que al lado de su fe ciega Borda concilió dentro de su espíritu -sin ser consciente, creemos, de su valor moderno- una buena dosis del sentido práctico burgués, que muchas veces debe haber producido efectos sorprendentes a los ojos de los demás. Pues resultaría Borda muy avanzado en cuanto tocaba a técnicas mineras, muy audaz y decidido en su trabajo, mientras que limitaba sus acciones personales dentro de una extremosa piedad -aun para la época- que le hacía perder su sentido práctico de las cosas y lo volvía intransigente y necio.

La fama que socialmente alcanzó Borda durante su vida, fue comparable a la que gozaron cualquiera de los más nobles apa-

llidos de la aristocracia de su tiempo, con lo cual se confirma nuestra manera de verlo como un triunfante burgués que se encumbró por sus méritos personales y se impuso dentro de una sociedad establecida, haciéndose además acreedor del respeto de todos y disfrutando de indiscutible autoridad moral dentro de su ámbito.

Nos parece bien terminar estas consideraciones sobre el espíritu burgués que anidó en el corazón fervientemente católico y tradicionalista de José de la Borda, para destacar que nunca pareció interesarse en los títulos nobiliarios -en lo que precisamente nos parece que destaca su orgullo de clase- como fue el caso de su colega más joven, el santanderino Antonio Obregón y Alcocer, quien empezó siendo pobre y humilde como Borda y cuando se enriqueció -más aún que aquél- en las minas de Guanajuato, obtuvo del Rey el título de Conde de Valenciana.

"Dios a darle a Borda y Borda a darle a Dios".

"Es menester confesar a voz y nombre de el Publico que don José de la Borda y el Dr. su hijo se han singularizado tanto en la caridad y misericordia que puede decirse con verdad que sus manos han sido y son beneficentísimas esferas, inagotables vertientes de oro y plata, que en continuo giro han inundado e inundan esta America...", "...siendo este raro hombre prueba visible de que Dios, después de haberlo criado al mundo y conducido a esta tierra, que en sus senos esconde los tesoros de su omnipotencia, lo destinó para que sacándolos a costa de su solisitud, fatiga y sudores, fuese su tesorero y despensero, distribuyéndoles a sus pobres y verdadero instrumento que sirvió para el socorro de sus necesidades y para la magnificencia de su honra en el culto de

los templos e iglesias" (61)

Esta interpretación providencialista de los hechos humanos, que consideró a Borda como instrumento de la Divinidad, se generalizó como la cosa más natural entre la creyente sociedad de Taxco. Ximénez y Frías la empleó como tema central de su sermón tantas veces mencionado y lanzó esa idea a la opinión pública, bordando con rico lenguaje sobre diferentes aspectos de la privilegiada personalidad que Dios había escogido para "nuestro Héroe", como se dio el gusto de llamarlo muchas veces en su discurso. Pero no cabe duda que el sentir popular se reflejaba a su vez en las palabras cultas del orador, pues estando Borda en la flor de su vida profesional, la gente lo veía como a un ser excepcional y cuando murió lo consideraron casi un santo.

Sorprende aún -y debió sorprender más en su mero momento- el valeroso y arriesgado empeño que distinguió a José de la Borda en sus búsquedas y luchas por arrancar a la Tierra sus tesoros entrañables, para luego distribuirlos con tanta largueza entre el público. Ese juego de recibir y dar riquezas -del cual él salió victorioso al final de su existencia- parece haber sido un plan que inició desde el principio de su vida minera. Su indudable generosidad ha sido exaltada por todos los historiadores, pero sin tratar de explicarla a pesar de que fue realmente extraordinaria, aun para aquellos tiempos de tanta religiosidad. Nosotros también pensamos que José de la Borda fue muy generoso, pero vemos en ese desbordante desprendimiento -casi maniático- el resultado de impulsos psicológicos más complicados que la sola piedad. No quiere decir esto que menospreciemos su generosidad, pero si queremos entenderla mejor. Que nos perdone el propio de la Borda tanta intromisión.

Ante todo hay que tener en cuenta la peculiar mentalidad del minero que, como el jugador, se enfrenta cotidiana - mente al azar. La suerte por lo tanto, en estas dos apasionantes actividades, es un factor decisivo. Para un cristiano como Borda, tan ciegamente religioso además, la suerte tenía que tomar la forma de la Providencia; si Borda tenía suerte en sus empresas mineras, si encontraba más oro que otros, no se debía sino a la voluntad de Dios. Dios quería que José de la Borda, no otro, se enriqueciera fabulosamente.

No tenemos ningún indicio que nos pueda orientar hacia que época de su vida Borda se sintió comprometido con la Divinidad a cambio de las riquezas que recibía como premio a su trabajo, pero lo más probable es que dicha actitud -en cierto modo supersticiosa, como suele darse en los jugadores- se haya apoderado de él desde muy joven. El jugador necesita una manera de conjurar a la suerte para que ésta le sea siempre favorable; Borda necesitaba una manera de invocar a la Providencia para que esta siguiera protegiéndolo. El caso es que llegó un momento en que Borda debió creer con toda su Fe y la buena fe que lo inundaba, que efectivamente Dios lo había escogido a él -según decían sus contemporáneos- como tesorero para repartir sus riquezas y luego debió sentir cada vez más -a medida que se intensificaba en él esa certeza- un mayor compromiso y una más urgente necesidad por mantener siempre bien dispuesta la ayuda Divina, pues de otra manera, tal vez, la buena suerte, la buena voluntad de Dios lo abandonaría. Este proceso mental nos parece lógico dado su espíritu aventurero, cedido por su conciencia tradicionalista.

Tal actitud que hoy podría parecer ilusa, exagerada, no lo era de ninguna manera en su tiempo, en que las conciencias

-cultas e incultas como todo mundo sabe- se regían por una filosofía providencialista. Borda que sin proponérselo quizá, era vanidosamente piadoso, confirma estas suposiciones al haber expresado sus sentimientos al respecto, de la siguiente manera, al decir de uno de sus contemporáneos. Dice el informante: "...era muy grande y rara ¿es decir extraña, aun en aquellos tiempos -repetimos- de honda religiosidad? la confianza que tenía en Dios: no cayéndosele de la boca frecuentemente estas palabras: Dios me ha de dar por que sabe que no lo quiero para mí sino para Su Magestad y sus pobres. No son estas hiérboles de la adulación sino testimonio ingenuo de la verdad..." (62).

Claro está que las anteriores frases son las de un respetuoso y fiel creyente, pero ¿qué cosa le hacía creer a Borda que Dios le mandaba dar sus riquezas al prójimo en tan grandes cantidades? ¿Solamente lo movía su alma generosa?. Tal vez sí, pero también es muy posible que él haya sido el primer sorprendido de su buena fortuna y que sintiéndose por ello comprometido con la Providencia -según creemos- haya establecido en su fuero interno una especie de pacto subconciente con Dios, prometiéndole caridades para que Dios no dejara de darle. De otra manera, después de la gran bonanza del tiro de San Ignacio -que le permitió construir la Iglesia de Santa Prisca- cuando tuvo aquella gran pérdida ¿por qué? se empeñó tanto en volver a probar suerte? ¿Por qué ese afán de buscar oro, si como él mismo decía "...no lo quiero para mí...". Si José de la Borda se hubiera retirado entonces de la minería, lo hubiera hecho ya colmado de muchos méritos sociales y religiosos. Hubiera dejado la gran iglesia construída, muchas obras en Taxco y en otros pueblos y muchísima gente

favorecida. Con la venta de la custodia y de los vasos sagrados de la parroquia, hubiera podido vivir tranquilo sin preocupaciones económicas, puesto que ya no tenía hijos a quienes mantener y contaba con dos casas bien dispuestas y aprovisionadas, una en Taxco y otra en la ciudad de México. Sin embargo, a los 73 años de edad, ya sin fortaleza física, ni necesidades vitales, lo vemos lanzarse de nuevo a la aventura, tentar otra vez al azar, a la Providencia. Y por cierto que vuelve Esta a favorecerlo con una bonanza sensacional -según anotamos- con lo que él siguió ayudando a pobres e iglesias, heredando finalmente a su hijo con una gran fortuna. Y ¿qué otra explicación puede darse a este comportamiento sino el impulso de la propia indomable naturaleza de cada ser humano? Borda no hubiera podido vivir nunca sin ir tras el oro de las minas. Su sinceridad religiosa, su gran fe y su inegable bondad, lo llevaron a engrandecer sin medida sus obras pías, --que fueron una verdad generosa a la vez que un bello pretexto para justificarse a sí mismo y ante los demás hombres su incontenible ansia minera, su goce en retar una y otra vez, a la Fortuna. No negamos el espíritu caritativo de Borda ni el mérito espiritual y social de las obras pías que realizó, sino que hemos querido precisar el sentido de esa inusitada y afanosa generosidad que por parecernos maniática la vemos teñida de superstición.

Ximénez y Frías en alguna parte de su sermón fúnebre, nos dice: "Me bastaría haber oído el gran hipérbole con que vi-
viendo aun [és decir dicho en vida de Borda], ahora veinte años, se explicaba en la capital de este Reyno su [de Borda] incomparable magnificencia: "Dios a darle/Borda y Borda a darle a Dios"
(63). Así fue como quedó registrada y consagrada para siempre en

Taxco, esta célebre frase que se ha repetido como una máxima desde hacia 1758. Peñafiel, basándose en los informes que dejara el cura párroco Basurto Moreno -que ya hemos mencionado- anota también dicha frase diciendo que "...la gran piedad del Sr. Borda estaba descifrada (sic) en las siguientes palabras que por muchos años estuvieron escritas en un precioso cuadro"(64). Suponemos que el cuadro debió estar colgado dentro del templo. Efectivamente esa frase ha sido recordada y repetida siempre por los taxqueños, como la mejor expresión del inaudito diálogo con que Dios favoreció a Borda.

Haya sido cierto o no que dicha frase existiera pintada en un cuadro, es evidente que derivó de las palabras que solía pronunciar Borda al decir que Dios le daba porque "...no lo quiero para mí sino para Su Magestad y sus pobres". De la certeza de sentirse y ser considerado por los demás como apoderado de Dios en la Tierra, derivó la segunda célebre frase, que con tono más popular y materialista ha traído hasta nuestros días un eco de la sobrenatural admiración que Borda y sus hazañas despertaron entre la gente del siglo XVIII.

Por otra parte Borda no podía desconocer el valor social de las obras pías y el prestigio que recaía en quienes eran generosos con la Iglesia y con los pobres. Construir templos no era cosa rara entre los habitantes de la época virreinal. Todo lo contrario, pues las diferentes clases sociales se habían convertido -obligadas por las presiones religioso-sociales de su tiempo- en patronos de obras pías, en la medida que a cada quien se lo permitieran sus recursos económicos, porque en aquella sociedad estrictamente católica no quedaba más camino a los hombres que proyectarse socialmente a través de las obras pías. Cada ciu-

dadano era un obligado contribuyente a la Iglesia; los muy pobres obsequiarían velas o flores, muchos otros tuvieron para pagar una escultura o alguna pintura y los más acomodados, mandaron construir retablos, claustros, capillas, templos y conventos. Así las iglesias y los monasterios se agrandaron y enriquecieron -en etapas casi siempre- a base de las interminables donaciones que todo buen cristiano -en espera de la salvación eterna- consideraba indispensable hacer.

Nadie sin embargo había emprendido individualmente la imponderable hazaña de construir un templo completo, desde los cimientos hasta los candiles y las alfombras. Los más ricos monumentos religiosos habían sido hechos y engalanados por varios patronos a la vez, en muchas ocasiones agrupados en Cofradías o por su paisanaje. José de la Borda sin embargo se empeñó en construir él sólo sin la intervención de nadie, uno de los templos más espléndidos del país, convirtiéndose así en el Patrono de los patronos de obras pías, en el Patrono por excelencia.

Desde un aspecto puramente objetivo la parroquia de Santa Prisca constituye sin duda, la culminación material de ese fenómeno social protagonizado por los patronos de obras pías, que consistía en conseguir prestigio social mediante las mimas. Nadie antes ni después de Borda pudo darse la satisfacción de lograr una obra tan perfectamente acabada y completa y hermosa, como fue la edificación de Santa Prisca. Además Borda fue el primero y único que logró esa hazaña religiosa que lo cubrió no sólo de prestigio social sino de gloria. El Conde de Valenciana, sucesor de Borda por su menor edad, su profesión y la magnífica suerte, que le permitió reunir una fortuna aun mayor que la del minero de Taxco, no tuvo el gusto sin embargo, de ver acabada

su iglesia -construida indudablemente a imagen y semejanza de la de Taxco en cuanto a los móviles sicológicos- que por otra parte no se planeó nunca tan grandiosa como Santa Prisca.

Por muy grande que haya sido su piedad, Borda tiene que haber sentido orgullo -piadoso si se quiere, pero no por eso menos humano- en haber podido pagar él sólo, la construcción de un templo entero, de tan alta categoría artística. Hazaña jamás superada en la Nueva España y que puso de manifiesto ante los ricos y aristócratas de nacimiento, su inteligencia, su fuerza individual, su superioridad y lo que era más importante que nada, su condición de instrumento divino, de ser elegido. Por eso la famosa frase "Dios a darle a Borda y Borda a darle a Dios"-que siempre nos ha sonado como inocentemente herética y reflejo de una vanidad que se engañaba a sí misma a socapa de la piedad religiosa- cobró tanta validez en aquellos años.

• • •

Justo nos parece mencionar a continuación algunas de las obras pías que hizo José de la Borda en beneficio de sus congéneres, durante su próspera vida. La presente lista no esta completa ni lleva un orden cronológico. Hemos tomado los datos del manuscrito titulado Testimonio de la Información, y de las anotaciones consignadas por don Antonio Peñafiel, don Genaro García y don Manuel Toussaint.

Aparte de la construcción de la iglesia parroquial de Taxco, se sabe que Borda introdujo agua a la ciudad, mediante una cañería de más de 500 varas, que no sabemos si es la misma cañería del río de la Presa, que también mencionan los documen-

tos, o si se trata de dos cañerías distintas. Construyó varias fuentes para el servicio público entre las que se cuenta la de la plaza mayor de la ciudad de Taxco. Tendió el puente sobre el río que separaba a Taxco de Pilcaya, Malinaltenango y Coatepec y los caminos empedrados a Acuitlapan y Acamiuxtla, las limosnas fueron incontables: ayudó a los pobres, a los huérfanos, doncellas y viudas; a los estudiantes y fomentó y pagó los estudios a varios sacerdotes, entre los que se contaron: Tavera, Patiño, Ocampo, Martínez Marmolejo, Rodríguez y Montiel. Se ocupó de los peregrinos, de los presos olvidados, de los enfermos y de los nobles desgraciados. Mandó techar las casas de los pobres y en el año de 1753 en que el Real de Minas padeció una grave escasez de víveres, Borda mandó comprar semillas para repartirlas entre la población. Acontecimiento, por cierto, que sirvió de tema a otro de los motivos pintados en la pira funeraria dedicada a don José, en una de cuyas tarjas aparecía éste, rodeado de víveres para regalar al pueblo.

Entre las iglesias que favoreció con su ayuda se cuentan el convento de San Bernardino de Taxco, la iglesia de Tehuilotepic, la de Zacatecas, la de Tlaltenango en Cuernavaca, la de Tlalpujahuá, la capilla de la hacienda de Saucedá en Zacatecas, etc, etc. Colaboró además con Manuel Aldaco, otro hombre generoso, en varios proyectos de caridad. Se preocupó especialmente de mejorar a los mineros a quienes pagaba una especie de salario mínimo. A los barreteros les subió de 2 a 4 reales y a los repasadores de 1 1/2 a 3 y les daba regalos de Navidad "...siguiendo la tradicional y secular costumbre de Europa".

San Juan Nepomuceno, la Buena Fama y José de la Borda.

En los tiempos en que se construyó la parroquia de Taxco, el culto a San Juan Nepomuceno era una devoción -aunque ya muy aceptada- relativamente nueva, pues el santo había sido canonizado por Roma apenas en 1729, a instancias principalmente de los jesuitas quienes pensaron que éste culto podría borrar las malas influencias dejadas por el hereje Juan de Hus (65). Sin embargo, según nos informa la Enciclopedia Británica, no hay pruebas de la existencia real de San Juan Nepomuceno. La persona que se llamó Juan de Nepomuk o de Pomuk, no fue Santo, ni tuvo nada que ver con aquél. Juan de Pomuk era hijo de un alemán de nombre Wölfel y fue vicario general del arzobispo de Praga, Juan de Jergenstein, en 1393. En una ocasión se vio obligado a impedir que el Rey Wenceslao IV de Bohemia, se apoderara de las rentas de la Abadía de Kladrub, pagando muy cara su osadía, pues fue de inmediato arrestado, torturado y arrojado al río Moldavia. Por otra parte el cronista austriaco Thomas Ebendorffer de Haselbach, asienta que ese mismo Rey Wenceslao, ordenó que el confesor de la Reina su esposa -oficio que Juan de Nepomuk nunca tuvo- fuese arrojado a las aguas del Moldavia por no haber revelado los secretos de confesión de su real consorte (66). Posteriormente a estas noticias la vida de San Juan Nepomuceno ya se cuenta redondeada y engrandecida, tomando como tema central el martirio sufrido por medio de la muerte en el río Moldavia. Es decir a quien quiera que haya sido el confesor de la reina se le reconoció como santo, y se relacionó con la muerte de Juan de Nepomuk, resultando así el martir San Juan Nepomuceno. El tiempo ha

venido a confirmar la falta de autenticidad histórica de la vida de este santo, pues es uno de los muchos que se eliminaron, hace poco, del calendario católico, precisamente por haberse puesto en duda la veracidad de los hechos que concurrieron a su canonización.

Veamos ahora cual es la versión jesuítica de la vida de San Juan Nepomuceno, que tanta popularidad alcanzó en la Nueva España en el siglo XVIII, gracias al esfuerzo de la Compañía de Jesús.

Según el padre Francisco María Galluzzi en su obra -traducida y publicada en México en 1733 (67)- solamente cuatro años después de la canonización de dicho santo, dice que san Juan nació en un lugar llamado Nepomuch o Pomuch "...famoso no tanto por las ricas minas que en sus territorios oculta, como por lo ilustre e insigne que ha sido siempre en la Religión Católica..." (68). Vino al mundo hacia 1320-1330, de padres de mediana condición y ya grandes. En el momento en que nació "...se vieron clara y distintamente bajar algunas llamas del Cielo, las cuales cercaron toda su casa, del mismo modo que cuando a su muerte se vió todo su cuerpo rodeado de admirables luces..." (69), motivo que después, tomado por la iconografía, se convirtió en las estrellas que rodean su imagen flotando sobre las aguas del río, como tantas veces lo hemos visto representado en la pintura virreinal.

De niño ayudaba a decir misas en el convento de Cister. Fue enviado después a Zatesio en donde estudió gramática y letras. Aprendió latín y pasó a Praga en donde la Universidad le concedió "...Laureola Doctoral de Prima de Philosophia, luego Theologia y por último Derecho de los Sacros Canones..." (70).

Es interesante hacer notar como los jesuitas recrearon la figura de un santo culto, destacado orador y adornado de los máximos honores académicos de aquel entonces.

Se ordenó sacerdote y fue señalado con el cargo honorífico de Canónigo de la Iglesia Metropolitana de Praga, de San V
no
to, según el autor, que lo por cierto, /da ninguna fecha, ni anota ninguna fuente de información al proporcionar estos datos. Más tarde el Rey Wenceslao IV le ofreció otros cargos que él rechazó, aceptando finalmente el de Limosnero Real (71). "La Emperatriz Doña Juana, hija de Alberto Duque de Baviera y Conde de Olanda, después de haberlo oído predicar diferentes veces y habiendo quedado movida...", lo declaró su "...Confesor ordinario; entregando al santo las llaves y el arbitrio de toda su conciencia"(72).

Wenceslao, que ya era notable por sus crueldades, había alimentado un terrible odio contra la Emperatriz y en una ocasión, lleno de celos, exigió a San Juan Nepomuceno, que le revelara las confesiones de la Reina, a lo cual el santo se negó rotundamente (73). Trató una vez más Wenceslao de convencer al sacerdote por medios más drásticos, pero como fracasara nuevamente en sus intentos, llevado de la ira mandó que le dieran tormento y que fuera arrojado, "...atado de piés y manos..." "...al río Moldavia cuyas aguas corren debajo de aquel antiguo puente" "...apenas subió el Sagrado Cadaver del fondo del Río sobre sus aguas; quando se vio de todo cercado de llamas celestiales, aunque más milagrosas [sic] que aquellas que lo acompañaron en su nacimiento..."(74) "El día de su dichosísima muerte fue el año de 1383. Miercoles Vigilia de la Triunfante Ascensión del Señor a 16 de mayo". No se sabe exactamente que edad tenía cuando murió, pero "...l. más

constante opinión es que fuese en edad varonil y no avanzada" (75), convirtiéndose así en martir "...del siglo de la confesión" (76).

En el año de 1719 el Arzobispo de Praga fue a reconocer el cadaver -seguramente porque los jesuitas debían haber empezado ya a mover el asunto de la canonización- encontrándose con que los huesos del santo estaban aún "... húmedos y jugosos..." "Pero el mayor de todos los prodigios fue la incorrupción de la lengua, que se llevó en procesión por la ciudad de Praga en 1721" (77). En 1722 se formaron los procesos de canonización en Roma terminándose en 1725, bajo el Papado de Benedicto XIII. La solemne canonización se hizo en 1729 en la Basílica de San Juan de Letrán (78).

. . .

"Es la buena fama una flor tan delicada que el blando susurro de una lengua la lastima, y la haja (79)", dice otro sacerdote jesuita español, biografo también de nuestro santo, expresando con ello -desde la Madre Patria- la razón por la cual la Compañía de Jesús escogió como patrono a San Juan Nepomuceno.

En la Nueva España, el padre Juan Antonio de Oviedo, Capellán de la Casa Profesa de México, que fue uno de los que dió su parecer aprobando la publicación traducida de la biografía escrita por el padre Francisco María Galluzzi -que ya mencionamos- es muy explícito al referirse a este aspecto y dice abiertamente:

"Y esta bien asegurada persuasión movió a nuestra mínima Compañía (que por especial permisión de su Adalid y Capitán JESUS, desde que se fundó en el espacio de los siglos, siempre ha sido, y es combatida en el credito y en la fama, ya de las malignas

nas lenguas de los Hereges, que temen en el afianzado crédito de su Santidad y Letras, su fatal y mayor ruina; y también de muchos de los católicos, gobernados, o de la ignorancia o de la envidia a que en la última Congregación General 16, el año de 1731, ápe-nas si dos años después de la canonización escogiese a San Juan Nepomuceno por especial Patrón y Tutelar de su buena fama y nombre.... La fama "...siendo un espejo cristalino, expuesto a que el odio o la envidia o la ambición lo empañen con maligno aliento era muy conveniente tener un Protector y Tutelar de superior virtud, que con la sombra de su amparo y patrocinio la defendiese de las impías y venenosas lenguas. Y este es el gloriosísimo Martyr San Juan Nepomuceno, a quien con universal y concorde aplauso de los fieles tiene escogida la devoción por Patrón de la buena fama" (80).

Debido pues al preponderante papel religioso y social que los jesuitas -hombres modernos de acción- habían logrado alcanzar en el siglo XVIII fueron atacados por la maledicencia, viéndose en la necesidad de buscar un santo tutelar especial, un santo nuevo, que les diese apoyo y confianza para afrontar esas críticas producidas por las actividades "liberales" que ellos desplegaban. Una vez adoptado como tal San Juan Nepomuceno, los miembros de la Compañía de Jesús de México -seguramente para congraciarse mejor su voluntad- con gran método y perseverancia se dedicaron a extender el nuevo culto por todo el país, cosa que lograron estupendamente bien, pues de inmediato se fundaron varias cofradías bajo la advocación de dicho santo en diversas poblaciones de la Nueva España. Se publicaron varias biografías del personaje -unas traducidas y otras escritas en español- y en los templos y museos quedan aún numerosas pinturas y esculturas -exentas

y en retablos- que constituyen valiosos testimonios de la popularidad que alcanzó este culto. Lo que no parece muy seguro es que haya mejorado la fama de la Compañía de Jesús.

En 1729 se formó al parecer, la primera Cofradía integrada nada menos que por abogados y ministros (81), ocupaciones públicas, que efectivamente requieren del buen prestigio personal. Sabemos que en 1730 otra Cofradía nepomuceniana, con domicilio en la iglesia del Espíritu Santo, le dedicó a su patrono un hermoso retablo muy costoso, compuesto de "Soclo, Banco, Columnas Salomónicas de una banda, Cornisas, Sotabanco, Nichos con imagenes de talla y Remates de Estipites" (82). Se supone que en la Catedral Metropolitana debía existir una escultura-relicario de San Juan Nepomuceno, pues se consiguió que trajeran a la Nueva España algunas reliquias de su cuerpo (83). En suma que para mediados del siglo XVIII, cuando José de la Borda era ya un hombre famoso y construía su templo, el culto a San Juan Nepomuceno era ampliamente conocido y aceptado por la sociedad novohispana destacándose dentro de la inmensa cantidad de santos tutelares, que poblaban los altares, por la función concreta y muy necesaria socialmente, de ser: protector de la buena fama.

No cabe duda que por ello San Juan Nepomuceno se tomó como una devoción novedosa y necesaria en su momento, adecuada a las personas que constituían la modernidad en el siglo XVIII. San Juan Nepomuceno en su momento no fue un santo más, sino que tuvo la significación de haber sido un refugio para los hombres de acción. Por ello los jesuitas lo "lanzaron" y adoptaron como tutelar, así como los abogados y ministros, también hombres de acción, que rápidamente fundaron una Cofradía bajo su patrocinio. En aquel entonces el peligro de perder la buena fama, el buen nombre -eco-

nómica, social o moralmente- siempre fue mayor en los hombres de acción que se arriesgaban peligrosamente a luchar por el éxito, de ahí la gran acogida que se dio a este santo, en un momento en que la sociedad novohispana se encontraba ya, indudablemente, contagiada de modernismo en diferentes formas. Claro está que con el correr del tiempo, San Juan Nepomuceno dejó de ser importante desde ese aspecto social de preservador del buen nombre, cuando los católicos hombres de acción -gracias al racionalismo- conocieron otros medios más prácticos de proteger su buena fama y así el santo se fue quedando relegado en sus altares, a desempeñar un tutelaje restringido al sacerdocio.

Presentando así la personalidad de San Juan Nepomuceno se puede explicar plenamente al relevante lugar que ocupó en la piadosa vida de José de la Borda y en su obra. Ya sea que José de la Borda mismo haya considerado a san Juan Nepomuceno como su protector e intermediario con Dios -dada la buena fama que había logrado con sus éxitos mineros y sus obras de caridad- o sea que el público se lo hubiera hecho sentir, al relacionarlo con el santo, el hecho es que por fuerza se estableció entre ellos una relación que fue del dominio público, basada también en las semejanzas que guardan algunos detalles de la vida personal de ambos: los dos estaban vinculados a una población minera y provenían de familias de clase media, habiendo logrado por sus propios esfuerzos el éxito profesional, una alta consideración social y la Fama inmortal. Así, la especial devoción que Borda tuvo por este sacerdote martir que quedó inmortalizada en el retablo que se le dedicó -entre sus amados jesuitas- dentro del templo de Santa Prisca y en algunas producciones literarias de cierto interés.

Don Manuel Toussaint nos informa que hubo varias obras

literarias dedicadas a José de la Borda, aparte de la Oración Fúnebre de Ximénez y Frías (84), aunque desgraciadamente no registra ninguna fecha para esos documentos, ni nosotros hemos podido encontrar datos cronológicos al respecto. Existe un libro inédito -que pertenecía a la colección del profesor don Federico Gómez de Orozco, quien se lo mostró a Toussaint y que nosotros no hemos podido localizar- escrito por el licenciado Isidro Verdugo y Santa Cruz -originalmente dedicado al bachiller Juan Miguel Lozano de la Peña- que posteriormente, el hijo del autor, don Francisco Verdugo, rededicó a su vez a José de la Borda. Aunque no conozcamos el texto, nos parece muy significativo que dicha obra, en verso, trate de la vida y milagros de San Juan Nepomuceno. La persona que obsequió el libro a Borda -que era pariente de su mujer- añadió también un soneto acróstico -curiosamente dispuesto en círculo, de tal manera que cada verso converge en el centro de la circunferencia en donde se encuentra una letra A, ya que la última palabra de cada oración termina en A, y cuatro quintillas dobles. Estos poemas están reproducidos en el libro de Toussaint sobre Taxco, de donde los hemos tomado.

Ambas obras poéticas se ocupan también de exaltar e invocar la figura de San Juan Nepomuceno, en relación con Borda. Así por ejemplo, entre otras cosas, el poeta le dice a don José:

"Si llevado del barreno
 buscas honra, buscas fama,
 con fe y esperanza clama
 a San Juan Nepomuceno" (85).

Y en el acróstico (86) se aprovechan los versos para contar la muerte del santo, y advertir como su fama lo mantendría vivo, para alentar en cierto modo a Borda a no perder las esperanzas de restaurar la fama perdida, cosa que nos hace pensar,

que casi seguramente, estas obras poéticas -con tan insistentes referencias a San Juan Nepomuceno- se produjeron con motivo de la quiebra económica que tuvo el ilustre minero, como recomendación, consuelo y conjuro. Así el poder milagroso de San Juan Nepomuceno debió verse fortalecido y enormemente admirado cuando José de la Borda recuperó -con la fabulosa bonanza de las minas de Zatecas- su buena fama, su honor minero y sus riquezas.

Esta devoción nepomuceniana es por otra parte, la única nota de modernidad religiosa que afectó la fe tradicionalista de Borda y que pone de manifiesto un aspecto más del predominante e insalvable mecanismo providencialista que regía las mentes.

José de la Borda y la construcción del templo de Santa Prisca.

"Me parece, Señores, que quitándome las palabras de la boca, hacen su elogio, no tanto fúnebre, quanto glorioso, e inmortal, las insensibles piedras de este Templo. Así como las grandes fábricas de los Cielos predicán la gloria de Dios su Hacedor, así me parece que los fundamentos de esta fábrica, el pavimento de este Templo, sus elevadas columnas, sus grandes bóvedas, sus sagradas Imágenes, que ocupan estos Colaterales, y los votos que penden delante de ellos, y lo que es más, los sagrados Vasos los ricos Ornamentos, y demas adornos que hacen célebre, singular e incomparable esta Parrochial Iglesia, están perpetuamente publicando la liberalidad, la grandeza, la gloria de su autor" (87).

Hacia mediados del siglo XVIII, José de la Borda que andaba en los cincuenta años, era el más prestigiado y famoso ciudadano del Real de Minas de Taxco y según podemos deducir del contenido de los párrafos anteriores, llegó a la plena madurez de su vida siendo extraordinariamente rico, profundamente religioso, trabajador infatigable, magnífico técnico minero, sumamente autoritario, ejecutivo, y poderoso moralmente. Era además un caritativo ob-

sesivo, de naturaleza introvertida y tendencia a la soledad; terco, frugal y severo en su vida privada y absolutamente despreocupado de los problemas políticos del país. Básicamente inculto, llegó a ser según dijimos un triunfante empresario de minas, una especie de self-made man, el Fenix de los Mineros Ricos de la América, lleno de éxito económico y prestigio social, que -suponemos- dada su honda religiosidad y su ciega fe en el Dogma, no dio cabida nunca a las dudas de tipo filosófico y por ello mismo careció de curiosidad intelectual. A José de la Borda no le preocuparon nunca las ideas, convencido como estaba de la Verdad Absoluta que le ofrecía la religión católica. Como europeo que era conservó -no sabemos si intencional o espontáneamente- un sentido -si bien limitado- universalista, frente a la vida, alimentado también por su enorme religiosidad, como claramente se reflejó en la mayor parte de las obras pías en las que invirtió su dinero. Al parecer se sintió ligado a la Nueva España más por humanitario cristianismo que por efectos de un amor patrio terrenal. Sin lugar a duda fue un cristiano ciego, incondicional, antes de ser francés o español o novohispano. México y sobre todo Taxco, pueblo por el que debió sentir cariño, fueron los lugares que Dios le destinó para vivir, para cumplir su cometido divino y estamos seguros de que si en vez de Taxco hubiera tenido que vivir en el Congo Belga, habría vivido y actuado de manera exactamente igual. Las numerosas caridades que desplegó a su alrededor las hizo a los hombres como hijos de Dios y no por ser taxqueños o mexicanos y jamás contribuyó a nada que no fuera a redundar en beneficio de la tradición imperialista: la Iglesia y después el Rey de España.

Para este Fenix europeo, que fue uno de los más prósperos y encumbrados burqueses del siglo XVIII, católico y convencio-

nal como todos los buenos burgueses españoles, rígido tradicionalista, temeroso de las modernidades y la frivolidad, fiel glorificador de laFFE, la construcción de un templo fue una imperiosa necesidad, la obligada culminación de su vida. Había que hacerlo como tributo a Dios que tanto lo había favorecido, pero también como la más cumplida expresión de su propio yo.

Si no conociéramos algo de la personalidad de Borda, tal vez podríamos haber pensado que la obra que edificó en Taxco -si bien de valor artístico extraordinario- era una iglesia más de las muchas que nos legaron otros generosos patronos de obras pías. Empero, conociendo algunos rasgos significativos de su carácter y de las circunstancias de su vida, su obra cobra una peculiar significación psicológica.

La suntuosidad que ostenta este templo minero, no se debe ni mucho menos solo al agradecimiento religioso de Borda. Es obvio que el grandioso monumento no corresponde a la sencilla arquitectura civil que lo rodea, ni al tamaño y la categoría urbana que dicho Real de Minas tenía a mediados del siglo XVIII, en que debió haber sido un pueblo muy pequeño. Para cumplir con Dios, José de la Borda pudo haber construido una iglesia digna de Taxco pero guardando la relación de calidad entre el pueblo y la iglesia, o haber mejorado la primitiva, parroquia como una vez intentó hacerlo, sin haber hecho tal derroche de lujo y celo artístico que puso en la actual suntuosa iglesia, que evidentemente se destaca entre el caserío como un brillante que estuviera rodeado de piedras semi-preciosas. Pero dados sus afanes de grandeza religiosa, su piadosa vanidad, su gran generosidad, y su necesidad de expresión Borda no pudo menos que concebir una obra grandiosa -como todas las cosas que el emprendió- y además triunfal

y riquísima. Por otra parte, aunque nunca lo hubiera aceptado abiertamente y sus panegiristas tampoco, él sabía muy bien que con una obra de esta categoría material, se proclamaba ante los ojos de la Nueva España entera -según decíamos- que José de la Borda, el burgués, el hombre que llegó pobre al país, convertido en el Fenix de los Mineros, tenía y podía más que nadie y levantaba, el solo un templo incomparable, muy por encima de todos los que la antigua aristocracia había pagado hasta entonces. Su poder material y moral, su popularidad su superioridad, quedaban patentes e inmortalizadas en aquella obra. Borda el favorito de Dios a pesar de su cuna mediocre, de su incultura, se elevaba así por sobre la sociedad novohispana sin que nadie pudiera menos que admirarlo y muchos envidiarlo.

Para este hombre a quien no le interesó -más que en lo indispensable- expresarse por medio de la palabra escrita, que no dejó registrada ninguna idea importante, nada mejor que eternizar sus sentimientos e ideales providencialistas en las bellas formas del templo que construyó. La magnífica ornamentación del templo y los retablos -según veremos adelante- se encuentra trascendida de su dogmático y estricto catolicismo y en sus estructuras se manifiestan el respeto que tuvo a las jerarquías eclesiásticas, sus devociones predilectas, su generosidad material y por encima de todo y abarcándolo todo su idea de la Iglesia Triunfante, como veremos después de analizar las diversas partes componentes del templo.

Con estos ánimos piadosos, sociales y psicológicos, José de la Borda se lanzó a la construcción de un edificio inmortal y que sobrepasara cualquier otro de los que hasta entonces poseía el país.

Regía en el gobierno de la Nueva España el Virrey don Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, Conde de Revillagigedo y era Arzobispo de México don Manuel Rubió y Salinas, cuando el acaudalado José de la Borda solicitó permiso para construir la nueva parroquia del mineral de Taxco.

Don Manuel Toussaint, publica en el apéndice de su libro una transcripción de esa solicitud, informándonos a la vez, que ese valioso documento formaba parte del Archivo de la parroquia y se encontraba aún en su lugar en los tiempos en que don Antonio Peñafiel investigó en él, o sea hacia 1904, pero que después fue sustraído alevosamente, junto con otros documentos importantísimos para la historia de Santa Prisca (88), los cuales no se han recobrado hasta la fecha.

El Teniente de capitán don Simón de Vidaurre, vecino de Taxco, fue quien en nombre de José de la Borda presentó dicha solicitud ante las autoridades mencionadas, alegando que la parroquia primitiva estaba en pésimas condiciones y amenazaba ruina, por lo que Borda había decidido reconstruirla desde los cimientos, de su propio caudal "...y para principiarlo a puesto en my poder treintta mil pesos, en cuja atencion se a de servir V. Excelencia como vice Patrono Real de Conceder su benia, Licencia y permyso a dicho my parte para ejecutar lo referido y mandar se libre el Despacho correspondiente con las expresas qualidades y condiciones de que ninguna otra Perzona de qualquier estado, calidad y condición o dignidad que sea, o fuere, ni aun con el pretexto de Parrochos, se Intrometan solemne ni privadamente, en el principio, progresos ny conclusion de la obra referida hasta que del todo este perfectamente acabada y dedicada (89).

A través de los términos en que Borda pidió la autorización para su obra -que según puede deducirse del texto, le costó 30,000 pesos- impuso ante todo su autoridad y exigió desde luego libertad absoluta para actuar y decidir durante la fabricación del templo, cosa que, por lo que sabemos hasta hora, no era precisamente, lo que se acostumbraba hacer cuando se emprendían obras pías. No criticamos sin embargo la actitud, aparentemente engreída, del eminente minero, sino por el contrario, nos felicitamos de que haya manejado con tanto acierto su sentido práctico y su genio ejecutivo, pues gracias a esas condiciones que impuso, la iglesia de Santa Prisca ostenta una armonía artística inusitada, debida en gran parte -como ya lo anotó Manuel Toussaint- a que tuvo un solo director; a que fue una sola mente la que coordinó los esfuerzos de los artistas y logró así producir esa unidad espléndida que ofrece el templo en todas sus partes. Borda pensó en todo esto como se desprende claramente de la explicación que da su apoderado en dicha solicitud, acerca de esas condiciones las cuales -dice- se hacían necesarias "...por los inconvenientes que traen la diferencia y aun contrariedad de dictámenes, la que es quasi necesaria siempre que son muchos y por que el mismo de my Parte es hazer la Fabrica con el mayor lucimiento..." (90)

A cambio de aceptar sus condiciones, las autoridades exigieron a José de la Borda que quedara obligado "...con sus bienes de concluir perfectamente la Iglecia". El Fenix de los Mineros se obligó a ello mediante hipoteca de sus bienes y a que en caso de que su muerte acaéciera antes de que se acabara la obra, la continuaran sus herederos y sucesores hasta "...darla perfectamente acabada..." (91).

Bajo las condiciones señaladas, por ambas partes la li-

cencia fue concedida por el Virrey y por el Arzobispo, los días 12 y 23 de febrero del año de 1751, respectivamente (92). Suponemos que dado el carácter organizado de José de la Borda y su probado sentido práctico de las cosas, ya sabía y tenía preparado lo que quería hacer, cuando pidió el permiso de construcción. Seguramente que cuando lo tuvo ya estaban listos los planos y los artistas y los obreros -acostumbrado como estaba a las decisiones rápidas y directas- comenzándose la edificación de inmediato, pues de otra manera difícilmente se hubiera podido dedicar el templo en 1759, como se hizo. Consta -y es obvio- que mucha gente trabajó en la construcción, pues uno de sus contemporáneos nos dice que: "...todos tenían del dinero que se desparramaba en las crecidas rayas, y como había tanto en que trabajar, tantos operarios y trabajadores, hasta las mujeres resultaban beneficiadas, las que vendían sus grangerías y los hombres que no eran mineros tenían en que ocuparse, en los destinos de la obra, como en el corte de maderas, arrastre y saca de cantería, piedra, cal, etc."(93). Aunque hubiera en estas afirmaciones algo de exageración es evidente por todos conceptos que la obra proyectada a manos llenas, derramó dinero y constituyó una fuente de ingresos para muchos, durante ocho años de intenso trabajo.

Sabemos, porque así lo afirma el propio don José de la Borda en una carta fechada en Taxco, el 23 de septiembre de 1751 -que reproduce también Toussaint- que para esa fecha la primitiva iglesia ya estaba demolida y que el administrador de las obras era el distinguido caballero don Francisco Miguel Domínguez. Muy hábil, responsable y digno ante todo, debió ser este hombre en quien Borda depositó su confianza (94).

Desgraciadamente no conocemos detalles acerca del desa-

rrollo de la edificación, ni de donde se llevó la piedra con que se hizo el templo, ni los azulejos que se emplearon, ni la madera para los retablos y el piso y mucho menos algo acerca de planos y diseños. Una tradición oral dice que la "cantera" fue sacada del cerro llamado "El Huizteco", cercano a la población, pero para empezar, según el dictamen hecho por los especialistas de la Escuela de Restauración del Instituto Nacional de Antropología en 1971, no es cantera la piedra con que se hizo Santa Prisca sino una piedra ígnea de origen volcánico (95) y se haría necesario un estudio geológico en los alrededores de la población para tratar de localizar el lugar de su procedencia.

En el citado Testimonio de la Información, etc..., que hemos mencionado varias veces, uno de los testigos dice que don José de la Borda "...fabricó el suntuoso templo que todos saben, '...en el que se erogó como un millón de pesos lo que no parecerá excesivo a los que lo vieron fabricar, como el que declara y palparon que no se reparó en gasto: que no se trataba de ajuste con los maestros: que a todos decía lo mejor para Dios; y a los que saben que dos y tres veces se solía hacer una misma cosa por que saliera con toda perfección, como sucedió con el cimborrio, las pilastras y otras cosas..." (96). De estas palabras deducimos, claro está, que la obra tuvo sus tropiezos, como es lo más natural pero que se puso empeño en que las cosas quedaran tal como se habían planeado.

Por otra parte ya hemos anticipado en el primer capítulo que nada cierto sabemos acerca de los autores artísticos de la obra. En los capítulos siguientes damos nuestra hipótesis al respecto, pero desgraciadamente no podemos añadir ningún dato concreto al respecto puesto que nuestras búsquedas en los archivos no

han corrido con buena suerte. Desde luego que el nombre de Diego Durán Berruecos, que Toussaint ha consagrado como posible autor de la arquitectura de Santa Prisca, fundándose en los versos pintados en el interior de la torre norte, queda en pié como la hipótesis más válida, aunque para aceptarla plenamente haría falta conocer más la obra de Durán Berruecos o dar un testimonio documental irrefutable. Reproducimos a continuación dicha quintilla registrada también en el libro de Toussaint:

"Darte vïctores con arte
Durán piensa, sin que duerma
Su voluntad al borlarte
Y el parabién de Valerma
Es el que hace Durón-darte". (97)

La quintilla estaba rodeada con una frase, en letras más grandes que decía: VIVA EL Dr. D. MANUEL DE LA BORDA. Debido a un lamentable descuido actualmente los versos -según puede verse en la ilustración que publicamos en el capítulo IV dedicado a la pintura en este templo- casi han desaparecido junto con grandes pedazos del enlucido. Aprovechamos la ocasión para solicitar que se repare el muro y se repinten las partes faltantes, pues de otra manera pronto desaparecerá lo poco que queda. A continuación transcribimos la interpretación que hace Toussaint de dicha quintilla:

"El sentido de esta quintilla es clarísimo: Duran piensa darle vïctores con arte, con el arte de la suntuosísima obra que hacía y en la que trabajaban activamente, mientras don Manuel se borlaba; y concluye con un juego de palabras en que relaciona, con los viejos romances de Durandarte, recordados a través del Quijote quizás, el recibimiento que le iba a hacer la iglesia que le había edificado su padre (98).

En cuanto al autor de los retablos, como se verá mas

adelante, en la segunda parte del siguiente capítulo, por muchas razones artísticas sostenemos la afirmación hecha por Toussaint, apoyada en un documento que nunca exhibió, de que fue Isidoro Vicente de Balbás.

"Prosigue, pues, con aliento amado hijo, honrando a Dios de tus bienes y procurando aumentar cada día más la veneración, ornato y culto de sus casas para que merezcas ser recibido por el mismo Dios en el templo de su Gloria y en prenda y pronóstico de este nuestro deseo, te damos amado hijo, afectísimamente nuestra Apostólica bendición, ...nos será en gran manera agradable el que se ofrezca ocasión de declarar con otras la alta estimación que tenemos concebida, así de tu cristiana virtud como de tu celo para con la Católica Religión".

Muy significativo resulta en contraste con la desesperante falta de noticias acerca de los artistas que concibieron una obra de arte tan magnífica, los anteriores sublimes elogios colmados de alabanzas y bendiciones, que el Papa Benedicto XIV le dedicó a José de la Borda, por medio de un breve fechado el 4 de marzo de 1754, con motivo de la construcción del templo. Esta carta fue mencionada por Ximenez y Frías en su sermón y ha sido citada después por varios autores. Formaba también parte del archivo de la parroquia y Peñafiel la transcribe en su libro (99). Hemos de aceptar sin embargo que el siglo XVIII era mucho más importante, definitivamente, un patrono de obras pías que el artista que ejecutaba la obra. Los artistas eran entonces meros artesanos y el sentido moderno de la propiedad artística no existía (100). El que adquiría fama y renombre, pagando por una obra de arte para la Iglesia, era el donante y por ello raras veces encontramos alguna mención o reconocimiento para los artistas. El caso de Santa

Prisca resulta de todas formas asombroso, dada la magnitud del monumento que tantas alabanzas, comentarios y menciones produjo en torno a José de la Borda, vivo y después muerto, sin que nadie haya tenido interés en mencionar siquiera a los autores artísticos, sino que la personalidad del donante los opacó. Para desgracia de ellos y nuestra, el vergonzoso saqueo y la dispersión de los papeles del archivo parroquial nos ha impedido rendir el debido homenaje a esos artistas dejando además un hueco enorme y difícilmente salvable, en nuestra historia del arte barroco.

Según Ximénez y Frías anunció con solemnidad y alta precisión durante las honras fúnebres de José de la Borda, la obra arquitectónica tan solo costó "...cuatrocientos setenta y un mil quinientos setenta y dos pesos, cinco y medio reales..." (101) -de oro naturalmente- cifra que con más o menos variantes, repitieron después Humboldt, Peñafiel y otros autores.

"Los nueve colaterales, amboyes y púlpitos, confesionarios, diez y ocho pinturas de gran tamaño y el órgano, costaron 590,000 pesos", según informa Peñafiel, basándose en los apuntes del párroco Miguel Basurto Moreno (102).

Por desgracia nada más podemos añadir por el momento, a la historia material del edificio, que tan útil resultaría conocer ampliamente. Terminada la iglesia en 1758 estuvo vigilada por don Manuel de la Borda -aunque fuera desde Cuernavaca- hasta 1791 en que éste pasó a mejor vida. Seguramente que los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, anteriores a la guerra de Independencia, en la pacífica rutina del mineral no se produjo ningún cambio que afectara a la parroquia.

Durante el siglo XIX, según nos informa don Manuel Toussaint en la parte que dedica a la historia política de Taxco, es-

ta población fue teatro de graves acontecimientos, por su situación sobre el camino entre México y Acapulco y sufrió además numerosos sitios y batallas en diferentes momentos, dado que sus habitantes, como dignos hijos de José de la Borda, formaban una población realista y se mantuvieron siempre conservadores y gobiernistas, fieles a la herencia ideológica del Fenix de los Mineros.

Aparte de otras derrotas menos perjudiciales para la iglesia, en 1863 el general Porfirio Díaz tomó por la fuerza a esta población, después de una tremenda resistencia que provocó el desenfreno entre sus soldados, quienes una vez triunfantes, se vengaron sometiendo a la población a un tremendo saqueo (103). En esta ocasión la iglesia sufrió algunos deterioros muy serios, como la descompostura de un precioso órgano y al parecer fue entonces cuando desaparecieron las cruces de hierro forjado que remataban las torres y no sabemos cuantas piezas de arte más.

No deben haber sido pocos los hurtos y desperfectos sufridos por el monumento en la centuria pasada porque Peñafiel que la visitó en 1904, nos dice que además de que un rayo lo había lastimado mucho, el edificio se encontraba desmerecido por los efectos de los pasados trastornos políticos del país (104).

Los estragos del rayo fueron graves. "Cayó en la esquina N.E. y lastimó la torre izquierda...destruyendo al segundo cuerpo o sección y con motivo de la catástrofe se hundió parte de la bóveda, resistiendo al formidable destrozo el piso del coro; por esto se determinó quitar unos adornos de hierro forjado que existían en los cuatro ángulos de las torres y además los de todas las almenas que existen tanto en rededor de las alturas del templo como el balaustre del cementerio (sic) o atrio y cruz esquinal de este. Estos adornos agraciaban demasiado al templo"(105)

Aunque el autor no explica claramente en que consistían esos adornos de hierro forjado, si parece evidente que estos corresponderían en calidad y sentido ornamental a las cruces que remataban las torres y que no cabe duda que la iglesia perdió una parte importante de su atuendo, con su desaparición. En cuanto a la bóveda, sabemos efectivamente que ha sufrido desde entonces varias reparaciones y en lo alto del coro se pueden encontrar todavía los registros colocados para controlar la resistencia de dichas reparaciones.

Para colmo de desgracias hacia 1906-1908, un sacerdote llamado Lorenzo Rodríguez -según Peñafiel- mandó pintar el interior de la parroquia con brocha gorda imitando marmol azul jaspeado. Dicho sacerdote "...se recuerda en la ciudad por este acto de barbarie y por haber talado parte del altar mayor, [se refiere al manifestador] que yace en una bodega, para sustituirlo con un adefesio de mal gusto" (106).

Las partes que quedaron del antiguo y precioso manifestador se han conservado indignamente amontonadas por mas de sesenta años dentro de las bodegas del templo. Por fortuna parece ser que pronto se hará un intento de restauración o cuando menos de conservación adecuada de las mismas gracias a la intervención de la Secretaría del Patrimonio Nacional. En cuanto a la pintura, azul que cubrió por tantos años las paredes interiores, veremos enseguida como afortunadamente fue eliminada.

En 1906 siendo cura don Francisco Rodríguez se mandó hacer la reja del atrio gracias a la considerable cooperación de don Eulalio López (107), de doña Victoria López, de Mateo e Ignacio Flores y otras generosas personas. Los artistas de la herrería fueron los hermanos Embriz, Toribio como autor principal

ayudado de su hermano Julian, quienes pertenecían a una familia de antigua tradición en el oficio. Otros ayudantes fueron Felipe Menes, Fortino Moreno, Francisco Jaimes, Bernardino Quinto y Antonio González. La reja de hierro caldeado se hizo con material enviado de la ciudad de México y se comenzó en 1906, empezando a colocarse en 1907. Todos estos informes los debemos al señor Benjamín Embriz quien haciendo honor a su familia cultivaba también el digno oficio de la herrería.

Hacia el mes de octubre de 1928 se comenzaron a hacer las gestiones por medio de las autoridades correspondientes, para que se llevara a cabo la limpieza de los muros interiores de la parroquia, comenzándose por los de la Sacristía, (108) por cuenta de las oficinas federales de Hacienda a través de la Dirección de Bienes Nacionales, que dirigía entonces don Alfredo Chavero, y por el entusiasmo puesto por el Lic. Gustavo R. Velasco, Encargado de los Asuntos de la Propiedad de la Nación, dependiente de dicha dirección, de 1927 a 1931. En el mismo archivo hemos encontrado todas las noticias que damos a continuación sobre diversas restauraciones que se han hecho al templo.

Con motivo de hacer la limpieza de los muros, el ingeniero Alfonso Martínez Perdomo hizo una visita de inspección a la parroquia, encontrando para sorpresa de muchos, que la cantera no era originalmente rosa sino blanca y que según la tradición oral del lugar, se había pintado poco después de hecho el templo de color de rosa. Después de tan sensacional descubrimiento el inspector preguntó si la limpieza debería respetar la capa de pintura color de rosa o dejar la piedra al natural. Se decidió con buen criterio, respetar la capa de pintura rosa quedando los muros, ya

limpios, tal como ahora los vemos (109). El 24 de diciembre de 1928 se hizo contrato con Oscar Ramírez, para que limpiara la piedra de la Sacristía y el 19 de febrero de 1929 se da fe documental, de que la tarea había empezado, terminándose cinco meses después. El Acta de entrega del trabajo cumplido está fechado el 6 de julio de 1929 y dice que se raspó toda la pintura y se blanquearon las bóvedas y los muros de mampostería.

Inmediatamente, en agosto del mismo año, se exortó al cura párroco don José de la Merced Corrales, para que con la colaboración de los feligreses se continuara con la limpieza de los muros del templo. A pesar del entusiasmo de la gente, los trabajos, en la Capilla de los Naturales no se comenzaron sino hasta enero de 1931 por falta de fondos económicos. Esta nueva sección quedó limpia en octubre de 1931, según informe de Manuel Toussaint, quien era entonces inspector de la Dirección de Bienes Nacionales. En dicho informe consta también, que los pisos que se encuentran al frente de los altares laterales de dicha capilla, eran de ladrillos ochavados con azulejos intercalados y que fueron torpemente modificados durante esta reparación. A pesar de los escasos recursos económicos y la lentitud de las tramitaciones, la limpieza total del interior del templo se concluyó felizmente, no sabemos con exactitud en que año, pero suponemos que antes, o cuando menos hacia 1935 en que la Secretaría de Educación Pública declaró oficialmente Monumento Colonial a la parroquia de Santa Prisca (110).

Desde el año de 1930 según, otro informe, del entonces inspector José Gorbea, se avisó que la imagen de la Purísima Concepción que remataba la fachada estaba en malas condiciones de

estabilidad. Debido a ello el señor cura Corrales, le mandó poner unos anillos de hierro para sujetarla, advirtiéndole que no se podía evitar la destrucción de la escultura dada la mala calidad de la piedra en que estaba hecha. Esto sucedió en 1931, pero el peligro se agravó y en 1932 intervino el ingeniero Alberto Ortiz Irigoyen para hacer una nueva inspección. En su informe, este ingeniero explica que dicha obra escultórica "...como todos los remates macetones, cruces, etc., de este templo, tiene en su interior un refuerzo de hierro forjado que la sostiene", dato que nos parece importante desde el punto de vista técnico y porque pone en evidencia la poca dureza del material pétreo con que está fabricada Santa Prisca. No le parecía probable, al ingeniero Irigoyen que la imagen se cayera, dados los refuerzos de hierro puestos por el párroco, pero pidió, sin embargo, que se cinchara también la esfera que le servía de peana a la Virgen, que era el elemento más deteriorado. Siguiendo esas indicaciones, la escultura quedó restaurada en febrero de 1933. Empero el problema de su conservación terminó en 1937, cuando el 6 de octubre un temblor de tierra la echó abajo, produciendo además varias cuarteaduras sobre la bóveda del ábside, en la cúpula, sobre el tercer arco toral y en el Bautisterio, desperfectos todos que se fueron reparando posteriormente. La imagen de la Virgen fue rápidamente reproducida copiando la original, esta vez en cantera gris, la cual se destaca perfectamente del resto de la piedra pintada, de color de rosa. No hemos podido averiguar hasta ahora quien hizo la nueva talla.

En otra comunicación el padre Corrales, nos informa: "...he dotado al templo parroquial de Santa Prisca de esta ciu-

dad, actualmente a mi cuidado, con cuarenta bancas de cadre rojo cuyo costo es de más de \$9,000.00, nueve mil pesos. En el estilo de ellas se procuró la armonía con dicho templo". Para el 17 de octubre de 1945 se inauguraron solemnemente sesenta bancas, para cuya hechura colaboraron las principales familias, y son las que actualmente están en uso.

En 1958 encontramos en el expediente varias noticias sobre algunas reparaciones secundarias: cuarteaduras en los muros, remiendos en la fachada, reposición de algunos remates sobre la barda del atrio -claramente pueden verse aún hoy en día, dichas partes renovadas-, raspado de una capa de pintura que cubría la portada lateral, aceitamiento de los portones de madera, limpieza de los retablos y arreglo de la Sacristía como pequeño museo. Estas composturas y arreglos se hicieron con motivo del II Centenario de la parroquia, el cual se celebró con el mayor lucimiento posible.

En 1967 se vuelve a insistir en la existencia de serias cuarteaduras en el coro, que fueron restauradas nuevamente, pues durante nuestra última visita a la parroquia, con los especialistas de la Secretaría de Patrimonio Nacional, se consideró que el coro estaba seguro y que los registros allí colocados no indicaban ningún peligro debido a empujes o nuevas cuarteaduras.

Actualmente el estado general de la parroquia es bastante satisfactorio y la Secretaría del Patrimonio Nacional está modificando -para mayor seguridad- las instalaciones eléctricas. Sin embargo deseamos dejar aquí constancia de que, es urgente arreglar ciertas cosas. La compostura del órgano nos parece indispensable y fácil en estos tiempos; pedimos que se haga un in-

ventario general pues faltan ya algunas obras de las registradas en el último que se hizo en 1949, que se conserva también en el expediente arriba citado. Algo importantísimo es clasificar y arreglar la bodega reponiendo en sus lugares los pedazos que se han caído de los altares, así como limpiar y conservar en mejor situación -o si es posible restaurarlo- lo que queda del antiguo manifestador. Es necesario también continuar remendando los numerosos desperfectos que hay en la cantería y tratar de mantener el templo dentro de una mejor limpieza. No dudamos que los taxqueños, pondrán todo su empeño en lograr estos arreglos y demostrarán con su ayuda el amor y el respeto que sienten por esta grandiosa obra de arte que les legará José de la Borda.

. . .

Finalmente deseamos dejar asentado que según nuestra opinión, la iglesia de Santa Prisca fue terminada totalmente en 1758, según indica la inscripción que se encuentra sobre el lavabo de la sacristía. Nos interesa insistir en esto porque, como ya hemos dicho en el capítulo anterior y como veremos más detenidamente en el que sigue a este, nuestro estimado colega Jorge Alberto Manrique, piensa que las portadas de la iglesia, dadas sus formas tan avanzadas, no pueden ser de mediados del siglo XVIII, sino que él las considera como hechas hacia 1770.

Después de haber analizado un poco el carácter de José de la Borda, creemos que el lector podrá tener una idea de su manera práctica, autoritaria, generosa y persistente de hacer las cosas. Si hemos logrado esto y que se comprendan sus ideales piadosos y sus ambiciones sociales, ello bastará para aceptar que

un hombre así, tan poderoso además, como vanidoso y religioso-
 -nada menos que el Fenix de los Mineros, el Patrono de los patro-
 nos de obras pías-, no podía menos que haber terminado completa-
 mente la iglesia antes de dedicarla. El mismo no hubiera sopor-
 tado otra cosa, le hubiera parecido un desacato a Dios y una fa-
 lla imperdonable consigo mismo. Borda el perfeccionista, el orga-
 nizado, el que pensó en todos los detalles menores del acabado
 del templo, que pagó un mobiliario lujoso, que llenó de vasos y
 vestiduras la sacristía, que colgó candiles y alfombró el piso,
¿como podía haber permitido que se celebrara la consagración de su
iglesia, de su obra gloriosa, de su monumento, sin estar perfecta-
mente terminado? Santa Prisca, la parroquia en la que estaban
 puestos todos los ojos de la Nueva España ¿como podía inaugurarse
 sin tener hechas las portadas?. Por estos motivos no nos parece
 válida la suposición de Manrique. Además -como dicen los documentos-
 Borda se comprometió solemnemente con las autoridades civiles y
 eclesiásticas a terminar el templo en toda su perfección. No quiso
 -según se recordará- que nadie más que él interviniera en la direc-
 ción de la obra, para hacerla con el mayor lucimiento posible. Y
 los testigos de la época, aunque no nos precisan detalles, con
 sus comentarios nos dan derecho a apoyar nuestra creencia de que
 la iglesia estaba total y preciosamente acabada cuando se consa-
 gró. Recordemos el elogio del Arzobispo de Manila, que precisamen-
 te fue a consagrarla y que después escribió a la corte de España
 diciendo "...haber admirado tan rara y sobresaliente obra...,
 ...en la arquitectura perfecta y hermosa, y en sus adornos tan
 completa y rica". Otro testigo dijo al respecto: "De esta obra
 no se puede hablar porque las expresiones se crean como ponde-
 raciones; solo con verla se cree todo lo que en ella se hizo, su

perfección, esmero y gastos". Otro más comentó: "... que es cierto que fabricó en Taxco [se refiere a Borda] un hermoso templo para iglesia parroquial, que se cuenta entre los más famosos de este Reino, así por su bella estructura como por el adorno de retablos y paramentos sagrados" (111). Un templo sin portadas no podría considerarse acabado en toda su perfección, ni en su mayor lucimiento, ni podrían dedicársele tantos elogios a su arquitectura perfecta y hermosa y a su bella estructura. Así pues, aunque no tengamos constancia escrita de ello, estamos seguros de que la iglesia se acabó completamente, el 3 de diciembre de 1758, consagrándose en mayo de 1759 para gloria de Dios y de José de la Borda.

Advocación y dedicación del templo.

"Las de este Real nos participan la favorable noticia de haber concedido el PASE a 5 del corriente el Sr. Ordinario de este Arzobispado al Breve del S.S. Clemente XII, fecho a los 24 de julio del año pasado de 1738, en que confirma el Patronato, que muchos ha tiene aquí la ínclita martir Sta. Prisca, señalando al mismo tiempo para el de su festividad la feria segunda después de la Octava de los Santos Apostoles San Pedro y San Pablo, con rito doble de primera clase con octava, agregando su iglesia parroquial (en donde la santa se venera) a la Basílica de San Juan de Letrán concediendo otras muchas gracias generalmente a los vecinos, que ante su insigne patrona hicieron oración, como continuamente lo ejecutan, agradecidos al favor que reciben, con especialidad en la feria de Rayos, cuyo origen fue maravillosamente demostrado, que hallándose vejados de las continuas tempestades

tades determinaron elegir un santo que los patrocinare en tal conflicto, y fiando a la SUERTE la elección, cayó primera, segunda y tercera vez en Santa Prisca, a quien luego aclamaron" (112).

Esta noticia encontrada en las Gacetas de México, parece aclarar satisfactoriamente el origen del culto a esta santa martir romana, tan ajena y lejana a los habitantes de la Nueva España y que vino a dar su nombre a una de las más bellas iglesias del continente americano.

Efectivamente las lluvias torrenciales que caen año tras año sobre dicha población, vienen siempre acompañadas de tremendos rayos; era pues necesario contar con un santo protector como se hacía para casi todas las demás necesidades de la vida. Parecería extraño que existiendo ya en los altares santa Bárbara doncella, especializada en esos menesteres, se haya buscado otro santo, pero la causa debe ser que se quiso tener un santo patrón especial para los habitantes de Taxco. Por otra parte ese sistema de hacer "rifa de santos" a ver quien de ellos salía como protector para tal o cual cosa, parece haber sido una práctica bastante común durante la época virreinal. El padre Cogolludo nos dice por ejemplo: "Recién poblada la Villa [de Campeche], vino gran multitud de langosta y buscando el divino auxilio contra aquella plaga; echaron suertes para celebrar fiesta al Santo, cuyo nombre saliese. Fue San Roman Martyr, a cuyo honor edificaron fuera de la Villa una pequeña Iglesia..." (113). Por otra parte no hemos encontrado ninguna otra razón que nos explique cuando y porque se trajo a la Nueva España un culto que no parece haber tenido antecedentes importantes en España.

Las noticias dadas por las Gacetas, nos informan, además, de la fecha en que la parroquia de Taxco quedó agregada a la Basílica de San Juan de Letran de Roma -tal cual lo dice actualmente una inscripción en la fachada de la iglesia- y de que el culto a Santa Prisca ya tenía muchos años de celebrarse en dicha población, cosa importante para explicarnos porque don José de la Borda la aceptó de tan buena manera como patrona de su obra.

En la antigua parroquia del mineral existían dos obras escultóricas que representaban a Santa Prisca. Una de ellas estaba colocada en el colateral izquierdo y la otra en la torre, según noticias registradas por don Manuel Toussaint (114), pero nada se sabe de la suerte que estas piezas corrieron cuando se fabricó la nueva iglesia.

La tradición oral dice que el patronato de San Sebastián se buscó también mediante una rifa de santos pues se quería encontrar un santo "que hiciera compañía" a la santa doncella Prisca. El nombre de este santo -que según veremos adelante tenía un culto ya extendido y viejo en la región- fue la única adición que se hizo en la consagración del templo nuevo, ya que se conservaron, desde luego, la primitiva advocación que tenía la parroquia dedicada a la Purísima Concepción y el culto a Santa Prisca. Así pues la parroquia de Taxco está bajo la advocación de la Inmaculada Concepción de María y el patrocinio de los santos mártires Prisca y Sebastián. La consagración del monumento fue hecha por don Manuel Antonio Rojo del Río Lubián y Vleyra, Arzobispo de Manila -de quién se conserva un retrato en la Sala Capitular-, el 15 de marzo de 1759, como consta en varios documentos (115). Desde el 6 de marzo don Manuel de la Borda se había hecho cargo del templo como

cura párroco, cumpliéndose de esta manera, íntegramente, el gran sueño piadoso-burgués de José de la Borda: su iglesia magníficamente terminada, gloriosamente consagrada y su hijo, dentro de ella, dedicado a Dios, por eso pudo decir Ximenez y Frías con entusiasta certeza: "...apenas se hallará Ciudad, Villa, Pueblo, Aldea o Choza en toda esta América y aun en la Europa, en donde o la experiencia o la noticia no haya llevado el nombre de este Héroe..." (116).

Muerte de José de la Borda.

Según podemos deducir de las informaciones anteriores, José de la Borda llegó a los 73 años de edad con buena salud, pues en 1772, tuvo aun ánimos de ir en busca de suerte a las minas de Zacatecas, lo cual no era pequeña empresa. Sin embargo durante los años que vivió en dicha población -en que por cierto parece que tuvo los cargos de Regidor y de Juez Veedor de Minas- su salud fue decayendo de manera que en 1776 estuvo sumamente grave e hizo testamento (117). No sabemos nada -como es de suponerse- acerca del tipo de enfermedad que haya padecido, pero tuvo una mejoría y en cuanto pudo se trasladó a la ciudad de Cuernavaca, al lado de su hijo (¿conocería y trataría entonces a sus nietos?). Ignoramos en que fecha precisa haya llegado a esta población en la que terminó sus días, pero debió ser ese mismo año de 1776 o a principios de 1777.

Un testigo de los que figuran en el Testimonio mandado hacer por Manuel de la Borda, nos informa acerca de este sacerdote: "Es la gloria de su padre porque tal es un hijo sabio y piadoso. No solo acreditado en los últimos años de su vida, en que

casi perdió la vista, el singular respeto, la particular reverencia, y amor que le profesaba, sirviendole el mismo con su brazo paciente, y humildemente de sustentáculo, guía, y Gome-sillo..." (118), lo cual pone en evidencia que desde la enfermedad que sufrió en Zacatecas, Borda novvolvió a recobrar la salud que padeció ceguera y que sus fuerzas fueron declinando hasta que lo abandonaron definitivamente el sábado 30 de mayo de 1778, "...como a las seis de la tarde..." (119), a la edad de 79 años.

La fatal noticia llegó al Real de Minas de Taxco al día siguiente -31 de mayo- por medio de una carta dirigida a don Francisco de Cordoba, Notario del Juzgado Eclesiástico. Inmediatamente se dio orden "...de que con todas las campanas de esta Iglesia por medio de sus repetidos clamores se extendiese a todo el Real esta noticia". Enseguida, reunidas varias personalidades importantes de la población con el cura párroco don José Antonio Ximénez y Frías, se decidió escribir sin pérdida de tiempo a don Manuel de la Borda "...pidiéndosele se sirviese determinar, que el cuerpo de su difunto padre se enterrase en esta Parroquial Iglesia". Dos cartas se enviaron -con tal motivo- esa misma noche del 31 de mayo, hacia la villa de Cuernavaca; una por parte de los seculares, mandada con un propio y otra por parte de los clérigos en mano del Notario Eclesiástico. Contra lo que seguramente era de esperarse, don Manuel de la Borda contestó con una diplomática negativa. Su misiva, fechada el 2 de junio, empieza por dar las gracias por las condolencias que le presentaron y por el dolor que el pueblo de Taxco había manifestado con motivo de la muerte de su padre "...que los amó hasta la muerte...etc...", y disculpándose de no enviar los restos a dicha población, en los siguientes términos:

"...estimo en mucho la pretensión de depositar en esa Parroquial Iglesia su difunto cuerpo; mas como me llegó esta amo-

rosa súplica a tiempo de que ya estaba su cuerpo en la parroquia de esta Villa, no había lugar de suspender sus funerales para ocurrir a mi Illmo. Prelado por su licencia a fin de conducir su cadaver a ese Real; y no habiendo en mi facultad de poder trasladarlo a el, sólo queda en V.M. la diligencia de conseguirlo al tiempo determinado, si fuere del agrado de S.S. Illma".

(120). Esta contestación se recibió en Taxco el 3 de junio y mucho deben haber lamentado los taxqueños que José de la Borda no se enterrara en la iglesia de Santa Prisca, como hubiera resultado lógico y deseable de todos puntos de vista, quedando seguramente muy sorprendidos de la actitud del clero y del propio hijo de Borda, quienes respondieron con una negativa a su muy legítima petición. Y la verdad es que resulta extraño que el Dr. de la Borda se hubiera tomado tan rápidas providencias para enterrar a su padre en Cuernavaca, sin -aparentemente- caer en la cuenta de que los taxqueños obviamente reclamarían sus restos. Más parece -tratóndose de un hombre culto e inteligente como lo fue el presbítero- que su actitud fue enteramente premeditada. Posiblemente no fue cosa suya, sino que cumplió con la voluntad de su propio padre quien tal vez -por humildad como se ha dicho- no quiso que lo sepultaran en Taxco y prefirió perderse en el misterio de una tumba desconocida. Dada la peculiar sicología de Borda esto último no tendría nada de raro. Empero, otra razón -que nos parece de mayor peso- puede haber sido que las autoridades eclesiásticas mismas se negaran a permitir el entierro en Taxco, dado que la gran popularidad de que gozaba el personaje podría transformarse en un culto indebido. Sea por propia voluntad y humildad de Borda, o por decisión de la Santa Madre Iglesia, los vecinos del Real de Taxco tuvieron que aceptar y resignarse a que Borda no se enterrara entre

ellos, pero eso sí a pesar de todo, se planearon solemnes honras fúnebres. Estas, preparadas inicialmente para el 17 de junio, fueron retrasadas por varias razones pero la principal de ellas fue el deseo de hacer una pira funeraria monumental y magnífica, que fuera del todo digna de la grandeza del personaje y probablemente mejor que la de cinco cuerpos que ya le habían erigido en las honras fúnebres del pueblo de Tehuilotepic. Se encargó de la dirección de la pira a don Francisco Miguel Domínguez, que como se recordará fue también administrador de las obras de la parroquia (121).

Una estupenda y completísima descripción de la pira, -en donde se representaron todos los pasajes importantes de la vida de Borda y sus virtudes y caridades-, forma parte de la Funebre Parentación, dicha y publicada por Ximénez y Frías y don Manuel Toussaint publica una fotografía del grabado -que se incluía en dicha publicación- de la pira, que lleva la siguiente inscripción:

"A EL NOBLE
 á el singular á el Raro, á
 el Fenix de los Mineros Ricos
 de la America, á el incomparable
 Caballero Don José de la Borda erig
 gio el Real y minas de Tasco
 incontestable Monumento
 de su gratitud esta abrasada
 Hoguera del amor devido a su
 gran beneficencia esta encendida Pira
 en que desea hazer su memoria eterna e
 inmortal. Septiembre 3 de 1778" (122).

Interesante y revelador resulta el hecho de que en una de las secciones o cuerpos que componían la pira, "...se

pintó a D. JOSEPH muerto en la tierra, y vivo en el Cielo, vestido de blanco, sobre una hoguera, y este mote: Suoremis moriens nascitur ille rogis. En el mismo cuerpo por el lado que mira a la Capilla de los Indios, se presentaba nuestro Heroe en el sepulcro de Cuernavaca, diciendo estas palabras del antiguo a los tazqueños: Asportate ossa mea vobiscum, aludiendo lo mucho que apreciaba esta su Iglesia". (123) Con esta escena y tales frases se demostraba que los habitantes de Taxco no estaban conformes con que Borda no se hubiera enterrado en Santa Prisca. Este, que fue sin duda un sentir y una preocupación de todo el pueblo, quedó registrado también, en las palabras finales de la mencionada oración fúnebre, en la que su autor propuso el siguiente epitafio para don José de la Borda:

"NEMO NATUS EST UT JOSEPH
 QUE NATUS EST HOMO,
 PRINCIPES PRATRUM,
 FIRMAMENTUM GENTIS,
 RECTOR FRATRUM,
 STABILIMENTUM POPULI"

A lo que añadió: "Falta solo para complemento de este Epitafio, que he determinado gravar a su gloriosa memoria en la Lápida de su Sepulcro, el que sus huesos, como los del antiguo Joseph, fuesen visitados: & ossa ipsus visitata sunt: esto es, guardados para trasladarse a este magnifico Templo, como los del antiguo Joseph fueron depositados en Egipto para ser después trasladados a la tierra de Canaan: ¿Y no ha procurado ya vuestro agradecimiento esta justa traslación de los huesos de nuestro JOSEPH a esta su amada hijita (es expresión de nuestro Heroe en los últimos momentos de su vida) a ésta Iglesia, digo, Lateranense de Tazco? Y no seran bastantes para conseguirlo de nuestro Ilustrísimo, Sapiéntísimo y Benignísimo Prelado las razones que

movieron al Illmo. Señor Obispo de Guadalajara para dar su licencia a fin de que se trasladase a esta Iglesia su cuerpo cuando estuvo para morir en Zacatecas? No creeré, mis muy amados Feligreses, no creeré que desmayéis jamás en la pretensión de tener con vosotros el cuerpo de un hombre justo, que os amo hasta la muerte, como me testifica su hijo el Dr. D. Manuel de la Borda; Consequid (como espero conseguireis) esta traslación y, añadiréis entonces las últimas palabras de mi elogio: Et ossa ipsius visitata sunt (124).

Extraño parece que a pesar de la indudable inquietud que quedó entre los taxqueños porque Borda no fue debidamente enterrado en su parroquia y a pesar de las claras recomendaciones y exortaciones que hizo Ximenez y Frías para que no se abandonara el proyecto de solicitar el traslado de sus restos, nada -que sepamos- se volvió a hacer o a promover en aquella época, para recuperar los restos, cosa que refuerza la hipótesis de que la rotunda negación salió de la Iglesia.

Don Manuel Toussaint, cuando escribió su libro en 1931 se pronunció a favor de que se buscaran los restos de José de la Borda para llevarlos a Taxco y propuso el siguiente epitafio: AQUI YACE DON JOSE DE LA BORDA, CUYA MAGNANIMIDAD EDIFICO ESTE MONUMENTO. MEXICO RECONOCIDO, sugiriendo que su tumba se colocara "...precisamente en el centro del crucero, bajo la cúpula..." (125). Después cuando en 1958 se celebró el segundo centenario de la iglesia, se pensó también en tratar de localizar los anhelados restos pero no se obtuvo ningún resultado. Finalmente, por nuestra parte, durante los años que ha durado nues-

tra investigación, tratamos de indagar algo al respecto y como otra de las versiones que han corrido sobre el asunto, es que el cuerpo de Borda se llevó a Zacatecas, le pedimos al profesor Cuauhtemoc Esparza -Director del Departamento de Investigaciones Históricas de la Universidad de Zacatecas-, que nos ayudara a investigar si efectivamente cabría la posibilidad de que nuestro personaje estuviera enterrado en aquella ciudad. Bondadosamente el profesor Esparza investigó en las criptas de los templos de Bracho, Mexicapan, La Bufa y San Juan de Dios. En las del convento de San Francisco y la Catedral, así como en los panteones de la cañada de San Bernabé, y los varios de la ciudad de Zacatecas y en las criptas, catacumbas y cementerios del ex-Colegio de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe, en Guadalupe, Zac., sin ningún resultado positivo, sin haber encontrado ningún rastro o indicio que pudiera echar luz sobre este misterio. Otra posibilidad -quizá la más cercana a la realidad- es que los restos se encuentren, no en la parroquia de Cuernavaca sino en el convento de San Francisco, actual Catedral, aunque la verdad es que para rendirle homenaje y reconocimiento a José de la Borda no hace falta saber donde descansan sus huesos. La iglesia de Santa Prisca constituye el mejor monumento a su memoria. Es un hecho que su nombre quedó ligado e inmortalizado juntamente con su iglesia y que su memoria se conservará de generación en generación con una aureola de gloria inmarcesible, cumpliéndose en buena parte las predicciones de su biógrafo Ximénez y Frías cuando dijo:

"Que la caridad hubiese sido el caracter de D. JOSEPH DE LA BORDA es indisputable..." "...Inflamado pues de este fuego, mas vivificante que el del Sol material, no es mucho prometer a nuestro Héroe una vida verdadera interminable, inmortal" (126).

NOTAS

- 1.- Ximénez y Frías, Dr. Don José Antonio. El Fenix de los Mineros Ricos de la América. Fúnebre parentación que en el día 3 de septiembre del año pasado de 78 en que se celebró el sufragio en honras del caballero José de la Borda, escribio...México. Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1779. s/p.
- 2.- Toussaint Manuel. Don José de la Borda restituido a España. México. Pedro Robredo. 1933.
- 3.- Hemos localizado recientemente dicho documento y la cita es correcta: MSS del Archivo General de la Nación. Ramo Inquisición. Tomo 1013. Fojas 16 a 23. México. 1761.
- 4.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 11-12
- 5.- ^{Tasco.} Op. cit./México. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. 1931. p. 234.
- 6.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 7.- Humboldt, Alejandro von. Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España. México. Porrúa. 1966. Colección "Sepan Cuantos.. ." NR 39, p. 156.
- 8.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 87
- 9.- Ibidem. p. 87
- 10.- Ibidem. p. 234
- 11.- Ibidem. p. 87
- 12.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 13.- Nacar Fuster Eloíno y Colunga, Alberto. Sagrada Biblia. Madrid. 1959. p. 50-58. Gen. 37, 1-50. Aquí se dice que José tenía diez y siete años cuando fue vendido por sus hermanos a la caravana de ismaelitas que lo llevó a Egipto.
- 14.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 15.- Toussaint, Manuel Op. cit. p. 88
- 16.- Peñafiel, Antonio. Op. cit. p. 52
- 17.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 234
- 18.- Ibidem. p. 89
- 19.- Ibidem. p. 235
- 20.- Ibidem. p. 235

- 21.- Ibidem. p. 89 Nota (1). En la oración fúnebre de Ximénez y Frías se menciona que José de la Borda compró una casa en Cuernavaca -por la que pagó dos mil pesos- para establecer una escuela de primeros estudios. Posiblemente esa casa fue la que después heredó a esta hija natural.
- 22.- Ibidem. p. 89
- 23.- Humboldt, Alejandro von. Op. cit. p. 364
- 24.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 25.- Manuel Toussaint en su libro dedica algunas páginas a la interesante biografía de este personaje.
- 26.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 101-103
- 27.- Ibidem. p. 102
- 28.- Ibidem. p. 106
- 29.- Peñafiel, Antonio. Op. cit. p. 58
- 30.- Las mencionadas cartas existen en el archivo particular de los señores Porrúa Turanzas, quienes gentilmente me permitieron verlas. Los documentos más tempranos son de julio de 1791 y el más reciente de 1827 y suman en total una veintena de cartas.
- 31.- Carta de María Matiana Velazquez a don Marcelo de Anza. México, septiembre 1 de 1792. MSS. Archivo Porrúa Turanzas. México.
- 32.- Testimonio de la Información dada por el Doctor Don Manuel de la Borda Presbítero de este Arzobispado, Vezino de la Villa de Cuernabaca sobre los particulares que se expresan. MSS. México. 1783-86. s/p. Archivo Porrúa Turanzas. México.
- 33.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 34.- Carta de Marcelo de Anza a Manuel José de la Borda. Zacatecas, diciembre 23 de 1791, Archivo Porrúa Turanzas.
- 35.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 36.- Cartas de Esteban de Anza a Manuel de la Borda, hijo. Zacatecas, Enero de 1821 y 1822. Archivo Porrúa Turanzas. México.
- 37.- Partida certificada de la foja 37 del Libro de Bautismos de Españoles de la parroquia de la ciudad de México. México, 1816 Archivo Porrúa Turanzas.
- 38.- Certificado al Bachiller Don José María de la Borda porque asistió tres años a practicar la jurisprudencia. Firma el Licenciado Pedro Martínez de Castro. México, febrero 3 de 1827. Archivo Porrúa Turanzas.

- 39.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op.cit. s/p
- 40.- Testimonio de la información, etc. s/p
- 41.- Castorena y Ursúa y Sahagún de Arévalo. Gacetas de México. 1722 y 1728-1742. México Secretaría de Educación Pública. 1949-50. 3 Vols. T. I. p. 121.
- 42.- Ibidem. T. I. p. 153
- 43.- Peñafiel, Antonio. Op. cit. p. 51
- 44.- Testimonio de la información, etc. s/p
- 45.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 233
- 46.- Peñafiel, Antonio. Op. cit. p. 52 y Toussaint Manuel. Op.cit. p. 91.
- 47.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 91
- 48.- Ibidem p. 93
- 49.- Humboldt. Alexander von. Op. cit. p. 363
- 50.- Agradezco estos informes al distinguido maestro Cuauhtemoc Esparza. Director del Departamento de Investigaciones Históricas de la Universidad de Zacatecas.
- 51.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 52.- Ibidem.
- 53.- Ferguson, George, Op. cit. p. 14
- 54.- Testimonio de la información etc. s/p
- 55.- Ibidem.
- 56.- Ibidem.
- 57.- Gamboa, Francisco Xavier. Comentarios a las Ordenanzas de Minas. Madrid, 1761. p. 379-80
- 58.- Testimonio de la información etc. s/p
- 59.- Vargas Lugo, Elisa. Las portadas religiosas de México. México. UNAM. 1969. Cap. II. p. 35-55.
- 60.- Véanse entre otros: Domínguez Ortiz, Antonio. La Sociedad española en el siglo XVIII. Madrid, 1956; Herrero, Juan Manuel. "Notas sobre la ideología del burgués español del siglo XVIII". Anuario de Estudios Americanos. Sevilla. 1952. Tomo IX, p. 297-326 y Rodríguez Casado, Vicente. "La Revolución Burguesa del XVIII español". Arbor. Madrid. 1951. p. 5-30

- 61.- Testimonio de la información...etc. s/p
- 62.- Ibidem.
- 63.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 64.- Peñafiel, Antonio. Op. cit. p. 52
- 65.- Enciclopedia Británica. Chicago 1947. Juan Hus fue un hereje checo, que predicó contra las avaricias y vicios del clero, negó la necesidad de la confesión auricular /he aquí la contra posición que ejercía san Juan Nepomuceno/ y atacó como idolátrico el culto de las imágenes. Fue quemado vivo y su muerte sublevó la Bohemia y causó la terrible guerra religiosa de los husitas. (1373-1415).
- 66.- Ibidem. p. 226
- 67.- Galluzzi, Francisco María. S.J. Vida de el Glorioso SanJuan Nepomuceno. Canonigo de la Metropolitana de Praga. Protomártir del siglo de la Confesión. Traducción del italiano por Nicolás de Segura S.J. México. Imprenta Real del Superior Gobierno de Doña María de Rivera. 1733.
- 68.- Ibidem. p. 1
- 69.- Ibidem. p. 3-4
- 70.- Ibidem. p. 5-6
- 71.- Ibidem. p. 17
- 72.- Ibidem. p. 20
- 73.- Ibidem. p. 34-35
- 74.- Ibidem. p. 76-78 "Ay algunos autores, -dice el biógrafo- de san Juan Nepomuceno- que en lugar de llamas, ponen el nombre de Estrellas o sea porque han tomado un nombre por otro, por la semejanza de la luz; o porque acompañaron también estas al Santo Cuerpo difunto: circunstancia que se conforma con una antigua imagen del santo representado con la cabeza adornada de lucidas Estrellas: lo cual también se saca de su vida que se imprimió con láminas año de 1725 en Augusta". Esta información es de interés para el estudio de la iconografía novohispana y explica la representación más común del santo de Bohemia.
- 75.- Ibidem. p. 75
- 76.- Diccionario Enciclopedia Salvat. Caracas. Editorial Orinoco. 1955.
- 77.- Galluzzi S.J., Francisco María. Op. cit. p. 136

- 78.- Ibidem. p. 255-56
- 79.- Velasco S.J., Pedro Andrés de. Vida y Milagros de San Juan Nepomuceno. Canónigo de la Catedral de Praga Protomartir del Sigilo de la Confesión, singularísimo Abogado de la Honra, buena Fama y Crédito y Protector de la Esclarecida Religión de la Compañía de Jesús. Madrid, En la imprenta de Juan Valentino. 1736. p. 3
- 80.- Galluzzi S.J. Francisco María. Op. cit. p. 4-5
- 81.- Castorena y Ursúa y Sahagún de Arévalo. Op. cit. Vol. I. p. 174 y Galluzzi S.J., Francisco María. Op. cit. s/p
- 82.- Ibidem. Vol. I. p. 271
- 83.- Galluzzi S.J., Francisco María. Op. cit. p. 4
- 84.- Toussaint Manuel. Op. cit. p. 94-98
- 85.- Ibidem. p. 94:

I

Si minero con decoro
a buscar siempre te inclinas
en las vetas de las minas
metales de plata y oro:
más rico y mejor tesoro
te ofrezco en aquesta historia
para que con su memoria
si la haces con eficacia
halles con leyes de Gracia
los quilates de la Gloria

II

Si llevado del barreno
buscas honra, buscas Fama
con fe y esperanza clama
a San Juan Nepomuceno:
el tener nombre de bueno
es mejor que la riqueza
más alto que la nobleza
pues en la juicio de Dios
con inclinación veloz
tanto vale, cuanto pesa.

III

Por Mecenas de aquesta obra
hoy mi afecto te ha elegido
y creo que lo discurrido
se ha de lograr sin zozobra;
si esta Vida se recobra
para mayor devoción
en tu amante corazón,
no hay duda si el deseo vale
el que si a la estampa sale
ha de hacer mucha impresión.

IV

No es extraña mi elección
quando aqueste don te ofrezco
pues esta por parentesco
propinqua la aceptación:
Y así en aquesta oblación
entonando el Sursum Corda
como que no se hace sorda
tu atención sacando jugo,
dire que la de Verdugo
con la tuya casi a-BORDA.

- 86.- Ibidem. p. 98

SONETO ACROSTICO

Del río Moldavia la corriente undos
Justamente se para cuando esper
Q Juan que seas reliquia de su espher A
Siendo urna de cristal la más hermos

En lisonjeras llamas luminos
Pura te ofrece el Cielo en su carrer
Hachas enciende el cuerpo por que fuer
De tu muerte la causa más glorios
La vida perdió Juan más no la fam
A cuyo amparo queda protegíd A
Bolviendo por su honor ardióse llam
Oyelo Borda y la que esta perdid
Restaurar quiere el santo en la que aclam
Dándole con su estampa nueva vid

- 87.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 88.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 226
- 89.- Ibidem. p. 226
- 90.- Ibidem. p. 226-27
- 91.- Ibidem. p. 227-28
- 92.- Ibidem. p. 120
- 93.- Testimonio de la Información. s/p
- 94.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 229. Este personaje es el mismo que donó varios retratos de hombres ilustres de Taxco, que se conservan en la Sala Capitular de la parroquia y fue también el encargado de mandar hacer la pira funeraria para las honras funebres de Borda, seguramente por ser una de las personas más allegadas a él.
- 95.- Véase el final de la primera parte del Capítulo III, si se desea más información al respecto.
- 96.- Testimonio de la Información, s/p
- 97.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 103
- 98.- Ibidem. p. 122
- 99.- Peñafiel Antonio. Op. cit. 57-58
- 100.- Vargas Lugo, Elisa. Op. cit. Cap. II
- 101.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 102.- Peñafiel, Antonio. Op. cit. p. 23

- 103.- Toussaint, Manuel. Op. cit. 51-67
- 104.- Peñafiel, Antonio. Op. cit. p. 51
- 105.- Ibidem. p. 51
- 106.- Peñafiel, Antonio. Op. cit. p. 24
- 107.- Iturbide, Teodoro E., "Tasco y la Gruta de Cacahuamilpa". Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística. México. 1932. T. 43. Nº 6 y 7 p. 187-88.
- 108.- Archivo de Bienes Inmuebles de la Secretaría del Patrimonio Nacional. México, D.F., 1928-1971. Legajo 14173-1
- 109.- Se encontrará más información al respecto al final del capítulo III de este estudio.
- 110.- Ibidem. Legajo 14173-1
- 111.- Frases tomadas del Testimonio de la Información. s/p
- 112.- Castorena y Ursúa y Sahagún de Arévalo. Op. cit. Vol. III. p. 215.
- 113.- López Cogolludo, Diego. Historia de Yucatán. México. 1957. 5a. Ed. p. 221
- 114.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 117 y 119
- 115.- Ibidem. y Gamboa, Francisco Javier, Comentarios a las Ordenanzas de Minas. México. 1898-99. 2 Vols. T. II. p. 169-170
- 116.- Ximénez y Frías, José Antonio. s/p
- 117.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 94
- 118.- Testimonio de la Información...s/p
- 119.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 120.- Ibidem. s/p
- 121.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 122.- Toussaint, Manuel Op. cit. p. 96
- 123.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 124.- Ibidem.
- 125.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 96
- 126.- Ximénez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p

C

CAPITULO III

ESTUDIO ARTISTICO-RELIGIOSO

C

Los párrafos que componen éste capítulo están destinados a estudiar la iglesia de Santa Prisca en su aspecto arquitectónico y ornamental, a describirla y explicar sus diferentes partes, porque nos parece un análisis indispensable para poder establecer sus interrelaciones formales, sus antecedentes y consecuencias artísticas, tanto como para hacer consideraciones sobre su importancia y significación, e intentar presentar una imagen cabal y acertada de la misma dentro de su tiempo histórico-artístico. Conscientes de la ingrata tarea que significa emprender la descripción de las diversas y complicadas partes de una obra barroca y monumental como es esta, esperamos, sin embargo, contribuir con ello a fundamentar y difundir la importancia que tiene la parroquia de Taxco dentro de la historia del barroco dieciochesco mexicano y mundial.

La experiencia artística debe ser directa y las palabras resultan insuficientes para transmitir las emociones que causa la contemplación de ésta obra de arte. Es más, como la emoción estética es subjetiva y diversa, se hace más difícil la comunicación entre quien escribe y quien lee, a pesar de la ayuda que proporciona el material gráfico. Difícilmente, por lo tanto, y sólo en parte, podremos transmitir a otros, mediante la palabra, la emoción estética, que ha provocado en nosotros la contemplación de formas plásticas que están hechas para gozarse con los sentidos, pues, como bien ha dicho el Dr. Francisco de la Maza, el barroco es inmersión de los sentidos en la obra de arte. A pesar de los convencionalismos del lenguaje con que contamos y que nos facilitan este intento de comunicación estética, sabemos que en el campo del arte se producen vivencias tan íntimas, sutiles y complejas, que resultan ine-

ANALISIS FORMAL E ICONOGRAFICO DE LA

ARQUITECTURA Y DE SU ORNAMENTACION.

a).-ANALISIS FORMAL E ICONOGRAFICO DE LA ARQUITECTURA

Y SU ORNAMENTACION.

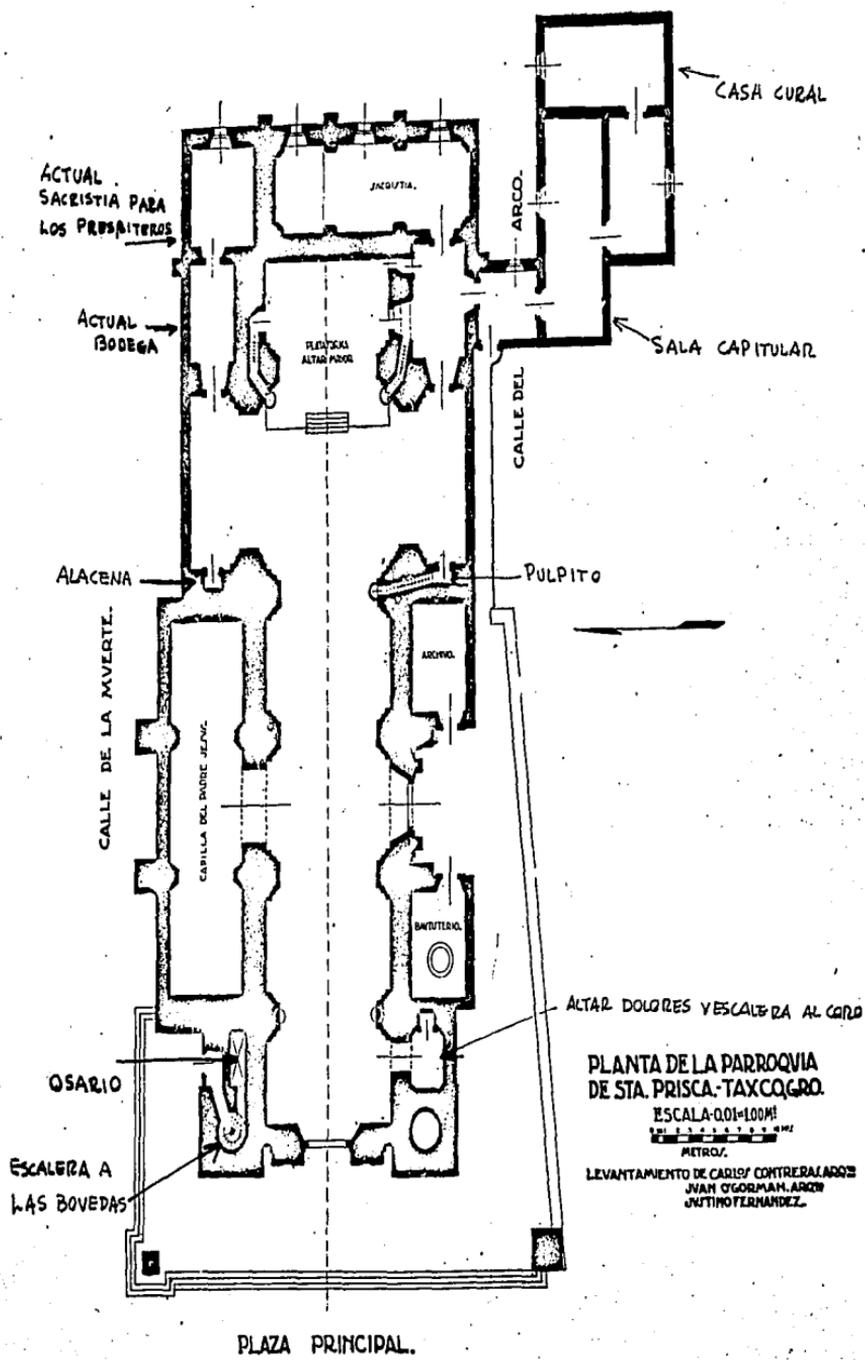
fables, por ejemplo, muchas de las formas ornamentales que se aglomeran y entrelazan en las torres de este templo, nos resultan indescriptibles por su complejidad y sólo logramos dar una idea aproximada de su aspecto físico y, posiblemente, nunca logremos desentrañar la verdadera intención expresiva de su creador.

Es pues indispensable ver y contemplar detenidamente la obra de arte. En este caso visitar la iglesia de Santa Prisca, sentirla dentro de su ámbito espacial, dentro de su propia atmósfera, cosa que no se logra recrear nunca con palabras. Las presentes reflexiones analíticas -hechas a lo largo de un recorrido minucioso y comentado sobre las partes externas e internas del edificio-ayudarán a profundizar en la emoción que cause dicha aproximación física, cara a cara con la obra. Ayudarán, esperamos, a aprehenderla y comprender su mensaje y concretar su imagen y situación histórica.

No hemos querido separar en este estudio las partes estructurales de las ornamentales, porque, como ya hemos dicho al principio de éste trabajo que consideramos que en el arte barroco ambos aspectos son inseparables y complementarios entre sí.

a) Análisis formal de la arquitectura y de su ornamentación.

Cuando José de la Borda decidió hacer la iglesia de Santa Prisca lo primero que tuvo que arreglar fue la irregularidad del terreno para poder edificarla. La iglesia primitiva era pequeña y el terreno plano que ocupaba no era suficiente para cimentar la nueva. Por otra parte, como fácilmente puede deducirse al contemplar la topografía montañosa sobre la que se levanta la ciudad de Taxco, no podía existir en ese lugar una superficie grande plana, adecuada para edificar la actual iglesia, por lo tanto hubo que



PLANTA DE LA PARROQUIA DE STA. PRISCA-TAXCO, GRO.

ESCALA-0.01=1.00M

METROS.

LEVANTAMIENTO DE CARLOS CONTRERAS ALARCON
 JUAN O'GORMAN ARCO
 JUSTINO FERNANDEZ.

hacerla. Así, pues, se comenzó por acondicionar una plataforma lo más grande que se pudo, para lograr la cual, los indios de Aca yotla cedieron gustosos un terreno que poseían en este sitio y que actualmente ocupa la capilla de Jesús Nazareno, conocida también como capilla de los Naturales (1).

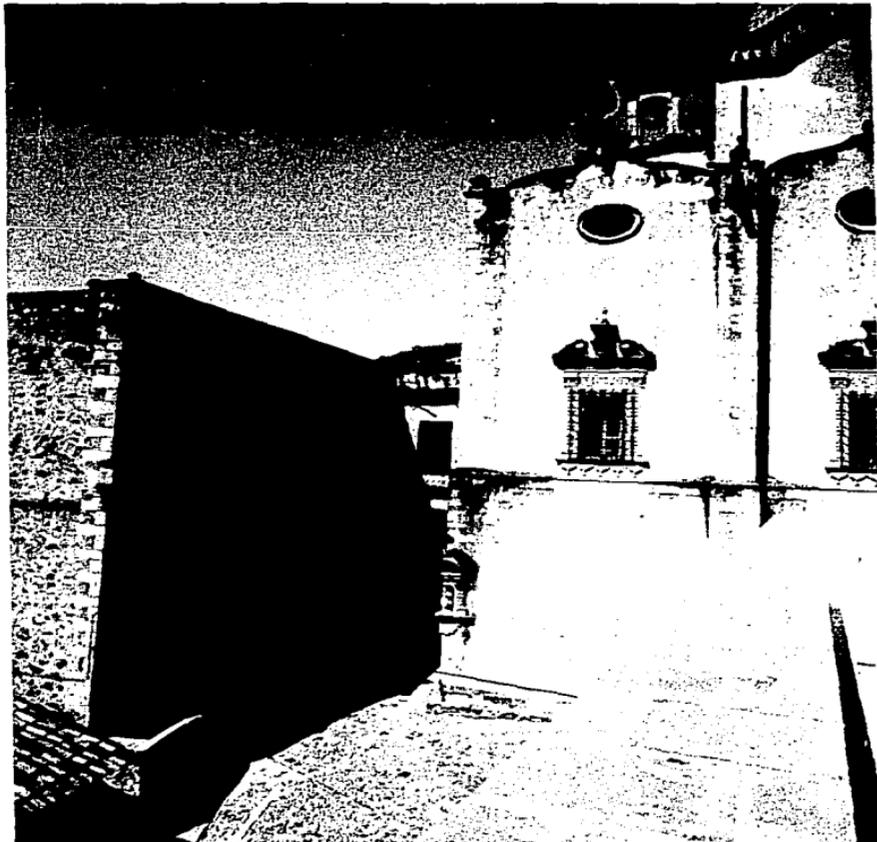
Planta del edificio.

La planta de la parroquia de Santa Prisca, como puede verse en el plano que la ilustra (2), es una planta tradicional en forma de cruz latina, rodeada de varias y diferentes partes adosadas a ella, y un anexo en el lado sur del edificio a la altura del ábside y la sacristía. Las dependencias que forman una sola unidad con la planta del templo son: en primer término los basamentos de las torres, a uno y otro lado de la fachada, después, en el lado norte de la nave, la capilla de Jesús Nazareno, sin comunicación al exterior y que ocupa toda el área comprendida entre el basamento de la torre norte y el brazo norte de la cruz de la nave. Entre el lado poniente de este brazo y el límite final de la planta del templo, colindando con el ábside, se encuentran dos habitaciones con comunicación interior al crucero, que hoy sirven de sacristía para los presbíteros (dejándose la antigua sacristía para uso episcopal y para que pueda ser visitada con libertad). Posiblemente esos cuartos hayan servido antiguamente como bodegas. Enfrente de la puerta que conduce a ellos se encuentra otra que oculta una alacena donde se guardaban los Santos Oleos y otros objetos sagrados. En equivalente situación, pero sobre el brazo sur del crucero, otra puerta igual comunica con la escalera que sube al púlpito, según puede verse en el plano, y enfrente de ella se encuentra la puerta que lleva a la antesacristía. Ocupando casi todo el terreno que

queda detrás del ábside en el extremo oriental de la planta, está la sacristía. En el lado derecho del ábside, se halla la antesacristía que sirve de comunicación entre la sacristía, dicho ábside, el crucero sur del templo y el anexo que corresponde a la habitación parroquial. Del lado sur de la nave, ocupando una superficie semejante a la que ocupa la capilla de Jesús, se encuentran, flanqueando la portada lateral, el Archivo o Cuadrante de la iglesia y el Bautisterio, separados por un tramo del atrio sobre el cual se levanta dicha portada.

El anexo, construido para la casa cural consta de tres habitaciones intercomunicadas -la mayor de ellas es la Sala Capitular- enlazadas con la iglesia por medio de otra pequeña sala, que comunica con la antesacristía; en esta sala también se abre una puerta hacia un corredor exterior, adosado a la fachada sur, que desemboca a su vez en el atrio que rodea la iglesia. Estas habitaciones que quedan en alto debieron comunicarse con la parte baja que se encuentra al nivel de la calle del arco y que tiene una entrada independiente de la parroquia. Esta sala de comunicación entre la iglesia y la casa cural se apoya sobre un gran arco de medio punto con bóveda de aristas, debajo del cual corre una calle, pues debido al pronunciado desnivel del terreno, que por esta parte baja con una fuerte inclinación desde la plaza principal, fue necesario construir dicho arco, que solucionó con gran belleza el problema de mantener el nivel general del edificio, dando lugar a una de las calles más hermosas de la población: la calle del Arco.

Las proporciones especialmente alargadas que presenta esta planta, se deben sin duda a la imposibilidad de haber ensanchado más la plataforma. En otras palabras, el alargamiento de la



1.- ABSIDE, CASA CURAL Y CALLE DEL ARCO.



2.- CALLE DEL ARCO



3.- CALLE DE LA MUERTE.

planta fue determinado -y resuelto hábilmente- por la forma del terreno, cosa que, por cierto, es la única sutil diferencia que muestra esta planta respecto a la gran mayoría de plantas de cruz latina que abundan en las iglesias mexicanas. Según veremos a lo largo de este análisis formal, es innegable que los arquitectos lograron aprovechar con acierto el espacio disponible, obteniendo una planta de muy buenas proporciones dentro de la estrechez del terreno que, como puede verse en el plano, tiene muy poco frente y mucha profundidad.

Como se sabe, la planta de cruz latina es representativa por excelencia de la arquitectura cristiana y por lo tanto es una de las que más ha empleado la iglesia católica. En México casi todas las parroquias se han edificado sobre plantas de cruz latina, menos, claro está, las que se erigieron en iglesias que habían sido antes de conventos, casi todas del siglo XVI, y que por lo general constan de una sola nave. Así, los arquitectos barrocos de la obra que nos ocupa conservaron dicha tradición arquitectónica y reservaron su imaginación y creaciones originales para la regia ornamentación del edificio. Aunque el espacio ocupado por la Capilla de Jesús Nazareno es un poco más ancho que la superficie en donde están el Bautisterio y el Archivo de la parroquia, es indudable que los arquitectos buscaron mediante estos núcleos de construcciones, equilibrar las proporciones del conjunto en ambos flancos de la nave.

A los lados de la entrada principal según dijimos, resaltan los basamentos de las torres, cuyos cuerpos contienen varias dependencias. En el lado sur existe un recinto en donde hay un altar (3), pero cuya función es dar cabida a la escalera de madera que conduce al coro. En la torre norte se encuentra el cara-

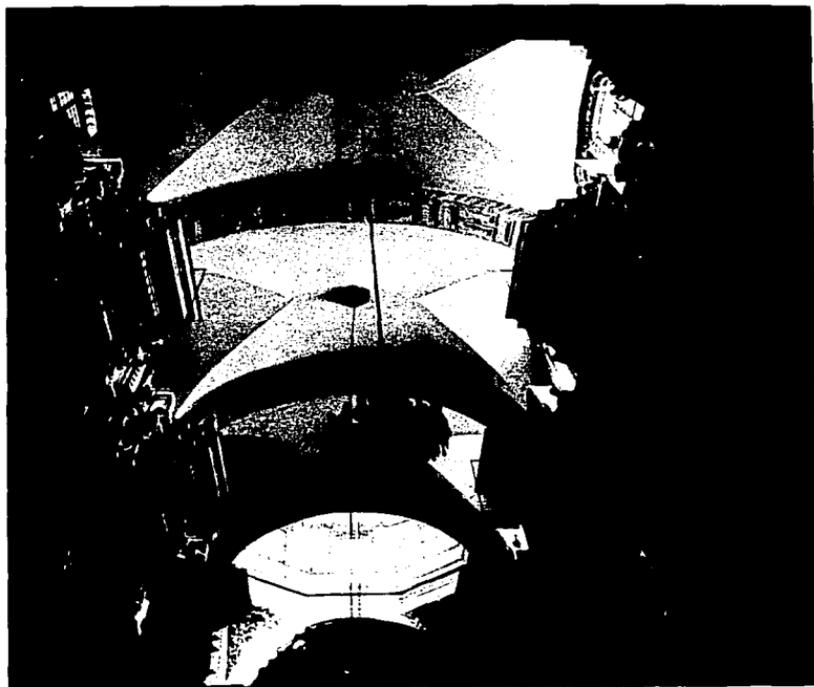
col que sube a las bóvedas y campanarios, y un espacio -señalado en el plano junto a dicho caracol- que corresponde a un pequeño tanque descubierto que según todas las tradiciones se ocupaba como osario (4).

Nótese que la cruz de la planta en su brazo más largo, o sea el que corresponde a la nave, no se hizo llegar hasta el final del terreno, sino que acertadamente se acortó poniendo la sacristía detrás del ábside, solución racional que proporcionó equilibrio a los espacios, dándole a dicha sacristía gran importancia espacial dentro del plano del conjunto.

En resumen, se trata de una planta compacta, funcional y equilibrada, considerando la estrechez y condiciones difíciles del terreno. Es el resultado de un análisis profundo del espacio que se tenía a mano, con todos los accidentes topográficos que lo rodeaban. Cada parte, cada vano, cada sala, demuestran con su posición y proporciones el haber sido perfectamente pensados.

El conjunto rectangular de la planta, dentro de su aparente simplicidad geométrica, presenta sin embargo, varias soluciones barrocas de gran elegancia y actualidad artística en su momento. El anexo de la casa cural, enlazada al conjunto del templo, así como la saliente producida por la Capilla de Jesús Nazareno -que quiebra la línea recta del edificio sobre la calle de la Muerte- dan movimiento a la planta evitando que ésta quedara limitada dentro de un rectángulo estático.

La iglesia está rodeada por un pequeño atrio, que se eleva sobre el nivel de la calle mediante cuatro escalones. Este atrio ofrece una solución única, dado lo accidentado del terreno, y constituye por su forma otro de los elementos barrocos más destacados de esta obra arquitectónica. La parte más amplia del atrio



4.- BOVEDA DE LA NAVE



5.- DETALLE DE LAS MOLDURACIONES DE LAS
CORNISAS.



6.- ARCS FORMENTES, COLUMNAS Y MOLDURACIONES.



7.- PORMENOR DE LA TALLA ORNAMENTAL.

se encuentra frente a la entrada principal del templo, como es natural. Por el lado norte aquel solo llega a donde principia la Capilla de Jesús Nazareno -ya que la calle no le permite ensancharse más- y por el lado sur se ajusta necesariamente al fuerte desnivel que presenta la calle del Arco, cerrándose sobre el edificio de tal manera que se va haciendo cada vez más angosto hasta que en el lugar donde termina el muro del Cuadrante, se convierte en un corredor volado que termina, según ya hemos dicho, en la puerta de la sala de distribución, o vestíbulo, que une la sacristía y el ábside, con el anexo de la casa cural. El atrio luce dos monumentos en sus esquinas frontales. Una cruz en el lado suroeste y una imagen de San Miguel en la esquina noroeste, ambos sobre altos pedestales.

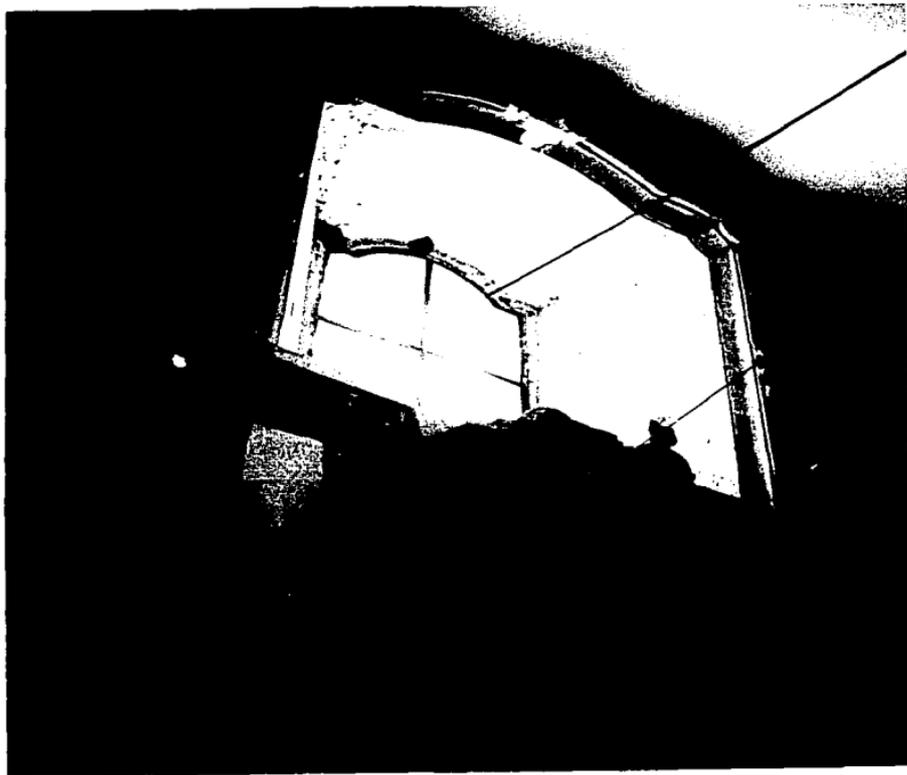
Sobre la planta que hemos descrito se encuentra construido el elegante espacio interior que forma el templo y que encierra la rica y simbólica ornamentación que tanta fama ha dado a esta parroquia. Entremos pues para tratar de explicarlo.

Estructura y ornamentación de los espacios interiores.

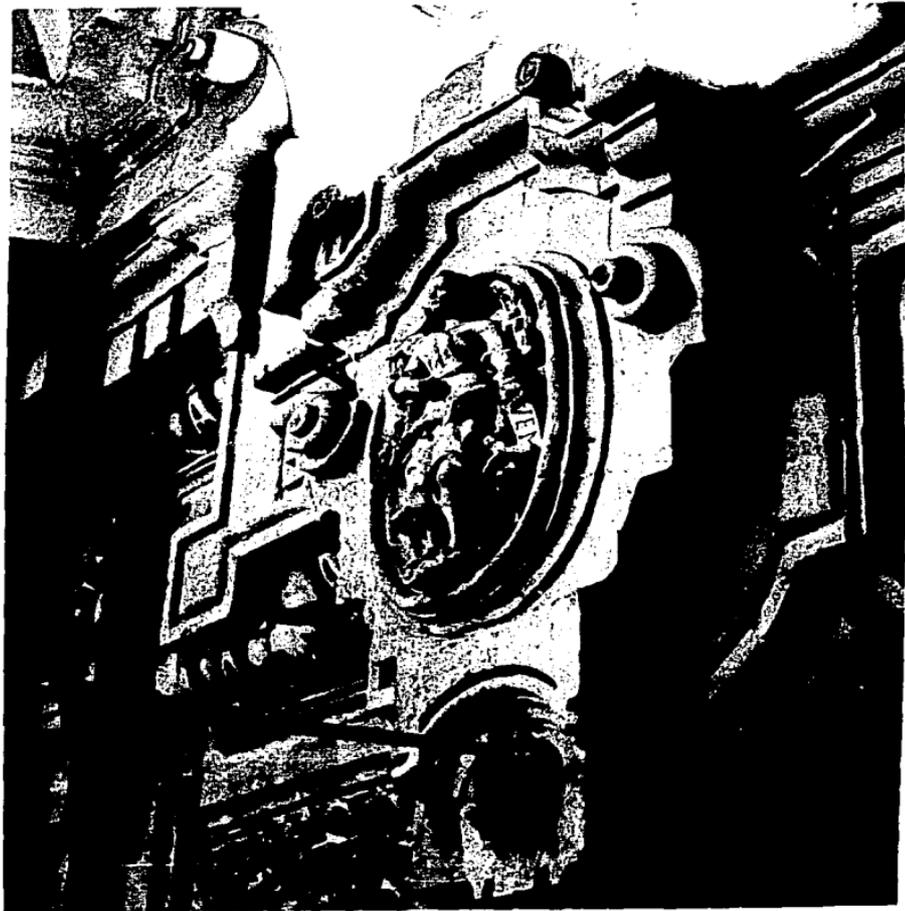
La nave del templo, situada de oriente a poniente, está compuesta de cuatro tramos divididos por pilastras con contrapilastras, sobre las que descansan los arcos torales. Estos apoyos presentan tableros resaltados en los fustes a manera de vigorosos almohadillados que cubren también el intradós de los arcos. Los capiteles son de tipo corintio. Un fuerte y moldurado cornisamento -que recuerda el interior del Sagrario de la ciudad andaluza de Granada, obra de Hurtado y Bada, hecha entre 1705 y 1759 (5)- recorre la estructura en toda la extensión de la nave. Asimismo la cubierta se compone de cuatro bóvedas de medio punto con penetra-



8.- PORMENOR DE LA TALLA ORNAMENTAL.



9.- VENTANA CORAL. NOTEINSE LAS CONCHAS Y EL
RELIEVE DE SAN MIGUEL



10.- RELIEVE DES SAN RAFAEL EN EL PRIMER
TRAMO DE LA N. E.

ciones, debajo de las cuales existen lunetos donde, como es usual, se abren vanos -en este caso casi rectangulares, con rebajadísimos arcos escarzanos- para la iluminación. Como puede observarse en las ilustraciones estas ventanas quedan rehundidas dentro de las protuberantes molduras de los cornisamentos, provocando un claroscuro muy contrastado.

Entre el alféizar de dichas ventanas y los arcos formeros que enmarcan los retablos, hay unos grandes medallones cuyos remates mixtilíneos irrumpen dentro de la deslumbrante luminosidad de los vanos quebrando en destellos la tersura de la luz. En cada medallón aparece la figura de un arcángel. Como en la nave hay seis ventanas, el séptimo medallón está colocado en la parte baja del rico enmarcamiento de la ventana del coro. En este medallón central, colocado precisamente dentro del eje longitudinal del templo, y que queda frente al altar mayor, se encuentra representado el Arcángel San Miguel. En el primer tramo de la nave, del lado derecho, aparece San Gabriel y del izquierdo San Rafael. De los cuatro que siguen el que está sobre el altar del Calvario lleva una corona en las manos. Los otros tres, en actitudes teatrales, contribuyen con su presencia a acentuar la grandiosidad artística y religiosa del interior de este templo.

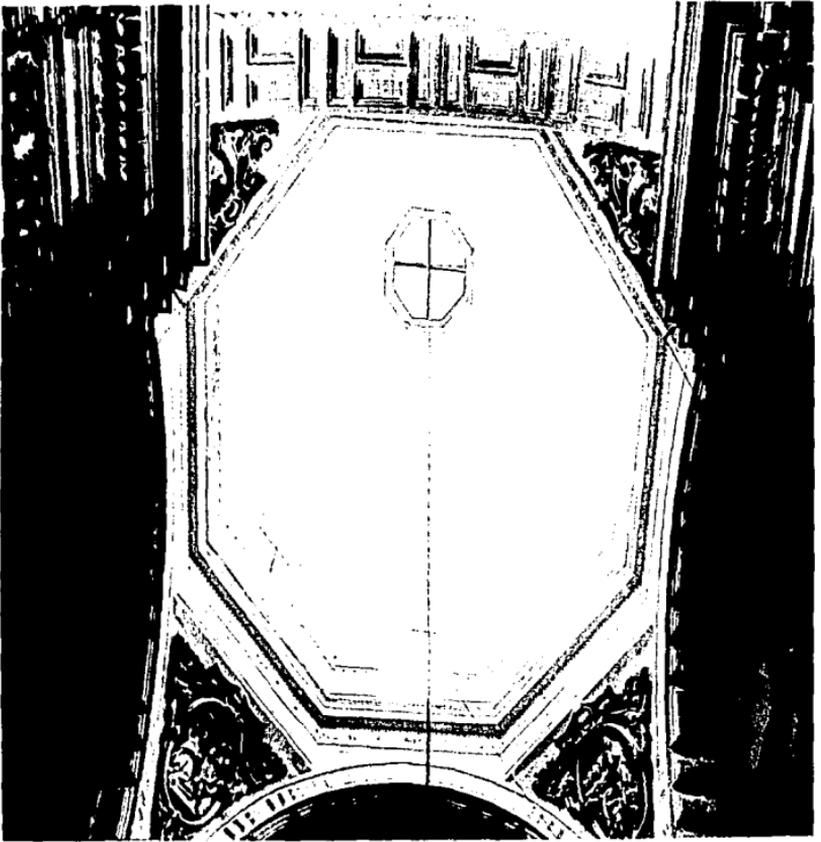
El primer tramo de la nave corresponde como de costumbre, al coro, el cual muestra en su parte baja una bóveda rebajada de tres centros. En su parte superior, sobre los muros laterales y correspondiendo a la altura en que se encuentran las torres hay sendas puertas. La del lado sur muestra en su interior unos escalones cegados, como si hubiera sido una escalera de acceso a las bóvedas. La del lado norte parece ser una alacena para uso de los músicos.

En el tercer tramo de la nave y en ambos lados de ella, se abren dos vanos. El del norte -que tiene arco de medio punto- y conduce a la Capilla del Padre Jesús Nazareno y el del lado sur, frente al anterior, es la puerta lateral de la iglesia. Esta puerta presenta arco deprimido con un gran capialzado conchiforme.

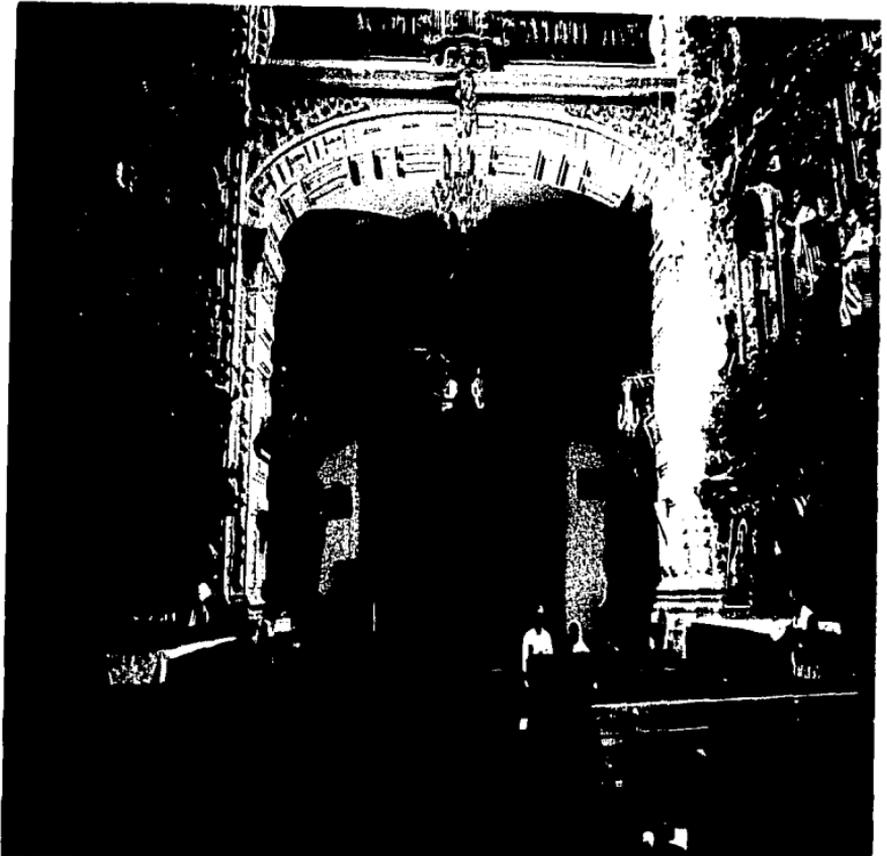
En los brazos del crucero se repite el mismo tipo de apoyos y cubierta: bóveda de medio punto con penetraciones y lunetos con grandes óculos ovales. La cúpula de dicho crucero es octogonal y descansa sobre un tambor elevado, que a su vez se apoya sobre pechinas éstas adornadas con relieves que representan las apariciones de la Virgen de Guadalupe, que por cierto tienen un dorado de baja calidad que debe ser reciente. Los elementos interiores lucen aristas que se embeben en el muro al llegar adonde principia la linternilla.

El ábside rectangular, tiene igualmente bóveda de medio punto con penetraciones y lunetos donde destacan los vanos de iluminación, que como en el crucero, son óculos ovales con marcos muy ornamentados.

Seis pequeñas portadas interiores engalanan armoniosamente ornamentadas, los vanos de comunicación que se abren en el crucero. Todas ellas son iguales entre sí e iguales -como veremos- a dos portadas menores que se encuentran en el exterior. Tienen dintel y jambas tableradas que vibran haciendo eco al tableramiento de las gigantescas pilastras que estructuran la nave. Sobre sus dinteles hay frisos de follajes, que alternan con otros que van moldurados, y terminan en frontones curvos y rotos, que alojan en su centro ménsulas que sirven de peanas a esculturas de arcángeles que sostienen cartelas. Los que están sobre las puertas que se abren a los lados del presbiterio, ostentan en dichas cartelas re-



11.- CUPULA. PECHINAS CON RELIEVES GUADALUPANOS.



12.- SOTOCORO



13.- OCULOS DEL CRUCERO.

presentaciones del sol y de la luna, y los que se yerguen encima de las puertas que dan sobre el presbiterio mismo, muestran los anagramas de Jesús y de María. En la capilla de Dolores -que como hemos visto se encuentra en el mismo lugar que la escalera que conduce al coro- hay otra portada formada por los mismos elementos, cuya única diferencia con las anteriores es que termina por medio de un remate mixto.

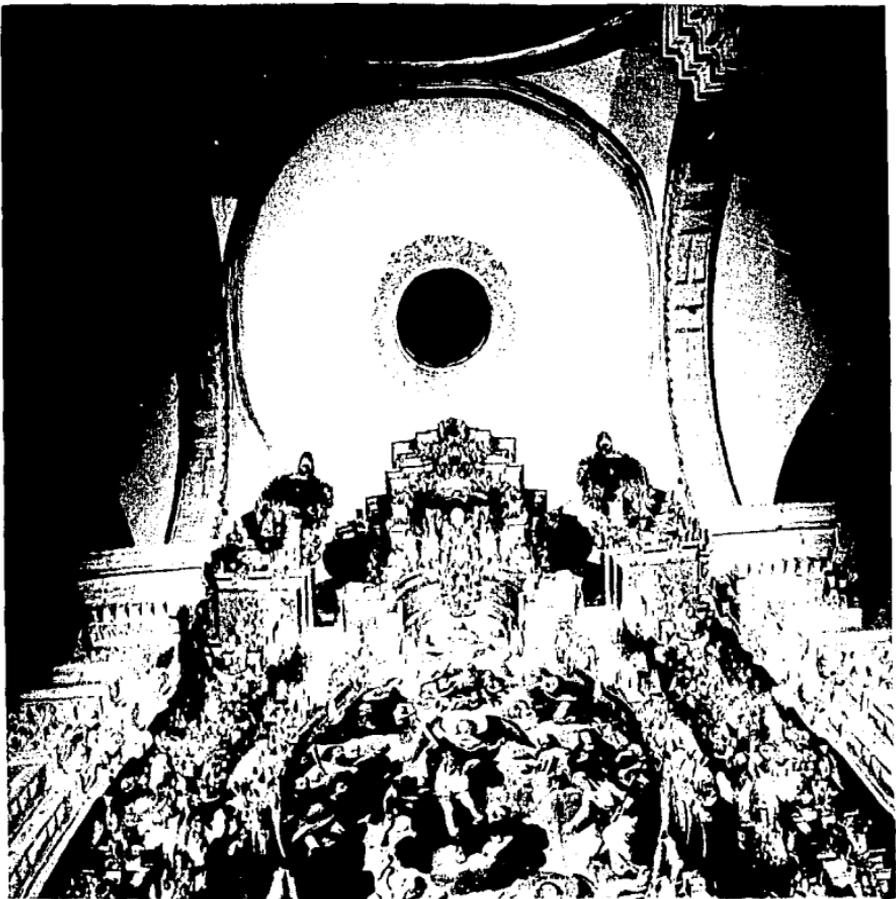
Todos los óculos que se abren sobre los muros para iluminar el interior del templo y de la Capilla del Padre Jesús Nazareno, son de variadas formas y muy ornamentados, con molduraciones, follajes, guirnaldas y demas elementos de riqueza desbordante, como ya hemos dicho y como puede apreciarse en las ilustraciones.

La importante sacristía, de excelentes proporciones rectangulares orientada de norte a sur tiene una nave dividida en tres tramos, señalados -igual que en la nave principal- por pilas-tras y contrapilastras tableradas, de orden corintio, sobre las que se apoyan los arcos torales que sostienen bóvedas de arista. Presenta también lunetos con óculos circulares, y en su muro oriental se abren tres grandes ventanas rectangulares. Al norte de esta sala, como puede verse en el plano, se encuentra un cuarto que, según dijimos, debió ser bodega. Este tiene asimismo una gran ventana rectangular que hace juego con las de la sacristía, de tal manera que el ábside presenta al exterior una hermosa composición estructural con cuatro grandes ventanas.

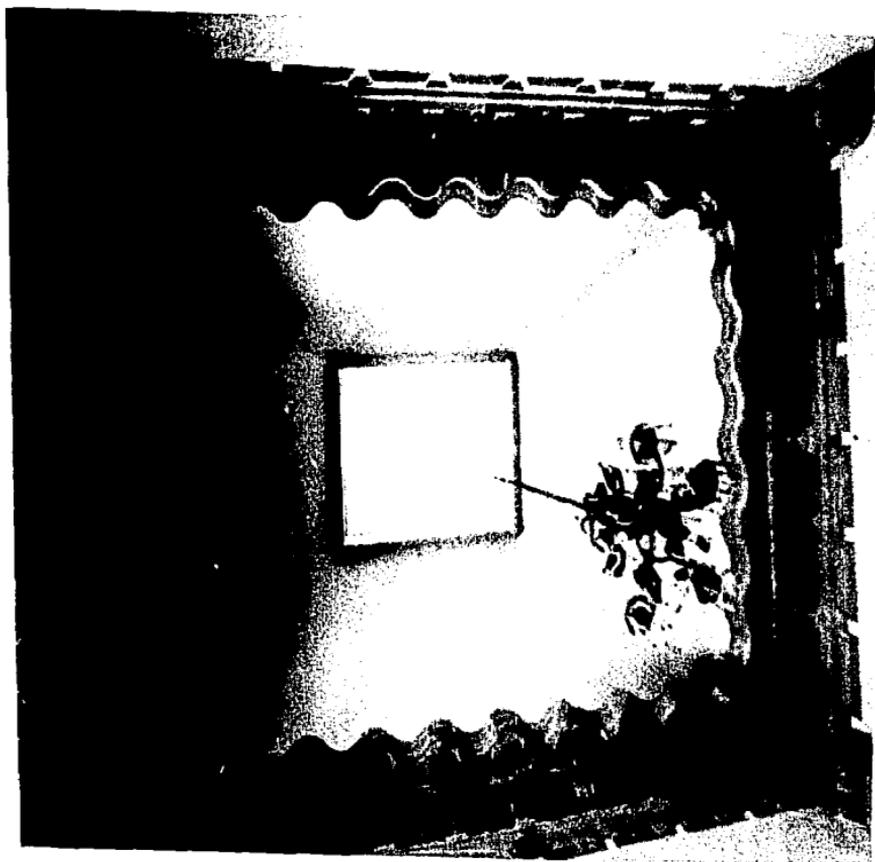
La Capilla del Padre Jesús Nazareno tiene también tres tramos en su nave, señalados igualmente con pilastras y contrapilastras del mismo tipo de las anteriores, pero la cubierta está resuelta de manera diferente que en el templo y en la sacristía. Los tres tramos que la componen muestran una solución muy barroca: el



14.- SACRISTIA.



15.- CUBIERTA DE LA CAPILLA DEL PADRE JESUS.



16.- CORNISA VOLADA DEL BAPTISTERIO Y EL CUADRANTE.

tramo central es más largo que los dos de los extremos, y está ocupado por una bóveda oval cuya sección menor es de medio punto, sobre pechinas, coronada por una linternilla igualmente ovalada. Las bóvedas de los extremos son en cambio, cuadrangulares y de arista.

El Bautisterio y el Cuadrante presentan plantas rectangulares y tienen cúpulas también muy barrocas y peculiares. Sobre una cornisa fuertemente ondulada y muy sobresaliente del paño de los muros, se apoya una bóveda de arista muy peraltada que está rota en su centro para dar lugar a una linternilla rectangular que luce pequeñas ventanas de medio punto en cada una de sus caras. A diferencia del cuadrante la puerta del bautisterio luce un capialzado en forma de concha, -semejante al de la cara interior de la portada lateral del templo- que aumenta su importancia arquitectónica.

Ahora bien, el espacio del templo comprendido dentro de la estructura que hemos tratado de describir, resulta, si lo contemplamos en el plano, con una nave un poco alargada respecto del amplio crucero en el que desemboca. Sin embargo, esta ligera desproporción -que debe entenderse como una forma premeditada por los artistas- desaparece totalmente en la realidad, gracias a la sabia colocación de los retablos (6). El o los artistas, considerando lo angosto de la nave, colocaron en ella retablos anástilos (7) que no sobresalen demasiado de los muros, para evitar robar demasiado espacio a la nave. En cambio, en el crucero, los retablos avanzan decididamente restándole amplitud a éste, cuyo espacio queda así perfectamente equilibrado con el de la nave. Por otra parte el espacio del templo con sus proporciones angostas y elevadas, informado de indiscutible euritmia barroca, produce un efec-



17.- NAVE HACIA EL RETABLO MAYOR.

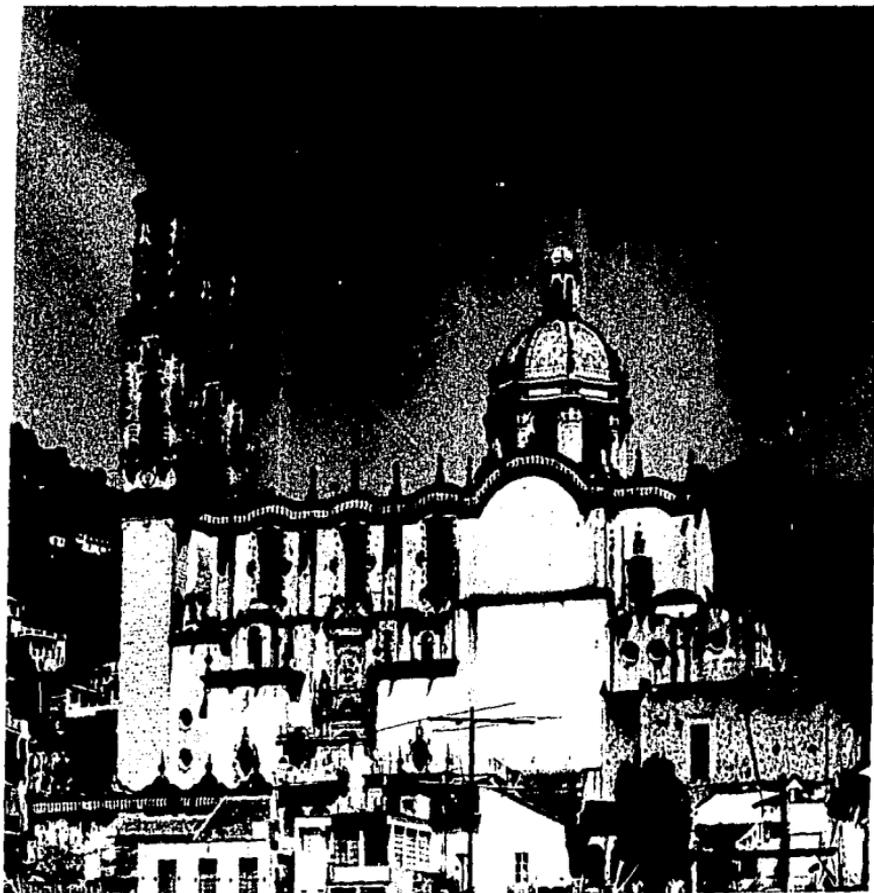
to de solemnidad y elegancia, excepcionalmente bien logrado. Pero nos parece imposible hablar de él aisladamente, pues no cabe duda que en esta iglesia -como en pocos templos- podemos admirar la perfecta correspondencia formal y funcional, entre la estructura y la ornamentación, según el criterio de los artistas barrocos (8).

La misma elegancia espacial y funcionalidad se encuentra en la Capilla de Jesús Nazareno, en la Sacristía y demás dependencias de este conjunto y en todas ellas, repetimos, la ornamentación está integrada a la estructura de manera inseparable.

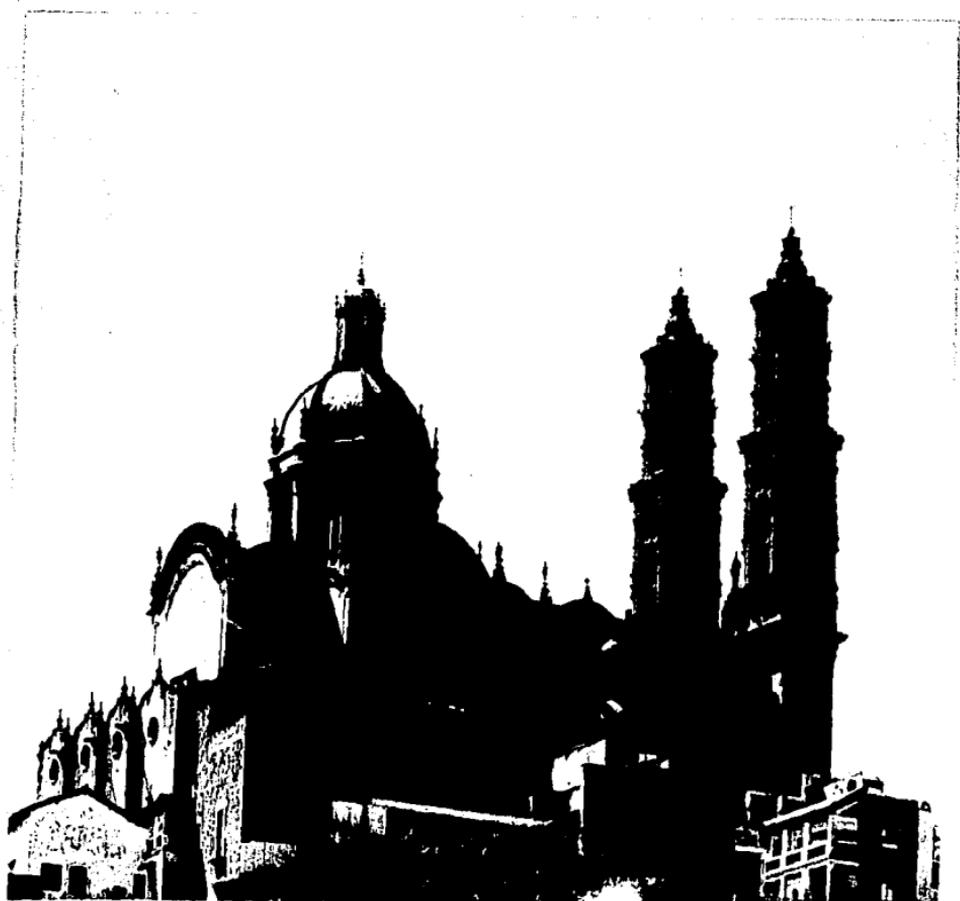
El conjunto exterior.

Los volúmenes que forman el conjunto de este templo, muestran en sus elevaciones, acrecentado, el movimiento y efecto que ya se refleja en la planta, pues por una parte se ven en el lado norte del edificio, que da a lo largo de la calle de la Muerte, las salientes y entrantes formadas por la nave de la Capilla de Jesús Nazareno y por los grandes contrafuertes que la estructuran. Este juego de volúmenes y claroscuro es de gran vigor y contraste, desde cualquier ángulo que se contemple. También el lado sur del edificio, con su portada lateral rehundida entre el Bautisterio y el Cuadrante, así como la parte del atrio que allí se angosta y la inclinación de la calle que corre a su lado, ofrecen perspectivas peculiares de gran dinamismo barroco.

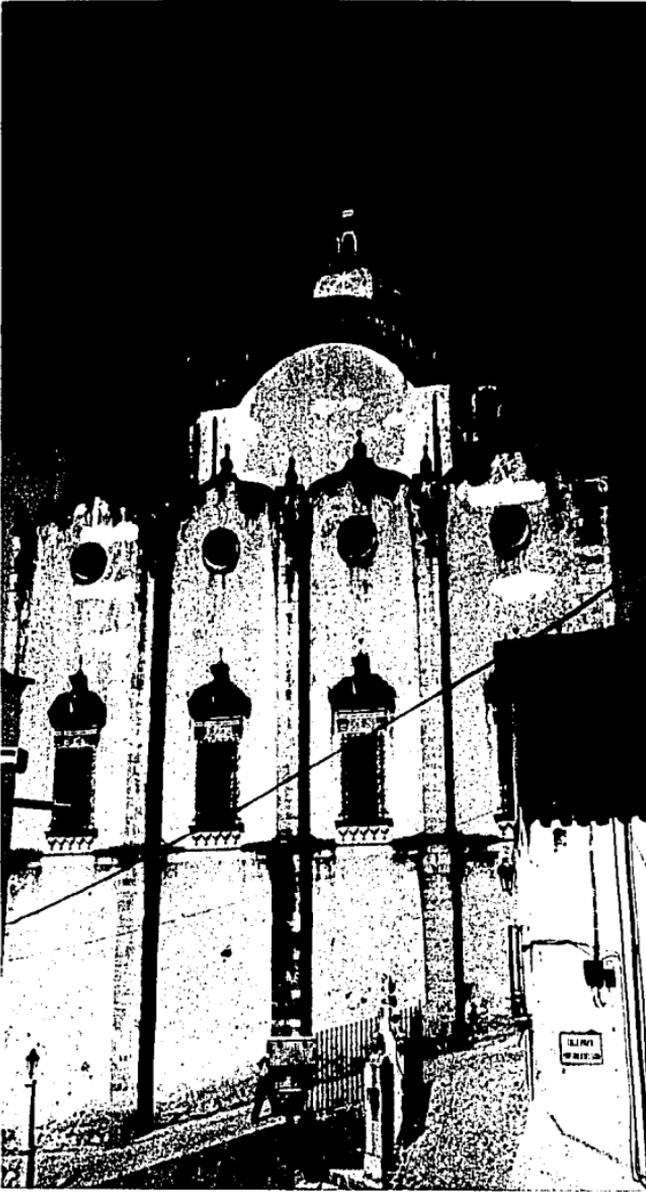
En el conjunto arquitectónico sobresalen, dominantes, las torres y la gran cúpula, que por sus proporciones y formas dan realce al conjunto. La cúpula de media naranja ochavada, se eleva considerablemente sobre la bóveda, gracias a un tambor muy alto, también ochavado, y aumenta aun más su altura y visibilidad coronándose con una linternilla, que repite sus formas. Las torres, que



18.- COSTADO SUR DEL EDIFICIO.



19.- COSTADO NORTE DEL EDIFICIO.



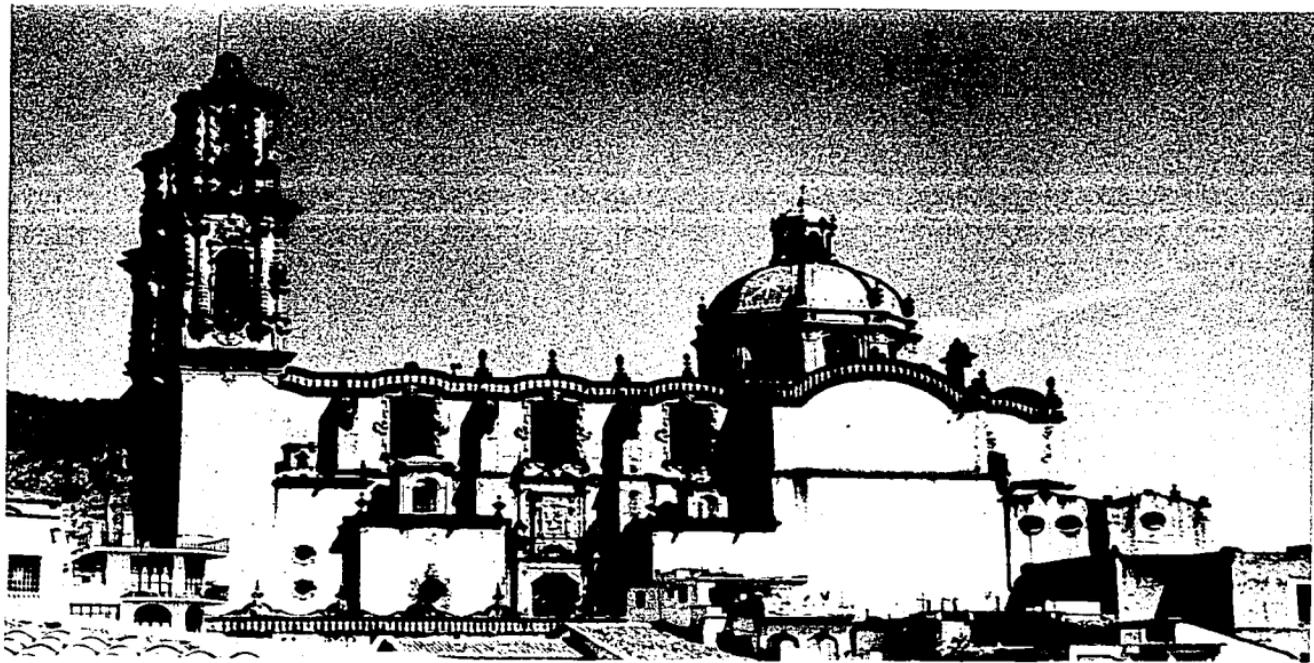
20.- PLANO DE LA SACRISTIA Y ABSIDE.

descansan sobre los basamentos -que como hemos visto forman parte de la estructura del templo- constan de dos cuerpos y un remate. Su característica principal es que dan la sensación de que sus cuerpos en el primer tramo, son mucho más anchos que los basamentos, gracias a una cornisa muy saliente y moldurada con la que rematan estos y sobre la que se apoya la elevación de las torres. Esta solución acentúa el carácter ascensional, vertical, del edificio, animándolo de espiritualismo, de ligereza, de elevación triunfante. Esta hermosa composición que ha sido anotada, desde Toussaint (9), por todos los estudiosos del arte colonial, sirvió a Kubler para destacar la relación formal que existe entre estas torres taxqueñas y las del Santuario de Ocotlán en el Estado de Tlaxcala, mencionando como antecedentes formales las torres de Ecija en España (10)

Otra característica importante de la composición estructural de Santa Prisca y de sus proporciones -que según Kubler (11) son de doble-cuadrado- es el hecho de su gran visibilidad desde cualquier punto del pueblo. De las partes bajas de la población, el edificio emerge como una gran mole, monumental, rematada por el joyel de su cúpula y desde las partes altas del pueblo, las torres airoas, compiten y sobresalen entre las alturas de los demás edificios. El volumen del ábside gigantesco, es otro aspecto que hay que señalar, pues en su parte posterior, el edificio se engrandece a medida que bajan las calles que lo rodean, resultando, así, la iglesia casi, tan monumental y de tan fuerte sentido ascensional en su parte posterior como en su fachada. Esta relación que se establece entre los dos extremos del templo, como si la trayectoria ascensional empezara en la base del ábside, para continuar en la cúpula sobresaliente y terminar en las torres elevadísimas, parece otra nota de premeditado e inteligente barroquismo.

Como se desprende de los párrafos anteriores, una de las más señaladas características formales de este conjunto arquitectónico, es el marcado sentido ascensional de sus fachadas -especialmente de la principal- y de sus torres, así como la discreta estrechez de la nave del templo. Estas soluciones se han visto, generalmente, como consecuencias obligadas del arte manierista. No negamos que cierto tipo de composiciones alargadas, en naves, con sensible búsqueda de la profundidad, sean características de obras manieristas, pero en este caso en particular, creemos que está muy clara la razón práctica que -sobre todas las demás posibles razones- obligó a los arquitectos a planear una nave angosta, o sea: la estrechez del propio terreno que no tenía posibilidades de ensanchamiento para ninguno de sus lados. Además, tal alargamiento y estrechez de la nave, que se notan sobre todo en el plano, no se mantuvieron vigentes con el mismo valor espacial después. Es decir, que los arquitectos, conscientes de que la nave del templo resultaba angosta con relación al crucero, sensiblemente más amplio, con intención equilibraron las dos partes, mediante las proporciones que dieron a los retablos. Según ya hemos anticipado, en la nave se pusieron retablos anástilos, bastante recogidos sobre los muros, para no robar espacio interior y en cambio en el crucero se construyeron retablos muy ricos en ornamentación y que avanzan sobre el espacio, precisamente para que no quedara una nave demasiado angosta con un crucero muy espacioso. En esta solución vemos un ordenamiento equilibrado, claro, racional y no la tensión y el efectismo intelectualizado que caracterizan a los espacios manieristas típicos, por ejemplo la nave de la iglesia del Carmen, en San Angel, D.F.

En cuanto al sentido ascensional que ofrece la estructura



21.- DAÑO SUR DEL EDIFICIO. ES NOTABLE SU ELEVACIÓN SOBRE
SOBRE EL CASERIO, AÚN EN NUESTROS DÍAS.

del templo y sobre todo el elevado conjunto que forma la magnífica fachada con sus torres, nos parece ante todo, la mejor proporción que pudieron haberle dado, pero no se debe esto, sólo a la voluntad estilística, ni al gusto de la forma por la forma misma. De no haber sido elevado el edificio hubiera tenido proporciones pobres, pues debiendo hacerlo obligadamente angosto, resolverlo en forma baja o, simplemente, sin dicho sentido ascensional, hubiera sido ~~mejor~~ minimizarlo.

Además, había varias importantes razones históricas para que los arquitectos se preocuparan por darle al templo el mayor lucimiento posible. Como veremos más adelante, dado el tipo de hombre que ordenó su construcción, esta iglesia fue concebida con sentido triunfal desde sus orígenes. Por profunda religiosidad, por vanidad humana, a la vez que por riqueza económica y prestigio social, el templo debía ser notable, monumental, grandioso. Por eso se tuvo buen cuidado de que su estructura emergiera con carácter dominante sobre la plaza, el poblado y sus alrededores. Se trata -repetimos- de un edificio triunfal, no sólo de un templo cualquiera. Por eso nos parecen más importantes estas razones históricas, que las puramente estilísticas, para explicarnos el sentido ascensional que lo informa.

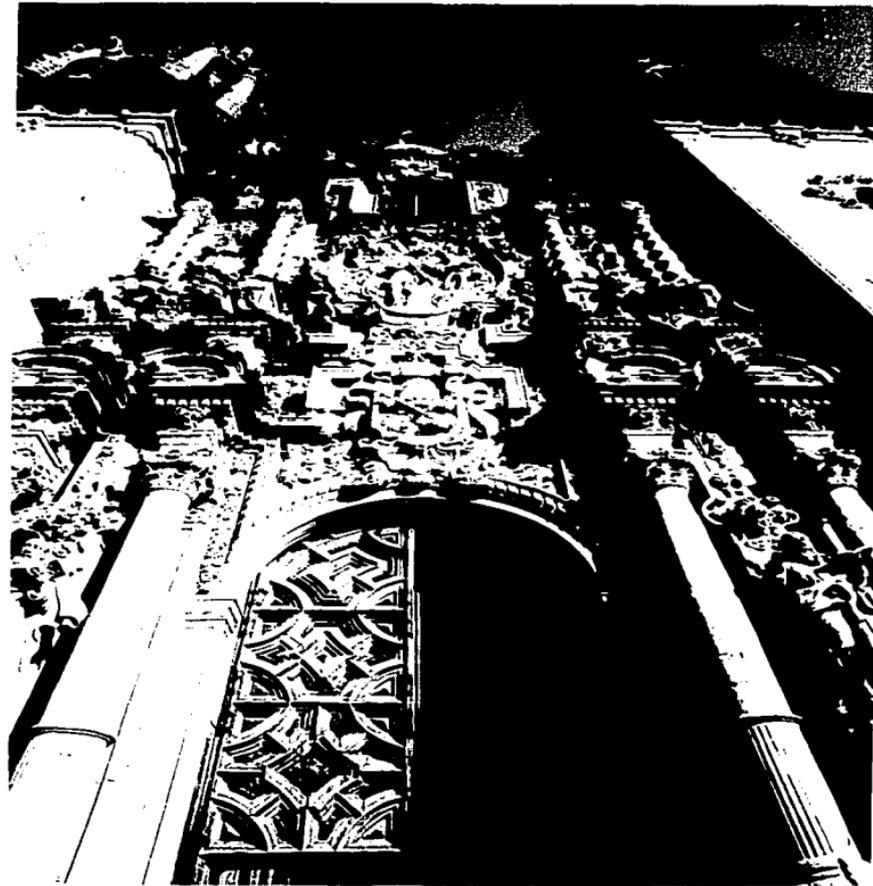
Finalmente deseamos hacer hincapié en otro aspecto muy importante que se pone de relieve en esta obra. Nos referimos a la claridad con que queda aquí establecida la indisoluble relación formal que existe entre la estructura y la ornamentación. En esta espléndida obra barroca, como en muchas otras -según lo prueba el planeamiento de la nave y su posterior recubrimiento con retablos- ambas partes estuvieron pensadas al unísono, cuidadosamente, desde el principio del proyecto, formando así un todo inseparable. No



22.- LA IGLESIA DESDE LA CALLE REAL.



35.- LA PORTADA FLANQUEADA POR LOS CUERPOS DE LAS TORRES.



36.- LA FACHADA DESDE LA REJA DEL ATRIO.

cabe la menor duda de que el arquitecto o los arquitectos que elaboraron el plano del templo trabajaron "en equipo", con el posible autor de los retablos. Prueba de ello es que los dos aspectos del edificio -estructural y ornamental- se complementan y resultan inseparables cuando queremos penetrar en el conocimiento de las motivaciones estéticas que les dieron forma.

Es evidente -insistimos- que tanto el arquitecto, como José de la Borda, patrono constructor de esta iglesia, buscaron la forma de situarla de la manera más sobresaliente posible dentro del caserío, como símbolo triunfal, social y religioso. La iglesia de Santa Prisca todavía conserva su lugar dominante dentro del paisaje urbano de Taxco, aún actualmente cuando tanto ha crecido la población. Al acercarnos al pueblo, por la carretera, lo primero que sobresale entre los tejados, es la iglesia y desde cualquier punto que se observe es siempre este soberbio edificio el que domina como logrado símbolo de la fe triunfante de sus constructores.

La portada principal.

Sobre el extremo suroeste de la pequeña plaza de la ciudad de Taxco, se eleva monumental y esbeltísima la parroquia; su espléndida fachada mira hacia el poniente, según era tradición religiosa hacerlo. Dada la situación del edificio, una de las mejores perspectivas -para contemplar el conjunto al nivel del suelo- es la que se ofrece entrando a la plaza por la calle Real, en cuyo final se deja ver toda la iglesia, como enmarcada especialmente por los muros de las casas aledañas. A medida que se avanza hacia la plaza el escenario se amplía, la figura del templo se agiganta y la perspectiva se va perdiendo. Entonces hay que contemplar la fachada de Santa Prisca de cerca, e ir elevando la vista impelidos por



SEGUNDO CUERPO DE LA PORTADA PRINCIPAL.

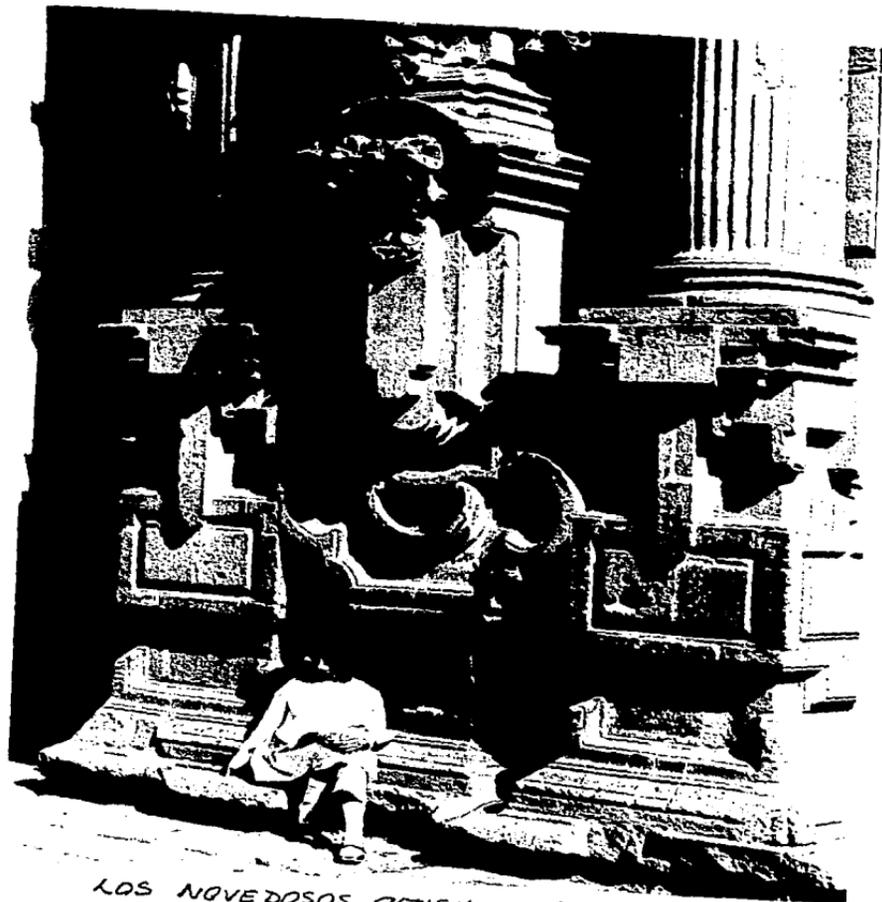


PRIMER CUERPO DE LA PORTADA PRINCIPAL.

la fuerza ascensional que la informa. Cuando se llega a estar a unos cuantos metros de distancia, sobre el atrio mismo, es absolutamente necesario que el espectador eleve los ojos y aun la cabeza, y deje que la mirada ascienda, arrastrada -si así puede decirse- hacia las alturas, absorbida, primero por los trazos verticales de la fachada y después por las superficies escalonadas y crispadas de ornamentación de las torres, hasta sobrepasar los remates y contemplar por arriba de ellos el cielo.

No es casual, ni mucho menos, esta atracción visual que la obra ejerce sobre quien la contempla, antes bien lo reconocemos como un recurso, muy barroco y muy religioso, empleado en este caso de manera extraordinaria por los autores, para lograr el propósito artístico de atraer, persuadir y provocar devoción por medio de la belleza del edificio.

La portada principal, de dos cuerpos, tiene especialmente acentuados los ejes verticales mediante la importancia dada a los apoyos, que consisten en columnas tritóstilas clasicistas -sobre altísimos zócalos moldurados- en el primer cuerpo, y salomónicas muy sinuosas en el segundo. La puerta con arco de medio punto descansa sobre sencillas pilastras tableradas a la manera tradicional, pero en cambio la cornisa, que usualmente divide los cuerpos, no existe en este caso como unidad formal, sino que sobre los resaltes que coronan cada uno de los capiteles de las columnas se destacan secciones de entablamento, muy molduradas y sobresalientes, curvilíneas y elevadas en su parte superior, a manera de pequeños frontones curvos. Sobre estos elementos, están montados otros zócalos decorados con follajes sobre los que aparecen más secciones de cornisamentos; esta vez como pequeños frontones rotos en donde se alojan angelillos que portan grandes ramos de flores o palmas del



LOS NOVEDOSOS ACTISIMOS BASAMENTOS.



SAN PABLO.



NOVEDOSAS PILASTRAS-PEANA.

martirio (12). Nuevos zócalos se asientan sobre los cuerpos anteriores para sostener las cuatro columnas salomónicas que estructuran el segundo cuerpo que, sobre sus capiteles de recuerdo corintio, lucen también grandes secciones de entablamento semejantes a las descritas anteriormente. Sobre cada par de columnas salomónicas se encuentra un escudo flanqueado por angelillos. El escudo del lado izquierdo tiene tallada el águila nacional, pero como hizo notar Toussaint, conserva aun la corona y el toison del escudo real de España, que sin duda era el que ocupaba este lugar (13). El del lado derecho es el escudo que perteneció al arzobispo Rubio y Salinas en cuyo tiempo se edificó esta parroquia.

Los intercolumnios del primer cuerpo muestran una solución sumamente novedosa. Están estructurados a base de pilastras molduradas, mixtilíneas ornamentadas en algunos tramos con roleos y follajes.

Angulo Iñiguez ya notó el marcado barroquismo de los gigantescos basamentos de estas pilastras de los intercolumnios, mucho más altos y voluminosos que los basamentos de las columnas mismas. Son estos elementos de forma mixtilínea, muy moldurados y adornados con guardamalletas y follajes, los que descansan sus pesados volúmenes sobre secciones rectangulares, tan esbeltas en relación con ellos que marcan un fuerte contraste funcional (14). Como si fuera poco, encima de ellos aparecen peanas adornadas con formas vegetales que sostienen las imágenes de San Pedro y San Pablo. Por detrás de estas esculturas, se elevan las pilastras-peana, que suben atravesando entre las varias secciones de entablamento sobre los capiteles, que ya hemos mencionado, hasta rebasar los límites tradicionales del primer cuerpo, para llegar al segundo, convertidas de nuevo en altos basamentos que dan lucido apoyo



"EL BAUTISMO DE CRISTO". SAN FELIPE NERI
EN EL NUEVO, MEXICO D.F.



"EL BAUTISMO DE CRISTO". SANTA PRISCA, TAXCO.

a las representaciones de San Sebastián y Santa Prisca, los santos patronos de la parroquia que aparecen dentro de nichos acondicionados. Estas estructuras marcan una fuerte línea vertical que refuerza las otras cuatro ya trazadas por los apoyos, obteniéndose así, en la composición, seis ejes verticales de gran vigor, tres a cada lado de la puerta, que comunican definitivo carácter ascensional al conjunto. Los cuerpos de estas pilastras-peana -puesto que no son pilastras-nicho- visual y formalmente, constituyen unidad desde su base hasta el punto más alto de las esculturas que ocupan los nichos del segundo cuerpo. Son además los elementos más novedosos de esta obra ultrabarroca, que habrían de repetirse después en formas análogas y aun más audaces como por ejemplo en la portada lateral de la iglesia de Santiago Tlanquistenco en el Estado de México.

La entrecalle central ofrece a la vez que esplendor, originalidad por sus grandes novedades: no está ya interrumpida horizontalmente por las cornisas y entablamentos que tradicionalmente separaban los cuerpos en este tipo de composiciones y además sus principales elementos: el escudo Papal sobre la puerta, el relieve con el Bautismo de Cristo y la ventana del coro, constituyen una unidad ornamental, pues se suceden ininterrumpidamente, ligados por medio de diversos motivos formales tallados.

El relieve del Bautismo de Cristo, -dentro de un marco mixtilíneo que tiene gran riqueza por los roleos, conchas, follajes y angelillos, que lo circundan- se destaca visiblemente dentro del conjunto y, como es obvio, constituye el centro de la composición. Su tamaño y colocación se tomaron muy en cuenta para trazar los ejes verticales y horizontales que componen la portada, llenando con su volumen el espacio central que se encuentra entre las sinuosas columnas salomónicas.

Esta solución formal de colocar un relieve como parte central de una portada, apareció en la ciudad de México cuando menos desde que se terminó la construcción del convento de monjas de la Encarnación (hacia 1648) y desde entonces la presencia de relieves en las portadas se convirtió en una de las tradiciones más destacadas del barroco mexicano. Como se ve, el autor de la fachada de Santa Prisca cumplió fielmente con ese gusto novohispano.

En cuanto al tema bíblico que lo informa, no recordamos antecedentes en otros relieves de fecha anterior, en cambio debemos mencionar la fachada del templo de San Felipe Neri el Nuevo, en la ciudad de México, cuyo relieve presenta el mismo tema. Este hecho constituye una coincidencia muy interesante ya que ambos edificios fueron empezados en el mismo año de 1751 (15). Los dos relieves, de gusto muy barroco, presentan en su composición exactamente el mismo número de personajes y colocados de manera semejante, como puede advertirse en las ilustraciones. La composición del relieve taxqueño presenta un eje central que incluye en su trayectoria descendente, la cabeza del Padre Eterno, la imagen del Espíritu Santo y la cabeza y la pierna izquierda de Cristo. En relación con este eje central, vertical, se destaca claramente una triangulación que tiene como cúspide también, la cabeza del Padre Eterno, además de algunas diagonales secundarias.

Las mismas características presenta el relieve de San Felipe Neri. Por otra parte, en los enmarcamientos de ambas obras aparecen angelillos "balbásianos" (16) y roleos y perfiles mixtilíneos que, claro está, pueden explicarse como frutos de ese momento artístico, pero que por otra parte nos dan derecho a pensar en la posible intervención de artistas capitalinos en la iglesia de Santa Prisca (17).



REMATE DE LA PORTADA PRINCIPAL. EL RELOJ, LA PURÍSIMA, SAN JUAN Y
SAN MATEO.

Por lo que conocemos hasta ahora sobre cronología en cuanto a la construcción de las fachadas mexicanas, esta portada de Santa Prisca es una de las primeras que presentaron la calle central abierta y verticalizante. La más antigua parece ser la portada de la iglesia de la Compañía, en la ciudad de Guanajuato, obra edificada entre 1747 y 1765 por el arquitecto Felipe Ureña (18), y la seguiría la del templo de Santa Prisca que, como hemos dicho se construyó entre 1751 y 1758. Parece ser que Felipe Ureña -mientras no se demuestre lo contrario fue el primer arquitecto en la Nueva España que se lanzó a emplear soluciones que rompían con las tradiciones formales establecidas. Por otra parte las dos portadas son muy diferentes entre sí en cuanto a sus composiciones y empleo de elementos ornamentales, siendo la iglesia del Bajío obra predominantemente geometricista, menos ornamental y simbólica que la iglesia taxqueña, cosa que las separa como frutos de artistas y modelos muy diferentes. Esta última nos muestra un armonioso y ligero conjunto de líneas marcadamente verticales y ascensionales espléndidamente enriquecido con múltiples relieves vegetales, roleos, formas geométricas y de rocalla. Sobresalen, la gran concha que se encuentra sobre la clave del arco de la puerta, así como los enmarcamientos mixtilíneos, ricamente moldurados y ornamentados del escudo Papal, del relieve central y de la ventana del coro. Toda la composición está colocada dentro del medio punto que la corona señala por una molduración acompañada de ovas y perlas.

La parte superior del conjunto se remata por una balaustrada ciega, sobre la que volveremos a hablar después. Encima de dicha balaustrada, interrumpiéndola exactamente al eje central de la composición, está el reloj, sobre cuya carátula circular se mueve su única manecilla. Esta joya de la relojería dieciochesca procede

de Londres y está firmada por Isaac Rogers en 1753. Su maquinaria está alojada dentro de la torre sur, en un pequeño recinto cupular y fue reconstruida en 1928 por el relojero Darío M. Gallegos, según una inscripción que allí se encuentra. La estructura que aloja la carátula del reloj y que es parte del remate de la fachada, se forma principalmente a base de gruesos roleos que a su vez forman peanas a tres esculturas que rematan el conjunto. Sobre el centro del reloj sobresale la imagen de la Purísima Concepción -advocación a la que está dedicado el templo- y a sus lados, un poco más abajo, se destacan las figuras de dos apóstoles: San Juan, con su águila, al lado derecho de la Virgen y del izquierdo San Mateo y el ángel que, junto con las imágenes de San Pedro y San Pablo -que ya hemos mencionado- suman cuatro apóstoles presentes en la composición de la portada. Esta, además, se nos presenta resguardada dentro del estuche que forman los dos cubos de las torres, los cuales la enmarcan a manera de estribos. Estos cubos de sillares lisos sólo lucen ornamentación en los marcos mixtilíneos de los óculos (19) -cuatro en cada uno- que se abren en sus muros fronteros. La sobriedad y lisura de sus paredes sirve de perfecto contrapunto para hacer resaltar la exuberancia formal que emana de todas las partes que componen la portada.

Ante todo -en relación con la composición que muestra esta fachada- debemos comentar el eclecticismo formal que ha anotado Angulo Iñiguez (20). Es cierto que esta obra podría juzgarse como ecléctica, ya que en vez de emplear los apoyos estípiteos que se usaban a mediados del siglo XVIII, utilizó columnas clasicistas y salomónicas y otros elementos representativos de momentos artísticos del pasado, pero es verdad que en combinación con soluciones estructurales muy novedosas, según hemos visto. Este aparente eclec-



LA COMPAÑIA, GUANAJUATO, GTO.



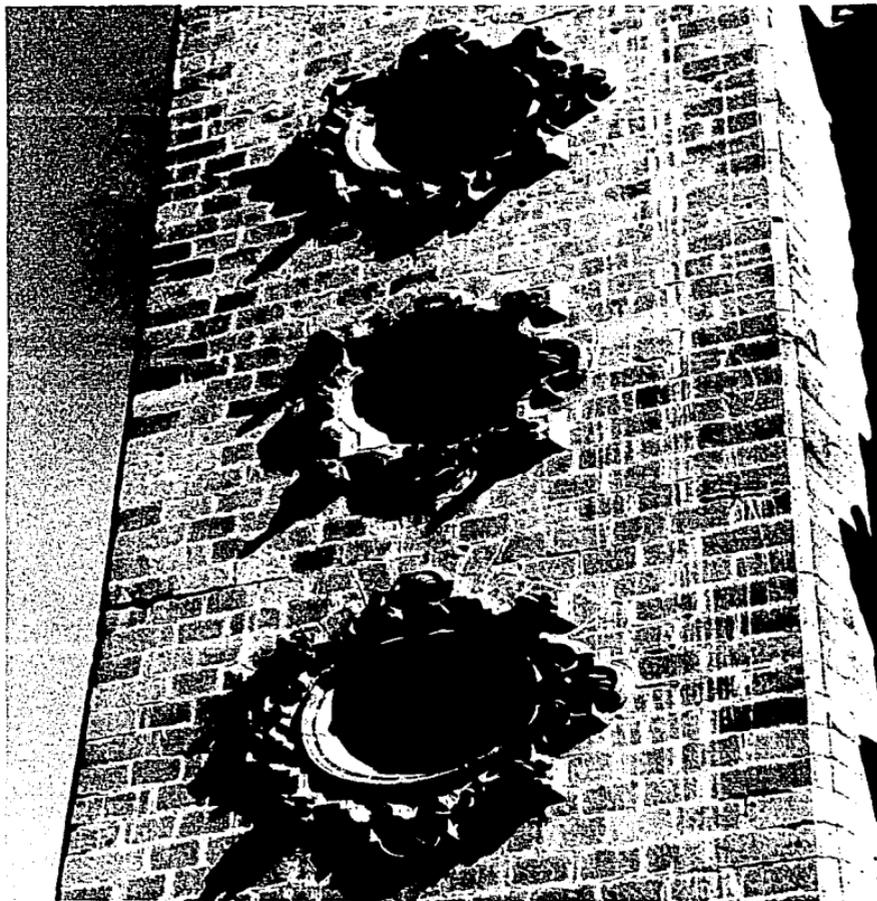
ticismo formal nos parece eso, sólo forma externa, puesto que vemos en dicha libre combinación de formas de todos los tiempos barrocos, algo novedoso y a la vez la recreación, el apropiarse y deleitarse en ello, que es la esencia misma de la libre expresión barroca. Vemos, al contrario de lo ecléctico, la audaz entrega a lo novedoso, a las combinaciones indiscriminatorias, con plena conciencia del uso de la libertad artística. Verdaderamente ecléctico nos parece el sobrio barroco tablerado de Morelia que sí se mantuvo -forma y espiritualmente- dentro de ciertos límites de expresión, pero no esta portada donde el artista hace lo que le viene en gana con los elementos, barajándolos y mezclándolos a su capricho. Este aparente eclecticismo repetimos, corrigiendo discretamente a Angulo, no es sino demostración de libertad y capacidad de creación artística y deseos de encontrar menos caminos.

En cuanto a linaje formal, estamos de acuerdo con Kubler y Baird (21) en que en esta fachada se combinan las preferencias an daluzas y mexicanas. No hemos encontrado hasta ahora ninguna fachada española de la cual pudiéramos hacer derivar directamente la por tada de Santa Prisca de Taxco, pero es clarísimo que está emparentada con el barroco andaluz porque éstas soluciones libres, audaces y dinámicas estuvieron presentes en Andalucía mucho antes que en México, sobre todo en retablos, como adelante veremos al hablar de los que engalanan el interior de este templo.

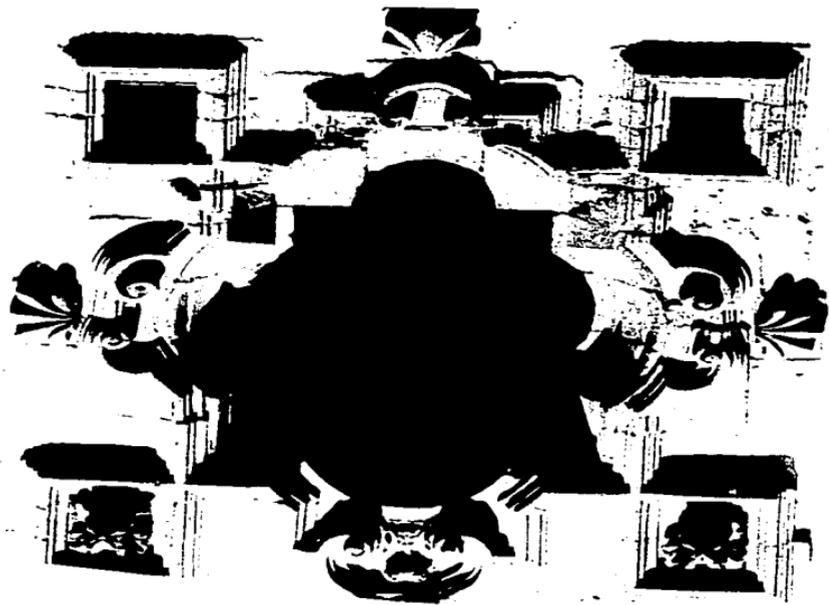
Lo que nos parece difícil determinar es si dicha influencia andaluza se encuentra en Santa Prisca por obra y arte de un ar tista andaluz, o español por lo menos, o si es el fruto natural del medio artístico novohispano, originado por las formas andaluzas sembradas en México hacia 1720 por Jerónimo de Balbás y recreadas por Lorenzo Rodríguez y demás seguidores de Balbás.

En la ciudad de México el barroco estípite de mediados del siglo XVIII presentaba ya algunas soluciones de movimiento no vedoso, tales como la ampliación hacia arriba del campo de las enjutas y la elevación de la cornisa sobre el eje de la puerta, como en el Sagrario —que en otra parte (22) lo hemos considerado como un paso clave en el desarrollo normal capitalino, que culminó con portadas como la de La Compañía de Guanajuato o la de la Santísima de la ciudad de México, etc., etc., es decir, con acentuado verticalismo, apertura de la calle central y cornisamentos seccionados. Sin embargo, no podríamos explicarnos fácilmente la existencia de portadas como la de Santa Prisca ^{como} solo/el resultado formal directo después de la creación del Sagrario Metropolitano. Nos haría falta otro momento intermedio entre el desarrollo que muestran ambas portadas a las que vemos muy alejadas entre sí en su evolución formal. Ese hueco o momento en la trayectoria del desarrollo del barroco novohispano lo explicaría desde luego, la renovada influencia andaluza, traída por algunos artistas y abonada aquí con aun más adecuados climas para su floración.

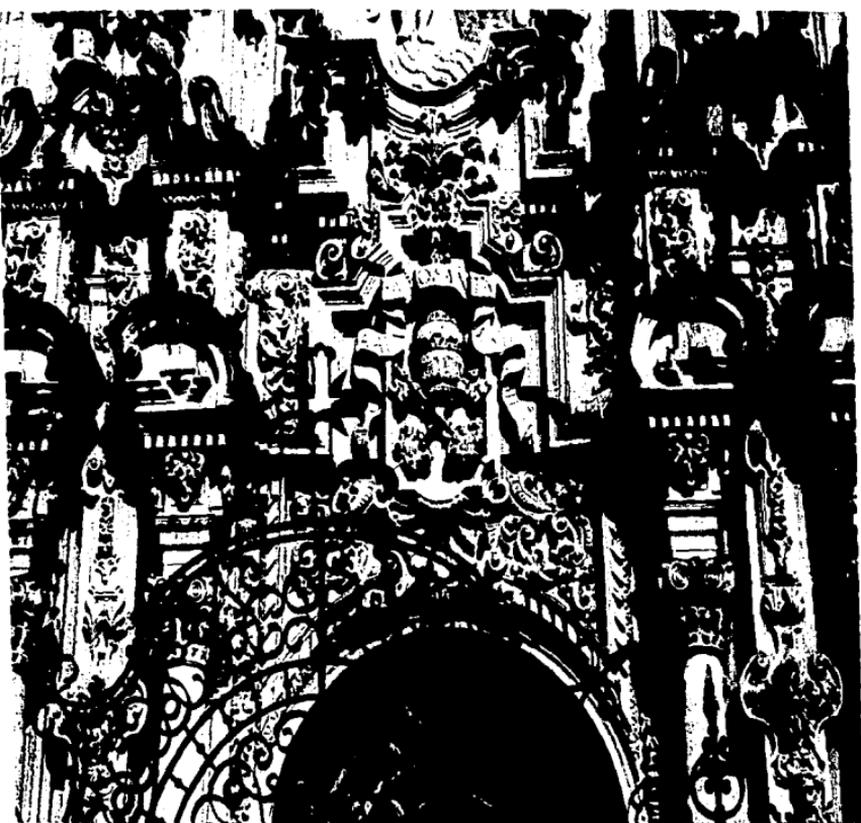
Como se sabe, en este repaso, debemos contar en primer término, con la obra y presencia de Jerónimo de Balbás, autor del retablo de los Reyes de la Catedral de México y luego con la de Lorenzo Rodríguez, artista también andaluz, por lo que respecta a la ciudad de México, y debemos hacer resaltar de manera especial, la obra de Felipe Ureña (de quien no sabemos si fue español o novohispano) en la iglesia de la Compañía en Guanajuato (1747-65). Esta, por las fechas de su construcción, por su calle central abierta, así como por la libertad de expresión que la informa es una obra más cercana a Santa Prisca y avocada a constituir uno de los monumentos que llenaran ese momento artístico que transcurrió entre el



LOS OCULOS DE LAS TORRES DE SANTA PRISCA .



OCULO DE LA TORRE DE SANTIAGO TIANGUISTENCO,
EDO. DE MEXICO .



DETALLE DE LA ORNAMENTACION DE LA PORTADA.

barroco del Sagrario y el de Santa Prisca. Según Gallego Burín en su obra sobre el barroco granadino (23) y por lo que puede verse en los monumentos de esa ciudad, el influjo del arte de Hurtado sobre el barroco novohispano fue decisivo a través de Balbás y de Rodríguez. Balbás pudo haber influenciado a Hurtado o viceversa, antes de que el primero saliera de España (24). Por su parte Lorenzo Rodríguez tendría unos dieciseis años cuando Hurtado fue a Guadix y debieron conocerse y Rodríguez pudo haber venido a México con el gusto ya un tanto formado, aunque desde luego su arte es más grandioso y rico que el de Hurtado. Estos artistas son pues, los que representan en México de manera clara y documentada la influencia del barroco andaluz. Pero que se sepa, ni Jerónimo de Balbás ni Lorenzo Rodríguez se comprometieron nunca en hacer una composición tan libre y audaz, separada de la moda del momento, como es la de Santa Prisca. Sin embargo, repetimos, mucho tiene ésta de balbasiana y de granadina, pero es diferente; es ya el resultado de un renovado sentido artístico y ya sea que el autor haya sido mexicano o andaluz, tuvo el genio de combinar con armonía las dos tradiciones.

También sería posible pensar que, si como dice Toussaint, Isidoro Vicente de Balbás, hijo de Jerónimo de Balbás -casi seguramente nacido y criado en México- fue el autor de los retablos de Santa Prisca, que éste mismo artista haya participado también en el proyecto de la fachada, pues como veremos, ésta guarda bastante relación formal y temática con el interior. Además, el empleo de numerosos angelillos "balbasianos" tanto en las portadas como en el interior, muestra dicha relación con el arte de su padre, 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. No hubiera sido extraño

tampoco que Isidoro Vicente de Balbás viajara a la Madre Patria, tal vez a estudiar, a formarse allá, o simplemente a ver y hubiera traído consigo nuevas soluciones inspiradas en el barroco andaluz que siempre resultó de vanguardia aún dentro de la propia España.

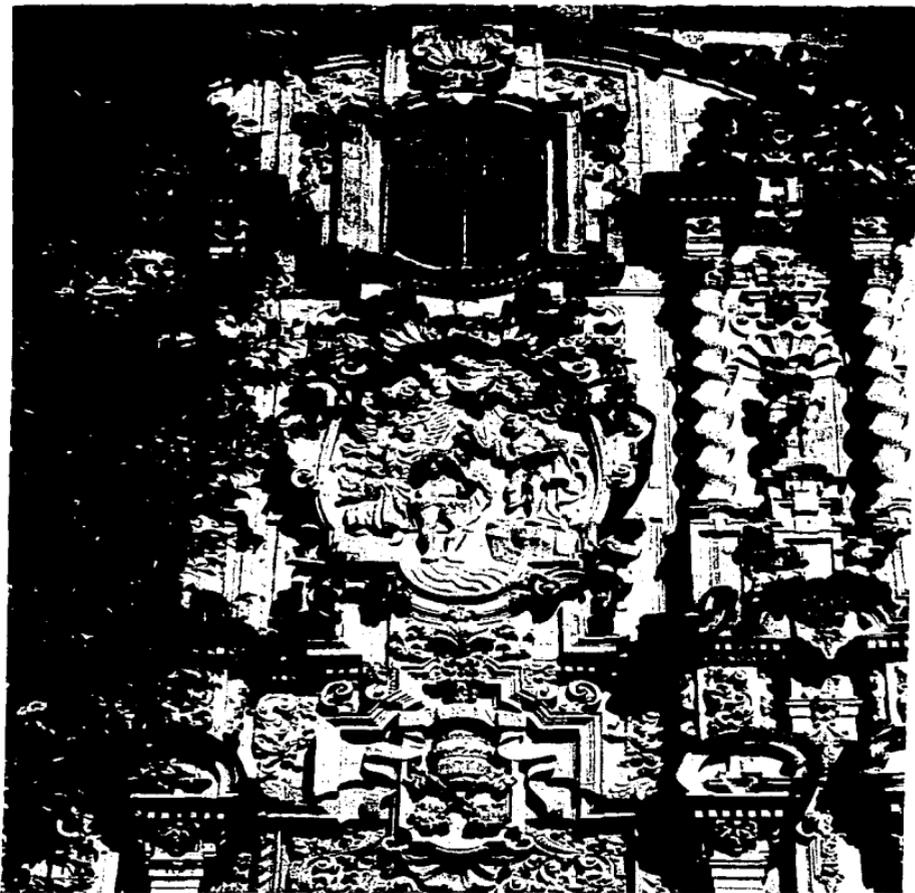
Por otra parte tampoco podemos descartar la posibilidad de que un artista mexicano fuera el creador de Santa Prisca, a pesar del fuerte carácter andaluz de muchas de sus partes. Basta recordar el caso del arquitecto mexicano Ildelfonso Iniesta Bejarano (25), autor de la hermosa fachada de San Felipe Neri el Nuevo, en la ciudad de México, para comprender que las influencias andaluzas podían asimilarse y recrearse sin salir de la Nueva España. Esta obra, que por cierto fue comenzada igual que la de Santa Prisca el año 1751, dada su gran semejanza con el Sagrario Metropolitano fue considerada por muchos años como creación de Lorenzo Rodríguez, y algo semejante pudo haber ocurrido en el caso de Santa Prisca. Es decir que la obra, por mucho que presente características andaluzas pudo haber sido concebida por un artista novohispano. Esta hipótesis podría reforzarse con dos razones formales importantes: primero la búsqueda de la libertad de expresión que alentaba en los artistas mexicanos, mayor aún que en Andalucía, y la cual se manifestaba de manera especial en el terreno del arte, en el tratamiento de los exteriores y luego por la presencia de algunas formas tales como las conchas y los mencionados "ángeles balbasianos", si bien de linaje andaluz, ambas de evidente recreación y preferencia capitalinas. La abundancia y forma de los angelillos que engalanan esta obra, la relacionan más con lo andaluz trabajado y matizado ya en México, que con lo andaluz hecho en España.

Desgraciadamente la falta de documentación nos impide

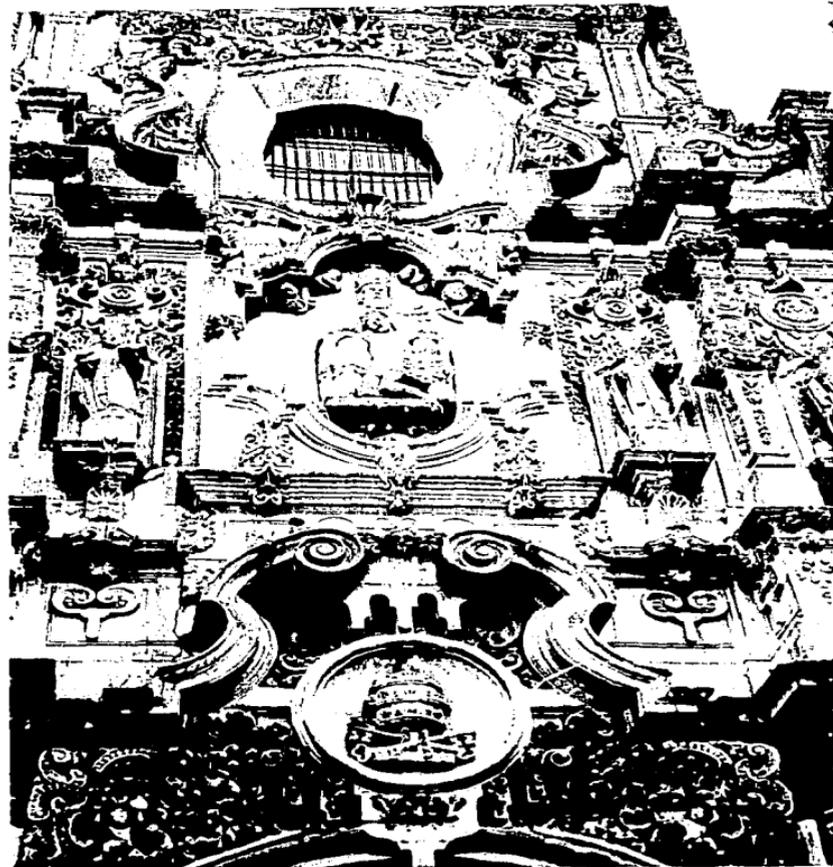
aventurar nada que no sea una pura hipótesis. El nombre de Durán, que aparece en los versos pintados en el pequeño mural de la escalera de caracol de una de las torres del templo y que Toussaint identifica con un artista español, tampoco puede tomarse como una información definitiva mientras la personalidad de este artista siga siendo un misterio. Es decir, casi seguramente dicho Duran tuvo que ver con la obra, pero no sabemos de cierto si se trata de la misma persona llamada Diego Duran Berruecos, cuyo nombre y título de maestro de arquitectura aparece en los Padrones de la Ciudad de México del año de 1753, que se conservan en el Archivo General de la Nación (26). En suma, por ahora no es posible determinar si el artista creador de tan espléndido edificio fue español o fue mexicano; las apariencias formales están de tal manera balanceadas en el conjunto que no predominan unas sobre las otras y por lo tanto no nos permiten inclinarnos hacia ninguna de las dos posibilidades. Es más, bien pudieran también haber trabajado juntos un español y un mexicano.

Pero si en algo hemos de tomar en cuenta el valor de las formas y la elocuencia de su expresividad, habremos cuando menos intentado acercarnos a la verdad artística que informa esta obra. Y eso sí es necesario decir, que cualquiera que haya sido la influencia andaluza y la forma en que esta llegara, aquí sufrió un peculiar desarrollo, amoldándose a la sensibilidad novohispana, produciéndose así en México el grandioso ultrabarroco, una de las formas apoteóticas de esta modalidad artística y que la iglesia de Santa Prisca es, en particular, una de sus mejores representaciones.

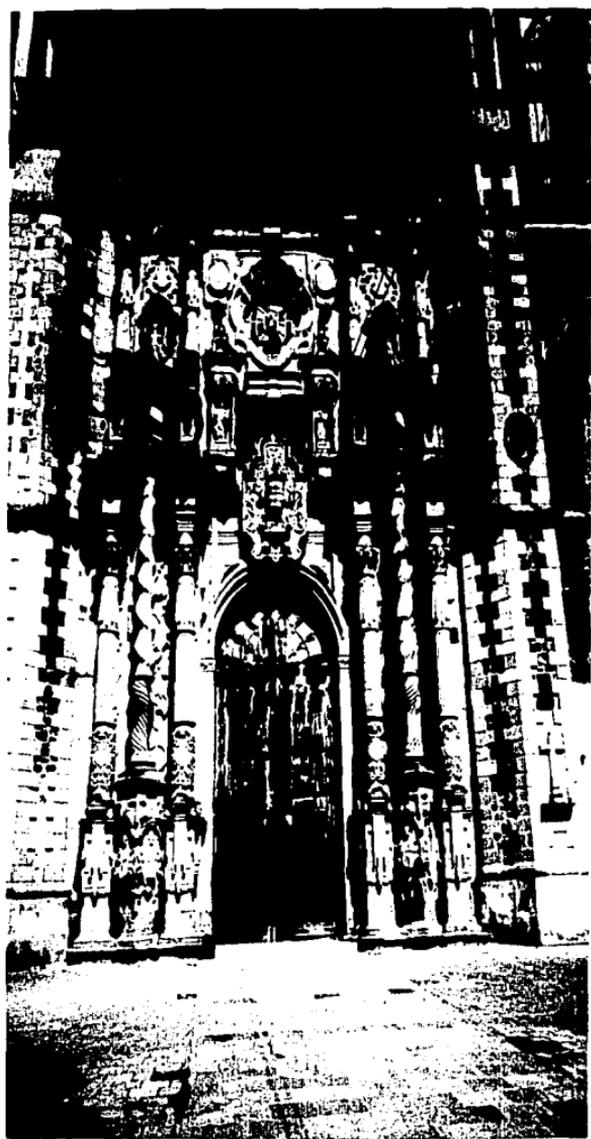
Concretamente, en esta fachada, la tradición artística novohispana está presente en el gran relieve del Bautismo de Cristo -punto central, óptico y honorífico de la portada- de vieja tradi-



CALLE CENTRAL. FACHADA PRINCIPAL - SANTA PRISCA. TAXCO.



CALLE CENTRAL, PORTADA PRINCIPAL. LA SANTISIMA.
MEXICO D. F.



PORTADA PRINCIPAL. SANTIAGO TIANGUISTENCO. EDO.
DE MEXICO.

ción pedagógica en la Nueva España; en la importancia que se da, por su tamaño y ornamentación, al campo de las enjutas, y en la exuberancia y generosidad de la ornamentación, además de ciertos aspectos en el oficio de la talla, especialmente por lo que toca al relieve central y en la proliferación de los ángeles "balbasianos". La nota andaluza la vemos en el clasicismo presente en muchas de sus partes, ya que en España se volvía a poner de moda hacia mediados del siglo XVIII; en el empleo de las columnas salomónicas que se usaron mucho más en España durante el siglo XVIII, que aquí en México, en donde estaban pasadas de moda precisamente en los años de la construcción de este edificio. Según el profesor Joseph Baird la presencia de tales columnas salomónicas relacionan esta fachada con obras granadinas y sevillanas, especialmente de Hurtado y de Figueroa (27). Así, mientras en Taxco se empleaban columnas salomónicas, el estípite aun triunfante seguía extendiendo sus dominios por todo el país. Otra señal de la influencia andaluza es la manera como está compuesta la calle central, composición que tiene sus principales antecedentes en las audaces y liberadas composiciones de los retablos granadinos. En esta composición según vemos, se dió igual categoría a los elementos de ambas tendencias barrocas: andaluza y mexicana.

Ahora bien, además de haber tratado de situar la fachada principal de Santa Prisca dentro de las tendencias formales andaluzas y novohispanas de su época y de hacernos conjeturas acerca de su posible autor, debemos intentar una clasificación más específica, tomando en cuenta las últimas aportaciones que sobre este aspecto, han hecho nuestros especialistas.

Ultrabarroco y neóstilo.

Recientemente Jorge Alberto Manrique -según dejamos cons-

tancia en el primer capítulo del presente estudio- escribió un artículo en el que lanzó una interesante hipótesis sobre la modalidad del barroco dieciochesco posterior al churrigueresco, que emplea columnas nuevamente, en vez de estípites. En su artículo el autor planteó muy bien la necesidad de que dichas obras "...aparte de su calidad individual..." no se habían entendido como lo merecían, puesto que también "...aparecían notables como grupo" (28). De ahí que analice, sitúe y señale las características formales e históricas que distinguen dicha modalidad a la que bautizó con el nombre de neóstilo, ya que se trata de un conjunto de monumentos que representan "...una nueva época de la columna o la época de la nueva columna..." (29). Manrique ve en el neóstilo "... la última carta del barroco", o sea el único camino que quedaba para salvar a dicho arte de caer en la repetición y por ende en la decadencia. Fue pues el neóstilo una directriz renovadora; a la vez que conservó algunas tradiciones fue creadora de algo diferente.

Desde el punto de vista histórico nuestro colega considera al neóstilo como el conciente esfuerzo artístico, representativo del deseo de renovación y diferenciación cultural que alentaba en los hombres novohispanos de aquel entonces, que a pesar de ello, aun no despreciaban los valores tradicionales. Es decir que querían algo nuevo aunque dentro de la tradición.

En todo esto estamos de acuerdo con Manrique a quien además felicitamos por la claridad del tratamiento del tema, el enfoque novedoso y la atinada interpretación sobre el sentido histórico que debe verse en la naturaleza del neóstilo. Era sin duda necesario y urgente valorar y precisar las características de ese grupo de obras basadas en el empleo de columnas y desde luego nosotros reconocemos su existencia como una modalidad del barroco dieciochesco, dentro de la cual destacan por cierto, como ejemplo notable,

notorio y representativo, las fachadas de la iglesia de Santa Prisca.

Las fechas que da Manrique para el florecimiento del neóstiló, son entre 1770-1775 y 1790-1795 (30), lo cual plantea de inmediato, como es obvio, la dificultad de ajustar a dicha cronología muchas obras neóstilas que hasta ahora se han considerado anteriores, entre ellas la propia Santa Prisca que, como esperamos haber fundamentado de manera satisfactoria en el capítulo anterior, se supone construída entre 1751 y 1758-59. Para allanar esa dificultad, en el caso que nos ocupa, Manrique nos dice que aunque Toussaint haya deducido tales fechas, él, del estudio de las formas de la fachada infiere que ésta no pudo haberse construído antes de 1770c. (31).

No podemos aceptar esta modificación cronológica tan drástica después de las razones históricas que hemos considerado en el capítulo anterior sobre la construcción de la parroquia de Taxco. De dichos motivos solo repetiremos aquí, resumiendo, que dadas las condiciones impuestas por Borda para construir el templo al solicitar las licencias del Virrey y del Arzobispo, pidiendo no intervención y obligándose a entregar la iglesia "...perfectamente acabada y dedicada..." (32) y dada su riqueza personal y después los testimonios de alabanzas y agradecimientos por haber construído el templo, no creemos tener fundamentos para dudar de su terminación en la fecha señalada. Es más, no resulta historicamente lógico que un hombre con el espíritu de Borda, devoto hasta la vanidad, generoso con la Iglesia, implacablemente ejecutivo y perfeccionista, que pensó en todos los detalles de la obra y enriqueció al templo con vasos, joyas, muebles, vestiduras, pinturas y hasta una gran alfombra; un hombre, en fin, que se empeñó tanto en ver su

templo, su obra máxima minuciosamente acabada, permitiera que ésta se dedicara en 1759, estando él en la plenitud de su vida y de su riqueza, sin haberle construído las portadas.

Estamos de acuerdo con Toussaint -repetimos- en que las fechas de 1751-1758 deben ser las verdaderas o las más aproximadas para la construcción de Santa Prisca y si estas pudieran variar, sería dentro de un márgen de tiempo muy reducido. Estamos por otra parte de acuerdo con Manrique en la existencia del neóstilo como una modalidad "específica y diferente" y significativa como él la plantea, con las siguientes discrepancias: que el neóstilo es, como el anástilo, un hijo del ultrabarroco y que su cronología debe recorreerse hacia atrás, hasta 1751-1755 cuando deben haberse construído las fachadas de Santa Prisca, que son obras neóstilas. La solución a este problema cronológico creemos verla en las propias palabras de Manrique, quien plantea muy claramente la existencia de dos corrientes barrocas después del churrigueresco: la que derivó a través de la transformación del barroco estípite -que desde 1951 Joseph Baird llamó la disolución del estípite (33) la cual, creemos, tuvo su culminación con el anastilismo, y el neóstilo, o sea la renovación salvadora, que cortando por lo sano desdeñó los estípites y volvió al uso de las columnas. Más adelante, Manrique añade "...es necesario aclarar que el neóstilo se empalma muchas veces con el barroco "disolvente", ultrabarroco o barroco anástilo o como se le quiera llamar; es decir que se dan simultáneamente dos movimientos contrarios: el de continuar las derivaciones del estípite y el de reaccionar contra él" (34). En dicha sobreposición de modalidades -con la que sin duda estamos de acuerdo- vemos la razón para poder modificar la estrecha cronología en que Manrique quiere encerrar al neóstilo. Si se acepta que dichas directrices coexis-

tieron y se empalmaron, no vemos por qué no se ha de aceptar que Santa Prisca se haya construido -neóstila- entre 1751 y 1758, ya que además constituye, como esperamos dejar asentado a lo largo de estas páginas, uno de los más notables ejemplos de la sabia combinación de las corrientes artísticas mencionadas. Es más, por qué no habría de ser Santa Prisca, en todo caso, la primera obra neóstila? Quede esta posibilidad, planteada aquí como una hipótesis.

En cuanto a la relación del ultrabarroco con el neóstilo deseamos aclarar que disentimos un tanto de la forma en que lo presenta Manrique. Para él ultrabarroco puede ser lo mismo que barroco "disolvente" o barroco anástilo, pero para nosotros no. Según nuestro punto de vista el barroco "disolvente" que culmina con las creaciones anástilas -según decíamos- se desarrolló y floreció a la par que el neóstilo y como en ambas modalidades aparecen muchas características formales que los hermanan, consideramos que las dos modalidades son hijas del mismo padre o sea del ultrabarroco. La apertura de la calle central, las guardamalletas, las ornamentaciones mixtilíneas "móviles", las claraboyas, etc., se ven tanto en obras aun con estípites en disolución, como en monumentos anástilos y neóstilos. Por lo tanto el neóstilo nos parece, por así decirlo el hijo mejor que procreó el ultrabarroco y aunque no el único, si el más inteligente y el que más lejos llegó en las creaciones arquitectónicas con que culminó el arte barroco religioso en México.

En suma, concluimos, las fachadas de la iglesia de Santa Prisca pertenecen al ultrabarroco neóstilo y tienen además el mérito artístico de ser -por lo que se sabe hasta ahora- las primeras obras de este género tan importante por su carácter novohispano, cosa que por otro lado nos inclina a fortalecer la idea de que su autor fuera un artista nativo, ya que como bien dice Manrique en

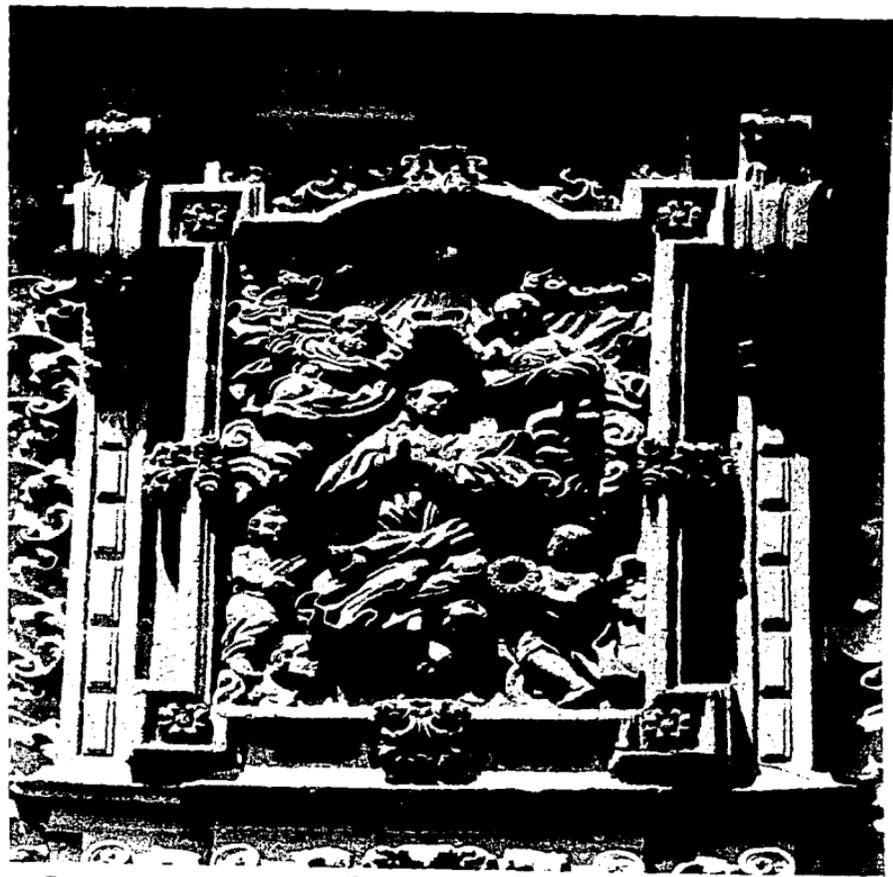
España no se encuentra el equivalente del neóstilo. (35)

El neostilismo de la fachada principal de Santa Prisca salta a la vista en la magnificencia e importancia de los apoyos clasicistas y salomónicos que emplea, desdeñando olímpicamente los estípites. Ostenta además magníficas y originales creaciones de pilastras-peana, insólitas por su longitud, que son otra señal peculiar del neóstilo (36)

Por otra parte es necesario mencionar dos obras que evidentemente derivan en su composición de la portada de Santa Prisca. Por lo que se sabe hasta ahora las dos fueron comenzadas en el año de 1755 (37), o sea cuatro años después de la parroquia taxqueña. Una de ellas es la portada de la iglesia de la Santísima Trinidad de la ciudad de México que, como lo hizo notar Francisco de la Maza desde hace muchos años, no obstante que emplea apoyos estípites, presenta una composición muy semejante a la de Santa Prisca, ya que en su calle central, luce al igual que en ésta, un escudo papal, un relieve central y la ventana del coro, en la misma secuencia y colocación, y así mismo unidos dichos elementos entre sí, por medio de relieves ornamentales. La otra portada es la de la iglesia de Santiago Tianguistenco en el Estado de México. En el estudio que de ella ha hecho el arquitecto Carlos Flores Marini (38), puede apreciarse bien la relación formal que existe entre ambas obras. Tianguistenco es ya obra plenamente neóstila. En ella se emplearon también columnas clasicistas -si bien muy ornamentadas- y grandes columnas salomónicas, aun más imponentes que las de Taxco, y se acentuó el empleo y lucimiento de los altos pedestales que en esta obra se encuentran hasta en su segundo cuerpo. Como en Santa Prisca, la puerta del templo de Santiago muestra un importante escudo papal sobre su arco.



PORTADA LATERAL, FLANQUEADA POR LAS PORTADAS DEL BAUMSTERIO Y DEL CUADRANTE.



RELIEVE DE LA CORONACION - ASUNCIÓN.

La portada lateral.

Para sorpresa de muchos, la portada lateral de Santa Prisca, queda situada en el lado sur del edificio, al contrario de lo que generalmente se hace de colocar estas portadas en el lado norte de los templos. A nuestro modo de ver esta solución se adoptó porque se quiso dar más lucimiento tanto a la portada como a la iglesia. Dada la situación del templo su paño sur es el que tiene mayor importancia, pues frente a él, el gran declive del terreno que allí forma una cañada -ocupada desde hace muchos años por el mercado- produce un gran espacio despejado, que engrandece las proporciones de la parroquia dándole una singular ligereza y visibilidad. Del otro lado de la cañada, desde la calle de San Nicolás, puede contemplarse un espectáculo de extraordinaria belleza, pues el templo se ofrece al espectador como una joya engarzada sobre el caserío. Los arquitectos barrocos se percataron muy bien de esta perspectiva y la supieron aprovechar a las mil maravillas. En cambio si hubieran colocado la portada del lado norte, sobre la angosta calle de la Muerte, ésta no tendría lucimiento, y sus finas proporciones, tan ricamente ornamentadas, nunca hubieran resplandecido bajo los rayos del sol.

Como explicamos al hablar de la planta del edificio, la portada lateral está rehundida dentro del paño sur de la iglesia, formándose así una ampliación del atrio, muy adecuada para precederla. A simple vista se diría que se trata de una portada del siglo XVII de dos cuerpos, por la cantidad de elementos clasicistas que dan tono a la composición. Pero viéndola con cuidado se notan las novedosas soluciones dieciochescas en su estructura. Para empezar, el arco de la puerta es pentagonal, lo cual contrasta con los dos pares de pilastras muy planas y tableradas, de fuerte sabor

clasicista, que la flanquean. Frente a cada par de pilastras se encuentra una sobresaliente y vigorosa columna tritóstila muy clasicista, con capitel compuesto, jónico-corintio. Estos grupos de apoyos constituyen la parte más libre, moderna y novedosa de la composición, pues una sola base les da apoyo a los tres elementos, avanzando hacia el frente, adornada con guardamalleta y follajes y adoptando la misma forma que los zócalos de las columnas de la fachada principal. Los capiteles de las columnas suben más que los de las traspilastras; rebasan el entablamento y sostienen resaltos que a su vez se convierten -mediante varios cuerpos y molduraciones- en peanas para sostener las imágenes de San Cristóbal, al lado derecho, y la de San José, al lado izquierdo. Entre las novedades ornamentales de las columnas hay que señalar los collares de güajes que adornan la base de los fustes, ya anotados por Toussaint (39) y los angelillos "balbasianos" que están, un poco detrás de ellas, sentados sobre los zócalos de las traspilastras. Por detrás de las imágenes mencionadas, de San Cristóbal y de San José, se encuentran medias cañas tritóstilas, estriadas -sobre ejes distintos de las columnas inferiores- que flanquean el precioso relieve que lleva el centro del segundo cuerpo de la portada y que representa La Coronación de la Virgen, de muy rica y barroca composición. Se estructura éste sobre un eje central, vertical, y una triangulación que tiene su base en la sección de oro horizontal -que se encuentra a la altura de la cabeza de la Virgen- además de algunas diagonales. El eje vertical está ocupado casi en su totalidad por la figura de la Virgen que asciende a los cielos; arriba de su cabeza se encuentran, la corona y, en la cúspide de la composición, el Espíritu Santo. Sobre la sección de oro aparecen las figuras de Dios Padre y Dios Hijo sosteniendo la corona entre sus manos. La escena está asistida por el coro angélico que se acomoda a los pies de la Virgen y a los

lados del Espíritu Santo, entre nubes.

Este tema está íntimamente relacionado con la Asunción de María, motivo este último, que remonta sus orígenes a la patristica, que ya hace mención de él (40). El arte renacentista dedicó obras apoteósicas a la representación de la Asunción y el asunto siguió siendo de la predilección española durante los siglos XVII y XVIII. A lo largo de los siglos XVI y XVII se representó mucho la Asunción asociada con el Tránsito de María, en cambio en el siglo XVIII se prefirió combinar el tema con la Coronación, representación gloriosa que estimula el empleo de numerosos recursos decorativos, mucho más a tono con el gran barroco triunfante dieciochesco.

El relieve se encuentra acomodado dentro de un marco de orejas, enmarcado a su vez por pilastrillas almohadilladas, con ménsulas, con querubines y gran cantidad de follaje. El entablamento que separa los dos cuerpos de esta obra, a pesar de su friso y sus denticulos de estructura clasicista, permite que la cornisa ondule y se separe de él como si fuera algo postizo. Así, más arriba de la puerta la cornisa se eleva y forma un medio punto donde se aloja un dosel, elemento que se puso muy de moda en las obras ultrabarrocas y que proviene del linaje formal andaluz, como puede verse en algunos retablos de Pedro Duque Cornejo y de su seguidor Fernández del Castillo, desde antes de 1750 (41). En sus extremos -para dar paso a los resaltes de las columnas que flanquean la puerta- la cornisa se rompe y sus extremos rotos se yerguen a la vez que se enrollan sobre sí mismos. En cambio en el segundo cuerpo, sobre los resaltes en que terminan las pilastras, corre, a la manera tradicional, un entablamento, también denticulado, y sobre los ejes de las pilastras lucen remates flamígeros ondulantes. Aquí

termina la estructura de la portada que se une al enmarcamiento de una de las ventanas que dan luz a la nave, mediante molduras mixtilíneas y una recia guardamalleta, que cae al centro de una especie de frontón curvo y roto.

En esta portada volvemos a encontrar el relieve central de tradición marcadamente novohispana -muy gustado por el público y los artistas desde el siglo XVII- al lado de la riqueza ornamental que se imponía en esos años / la novedosa aportación andaluza de romper con las tradiciones en cuanto a la composición de las estructuras y la decidida vuelta a la columna clasicista que nos indica que esta portada debe agruparse, al lado de la principal, dentro de la modalidad neóstila.

Abajo y al lado derecho, frente a una de las columnas aparece la estructura de un basamento, un tanto desproporcionado y tosco, que sostiene -sobre una peana en forma de fuste estriado- una cruz de hierro forjado, que ignoramos cuando se haya colocado allí, pero que no parece ser parte de la composición original.

Haciendo escuadra con esta portada -como puede verse en el plano del edificio- se encuentran las puertas del Bautisterio y del Cuadrante de la parroquia, formándose un bello conjunto de tres portadas, por lo que creemos oportuno hablar de ellas, ya que enmarcan y enaltecen el ámbito de la fachada lateral.

Las portadas del Bautisterio y del Cuadrante.

Estas dos pequeñas portadas son dos joyas más que dan esplendor al exterior del edificio, como las pequeñas chispas de diamante que se colocan como complemento de piedras preciosas de mayor tamaño. Con sutiles diferencias de proporción en la interpretación del modelo, en la parte del medallón central, las dos por-



PORTADA DEL BAPTISTERIO



PORTADA DEL CUADRANTE.



DETALLE DE UN RELIEVE DE LA PORTADA DEL
COADRANTE

tadas son iguales y sus vanos adintelados están colocados uno al frente del otro. Las jambas son pilastras tableradas sobre traspilastras, con capiteles corintios. Sus cuerpos están casi totalmente ocupados por enormes estructuras verticales formadas por medallones ovales con relieves en su interior, de los que cuelgan vigorosas guardamalletas y sobre los que se elevan molduraciones con ornamentación vegetal para terminar coronados por conchas. Los dinteles y el entablamento están almohadillados; los frontones recios y rotos se recogen sobre sí mismos y sobre sus extremos en voluta se ven remates con forma de ánforas o perillas. Al centro del entablamento, y del frontón roto, emerge una poderosa guardamalleta que baja sobre la ornamentación del dintel y que en su centro aloja un medallón circular enmarcado con figuras como cuentas de rosario y denticulos. Debajo del marco del medallón aparece un querubín y sobre la parte superior de ese, sobre la cornisa, entre el frontón roto y sentados sobre follajes, hay dos ángeles "balbasianos" que acompañan relieves religiosos.

Los relieves que aparecen en cada puerta son: en la del Cuadrante, en la jamba derecha, la Anunciación, en la izquierda la Crucifixión; en el medallón central la Resurrección y entre los angelillos del remate central superior un medalloncito circular con la imagen de la Virgen del Rosario. En la jamba derecha de la puerta del Bautisterio está representada la Esperanza, en la jamba izquierda la Caridad y en el medallón central la Fe; las tres virtudes teologales que nadie puede alcanzar sin el sacramento del bautismo. En la cúspide de la composición, los angelillos sostienen entre sus manos una vibrante custodia.

Obras como éstas nos parecen un producto muy claro de la época de la grandilocuencia barroca y de la riqueza taxqueña, que



PORTADA DEL OSARIO Y LAS BOVEDAS.



PORTADA QUE CONDUCE A LA
SALA CAPITULAR.

pudo poner en cada detalle del edificio una largueza pocas veces igualada en la historia de nuestro barroco, y quizá pudieran compararse, cuando menos en su intención ornamental, con las pequeñas puertas laterales del Sagrario Metropolitano, si bien las de Taxco son mucho más ricas.

Las portadas del Osario y de la Casa Cural.

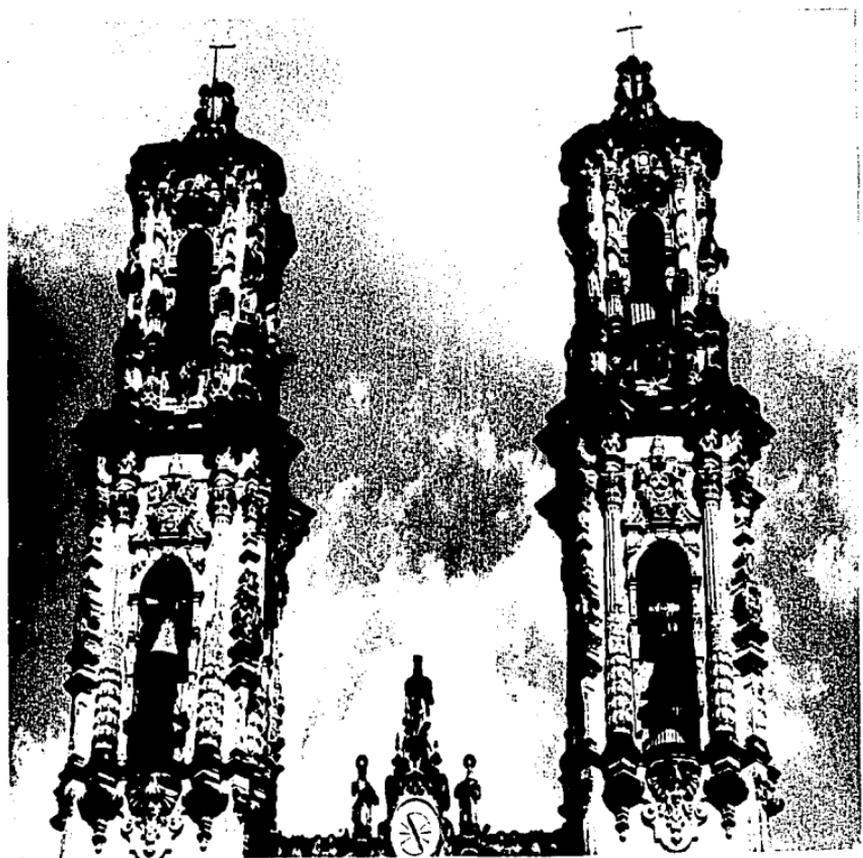
Sobre el costado norte del templo corre la llamada calle de la Muerte a la que le da nombre la representación de un esqueleto humano, que de pie sobre el frontoncillo roto que remata una puerta adintelada y pequeña, recibe al visitante que desea subir a las bóvedas de la iglesia. Esta puerta luce -igual que las interiores del crucero de las que ya nos hemos ocupado- ornamentación almohadillada en su jambaje y un ancho entablamento con follajes y molduraciones. Sobre la cornisa denticulada se apoya el frontón curvo y roto que se abre para dar espacio a una figura mixta, especie de peana-remate que, en este caso, sirve de base a la figura de dicho esqueleto.

La puerta se abre a un lado del cubo de la torre norte y conduce a la escalera de caracol, que ésta tiene en su interior. Al Osario se llega por medio de una salida lateral, casi al mismo nivel que las bóvedas de la Capilla del Padre Jesús Nazareno.

No recordamos en ninguna otra iglesia una portada con tan conmovedor motivo de ornamentación, si bien en este caso el oficio de aspecto popular atenúa el carácter macabro de la representación esquelética de la Muerte. Casi seguramente su existencia se debe al fervor religioso, al capricho piadoso y al temor de Dios, que tan profundamente latían en el alma de José de la Borda.

Hemos visto en el plano de la iglesia que, entre la sacristía y la casa cural hay un pequeño recinto que sirve de vesti-



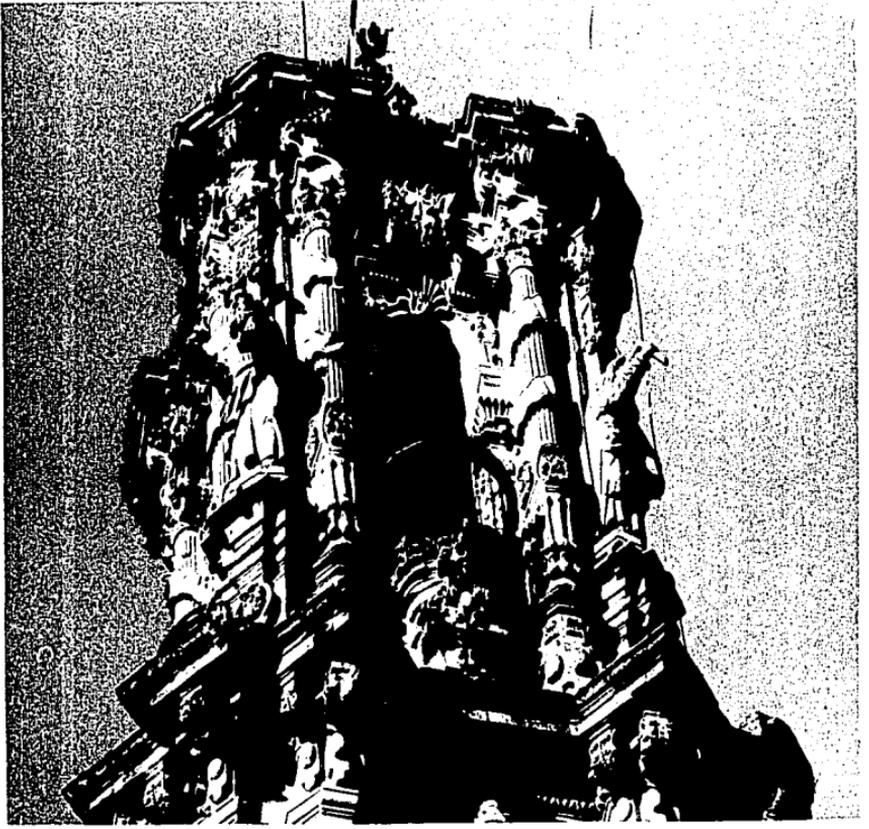


bulo y comunicación entre la parroquia y las habitaciones domésticas. Pues bien, la puerta que comunica esta sala con el corredor que conduce al atrio presenta una estructura compuesta y engalanada de igual manera que la anterior, salvo -como puede verse en las ilustraciones- por pequeñas diferencias en los detalles ornamentales. En el interior del templo -volvemos a insistir- todas las portadas adinteladas son iguales a éstas.

Las torres.

Las torres de Santa Prisca son lo más distintivo del conjunto y se ven de todas partes desde muy lejos. Mucho antes de llegar a Taxco, hay una curva en el camino desde la que nos sorprende una vista estupenda de la ciudad, entre cuyo caserío lo más notable son las altas torres. Por la parte baja de la ciudad, desde las garitas de Cruz Blanca o del Pedregal, en diversas perspectivas y ángulos, las torres resaltan airoosas, únicas, sobre un cielo casi siempre extraordinario. Ni vistas desde las alturas de la población pierden esbeltez estas finas creaciones barrocas. Desde el atrio de la capilla de Guadalupe puede contemplarse uno de los más hermosos panoramas de la población y desde luego de la parroquia, de la que sobresalen las torres entre los tejados rojizos y la verde espesura de los laureles de la paz. Todo mundo las reconocería de tanto que se ha reproducido su silueta, y artísticamente pueden considerarse un consumado logro del barroco novohispano.

Constan de dos cuerpos, que arrancan de un saliente cornisamento que puede considerarse a la vez como remate de los cubos de las torres y como sotabanco del primer cuerpo. El segundo cuerpo es, desde luego, más estrecho y descansa también sobre otro cornisamento-sotabanco, muy semejante al anterior, y se corona por un tercero, sobre el que se apoya el remate final, que es una pea-





na en forma de pie de cirial, coronado por una esfera que es la representación simbólica del mundo, sobre la que se encuentra plantada triunfalmente una sencilla cruz de madera, que sustituye a la antigua cruz de hierro forjado y rico diseño en que debió haber culminado la composición.

Los primeros cuerpos, de sección cuadrangular, están achaflanados en las esquinas, lo cual produce también el efecto de una planta octogonal irregular. Tienen un campanario en cada uno de sus cuatro lados, en forma de balcones, engalanados regiamente. El alfeizar de cada balcón es convexo y tiene como ménsula un gran mascarón fantástico. Las jambas de los balcones son especialmente notables por sus diversos componentes formales: guardamalletas, secciones piramidales invertidas gruesamente estriadas, follajes e impostas denticuladas. Los arcos son de medio punto enmarcados con espléndidos copetes estructurados sobre frontones rotos, de los que bajan guirnaldas de flores. Al centro del frontón roto asoma el rostro de un querubín, y encima de sus rompimientos enrollados, se sientan un par de angelillos 'balbasianos' en casi idéntica actitud, como los que hemos encontrado en las fachadas y como los que vamos a encontrar en los retablos del interior. Estos angelillos sostienen unas molduras que sirven de base a la representación de una tiara, la cual queda exactamente encima del cornisamento que corre sobre los capiteles de las pilastras, y que según Toussaint es la reproducción del escudo de San Pedro (42).

Entre cada balcón-campanario hay tres pilastras, o dicho de otra manera, cada balcón-campanario está flanqueado por pilastras tritóstilas entre las cuales se encuentran pilastras quasi-estípites. Sobre grandes ménsulas bulbosas con basamentos de sección cuadrangular, muy moldurados -colocados además en bisel para

dar mayor vibración al conjunto- se apoyan las pilastras tritóstilas, cuyo primer tercio se ornamenta con ovas y el resto con estrías contraestrías y perlas. Las pilastras quasi-estípites que se encuentran en los intercolumnios, tienen como base ménsulas menos ostentosas, formadas por roleos. Su fuste de sección cuadrangular, va adornado con guardamalletas. Las partes más importantes son los medallones que se forman a la mitad de su altura, enmarcados con conchas y roleos y dentro de los cuales se encuentran tallados bustos de santas, algunas de ellas con palmas del martirio. De las ocho figuras que ocupan dichos medallones -cuatro en cada torre- solamente hemos podido identificar a cuatro de ellas, por los elementos que las acompañan: a Santa Lucía, y a una Santa decapitada en los ángulos occidentales de la torre sur a Santa Ursula en el ángulo noroeste de la torre sur y a Santa Bárbara en el ángulo noroeste de la torre norte. Todas las demás presentan la misma apariencia impersonal: dulces rostros de doncellas, vestidas con túnicas y llevando palmas simbólicas del martirio en la mano izquierda. Estas pilastras-medallón están adosadas sobre las esquinas achaflanadas de la estructura. Aunque las pilastras aquí descritas no son propiamente estípites, la parte baja de su fuste si presenta la silueta de la sección piramidal invertida que caracteriza al barroco churrigueresco, y por ello mismo, se han visto como la nota impuesta por esa modalidad que se encontraba en su apogeo cuando se hizo la iglesia. Los capiteles de todos los apoyos son corintios y lucen resaltos antes de llegar al cornisamento que se apoya sobre ménsulas y otras molduraciones de gusto clasicista.

El cornisamento-sotabanco que divide los dos cuerpos es más quebrado que el anterior y como dice Toussaint: "... acaba por tener la forma de una cruz griega con sus brazos tripartitos y reu-

nidos por líneas oblicuas" (43). La planta y estructuración de los segundos cuerpos es igual que en los primeros, sólo que éstos son más ricos en su ornamentación, y, además, con un repertorio de formas más libre. Los campanarios son también preciosos balcones con arcos de medio punto y planta convexa. Los alféizares en vez de estar apoyados sobre mascarones, lo están ahora sobre unas peanas salientes de formas híbridas y mixtilíneas dentro de las cuales los elementos principales son los cándidos rostros de unos querubines -uno en cada peana-, muy semejantes en composición y muy parecidos en sus facciones a los que encontraremos en los altares de la nave. Las jambas son muy complicadas; diferentes molduraciones y figuras se concentran a la altura de las impostas. La clave del arco y las enjutas lucen mucha ornamentación y los copetes de los balcones son muy salientes y ricos, con otras cabecitas de querubines entre el rompimiento del frontoncillo, y encima de éstos, otro par de ángeles 'balbasianos' acompañando escudos coronados que alojan dentro de ellos, tallados, algunos símbolos de la letanía de la Virgen. Las pilastras que flanquean los campanarios son mucho más complicadas que en los primeros cuerpos: tienen altos basamentos con grecas y medias perlas y follajes; la parte baja de los fustes está rodeada por una especie de guajes combinados con otros elementos de formas desconocidas para el repertorio tradicional. Después hay medallones tallados con anagramas de María, luego el fuste sube recto y estriado hasta el capitel pero enredado en una ondulante filacteria. También en este caso, todos los capiteles son corintios y los resaltos lucen grandes medias pomas. La parte interior del cornisamento es muy complicada y quebrada. Finalmente, en los intercolumnios, que se forman en las esquinas achaflanadas, hay pilastras-peanas, con grandes basamentos moldurados, que sos-

tienen las imágenes de los apóstoles, -cuatro en cada torre-completándose así -con los cuatro de la fachada principal- la presencia de los doce apóstoles en la estructura del edificio. Sólo es posible reconocer con seguridad a uno de ellos: Santo Tomás -que se encuentra en el ángulo suroeste de la torre sur- por la escuadra que lleva en sus manos y que alude al oficio de albañil que se le atribuye y que lo ha convertido en el patrono de los arquitectos. No nos sorprende pues que los autores de esta suntuosa obra arquitectónica -dada la empresa que tenían entre manos- por devoción y precaución, hayan destacado entre todos los apóstoles a Santo Tomás, de quién tanta protección e iluminación necesitaban. Los demás apóstoles aparecen con un libro en las manos.

Aparte de su esbeltez estas torres impresionan por parecer más voluminosas que sus cubos, debido al efecto que causan los grandes cornisamentos-sotabanco desde donde se elevan, como ya lo dejó anotado Manuel Toussaint cuando escribió su libro sobre Taxco (44). Un antecedente andaluz a esta solución podría ser la torre de la iglesia de la Victoria en Ecija, que ofrece el mismo efecto visual, si bien no tan acentuado. Mediante esta solución las torres taxqueñas presentan una ligereza pocas veces lograda y que más tarde se repetiría en el Santuario de Ocotlán, en el Estado de Tlaxcala, como bien lo supo ver Kubler (45)

Buscando el origen de esta manera o gusto por elevar sensiblemente las torres, los historiadores del arte George Kubler y Joseph A. Baird encuentran que debe estar en las torres andaluzas, que son muy esbeltas y elevadas. El doctor de la Maza en sus Cartas Barrocas dice: "Hago especialísima mención de la iglesia de San Juan, con la más bella, esbelta y elevada torre de Ecija, que recuerda vivamente las de Ocotlán y Tasco". (46) Otro historiador

del arte, Antonio Bonet Correa, dice que la torre de la catedral de Córdoba, obra de Hernán Ruiz III, fue un modelo a su vez derivado de la torre de la Giralda -torre almohade coronada por cuerpos renacentistas- que proliferó mucho en Andalucía en el siglo XVIII en torres como las de Ecija, Estepa y Carmona (47). De acuerdo con esta opinión y por sus propias observaciones Joseph Baird llama a las torres taxqueñas "...minarettes barrocos..." (48). Kubler por su parte piensa que nuestras torres recuerdan el diseño no realizado de Jaime Bort, de 1741 (49), para la torre de la catedral de Murcia. No podemos juzgar sobre este particular porque no conocemos el diseño de Bort, pero sí estamos de acuerdo con Baird y Kubler y de la Maza en que en Andalucía hay una fuerte tendencia a construir torres muy elevadas, como en Ecija, por ejemplo, las de las iglesias de Santa Cruz, de la Trinidad, de San Juan y de Santa María, o la de la parroquia de Moguer (1758-60), de Pedro de Silva, o la de Santa María de la Oliva, obra de Vicente Catalán Bengoechea (1756-1779), en Lebrija, pero no hemos encontrado hasta ahora, ninguna de la que podamos decir que de esa en particular se derivan las de Taxco. Las torres de las iglesias de la Victoria, en Estepa, y la de la parroquia de Manzanilla, en Sevilla, obra de 1760, de Ambrosio de Figueroa, son lo más cercano que hemos encontrado a las estructuras de Santa Prisca, pues tienen los cubos ligeramente más angostos que los primeros cuerpos. Aceptamos desde luego la influencia del barroco andaluz en este aspecto, pero también creemos que hay que recordar algunas torres novohispanas elevadas -si bien no tan esbeltas- que pudieron haberse tomado en cuenta, a la vez. Estas son: desde luego, las de las catedrales de Puebla (siglo XVII) y de Campeche (terminada en 1760), la iglesia de San Hipólito (1739) en la ciudad de México y las muy altas y hermosas de la hoy catedral de Chihuahua (1726-1741). Por otra parte, además de esa innegable, fina y vigorosa esbeltez, que informa las

torres de Santa Prisca, hay que señalar el acertado efecto equilibrante de las tres líneas horizontales, fuertemente señaladas por los cornisamentos divisorios, de que hemos hablado. Estas líneas, todas de diferentes perfiles, son quebradas en la medida justa en que suavizan la dureza de su horizontalidad y comunican ligereza y movimiento a los conjuntos, reduciendo a un ritmo elegante la fuerte tendencia ascensional que los informa.

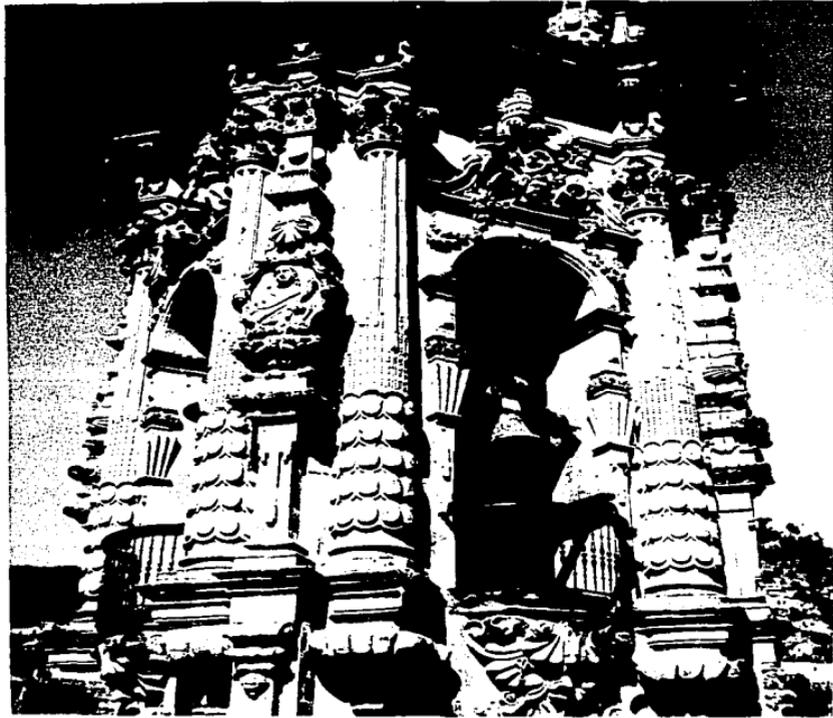
En cuanto a las quasi-estípites (50) que aparecen en los primeros cuerpos de las torres, es necesario aclarar que no son estípites propiamente, sino estípites-medallones, formas ya más libres y propias del ultrabarroco. Estos elementos, pues, son otra nota más de vanguardia artística, que enriquecen y dan carácter a este templo y que parecen tener más antecedentes en ese momento en Andalucía que en México, pues evocan -entre muchas otras- obras como el altar de la capilla Real de Granada, de Blas Antonio Moreno, de 1752, que es una composición de transición al anastilismo, como dichas pilastras.

Como ha dicho Pedro Rojas, las torres de Santa Prisca se pueden considerar entre las más originales que se produjeron (51), pero no sólo en la Nueva España, añadimos, sino, en todas las regiones del barroco americano y parece ser, además, que tampoco en España en ese momento, ni en la propia provincia andaluza, de donde deriva su linaje, se hicieron otras torres pareadas más bellas, no solo por esbeltas sino también por las superficies de sus cuerpos iridisadas de relieves mixtilíneos, como cubiertos de un delicado pero recio encaje.

Cúpulas y linternillas.

La iglesia de Santa Prisca luce dos cúpulas y tres linternillas como partes muy importantes de su regio atuendo.

La radiante cúpula mayor que corona el edificio en su cru



cero, es una espléndida estructura de sección ochavada y media naranja, compuesta por ocho gajos, coronada con linternilla y cupulín. El tambor aloja las ventanas rectangulares que se abren en cada una de las ocho caras que lo componen. El intradós es ligeramente abocinado y el vano se encuentra enmarcado por doble arco escarzano que descansa sobre jambas muy sencillas.

En los vértices que forma cada sección del octágono se encuentran pares de pilastras tableradas que terminan en una especie de ménsulas o roleos que no llegan a tocar el cornisamento. El tambor se encuentra separado de la cúpula por una sección de entablamento comprendida entre dos cornisas molduradas que sirven de base a los gajos que forman la media naranja. En el lugar de arranque de cada una de las nervaduras que señalan los gajos, se eleva un remate de complicadas formas barrocas terminado en una especie de punta de diamante. Sobre la cúpula se eleva la linterna, también de ocho lados, que alterna en sus caras cuatro ventanas con cuatro nichos vacíos, separados por pilastras de tipo clasicista que se apoyan sobre ménsulas y terminan en capiteles corintios. Sobre los capiteles de la linternilla corre otro pequeño entablamento con sus cornisamentos salientes y a eje de cada una de las pilastras se levantan otros remates que repiten como eco las formas de los que se encuentran más abajo. Sobre la media naranja del cupulín remata un poma sobre una base moldurada y sobre la poma, una cruz. La cúpula completa su vigoroso barroquismo con el empleo de azulejos policromados. En el entablamento corre un friso de azulejos azules y blancos y otro que lleva la siguiente inscripción: "Gloria a Dios en las Alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad", combinados con anagramas de Cristo. Cada gajo de la cúpula está cubierto de azulejos, amarillos y verdes, azules y blancos -los colores de San José y de la Virgen-, formando un diseño geométrico que luce en el

centro una gran estrella blanca sobre fondo azul que alude a la Purísima Concepción, advocación a la que está dedicado el templo. El cupulín de la linternilla también se ornamenta con azulejos manteniéndose así, en la parte baja y en la alta, el brillo de la policromía que alegra y enriquece el conjunto.

Según Chueca Goitia, en su breve estudio sobre las variantes de la arquitectura hispanoamericana (52), nuestras cúpulas, por lo general, son ochavadas con tambor octogonal, nacidas de las cúpulas califales cordobesas y del gótico tardío español; fórmula estructural que tomó carta de naturalización en la Nueva España. Pues bien, la cúpula de la parroquia taxqueña, por su forma octogonal, por sus coloridos azulejos, por su aspecto de monumental pieza de alfarería -según dice Pedro Rojas cuando habla de las cúpulas mexicanas (53)- constituye el elemento más mexicano del templo. Por su revestimiento de azulejos está emparentada con el barroco poblano, región a donde, casi seguramente, se mandaron a hacer dichos elementos de cerámica. Sin embargo por su estructura general guarda semejanzas concretas con cúpulas hechas en la época anterior al esplendor del churrigueresco, tales como las de las iglesias de la Profesa (1714-1720) y de Regina (XVII ?), de la ciudad de México. En los tres casos las cúpulas, estructuralmente, se componen de elementos casi iguales, salvo que las de la capital son muy poco ornamentadas. Por otra parte la linternilla de la iglesia de la Santísima también en la ciudad de México obra hecha entre 1755-1783, según hemos visto se parece mucho a la de la cúpula de Santa Prisca, y como la de ella alterna nichos y ventanas en sus ocho caras.

Por lo tanto si la consideramos aisladamente, esta cúpula taxqueña podría tomarse como un fruto del barroco del siglo XVII, ya que su estructura resulta muy sobria (su colorido encubre esta sobriedad bastante), al lado de las típicas cúpulas dieciochescas novohis-



TARO. CRO.



REGINA COELI, MEXICO, D.F.



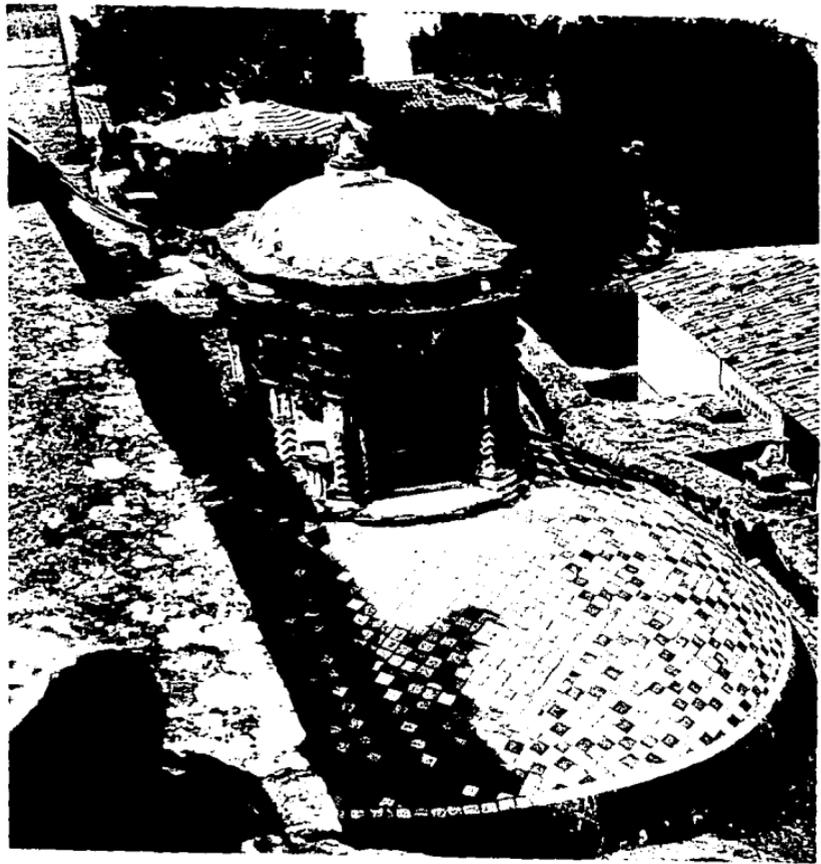
LA SANTISIMA TRINIDAD D. MEXICO, D.F.



LA PURISIMA, MEXICO, D.F.

panas, de complicadas formas, como algunas de ellas que abren sus ventanas invadiendo los gajos, o las poblanas colmadas de ornamentación de blanca argamasa, o los cupulines de Guanajuato, atestados de pequeños estípites. Es evidente que el autor de Santa Prisca no siguió la moda del momento -como ya hemos advertido varias veces- sino que manejó a su antojo el repertorio formal barroco, empleando los elementos que más le convinieron con la mayor libertad de expresión. La cúpula de Santa Prisca, que por otra parte se destaca sensiblemente por su rico colorido -del cual emana, consideramos, su mayor barroquismo- fue creada intencionalmente con cierta mesura formal para no desviar la atención de las afiligranadas torres. La colocación, forma y tamaño de la cúpula -como todas las partes de este suntuoso monumento- estuvieron perfectamente estudiadas para equilibrar el conjunto de los volúmenes y la altura de las torres y para dotar -con su tamaño y color- de otro punto de admiración al edificio. Más no fue concebida como culminación final, sino como parte y señal, para que el espectador intuitivamente llegara a la cimera riqueza de las torres, el punto más elevado, física y simbólicamente, de esta obra profundamente religiosa.

En la calle de la Muerte -sombreada casi siempre porque está en el costado norte de la iglesia y es angosta- se destacan con vigor, entre los volúmenes pétreos del edificio, los brillantes azulejos de la cúpula de la Capilla de Jesús Nazareno. Esta cúpula es ovalada y bastante peraltada, de proporciones elegantes y con linternilla mixtilínea y octogonal. En ésta se alternan ventanas y nichos separados por columnillas tritóstilas, con fuertes molduraciones en zig-zag en su parte inferior y lleva múltiple cornisamento. La cubierta, abovedada y tapizada también de azulejos termina en un perilón que hoy está trunco. Como puede apreciarse en las ilustraciones, esta linternilla es mucho más dinámica y dieciochesca en sus formas que la de la cúpula principal.



CUPULA DE LA CAPILLA DEL PADRE JESUS.



LINTERNILLA DEL CUADRANTE

Tanto el Cuadrante como el Bautisterio ostentan, a su vez, preciosas linternas de planta rectangular. En cada una de sus cuatro caras hay ventanas de medio punto a dos diferentes alturas, y en las esquinas se yerguen pilastras clasicistas con contrapilastras. Sobre el friso del entablamento resalta una cornisa sobre la cual se ve la cubierta ligeramente abovedada y revestida de azulejos, en perfecta armonía con el colorido de las cúpulas.

El recinto en donde se encuentra la escalera que sube al coro y el altar o Capilla de Dolores, y que se localiza contiguamente al Bautisterio, se ilumina mediante una cupulita que por sus dimensiones nos parece mejor incluir entre las linternas. Está formada por una pequeña media naranja y una alta linternilla y sus correspondientes adornos de azulejo.

Estas tres linternillas, hermanas menores de las cúpulas -gracias a sus cuerpos elevados y policromos- comunican movimiento a los volúmenes del edificio, riqueza al aspecto formal del conjunto y agradable colorido. Todas ellas se encuentran colocadas en el costado sur del templo -el más iluminado por el sol- el cual resulta muy barroco por la diversidad de los planos y alturas que presenta y por el vigoroso claroscuro de sus volúmenes, salpicado de los destellos luminosos y coloridos que despiden los azulejos.

Imágenes, ventanas, óculos, balaustradas, remates y otros elementos que completan la ornamentación exterior de Santa Prisca.

Algunas representaciones religiosas, colocadas en diversos puntos estratégicos del edificio, enaltecen con su significado la prolífera ornamentación de formas vegetales y geométricas, con la que -como hemos visto- se revisten las distintas partes de la parroquia. En el ángulo sur del atrio se encuentra un gran pedestal muy barroco, muy moldurado, de sección cuadrangular mixta, con sus cuatro caras convexas, separadas por guías de frutas que bajan sobre las esquinas a



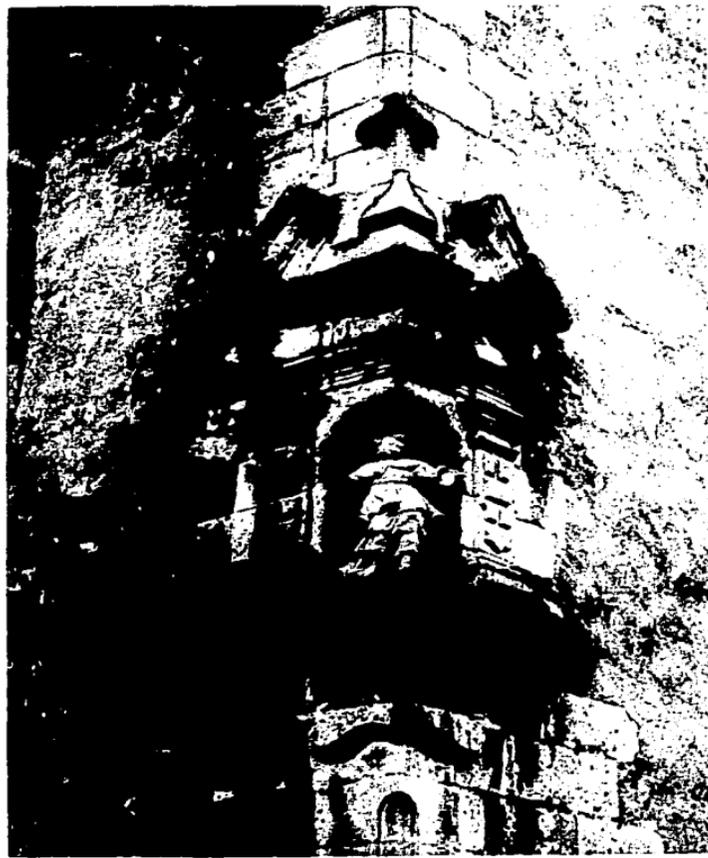
SAN MIGUEL



CRUZ DE ATRIO



SAN GABRIEL



SAN RAFAEL.

chaflanadas y que terminan en recios roleos. Sobre la cornisa que remata este basamento hay una peana grande, de complicadas formas mixtas, con entrantes y salientes y flores y roleos y follajes, que luce en sus cuatro esquinas remates florales muy altos. La peana está hecha para sostener una sencilla Cruz de cantera, de brazos cilíndricos. Sobre su cabecera queda un pedazo de lo que pudo haber sido la representación de una filacteria que tal vez portaba la tradicional inscripción: I N R I. Esta cruz dieciochesca recuerda, por su colocación e importancia en el atrio, la figura y el símbolo de las cruces monásticas del siglo XVI que anunciaban triunfalmente la implantación del cristianismo en tierras americanas. Esta de aquí, puesta por don José de la Borda, quiso ser también un cumplido símbolo de la Fe aun predominante, en el siglo de la Ilustración.

En el otro extremo del atrio o sea en su ángulo norte, hay otra peana, menos importante en tamaño y ornamentación, también de sección cuadrangular mixta, que sostiene, sobre una base cubierta con guirnaldas de flores, la representación del arcángel San Miguel, Príncipe de los ángeles, en su carácter de defensor de la Iglesia y vencedor del Demonio, sobre cuyo cuerpo caído se apoya con gallardía.

Cerca de San Miguel, dentro de un nicho esquinero, sobre el ángulo que forman los muros de la Capilla del Padre Jesús Nazareno aparece la estatua -ahora sin brazos- del arcángel San Gabriel, portavoz de la Anunciación, y en la siguiente esquina de la misma capilla, se ve al arcángel San Rafael con su pescado debajo del brazo izquierdo, faltándole ahora, desgraciadamente, el brazo derecho. Los nichos dentro de los cuales se encuentran estas imágenes son casi iguales, salvo pequeñísimas diferencias y recuerdan mucho la ornamentación y estructura de las portadas menores adinteladas, que hemos señalado dentro y fuera del templo, tales como la del Osario o las

del crucero. Una ancha guardamalleta cae de las cornisas que les sirven de base; el nicho es aconchado en su interior y las jambas almohadilladas. Los capiteles y el friso están vigorosamente moldurados y rematan en un frontón roto, triangular, que deja espacio en su centro para la representación de una cruz.

Después encontramos, sobre el mismo paño norte de la iglesia y un poco antes de llegar al ábside, otro nicho, pero distinto a los anteriores. Este, muy poco profundo, tiene una penaa en forma de perilla y pilastrillas tritóstilas con capiteles compuestos de los que bajan roleos vegetales sobre los fustes y remata con un frontón cillo denticulado dentro del que se ve la conocida representación del Ojo de Dios rodeado de rayos luminosos. Abajo, en el espacio enmarcado por las pilastras y debajo de unas toscas nubes petreas, se ve la imagen del Cordero de Dios, suavemente echado sobre el libro de los Siete Sellos y sosteniendo con su cabeza doblada el estandarte de la Resurrección. Esta composición, como se sabe, deriva de los textos de los capítulos V y VI del Apocalipsis de San Juan (54) y se refiere al libro que contenía los juicios del Altísimo y que sólo el Cordero, dada su virtud y pureza, tenía poder para abrir. Del interior de las páginas del libro cuelgan los siete Sellos, de siete cintas. Tienen forma circular, como monedas y llevan inscritas las siguientes letras, de izquierda a derecha: B C P C E S M que, como nos hizo observar el Dr. Francisco de la Maza, corresponden a las iniciales de los siete Sacramentos que impone la religión católica: Bautismo, Confirmación, Penitencia, Comunión, Extremaunción, Sacerdocio y Matrimonio. Los cinco primeros se refieren a los sacramentos que son indispensables para la vida y muerte de un fiel cristiano. Los dos últimos son optativos, pues pueden tomarse o no.

En los nichos que se abren en las esquinas orientales del edificio, correspondientes al ábside, se encuentran representaciones de Santa Ana, en el del lado norte, y de San Joaquín, en el del lado



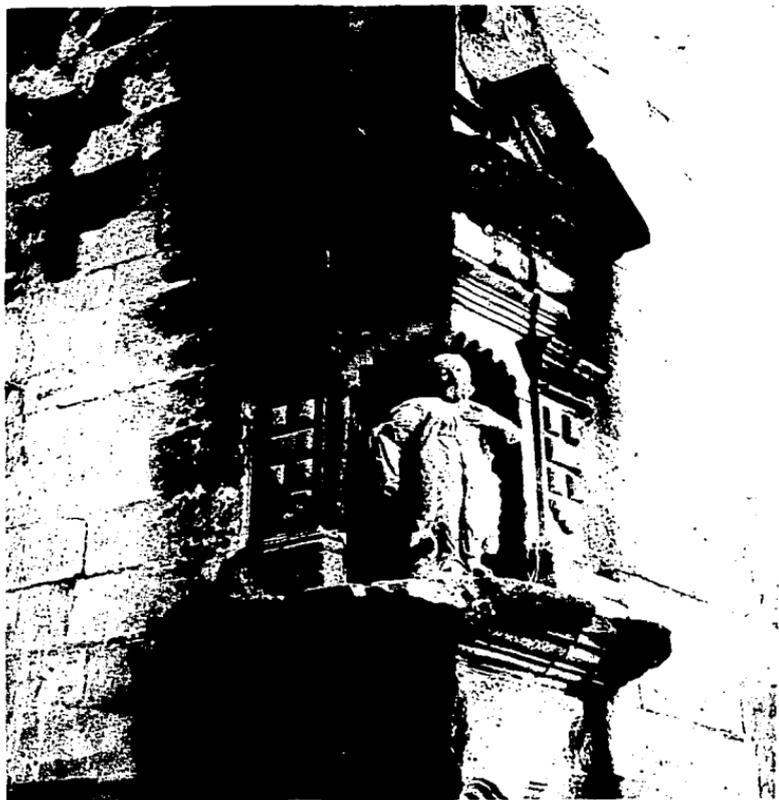
SANTA ANA



EL AGNUS DEI



CRUZ EN LA CALLE DEL ARCO.



SAN JOAQUIN

sur. Estos nichos se estructuran con iguales elementos que los que albergan las figuras de los arcángeles.

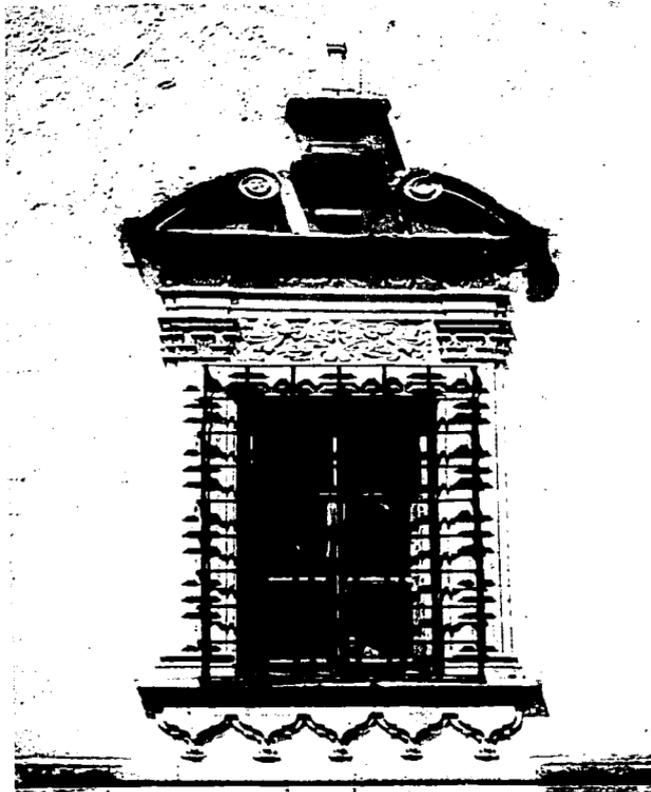
Finalmente, en la calle del arco, en donde se forma un gran cubo con bóvedas de arista, se destaca sobre el muro, en relieve muy plano y geometricista, otra representación de la Cruz.

. . .

Para terminar con todo lujo una obra tan monumental, tan especialmente concebida por la devoción, la largueza y la piadosa vanidad de don José de la Borda, cada detalle se enriqueció al máximo, sin escatimar recursos ni imaginación. Así, el templo de Santa Prisca ofrece en todas sus partes y hasta en los lugares menos esperados, muchos detalles decorativos y aun pequeñas estructuras ornamentales que contribuyen a lograr la suntuosidad que tan famoso lo ha hecho.

Los enmarcamientos de óculos y ventanas son algunas de las partes más notables. En el ábside, estos vanos se destacan por su elegante proporción y por su distribución entre los contrafuertes del muro. Estas cuatro ventanas -resguardadas por rejas cuadriculadas de hierro forjado- así como alguna otra, se estructuran de la misma manera que las portadas adinteladas de que ya hemos hablado antes. Son así mismo tableradas en su jambaje, con capiteles de recuerdo corintio, frisos con follajes alternando con frisos moldurados, y terminan en su parte superior, en un frontón roto, con los extremos enrollados, que deja sitio en su centro a un remate mixto. Del alféizar cuelga una ancha guardamalleta con cinco borlas.

Las ventanas que dan iluminación a la nave, ostentan hacia el exterior profundos derrames y marcos elegantemente moldurados, con orejas y adornos de conchas y unos remates en la parte superior, que se entrelazan con la balaustrada con que finaliza el edificio.



VENTANA MURO SACRISTIA



Los óculos que dan luz al crucero, o los del Cuadrante, o los de la capilla del Padre Jesús Nazareno, muestran, tanto en el interior -según hemos visto- como en el exterior, unas de las más delicadas y finas partes de la ornamentación creada para el templo. Todos son rehundidos, abocinados y de trazos mixtos lo que comunica claroscuro y dinamismo a sus formas, y sus ricos enmarcamientos a base de molduras, follajes, querubines, roleos, guirnaldas, perillones, etc. etc., parecen inspirados en obras de encajería.

De los contrafuertes de la nave, emergen las indispensables gárgolas de formas mixtas, un tanto bulbosas. Encima de ellas se destacan unas conchas y debajo, mascarones, que junto con los de enorme tamaño que hay en los balcones del primer cuerpo de las torres y algunos otros, más pequeños que se asoman entre los remates y pedestales, constituyen la nota fantástica, que el barroco recibió como parte de la herencia formal renacentista.

Una bien proporcionada balaustrada remata, limita y condiciona con gran elegancia -corriendo sobre la parte superior de los muros del edificio- todo este mar de exuberante ornamentación que en algunas partes tiende a volcarse sobre el espacio. La balaustrada, está colocada dentro de dos cornisamentos moldurados, que marcan las alturas del edificio, ondulando en suave curva al pasar sobre las ventanas y aplanándose sobre los contrafuertes; rodea el ábside y remata la portada según hemos visto al hablar de ella. De acuerdo con el profesor Santiago Sosa Gallardo de Argentina, esta manera de emplear la balaustrada, deriva de la iglesia de Santa Susana de Roma, hecha por Maderno (55). Por lo que respecta a México, podemos decir que su uso no fue muy frecuente durante el período virreinal, pero que existen algunos ejemplos, anteriores y posteriores a la construcción de Santa Prisca, que debemos mencionar porque ponen en evidencia el hecho de que los artistas estaban familiarizados desde el siglo XVI con

el empleo de este elemento. Las obras que podemos citar al respecto son las siguientes: la catedral de Mérida (siglo XVI); la capilla de San José Chiapa, en el Estado de Puebla (XVII-XVIII); la iglesia de Guadalupe, en la ciudad de Puebla (1722, según inscripción en la fachada); la iglesia de ^{San} Cristobal, de la ciudad de Mérida (1755-1799) (56); la gran parroquia de Dolores Hidalgo, en Guanajuato (obra que por su composición parece posterior a Santa Prisca) y las balaustradas que agregó Manuel Tolsá a la Catedral Metropolitana a principios del siglo XIX.

En las iglesias mencionadas en el párrafo anterior, la balaustrada aparece en sus portadas en diferentes proporciones y grados de importancia, pero -salvo en la obra de Manuel Tolsá en la catedral de México- en ninguna de ellas tiene tanta preponderancia formal como en la obra que nos ocupa, en donde la vemos ciñéndola a manera de un lujoso cinturón.

Los remates son especialmente numerosos y bellos en Santa Prisca. Los encontramos sobre cada una de las eminencias de la ondulante barda del atrio; compitiendo con las alturas sobre las esquinas de las diferentes partes del templo; encima de la balaustrada final, a tramos equidistantes; llamando la atención sobre las cúpulas y los cupulines -como hemos dicho- y en general aligerando con su verticalidad los volúmenes. Todos los remates son mixtos; los de la barda del atrio son los más voluminosos, y su parte inferior, que semeja una especie de tazón, se destaca por los cuatro roleos que lo adornan y que terminan en caritas o mascaritas de querubines, y por sus ondulantes remates piramidales y flamígeros, colocados sobre varios cuerpos superpuestos. Los de la bóveda son más esbeltos y de dos tipos: unos tienen forma de ánforas de donde brotan ramos de flores y los otros afectan sólo formas geométricas, como perillones.



RELLITE BOVEDA



ESPADANA BOVEDA -
EN LA

Existen además, en la bóveda, dos espadañas colocadas sobre los muros del crucero, a los lados de la cúpula. Tienen arco de medio punto, sencillas pilastras molduradas y un imponente remate sobre su saliente cornisa. Este se compone a su vez de tres remates mixtos; el del centro, más elevado, de formas muy complicadas está flanqueado por otros más sencillos y los tres terminan en pomas.

Encima de la gran base cuadrangular -que en el interior da lugar a la formación de las pechinas- sobre la que se asienta el tambor de la cúpula, exactamente en cada una de sus cuatro esquinas, emergen bases triangulares, como pies de candelabro, parecidas a los remates de las torres, muy ornamentadas con fina talla de follajes y mascarones, que parecen haber sido hechas para sostener cruces u otros elementos ornamentales de hierro, que han desaparecido, tal vez -como tantas otras cosas del edificio- durante los hechos militares del siglo pasado o de principios del actual.

Un pilar insólito y solitario, con su capitel moldurado, se levanta hacia la mitad de la longitud de la bóveda, ligeramente descentrado sobre la curvatura semicircular de ésta. Sin que hayamos podido averiguarlo de cierto, se supone que servía como meridiano.

A pesar de que muchos de estos elementos se encuentran ahora mutilados (si bien algunos han sido restaurados) y no podemos contemplarlos en su antiguo esplendor, desde luego que conservan vigente su función ornamental original, poniéndose de manifiesto, la importancia que tienen, ya que gracias a ellos -como en todo monumento barroco- la grandiosidad que el artista persigue, se afina y aligera, produciéndose contrastes, acentos y matices que completan felizmente la belleza del conjunto.

Consideraciones sobre la talla.

Desde los tiempos más remotos en el arte han resaltado dos maneras de expresión escultórica: una tendencia naturalista, que se expresa dando especial importancia a las masas y volúmenes produciendo un relieve curvilíneo, carnoso, de tipo orgánico; la otra, de tendencia racionalista, que en muchos momentos de la historia del arte ha impuesto el geometricismo se expresa a base de formas planas, geométricas, como es obvio, y es rica en molduraciones.

Como sucede en los movimientos artísticos, según las épocas, ciertas tendencias se afinan, se afirman, mientras otras desaparecen, según las necesidades de los artistas, o coexisten varias maneras de expresión al mismo tiempo. Pues bien, durante el período barroco, esas dos viejas tendencias escultóricas, se encontraron y se compenetraron con peculiar equilibrio.

Según el interesante artículo de la profesora Margaret Collier sobre la obra en México del arquitecto español Lorenzo Rodríguez (57), el estilo ornamental andaluz estaba hecho básicamente de dos tipos de talla, que pueden considerarse, el uno, como talla cortada (geometricista) y el otro, como talla modelada (naturalista). El estilo cortado -continúa informándonos la autora- tuvo sus principales centros en Córdoba y Granada y se derivó de los modelos septentrionales de Dietterlin y Vredeman de Vries y quizá de la decoración en mármol de los Países Bajos. En este estilo -dice la profesora Collier- el diseño puede darse en dos planos solamente, pero con frecuencia (en un noventa y cinco por ciento en el barroco mexicano, añadimos) se presenta en varios diferentes planos y cuando es muy elaborado se vuelve prismático, facetado, como la talla de los joyeros. Es además "un ejercicio de profundidad" en el que la pared parece tener muchas superficies, una debajo de la otra. El estilo "modelado"

en cambio, se reconoce como algo añadido, aplicado sobre el muro (58), de formas y volúmenes de tipo orgánico, según decíamos.

Estas dos maneras decorativas de tallar la piedra, pasaron a México ya combinadas, con la obra y la persona del arquitecto Jerónimo de Balbás, quien llegó a México en 1718 (59). En sus diseños ya estaban conjugadas las dos tendencias y él se había caracterizado por emplear en sus creaciones, sólidas formas geométricas, agudamente perfiladas, pero que casi desaparecían cubiertas por una capa de guirnaldas, frutas, follajes y densa población de ángeles y querubines (60). Este tipo de ornamentación gustó mucho en México, tanto como el empleo de los estípites que también él introdujo y bien pronto se extendió por todo el país.

La talla que ostenta la iglesia de Santa Prisca estilísticamente participa de esas dos tendencias andaluzas y al mismo tiempo en muchas de sus partes -pero sobre todo en el tratamiento de las imágenes- se deja ver una talla más libre, un expresionismo un tanto primitivo, con carácter nativo, que combinándose con la talla cortada y la modelada, informa la mayor parte de las obras barrocas mexicanas.

Como es natural, el grado de intensidad con que las técnicas escultóricas aparecen combinadas en las diferentes obras, varía en casi todos los casos. Así pues, en Santa Prisca encontramos que en el exterior predomina la talla modelada, aunque existan muchos detalles de talla cortada en su composición. En las molduraciones de todos los cornisamentos y basamentos y en los marcos de las ventanas, es donde pueden verse molduraciones cortadas y múltiples, en diversos planos, o en las cartelas y guardamalletas de superficies planas y perfiles rígidos, pero por lo que toca al resto de las formas ornamentales que revisten al conjunto, así como en la técnica de las imágenes, lo que predomina ostensiblemente son los volúmenes curvos, bulbosos, carnosos y redondeados, que hacen eco a las sinuo

sidades que pregonan las dos grandes columnas salomónicas de la portada principal. Las carnosas hojas de rocalla que abundan en dicha fachada, así como los diversos follajes y guirnaldas, las partes bulbosas de la balaustrada, las ovas, las frutas, las conchas, los mascarones, ángeles y querubines, son magníficos ejemplos del gusto escultórico de tendencia naturalista.

En consecuencia, éste templo en su talla exterior no es una obra andaluza, ni estrictamente balbasiana. Su linaje andaluz es evidente y muestra fuertes acentos balbasianos -localizados en algunas partes de los cornisamentos y sobre todo en los ángeles y querubines que abundan en la composición y que son iguales a los que hay en el retablo de los Reyes de la Catedral de México, obra máxima de Balbás- y, por otra parte, resaltan en ella también, fuertes acentos mexicanos, presentes, de manera más notable e importante en el tratamiento de las figuras humanas. Los canteros nativos, faltos de escuela académica, al tratar de representar dichas figuras, lo hicieron a través de su primitiva y reducida visión del cuerpo humano, brotando así formas con carácter ingenuo y original.

Estamos de acuerdo con el profesor Baird, quien considera que -a través del siglo XVIII en México- los escultores ornamentales no pueden clasificarse fácilmente entre "provincianos" y "metropolitanos", pues pronto dominaron las últimas modas, como en el caso de Taxco. "Los escultores de figuras -agrega Baird- persistieron en revelar su falta de entrenamiento dentro de una más amplia visión internacional, mientras su trabajo es con frecuencia agradable y técnicamente adecuado, es distintivamente provinciano" (61). Pero precisamente, en ese matiz especial que transmiten al conjunto estas obras de carácter nativo, es donde radica la importante diferencia artística que arraiga a Santa Prisca como producto del barroco mexicano, y que enriquece y da variedad al aspecto formal culto que predomina en su ornamentación.

Por otra parte -en apoyo a otras afirmaciones de Baird- la iglesia de Santa Prisca, por la calidad de su talla no tiene carácter regional dentro del barroco mexicano; pudo haber sido hecha casi en cualquier parte del país.

Los autores que se han ocupado de hablar de la talla, la han calificado de exquisita y Manuel Toussaint por ejemplo, señaló la semejanza que esta obra presenta con las finas tallas de madera (62); pero esta apreciación -como puede notarse en las ilustraciones- debe reservarse sólo para las partes ornamentales ya que las estatuas, como decíamos, no presentan la misma calidad fina, delicada y culta, sino por lo contrario son toscas, bastas, desproporcionadas y ejecutadas con cierto descuido. Esto se debe en parte -insistimos- al oficio del cantero nativo, pero también obedece a una razón de perspectiva: las imágenes están hechas y colocadas, en la mayor parte de los casos, para verse dentro del conjunto y desde lejos, o cuando menos a cierta distancia, por lo que no deben afinarse demasiado sus rasgos para que no se pierda su volumen y su presencia en medio de la vigorosa ornamentación que las rodea. Eh ahí, que la manera burda de la talla haya resultado muy adecuada para estos fines y tal vez por eso -en parte- no se haya exigido a los canteros mayor calidad académica en estos trabajos.

Es posible que un grupo de canteros se ocupara en tallar las partes ornamentales y otro en las imágenes, pero también es fácil que el mismo grupo de canteros haya tallado todo, pues todavía en nuestros días podemos ver como los artesanos son capaces de reproducir fielmente -con gran finura y precisión- los modelos de formas geométricas y vegetales y no así las formas naturales -zoo-morfos o antropomorfos- las cuales siempre acusan la falta de preparación académica.

Por lo que toca al repertorio formal, estamos de acuerdo con el doctor Joseph Baird en que la obra presenta mezcla de diver-

esos elementos estilísticos -clasicistas y rococó sobre todo- pero no aceptamos la "geometría mudéjar" (63) que él ve.

Es cierto que hay mucho geometricismo, pero según lo vemos, es de linaje clasicista y luce enriquecido y exaltado, como es lógico, por el dinámico espíritu del arte barroco.

Por otra parte es necesario recordar que el gusto barroco por la ornamentación simbolista estaba aun muy arraigado a mediados del siglo XVIII, cuando se construía Santa Prisca. Basta para ello recordar la soberbia y apoteósica fachada de la catedral de la ciudad de Zacatecas, edificada entre 1730 y 1760, obra trascendida de religioso simbolismo, como tan claramente lo ha explicado el doctor Francisco de la Maza en su artículo sobre el arte en dicha población (64). Sin embargo en la iglesia taxqueña, se siguieron otros cánones, pues la ornamentación simbólica no es más importante que las formas laicas; ambos tipos participan en igual cantidad dentro de la composición, existiendo, además, una franca tendencia a la simplificación en la representación de los elementos simbolistas y religiosos en general. Ya vimos como las figuras de los apóstoles y de las santas, no están caracterizados con minuciosidad y cómo, fuera de las imágenes religiosas, el resto de la ornamentación -con la excepción de algunas figuras alusivas a la letanía de la Virgen y los escudos papales que se encuentran en las torres- está concebida en general a base de formas laicas, geométricas y naturalistas, resultando así Santa Prisca -para su momento artístico- una obra que presentó un novedoso equilibrio entre ambas tendencias ornamentales, lo que constituye también un paso más hacia la vanguardia artística de la época, pues como bien se sabe, el barroco finisecular se caracteriza entre otras cosas, por la laicización de los elementos ornamentales.

El interior de la parroquia en su talla, tiene un aspecto más culto y más andaluz. Aunque los enmarcamientos de los numerosos óculos están compuestos con talla "modelada", de preferencia, la deslumbrante vibración geometricista, múltiple y prismática, que se produce en los cuerpos y capiteles de las pilastras y contrapilastras y los vigorosos tableros que recorren los arcos formeros, son un ejemplo espléndido de talla "cortada". Este "ejercicio de profundidad" -decimos con la profesora Collieres en esta obra un logro ejemplar y espectacular, cuya suntuosidad geometricista recuerda las yeserías de la Sacristía de la Cartuja de Granada y el mencionado Sagrario de la misma ciudad, obra de Hurtado y Bada.

La combinación de varias tendencias escultóricas en la ornamentación de Santa Prisca, no debe sorprendernos, pues no constituye un caso aislado. Por lo contrario -como es sabido- esa libre mezcla de tendencias fue propia de la expresión plástica barroca. Para entenderla mejor hay que preguntarnos por lo que el artista barroco deseaba expresar. Dicho de la manera más breve y directa: a este estilo, profundamente religioso, le importaba, sobre todo, la expresión del conjunto simbólico religioso. Para lograr la recreación de los mundos celestiales, como es fácil comprender, no podía sujetarse a una escuela artística determinada. La libertad de expresión le es, por otra parte, esencial, así como su calidad sentimental y su finalidad religiosa. El barroco habiéndose librado de lo clásico no podía ya sujetarse a él, ni tampoco ser fiel al naturalismo; su libre expresionismo empleó y matizó las formas clasicistas y naturalistas en la medida en que le fueron necesarias. Como es natural hay gran dosis de clasicismo en el ba

roco; por ejemplo en el tratamiento de algunos paños de esculturas; en el empleo de capiteles, columnas, frisos, etc., en los rostros estáticos é idealizados de los santos, y han decidido naturalismo en las representaciones de vides, granadas, ángeles, flores y formas humanas, aunque no importa, por ejemplo, si las manos y los pies de las figuras dejan que desear desde el punto de vista real, y menos si los follajes y frutos se estilizan convencionalmente. Lo importante es expresar con ostentoso aparato el tema sagrado que se desarrolla en cada obra. Importa el impacto deslumbrante que cae sobre los sentidos del espectador, importa la exuberancia formal que asemeje estas creaciones a la imagen de la superrealidad celestial y la grandeza de los santos personajes. Para lograr todo ello -como en Santa Prisca- el barroco se sirvió de las tendencias artísticas que hemos mencionado y que estaban en el ambiente, en la medida que las necesitó, y así resultó esta joya del arte novohispano, "...la más temprana y completa" de la nueva dinámica de tradiciones formales mexicanas combinadas con andaluzas, como atinadamente supo ver el profesor Kubler (65).

Material y color del edificio.

Este aspecto no se ha mencionado nunca en los tratados de historia del arte, pero es necesario ocuparnos de él en nuestro estudio, porque como veremos ofrece un gran interés.

La visita a Taxco del profesor Paul Philippot, especialista en restauración y Director del Centro Internacional para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, de Roma, -quien se encontraba en México en 1970 dando un curso en el Centro de Restauración "Paul Coreman's"- nos hizo darle mayor importancia a los restos de pintura color de rosa que ya habíamos notado en

diferentes lugares del edificio. El profesor Philippot nos hizo ver que podrían ser restos de pintura muy antigua, y que no era el de Taxco el único caso, sino que también en la iglesia de Cata en Guanajuato, había encontrado restos de coloraciones de apariencia bastante antigua. Intrigados por este fenómeno hemos investigado todo lo que pudimos al respecto.

Para la mejor comprensión de estos párrafos es menester recordar el hecho, ya mencionado, de que hacia fines del siglo pasado el cura párroco Lorenzo Rodríguez pintó el interior del templo con una capa de pintura de cal, imitando mármol azul vetado y que en 1928, la Sociedad de Amigos de Taxco, promovió una campaña para limpiar dichos muros, trabajo que se comenzó a hacer por la sacristía. Pues bien, con tal motivo el ingeniero Alfonso Martínez Perdomo, inspector de la Dirección de Bienes Nacionales, ese mismo año, dió a conocer oficialmente que la cantera de la iglesia no es de color de rosa sino que está pintada.

"Durante mi visita de inspección al templo de referencia -dice Martínez Perdomo- se pusieron en contacto conmigo a'gunos vecinos que me informaron que la cantería con que fue construido no es originalmente rosa, sino blanca, debiendo el aspecto de color rosa que tienen las partes de cantería interiores y que aun conservan las torres, remates, balaustradas, etc., en el exterior, a que a raíz de la construcción le fue dada una mano con una pintura especial, que se obtiene en la región con tierra roja que se encuentra en las grietas de las canteras, y de la cual en paquete certificado me he permitido remitir a usted una muestra".

"Por lo anteriormente expuesto estimo necesario que esa superioridad se sirva aclarar, si las obras deben llevarse a cabo

hasta dejar completamente al natural la cantería o habrá que dejarla con el color rosa que primitivamente se le dió debiendo precisar en este último caso si ese color se obtiene por limpieza total de la cantera y por nueva pintura o levantando solamente la capa de pintura que le fue dada sobre la primera pintura especial, a que he hecho referencia" (66).

Como contestación de este informe el señor Alfredo Chave-ro, Director entonces de Bienes Nacionales ordenó: "...la limpieza total de la cantera, limpiando la pintura de cal con que cuenta en la actualidad, hasta llegar a la capa de pintura color rosa que señala usted en su oficio precitado como pintura especial, la que deberá conservarse en todo trance. Tan luego como los trabajos se hayan principiado, se servirá usted dar noticias a esta Dirección a fin de que uno de los ingenieros de la Sección Técnica de ella dependientes, pase visita de inspección en esa ciudad y dictamine si se hace necesaria la reposición de la pintura color rosa o bien si debe hacerse un segundo raspado para limpiar la cantería y devolverle su color primitivo" (67).

Días más tarde, el 6 de diciembre, el ingeniero Martínez Perdomo, desde su oficina en Iguala, Gro., afirma: "he quedado enterado de que los trabajos de limpieza que deben ejecutar en la iglesia de Santa Prisca, en Taxco, Gro., deberán consistir solamente en el raspado de la pintura de cal dada sobre la especial que para dar el color rosa de la cantería tenía primitivamente. Determinación que ya hago del conocimiento del Subalterno del Ramo en Taxco, Gro..." (68).

La limpieza de los muros interiores, según se deduce de estos párrafos y según dejamos asentado en la parte en que nos ocupamos de la construcción del edificio, se hizo quitando sólo la

capa de cal azul que imitaba mármol y dejando la primitiva pintura color de rosa, la cual puede apreciarse examinando de cerca las pilastras o cornisas.

En el año de 1930 cuando don José Gorbea Trueba, era inspector de la misma Dirección de Bienes Nacionales, presentó un informe en el que dice:

"Al subir a una de las torres pude notar que la imagen en piedra policromada de la Purísima Concepción, que se encuentra rematando el actual (sic) reloj, está en malas condiciones..."(69).

Dos años después encontramos el informe del ingeniero Alberto Ortiz Irigoyen, quien nos vuelve a hablar de la imagen de la Purísima de esta manera: "El material en que está esculpida es una arenisca blanca de muy poca consistencia y que es la misma empleada para el resto del templo; sin embargo esta escultura destaca del conjunto debido a que en alguna época se policromó, pintándole la túnica de blanco; el manto de azul y las carnes de rosa; lo que la hace claramente diversa del resto del edificio que está pintado de rosa y sumamente patinado". "Debe limpiarse -opinó Ortiz Irigoyen- puesto que la pintura parece cosa posterior" (70). Y así se hizo, porque para 1933 la misma persona escribe: "...la escultura había recuperado su color natural, excepto en los cabellos, que se conservan negruzcos y la cara y las manos, bajo la pintura de las cuales se encontró la rosa, común a todo el exterior del templo, que se respetó por parecer original". Y nos hace la aclaración de que debajo de las vestiduras no se encontró el color de rosa; para concluir: "...la diferencia de coloración parece haber sido intencional desde que la escultura fue colocada pues, como ya se dijo, sólo se encontró pintura rosa en la cara y en las manos y no en las vestiduras, como en las otras imágenes" (71).

En suma de las anteriores noticias se concluye que efectivamente el material con que está construida la iglesia no es cantera ni es color de rosa, como tantas veces se ha dicho por escrito y oralmente, sino que es otra clase de piedra pintada de color de rosa, quedando además muy evidente en los textos de los documentos citados la duda acerca de la antigüedad de la capa de cal color de rosa. El ingeniero Ortiz Irigoyen cayó dentro de muy explicables y justificadas contradicciones al respecto. Primero nos dice que la pintura de la Purísima debe limpiarse puesto que parece "cosa posterior" a su hechura, pero cuando vió limpia la imagen y se dió cuenta de que debajo de las vestiduras azules y blancas no había la capa de color rosa pensó que dichas coloraciones debieron darse intencionalmente "desde que la escultura fue colocada", es decir, en 1758 o poco después.

Así quedaron las cosas desde 1933 y nadie volvió a hablar más sobre la pintura "especial" del edificio pero sí sobre la cantera color de rosa de la iglesia de Taxco.

Ahora, dedicados al estudio de este monumento, decidimos recurrir a los modernos recursos de la química y la petrología, -con el fin de aclarar este asunto lo más que se pudiera- mandando analizar muestras de pintura y un pedazo de piedra del templo, al laboratorio del Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural "Paul Coreman's, perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia. Las personas encargadas de hacer los análisis fueron el ingeniero Luis Torres y los químicos Julio R. Chan y Alejandro Huerta a quienes agradecemos mucho su colaboración (72).

Para ello tomamos raspaduras de pintura de la fachada principal y del remate de la torre suroeste y un trozo de piedra caído de uno de los remates que ornamentan los pretilos de las bó-

vedas. Del estudio que se hizo han resultado las siguientes informaciones:

El material es piedra ígnea o sea de origen volcánico y en ella predomina el color salmón, a lo que nosotros añadimos que en partes se ve casi blanca y se aclara con luminosidad cuando el sol le da directamente. Es además una piedra muy suave y porosa por lo cual -como ya hemos dicho- muchas partes de la ornamentación se hayan mutiladas.

Del análisis químico de las muestras de pintura, se desprende que hay dos capas de pintura, una de color rosa muy homogéneo a la cal y otra encima de color rojo intenso, aplicada probablemente a la cola o con algún otro aglutinante orgánico como caseína o grenetina. En la muestra correspondiente a la fachada principal se encontró debajo de la primera capa de pintura un enlucido muy fino, en cambio en las muestras procedentes de la torre y del trozo de remate, la pintura se aplicó directamente sobre la piedra.

La pintura es de origen natural o sean ocres rojos, arcillas ematíticas, que abundan por todas partes y cuyo uso data de épocas muy antiguas. La diferencia de tonos se debe sólo a la introducción de cal en la primera capa de pintura. Noticia que se aviene perfectamente con la que dió Martínez Perdomo en 1928, acerca de la "pintura especial que se obtiene en la región con tierra roja que se encuentra en las grietas de las canteras".

Según Luis Torres la técnica es primitiva, de linaje indígena y muy semejante a los aplanados prehispánicos, como los que hay en Teotihuacán. La capa rosa es muy parecida en tono a la piedra, en cambio la roja es mucho más encendida. A veces se ve la roja sobre la rosa, otras la roja sobre la piedra, es decir que ya la capa de pintura rosa había desaparecido por erosión de algunos

sitios, cuando se aplicó la capa de pintura roja.

Acerca de la antigüedad de la pintura, se nos ha explicado que debido a que son materiales naturales muy vulgarizados es difícil precisar la época en que fueron aplicados, pero hay algunas razones -según el mismo Luis Torres- para suponer que la primera capa se aplicó entre unos treinta y cincuenta años -cuando más- posteriormente a la fecha en que se construyó el templo. Esto se explica de la manera siguiente: el trozo de remate presenta una talla en forma de gajos, algunas de cuyas partes se ven claramente erosionadas. Dichas partes están cubiertas con pintura rosa, por lo que se deduce que ésta no pudo haberse aplicado inmediatamente después de terminado el edificio sino cuando ya algunos perfiles de las tallas ornamentales estaban desgastados, pues la capa de color de rosa cubre parejamente las partes erosionadas y las enteras. Por otra parte, no pudieron transcurrir demasiados años antes de que se pintara la piedra, porque debajo de la capa de pintura rosa no se encuentran restos suficientes de mugre como correspondería necesariamente a una piedra tan porosa que hubiera estado muchos años a la intemperie. Por lo tanto, el ingeniero Torres vuelve a decirnos que la primera capa de pintura rosa debió ponerse hacia 1780, con todas las reservas del caso dada la naturaleza de los materiales, que impide un análisis más preciso. La antigüedad de la segunda capa de pintura es aun más difícil de determinar.

Todos los especialistas saben que durante el siglo XIX -sobre todo en la segunda mitad- privó un gusto por encalar y pintar los edificios religiosos aun tratándose de obras cultas (puesto que en las populares eso había sido un recurso muy socorrido desde tiempo inmemorial), pero hasta ahora no se conocía ningún caso como

el presente, un caso de barroco culto y grandioso -como es el de esta parroquia- pintado para enmendar, según parece, el tono de la piedra, un tanto disparejo y pálido, que seguramente no fue del gusto completo de José de la Borda y sus artistas.

La gran porosidad del material, fácil presa de la erosión, pudo ser también una poderosa razón para pintar la piedra, pero aun este motivo se explicaría también en función de evitar que la obra perdiera el esplendor con que José de la Borda quiso dotarla desde que la concibió. Nunca sabremos, claro está, si la idea de pintarla se originó desde la época del ilustre minero -muerto en 1778- o después, pero en uno y otro caso nos admira la empresa gigantesca de haberla pintado toda, por dentro y por fuera, con la clara intención de impresionar al espectador con una iglesia de piedra color de rosa. Aunque la técnica es de cepa prehispánica y un tanto primitiva es evidente que se hizo con la finura del arte culto. Es decir, no para dar el efecto de una iglesia encalada como cualquier otra, sino el de una obra de cantería rosada, por eso la pintura tiene una cuidada transparencia -que no es propia de la cal- que ha desconcertado a los espectadores por muchos años, ya que pocos notan el artificio del color y si lo ven no piensan que la piedra tenga un tono tan diferente.

En nuestro concepto, si efectivamente la pintura fue aplicada en el siglo XVIII -dándose el lujo de enmendarle la plana a la naturaleza que no produjo una cantera hermosa por esas regiones- esta osadía artística en una obra culta se debió a dos razones: al propio espíritu barroco, libre y soberano que sin temor de ninguna clase recurrió a los medios que tuvo a mano con tal de producir una obra grandiosa y lucida y desde luego a la influencia

del arte nativo. Este bien asimilado aprovechamiento de la técnica primitiva para pintar la iglesia nos habla con mayor elocuencia del mestizaje artístico. Seguramente que si pudiéramos contemplar a Santa Prisca como estaba en 1933, coronada su fachada con la imagen policromada de la Purísima Concepción, como tantas otras iglesias populares, su mexicanidad se acentuaría grandemente y la diferenciaría aun más de las obras barrocas españolas de su misma época y categoría.

NOTAS

- (1).- Peñafiel, Antonio. Ciudades Coloniales y Capitales de la República. Estado de Guerrero. México. Secretaría de Fomento. 1908, p. 24.
- (2).- Nos hemos servido del plano hecho por los arquitectos Carlos Contreras, Juan O'Gorman y por Justino Fernández, para el libro de Manuel Toussaint sobre la ciudad de Taxco, editado en 1931 por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- (3).- Peñafiel, Antonio. Op. cit. p. 29. Este recinto es lo que el autor llama la Capilla de Dolores.
- (4).- Parece que la costumbre de construir osarios en los templos no era poco común, según se desprende de la siguiente noticia dada en las Gacetas y en la que se habla de la Catedral de Durango: "A un costado de la iglesia también se ha fabricado el osario, que tiene catorce varas de longitud y siete de latitud..." Castorena y Ursúa (1772) y Sahagún de Arévalo (1728-1742). Gacetas de México. México Secretaría de Educación Pública. 1949-1950. Vol. II. p. 64
- (5).- Gallego Burín, Antonio. El barroco granadino. Granada. 1956. Lám. 48.
- (6).- En la parte correspondiente al estudio de los retablos, veremos como esta solución es uno de los aspectos formales más interesantes y novedosos que presenta el templo de Santa Prisca.
- (7).- Véase: Vargas Lugo, Elisa. "Ultrabarroco o anástilo". Artes de México. México, 1968, N° 106. p. 58-68
- (8).- Véase: González Galván, Manuel. "El espacio en la arquitectura virreinal en México". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. 1966. N° 35, p. 69-102
- (9).- Toussaint, Manuel. Tasco. México. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1931, p. 130
- (10).- Kubler, George y Soria, Martín. Art and Architecture in Spain and Portugal and their american dominions. Great Britain, Penguin, 1959, p. 80
- (11).- Ibidem. p. 80
- (12).- Debido a la suavidad de la cantera en que está tallada esta obra, muchas de las figuras han sufrido mutilaciones y los angelillos no se encuentran ya, todos completos. A algunos de ellos les faltan los brazos, o las piernas, o los elementos que portaban, pero como son iguales a los que se encuentran en los retablos interiores, podemos suponer que llevaban también palmas del martirio o ramos florales.
- (13).- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 128
- (14).- Angulo Iñiguez, Diego. Op. cit. T. II. p. 548-550

- (15).- Sánchez Santoveña, Manuel. La ciudad de México y el Patrimonio histórico. México. UNAM. 1965. p. 498-500
- (16).- Les llamamos "balbasianos" porque imitan los que Jerónimo de Balbás colocó en el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana.
- (17).- Un detenido análisis formal de los templos capitalinos del Sagrario Balvanera, la Santísima, Vizcaínas, la Santa Veracruz y San Felipe Neri el Nuevo, nos ha demostrado la enorme dificultad que hay en tratar de identificar -mediante este método- las obras que hizo Lorenzo Rodríguez -además del Sagrario y Vizcaínas- o las que ejecutó Iniesta Bejarano, o el poder atribuir las a un artista anónimo pero diferente. Todas ellas presentan una gran influencia balbasiana a través de las soluciones empleadas por Rodríguez en el Sagrario. En todas aparecen roleos, angelillos, estípites, guardamalletas y tantos otros elementos parecidos, que junto con la gran similitud que presentan en la calidad de la talla, quedan hermanadas estilísticamente al grado de hacernos pensar, que algunas de ellas, como podrían ser obra de Rodríguez, podrían ser lo de Iniesta Bejarano. No cabe duda que para identificarlas definitivamente son indispensables los documentos. Por otra parte es necesario hacer notar la fuerza de esta escuela del barroco capitalino balbasiano-rodriguezco que alguien llevó a Taxco, demostrando así que el artista haya sido español o no vohispano, no pudo sustraerse a esta influencia.
- (18).- Díaz-Berrio, Salvador. El Templo de la Compañía en Guanajuato. Guanajuato. Universidad de Guanajuato. 1969.
- (19).- En la iglesia de Santiago Tianguistenco, Edo. de México se encuentran enmarcamientos muy parecidos, adornando también los óculos que hay en los cubos de las torres.
- (20).- Angulo Iñiguez, Diego. Op. cit. T. II. p. 548-549
- (21).- Kubler-Soria. Op. cit. p. 80 y Baird, Joseph. Op. cit. p. 113
- (22).- Véase: Vargas Lugo, Elisa. Las Portadas Religiosas de México. México. UNAM. 1969, Cap. III. p. 75-82
- (23).- Gallego Burín, Antonio. Op. cit. p. 109-110
- (24).- Ibidem. p. 110
- (25).- Sánchez Santoveña, Manuel. Op. cit. p. 498-500
- (26).- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 122
- (27).- Baird, Joseph. Op. cit. p. 113
- (28).- Manrique, Jorge Alberto. "El 'Neótilo': La última carta del barroco mexicano". Historia Mexicana. México. El Colegio de México. 1971. Nº 3, p. 337.
- (29).- Ibidem. p. 345

- (30).- Ibidem. p. 362
- (31).- Ibidem. p. 364
- (32).- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 227
- (33).- Baird, Joseph. The 18th century retable in South of Spain, Portugal and Mexico. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, Cambridge Harvard University, 1951, 5 vols. Vol. II p. 226-229. Inédito.
- (34).- Manrique, Jorge Alberto. Op. cit. p. 363
- (35).- Ibidem. p. 364
- (36).- Ibidem. p. 357
- (37).- Angulo Iñiguez, Diego. Op. cit. T. II. p. 566 y Flores Marini, Carlos. Tlanquistenco. México. INAH. 1965, p. 22
- (38).- Flores Marini, Carlos. Op. cit.
- (39).- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 132
- (40).- Nieto, Benedicto. La Asunción de la Virgen en el Arte. Madrid Afrodísio Aguado. 1950. p. 18
- (41).- Sancho Corbacho, Antonio. Arquitectura barroca sevillana. Madrid. 1952. p. 270.
- (42).- Toussaint, Manuel. Taxco, p. 130
- (43).- Ibidem. p. 129
- (44).- Ibidem. p. 129
- (45).- Kubler, Soria. Op. cit. p. 80
- (46).- De la Maza, Francisco. Cartas Barrocas. México, UNAM. 1963, p. 137
- (47).- Bonet Correa, Antonio y Villegas, Víctor Manuel. El Barroco en España y en México. México. Porrúa, 1967
- (48).- Baird, Joseph. The Churches of Mexico 1530-1810. Berkeley, University of California Press, 1967, p. 113
- (49).- Kubler, Soria. Op. cit. p. 80
- (50).- Hemos escogido este término porque las pilastras nos parecen estípites a medias y no los estípites por excelencia, diferentes y completos en todas sus partes geométricas, como los que aparecieron por primera vez en México en el retablo de los Reyes de la Catedral de México (1718-1725), y que caracterizan al barroco estípite o churrigueresco y que fueron puestos de moda por Lorenzo Rodríguez, en el Sagrario Metropolitano (1749-1768).

- (51).- Rojas, Pedro. Historia General del Arte Mexicano. Epoca Colonial. México. Hermes. 1963.
- (52).- Chueca Goitia, Fernando "Invariantes en la arquitectura hispanoamericana". Boletín del CIHE. Caracas. 1967. Nº 7, p. 74-120.
- (53).- Rojas, Pedro. Op. cit. p. 117
- (54).- Nacar Fuster, Eloíno y Colunga, Alberto. Sagrada Biblia. Madrid. Biblioteca Autores Cristianos. 1959. p. 1354, 1a. Ed.
- (55).- Sosa Gallardo, Santiago A. Op. cit. p. 47-57
- (56).- Angulo Iñiguez, Diego. Op. cit. T. II. p. 699
- (57).- 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) p. 203.
- (58).- Ibidem. p. 207-208
- (59).- Sancho Corbacho, Antonio. Op. cit. p. 273-275
- (60).- Collier, Margaret. Op. cit. p. 207-208
- (61).- Baird, Joseph. Op. cit. p. 113, "It is revealing that, throughout the eighteenth century in Mexico, the ornamental sculptors are far less easy to classify as "provincial" and "metropolitan". They quickly mastered the subtlest nuances of new fashions as here. The figure sculptors persisted in revealing their lack of training on a wide, international scene, while their work is often agreeable or technically adequate, it is distinctly local".
- (62).- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 150
- (63).- Baird, Joseph. Op. cit. p. 113 "The ornamental language is a rich purée of Baroque, mannered and almost Rococo, spiced with classicism and Mudejar geometry".
- (64).- Maza, Francisco de la. "El Arte en la ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas". México en el arte. INBA., 1949, Núm. 7
- (65).- Kubler-Soria. Op. cit. p. 80
- (66).- Archivo de la Dirección General de Bienes Inmuebles de la Secretaría del Patrimonio Nacional, Exp. Nº 14173. Documento fechado el 26 de noviembre de 1928.
- (67).- Ibidem. Noviembre 30 de 1928
- (68).- Ibidem. Diciembre 6 de 1928
- (69).- Ibidem. Junio 5 de 1930.
- (70).- Ibidem. Octubre 24 de 1932

(71).- Ibidem. Febrero 16 de 1933

(72).- El dictamen correspondiente, así como las muestras de los materiales del templo de Santa Prisca de Taxco, se encuentran en el archivo de dicho Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural, "Paul Coreman"s".

b).- ANALISIS FORMAL E ICONOGRAFICO DE LOS RETABLOS

BIBLIOTECA CENTRAL
U. N. A. M.

Penetrar en el interior de la iglesia de Santa Prisca constituye una de las más intensas y conmovedoras experiencias artísticas que nos puede reservar el arte mexicano de cualquier época. Nadie, con un poco de sensibilidad o de cultura o de imaginación, podrá permanecer inmovible o sentirse contrariado ante el esplendoroso, opulento y deslumbrante conjunto que ofrecen los altares dorados, que con su abundancia de formas, reflejos y destellos, producen una peculiar atmósfera de irrealidad.

Como por arte de magia el templo de Santa Prisca ha llegado a nuestros días casi intacto. Por fortuna, a pesar de las numerosas luchas armadas que se sucedieron el siglo pasado y que propiciaron muchos de los saqueos cometidos en las iglesias -a los que no escapó nuestra parroquia- y a pesar de la ignorancia -que tantas obras ha destruido y mutilado- este monumento luce casi, como debió estar en los mejores días del siglo XVIII. Por más de dos siglos, su grandiosidad y la alta calidad retórico-religiosa de su expresión artística, han arrancado día a día, incontenibles exclamaciones de asombro y ha dejado a muchos pasmados de admiración.

El carácter luminoso o sea "...el sentimiento y la emoción primaria de lo divino"..., -al decir de Lafuente Ferrari- y que Werner Wesbach señala en su espléndida obra sobre el barroco y la Contrarreforma (1), como un atributo importantísimo del lenguaje de este estilo, encuentra en Santa Prisca una de sus más logradas expresiones novohispanas. El místico claroscuro del interior, -cambiante y matizado según las horas del día- la pujanza de las vibraciones y ritmos formales, así como los alucinantes res-

plandores que se desprenden de los retablos, producen, efectivamente, asombro, anonadamiento, sumisión, admiración ante el increíble conjunto de formas que parecen hacer sensible, tangible, la lejana celestialidad y aun, despiertan sensaciones de pavor religioso entre el público más primitivo; cosa que según Rudolf Otto (2) es natural que suceda al experimentarse el sentimiento de lo numinoso. La afección de lo enorme y lo sublime se deja sentir plenamente en el amplio crucero del templo, frente a los tres gigantescos, mágicos retablos y bajo la luminosidad deslumbrante de la cúpula.

Ciertamente que los artistas creadores de esta obra esplendorosa intentaron recrear y apoderarse del misterio religioso para ofrecerlo al espectador, dándole sublimidad a la arquitectura y valiéndose de fantásticos entrelazamientos de formas simbólicas y ornamentales, pues el arte, como dice también Rudolf Otto (3), encuentra la manera de suscitar, sin auxilio de la reflexión, una impresión de carácter peculiar.

En general el lenguaje artístico ornamental procede de signos y oficios mágicos muy antiguos, vigentes ya en las más remotas etapas de la humanidad y que cada época artística ha ido acomodando a sus necesidades. Así se explica en el barroco el empleo de numerosas formas simbólicas, muy antiguas, tales como las granadas y vides, las espigas de trigo, las conchas, etc., cuyo viejo simbolismo fue revitalizado con novedoso contenido por este arte eminentemente católico. El barroco supo aprovechar con mucho éxito la impresión de lo mágico ya que "Lo mágico es una forma encubierta y velada de lo numinoso" (4). Por otra parte, se esperaba que el espectador, alentado por su sentimiento religioso, deslumbrado por el incesante trabajo visual que le imponía la obra de

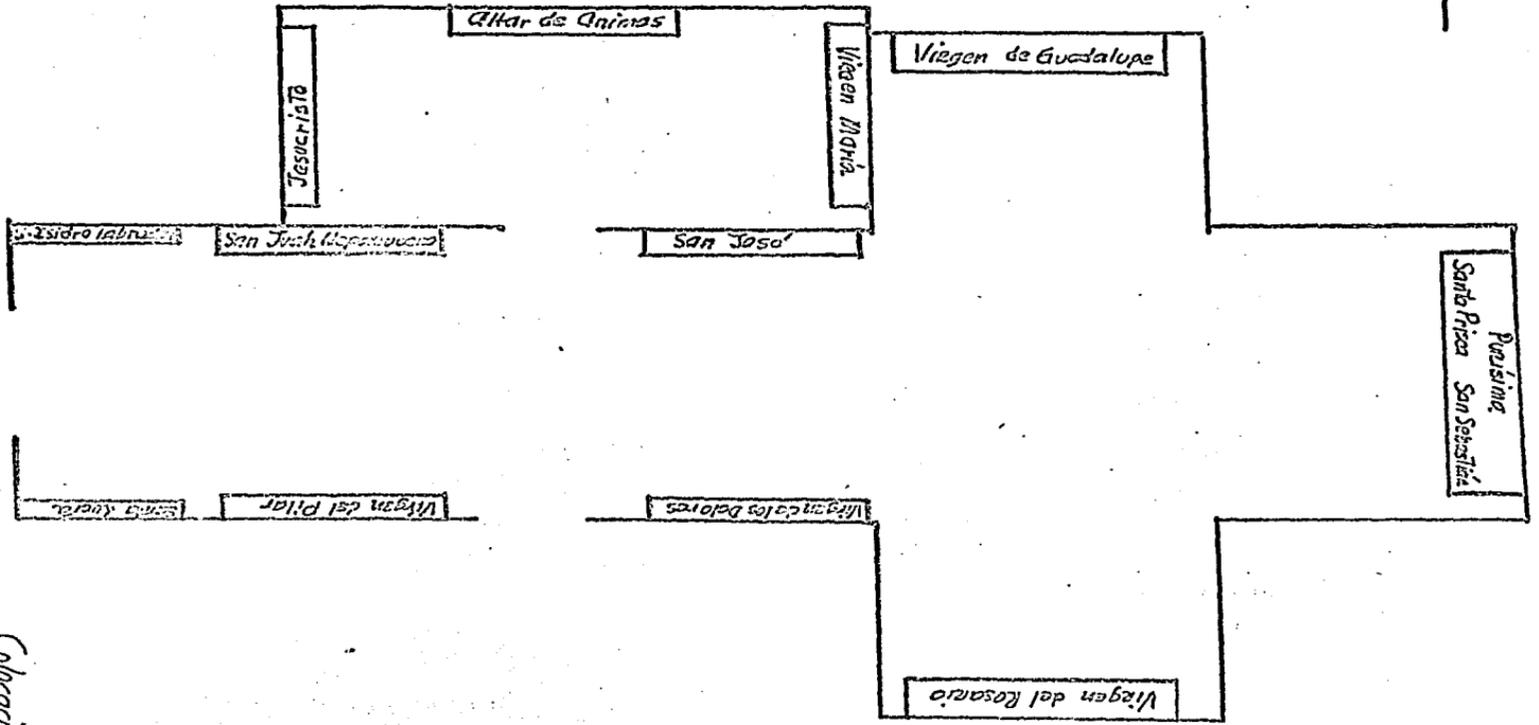
arte -que se agita en todas direcciones- y conmovido por sus efectos mágicos y vertiginosos, se sumergiera, se adentrara en ella y se dejara llevar por esas fuerzas imperiosas, para entrar en contacto con lo numinoso, brotando este sentimiento de su propio espíritu, estimulado, sugerido, despertado por el esplendor de las formas. Por otra parte, como es lógico, mientras menos conciencia histórica tenga el espectador, más intensa y más pura será la impresión que reciba de lo mágico. Quizá esto explique en parte, la diferencia en el impacto que causaban estas obras sobre el espíritu de los fieles católicos novohispanos y el que causan ahora sobre los fieles católicos del siglo XX en quienes ya no es tan profundo ni perdurable el sentimiento de lo numinoso.

En el arte barroco, los símbolos formales que estructuraron los grandes retablos, como los que estudiamos en estas páginas, fueron intencionalmente ennoblecidos y transfigurados por el espíritu religioso en su anhelo de superar lo mágico, en un audaz intento de presentarlos como lo numinoso mismo "...que mueve a pasmo en poderosos ritmos y vibraciones con irracional pujanza" (5). Todo el misterio que encierran estas combinaciones mágico-formales, que se proyectan y desbordan ante los ojos atónitos del espectador, se convierten en el gran estímulo de la fantasía y propician el sentimiento del milagro, que acaba por ser sentido y gozado dentro de dicha peculiar atmósfera creada por el arte. Sin duda que la manifestación de lo sobrenatural se propuso como la misión más importante del arte barroco y tal inspiración "...está patente en todas sus creaciones..." (6), como esperamos que podrá apreciarse plenamente al analizar los componentes formales y religiosos de los retablos taxqueños.

b) Análisis formal de la ornamentación interior.

Hay nueve preciosos retablos en el templo de Santa Prisca y tres, también muy bellos -de los que hablaremos después- en la capilla del Padre Jesús Nazareno. Los del templo están todos compuestos sobre estructuras de medio punto que se acomodan apoyándose dentro del espacio de los arcos formeros de los muros, los cuales señalan su trayectoria según ya hemos visto en párrafos anteriores, mediante una vigorosa ornamentación tablerada que llena las arquivoltas. Esta solución, además de brindar un fuerte apoyo a los retablos, enriquece la frecuencia de las líneas de media circunferencia, que en gran número presenta la arquitectura de este templo, a la vez que produce un elegante equilibrio en contraste con las pronunciadas verticales que marcan las pilastras de la estructura.

La composición de este excepcional conjunto de retablos, pone en evidencia -como todas las partes del templo, repetimos- el gran celo artístico y religioso que animó a sus autores, quienes además hicieron derroche de imaginación al planearla, pues los retablos están colocados gradual y significativamente por tamaños, por riqueza ornamental y por jerarquía eclesiástica, según veremos. Por esta razón, es preciso empezar nuestro estudio con los retablos del sotocoro que son los más chicos, los menos ornamentados y los de menor jerarquía religiosa, para seguir después con los cuatro de la nave que son más grandes, más ricos en ornamentación y de mayor jerarquía eclesiástica. Luego veremos los del crucero o colaterales -como se les llama vulgarmente- que son enormes estructuras ricamente ornamentadas de acuerdo con la alta jerarquía episcopal

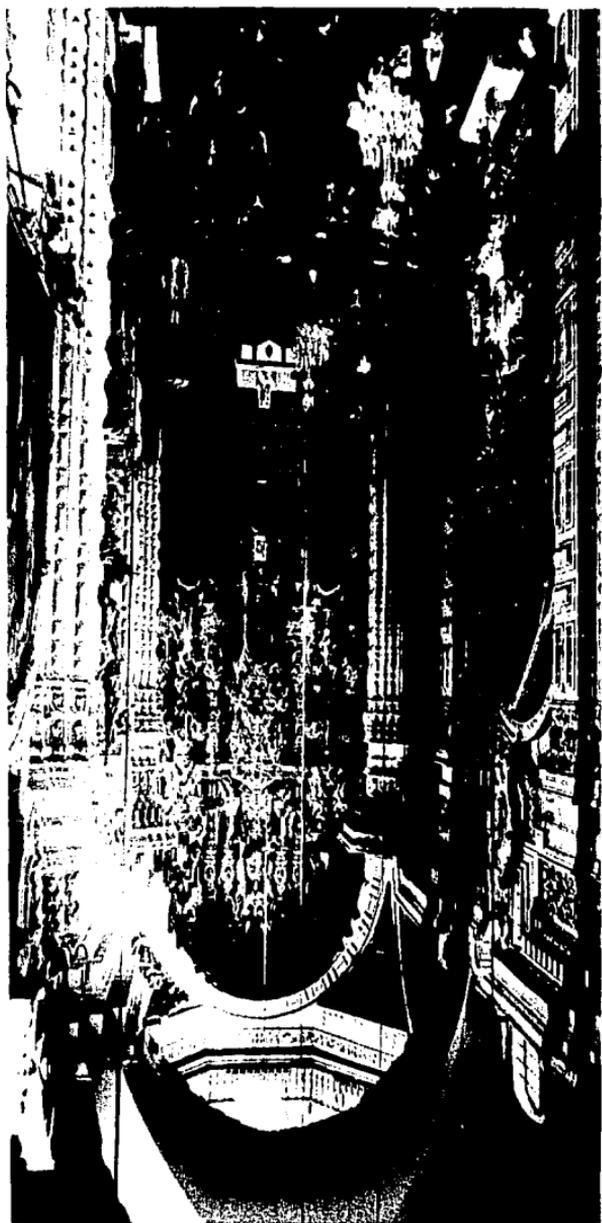


Colocacion de
los retablos.

que los informe y terminaremos con el soberbio retablo mayor, punto culminante de esta composición, gigantesco y apoteósico, en donde, como es obvio, se aloja la más elevada significación religiosa del templo.

Desde el punto de vista formal, los retablos se presentan por pares, menos, claro está, el mayor, que es único. Es decir, cada retablo es igual al que le queda enfrente no sólo en formas y tamaño sino en jerarquía religiosa. Así, los dos del sotocoro, los dos primeros de la nave, los dos que le siguen y los dos del crucero presentan entre sí, las mismas formas estructurales y ornamentales. Lo que varía en cada retablo, como es natural, es el tema religioso. Muy importante es el hecho de que todos los retablos de este templo están estructurados por medio de un gran cuerpo muy elevado y un remate, solución de claro linaje andaluz y desde luego, balbasiiano, por lo que se refiere a la evolución del barroco en la Nueva España.

En cuanto a los temas religiosos que informan los retablos hemos de aclarar, que si bien el tema general, en cada caso, parece haberse dilucidado, por lo que toca a la identificación individual de las imágenes, no podemos decir lo mismo, pues no nos ha sido posible identificar a todos los santos que aparecen en los retablos. Algunos de ellos, como puede verse en las ilustraciones, conservan su nombre escrito en una filacteria que se encuentra a sus pies, pero muchas imágenes la han perdido y no es fácil reconocerlas pues en la mayoría de los casos no están individualizadas físicamente, ni llevan ningún objeto -o los han perdido también- que las pueda identificar. Así pues, en cada uno de los esquemas de los retablos que van acompañando al texto, hemos subrayado en color rojo los nombres de aquellas imágenes cuya personalidad es





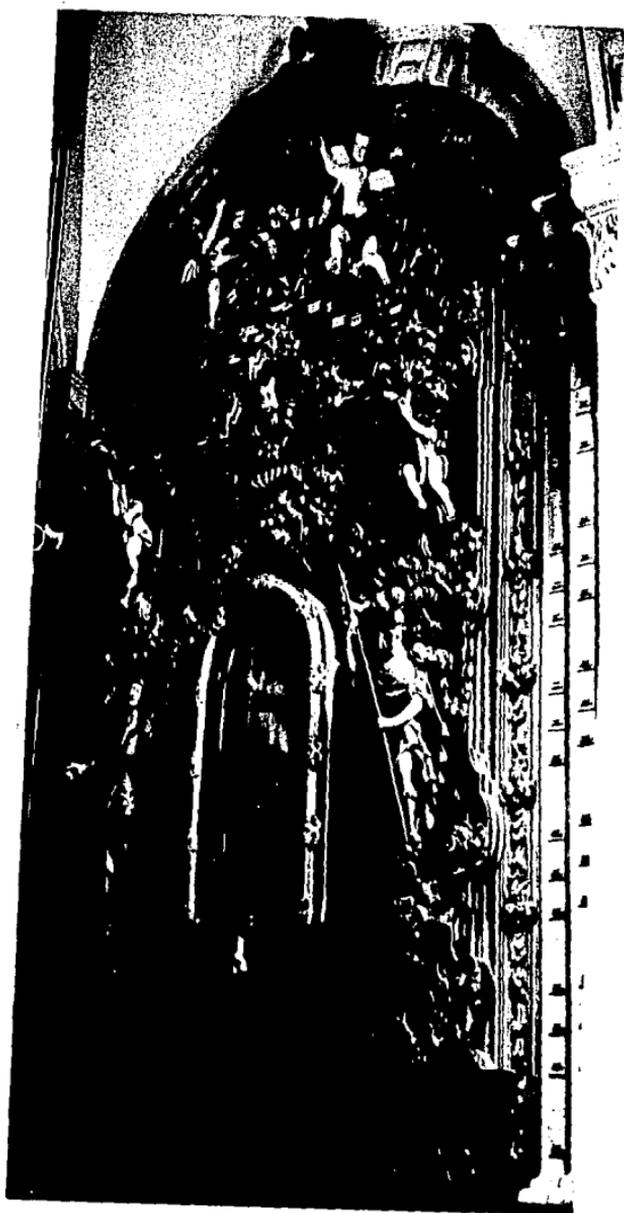
hipotética y cuando dicho espacio aparezca vacío, se trata de los casos en los que desgraciadamente, hemos fracasado del todo en nuestra búsqueda iconográfica.

. . .

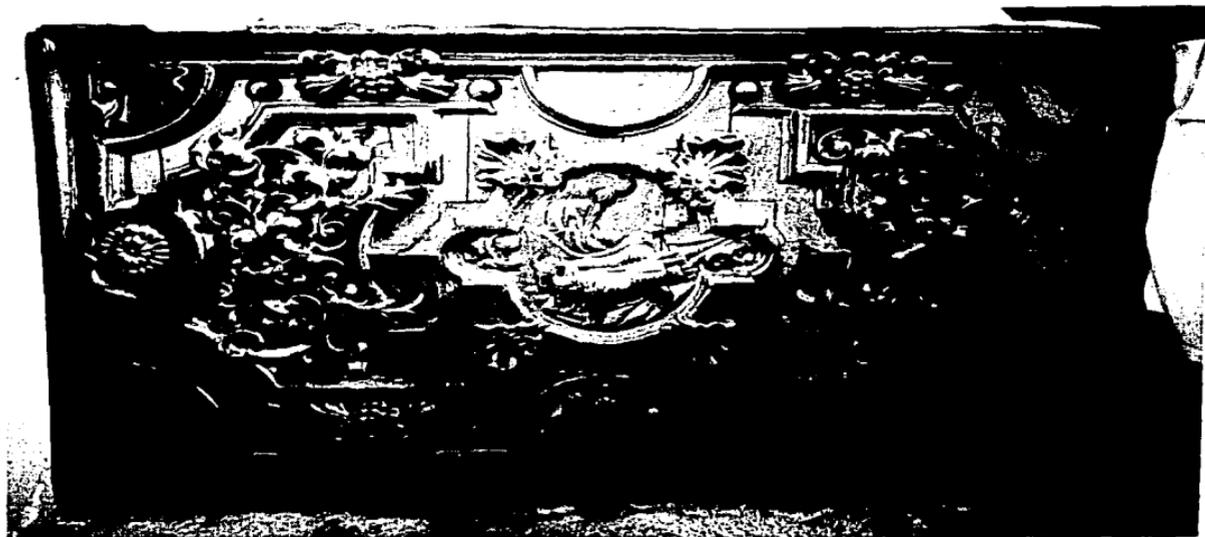
Retablos de San Isidro Labrador y de Santa Lucía.

Como todos los retablos de la nave, estos del sotocoro presentan la novedad -seguramente muy notable y comentada en su momento- de ser anástilos. Se componen de un cuerpo y un remate tan sutilmente separados entre sí, que también pueden considerarse como una sola estructura. Propiamente carecen de basamento, pero en su parte baja se destacan dos pequeñas puertas -con ornamentación geométrica en rojo y oro- que se abren a cada lado del lugar que ocupaban las mesas de altar, que fueron removidas. Estas puertas conducen a la parte trasera de los retablos, pero la del lado izquierdo del altar de Santa Lucía, sirve de entrada a la capilla de Dolores y al coro.

En el punto central de estos retablos sobresalen los fanales, que encierran las imágenes de los santos patronos y que son la pieza principal de cada conjunto, alrededor de las cuales se distribuye la composición. Dichos fanales tienen cristales al frente y a los lados y gruesos marcos moldurados adornados por manojos de follajes equidistantes. Flanqueándolos en vez de apoyos, encontramos suntuosas peanas que se forman a base de una serie de elementos ornamentales, geométricos y naturalistas -según las acostumbradas combinaciones del barroco- que nacen justamente sobre los arcos de medio punto de las puertas de que hemos hablado. En



RETABLE DE SAN ISIDRO



MESA DE ALTAR DEL RETABLO DE SAN ISIDRO

esos puntos claves de los arcos, empiezan ascendentes desarrollos ornamentales, uno de cuyos principales motivos, en este nivel, lo constituyen unos marcos circulares, pequeños, que encierran textos latinos en letras doradas. Sobre las puertas del lado derecho de cada retablo se lee el Salmo 26-6-7-8, referente al Lavatorio (7) y sobre las puertas izquierdas, una parte del Evangelio de San Juan (I-1-18), que alude al Divino Verbo (8). Sobre estos marcos se destacan formas de conchas (9), sobre las que emergen ménsulas, que son las que constituyen las peanas propiamente dichas, sobre las cuales descansan imágenes de santos. Detrás de las imágenes y formando parte ininterrumpida de las peanas, se forman -en recuerdo de los nichos tradicionales- preciosos enmarcamientos mixtilíneos -para enaltecer y acoger las figuras de los santos- y que, siempre ascendentes, terminan en trozos de cornisamentos rotos -de un cuarto de circunferencia- en donde están sentados angelillos balbasianos llevando palmas de martirio o ramos de doradas espigas.

El conjunto ornamental dentro del cual queda incluido el fanal de cada retablo principia a partir de las mesas de altar, con una serie de roleos y follajes que dan abrigo a unos marcos rectangulares -uno en cada retablo- que contienen el texto -también en latín y en letras doradas- que se pronuncia durante la misa en el momento de la Consagración, razón por la cual se llaman Sacras estos altares (10). Sobre estos marcos resaltan las peanas de los fanales, formadas por varias molduraciones escalonadas sobre las que se proyecta al centro una cabeza de querubín. En la parte alta de los fanales y a ambos lados de éstos se asoman amorcillos de medio cuerpo, que surgen entre follajes y roleos y sobre estos,



RETAPO DE SANTA LUCIA

en la parte central y más alta de los fanales, crece otra estructura moldurada, hecha en dos partes escalonadas en forma piramidal, que remata, en cada retablo con la imagen erguida de un santo que es el punto culminante de la composición. A los pies de estas imágenes vemos más angelillos balbasianos con palmas de martirio y debajo de las peanas entre los pies de los angelillos, se encuentran medallones circulares -uno en cada altar- con tallas de busto.

Los roleos geometricistas, los follajes carnosos, las conchas, guirnaldas y querubines en audaces y elegantes proporciones, se dejan ver con profusión sobre las distintas partes de la estructura, cuyo contorno de medio punto varias veces moldurado, se engalana en todo su trayecto con guirnaldas formadas por racimos de simbólicas granadas (11).

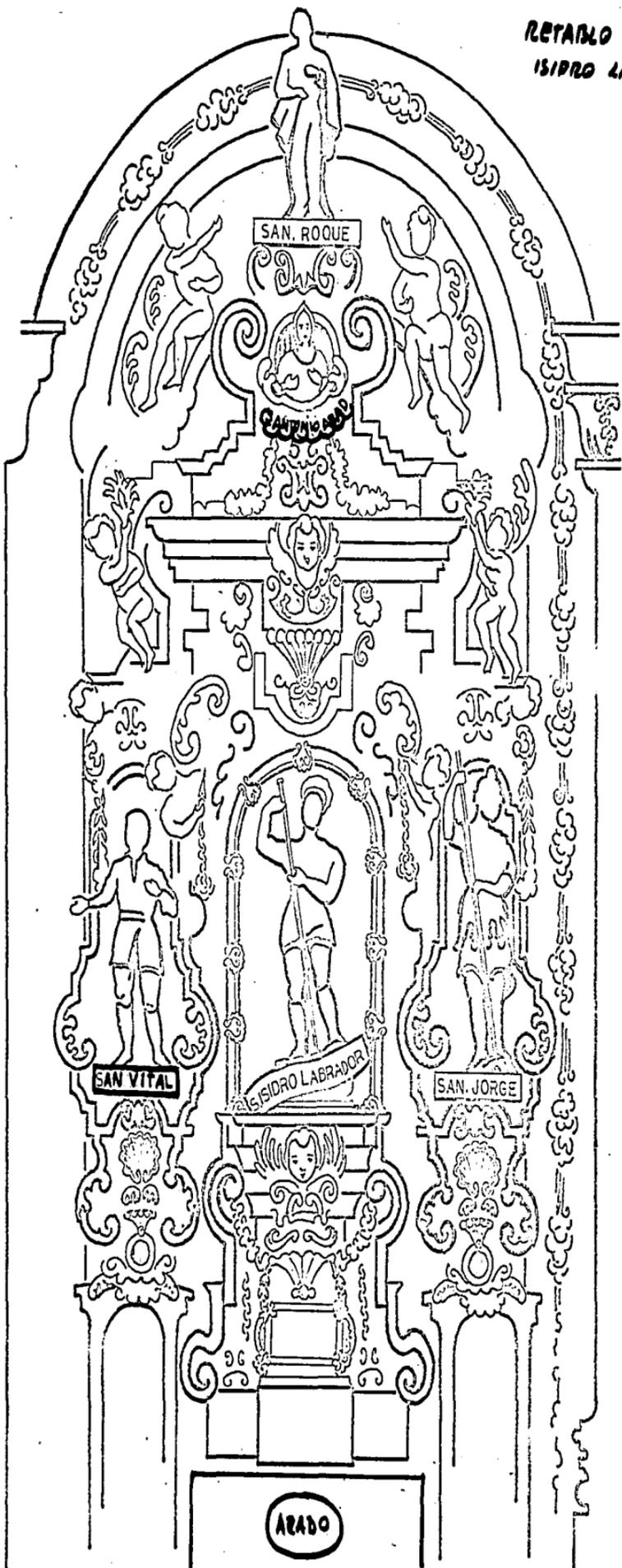
La mesa de altar del retablo de Santa Lucía desapareció al parecer hace ya mucho tiempo, pero la del retablo de San Isidro Labrador se conserva en magníficas condiciones, sirviendo indebidamente de andas a la imagen de Jesús Nazareno que se venera en la Capilla de los Naturales. Entre los relieves que ornamentan el frontal de esta mesa, luce la representación de un arado tirado por un par de bueyes, que obviamente alude al santo labrador. Solamente dos o tres pequeñas partes de los relieves han desaparecido, como puede verse en la fotografía que publicamos, por lo que es muy fácil restaurarla y por lo tanto exortamos a las autoridades correspondientes a que dicha mesa se arregle y sea colocada en su sitio original. En el retablo de Santa Lucía podría ponerse la mesa que ahora se encuentra en el retablo de Nuestra Señora del Pilar porque, como veremos adelante, la de este último altar también se conserva olvidada en la bodega de la iglesia.

Estructuralmente estas obras anástilas tienen el interés de haber sustituido los apoyos tradicionales por formas de novedosa invención, inspiradas en los nichos y muy lejanamente ya, en las pilastras, lo cual da al conjunto un aspecto predominantemente ornamental más que arquitectónico ya que se asemejan a extraordinarias piezas de ebanistería, carácter que se acentúa por la falta de división de los cuerpos. Otra nota interesante es la fragmentación libre e ilimitada de los cornisamentos, que ya no son propiamente tales, sino que se han convertido en otros tantos motivos ornamentales, seccionados y colocados casi al capricho, comunicando profundo dinamismo y claroscuro a los conjuntos.

. . .

Como hemos dicho, el primer retablo o sacra del sotocoro, entrando a mano izquierda, está dedicado a San Isidro Labrador quien está acompañado por santos varones seculares, de los cuales algunos de ellos fueron mártires. La dedicación de un altar a San Isidro Labrador (12), patrono de la ciudad de Madrid, se explica ampliamente por su papel de protector de los labradores -ya que él lo fue- y de la agricultura. El culto a este santo varón español muerto en 1170 ya tenía varios siglos de haberse extendido en Europa, cuando se construyó este altar, pues como es fácil comprender en todas partes se necesitaban buenas cosechas y nada había mejor entonces para lograrlo, que contar con un santo milagroso a quien encomendarse. Los ángeles que se encuentran a sus pies, llevan hermosos ramos de espigas de trigo, que hacen la más alta y cumplida alusión a la agricultura y al oficio del santo, ya que el trigo "...no sólo sugiere la abundancia de la tierra, sino que en

RETABLE DE SAN
ISIDRO LABRADOR.



ARABO

relación con la comunión, simboliza el pan de la Eucaristía" (13).

Al lado derecho de San Isidro aparece el famoso San Jorge (14), patrono de Barcelona y de Inglaterra, tocado con precioso casco y matando con su lanza al fantástico dragón que yace a sus pies. Pocas figuras tan apuestas y populares como la de San Jorge y que más se hayan prestado para la representación artística. En este caso es la mejor pieza del retablo, por su movimiento y colorido. San Jorge fue mártir en Nicomedia de Capadocia y su personalidad simboliza el triunfo del bien sobre el mal, del arrojo viril iluminado por la fe. Por su manera de vestir -casi siempre con armadura militar- se le considera patrono de los armeros, cosa que en nada puede relacionarse con la sociedad taxqueña de aquella época. Pero en cambio, su sobrenatural heroicidad debía parecerles como uno de los más deslumbrantes y bellos ejemplos producidos por el valor religioso, que había que admirar y tener siempre presente. (Por cierto que en este caso el nombre de San Jorge está escrito: GEORGE a la francesa ya que el XVIII fue el siglo de los Borbones en España y puede ser que los grabados que sirvieron de modelo para las tallas hayan sido de origen francés por dicha razón).

Al lado izquierdo de San Isidro, vemos a un santo llamado Vital, pero existen veinte y dos que llevan el mismo nombre y no pudimos averiguar cual de ellos es este. Muchos de esos santos fueron además mártires. El que aparece aquí vestido de calzón corto a la usanza del siglo XVIII aunque no tiene ningún objeto que pueda identificarlo de manera especial, creemos que puede ser San Vital de Ravena (15), mártir, muerto en esta ciudad en el siglo II. (Sin embargo en este retablo el santo aparece vestido, como San Isidro, con calzón corto, saco a medio muslo y botas dieciochescas y como hemos averiguado que existe un cierto sentido cronológico

en las indumentarias, tal vez este San Vital sea posterior, pero no hemos encontrado ninguno que esté ligado a dicha centuria). Un famoso templo octogonal se levanta en Ravena a su memoria y parece que su culto estaba muy extendido en Italia y probablemente en otras partes de Europa. No hemos encontrado ninguna razón especial que explique mejor su existencia en esta obra que la valerosa fe que demostró muriendo por la religión católica durante la terrible época de la persecución romana.

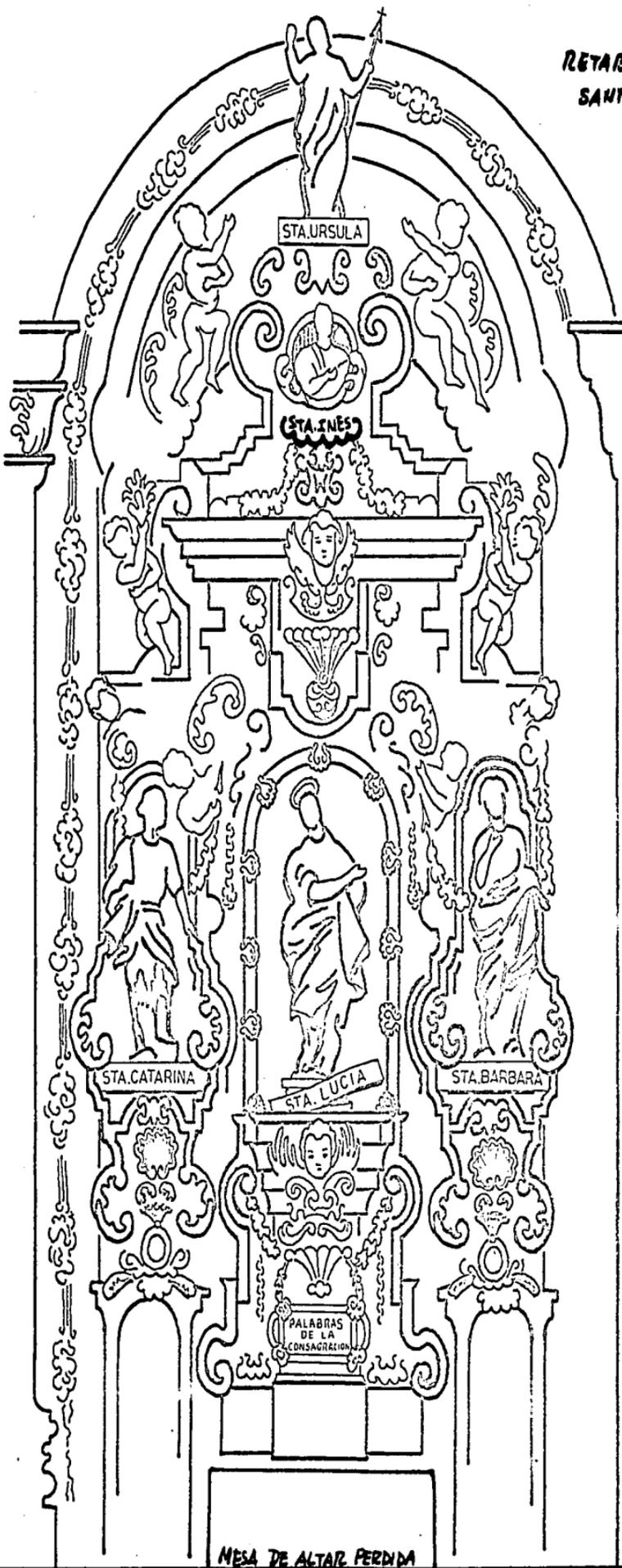
La figura culminante del remate es la de San Roque (16), santo muy milagroso, seglar de rica familia quien desprendiéndose de todos sus bienes se dedicó a la caridad especialmente entre los apestados. Sufrió así el contagio de la peste y por eso se le representa mostrando una de las llagas que tenía en las piernas. Se considera por eso mismo, abogado contra la lepra, las mordeduras de animales, rabia y otras enfermedades contagiosas. Por lo tanto su intercesión era de gran utilidad para los que necesitaran rogar a Dios por su salud. Además, como acertadamente recordó la profesora Monique Gustin -en su magnífico trabajo sobre el barroco de la Sierra Gorda queretana (17)- en México, entre 1736 y 1737 hubo una espantosa epidemia de peste que bien pudo haber contribuido a renovar la devoción por este santo muerto en el siglo XIV.

En el pequeño medallón que se encuentra justamente debajo de la figura de San Roque, creemos reconocer a San Antonio Abad (18), por su rostro de anciano venerable, su capuchón -como pasamontañas- y su severo hábito negro. Este popular santo, como es bien sabido, se conoce ante todo como protector de los animales domésticos, cosa que explica de sobra que lo hayan escogido para colocarlo dentro de este conjunto de santos, que parecen todos ellos dedicados a ayudar a los fieles en sus preocupaciones y problemas

de la vida cotidiana tales como los trabajos del campo, las cosechas, las posibles enfermedades y contagios o las mordeduras de animales ponzoñosos -que por cierto existen en la región de Taxco- así como protección para la crianza de sus animales, etc., etc. Además, los fieles que se acercaran a este retablo no podrían menos que admirar o cuando menos darse cuenta de las ejemplares hazañas de San Vital y de San Jorge. Pero lo que nos parece más importante hacer notar es que se trata de un retablo dedicado a exaltar las virtudes de santos varones comunes, que -salvo en el caso de San Antonio Abad- alcanzaron la santidad y en varios casos el martirio, en la vida cotidiana, constituyendo por ende un estupendo modelo a seguir por los fieles, una palpable demostración de cómo se podía no sólo aspirar, sino llegar a la santidad perfeccionándose cada uno en su medio.

La imagen de San Jorge según decíamos es la escultura más interesante desde el punto de vista artístico. Su actitud y sus ropajes presentan mayor movimiento y riqueza en los paños y mayor colorido que las demás tallas y por su obligado escorzo contrasta con el estatismo de las otras figuras. San Isidro Labrador el santo principal apenas mueve una pierna -como casi todas las imágenes de los nichos- pero San Roque y San Vital -aunque este último tiene una postura declamatoria- son bastante rígidos. Es importante señalar además que la indumentaria según decíamos parece sujetarse a veces a la época histórica de cada santo aunque no sea de manera absolutamente estricta. Así vemos a San Jorge vestido como centurión romano, a San Roque de peregrino y a San Antonio Abad de ermitaño como debe ser de acuerdo con los hechos de su vida y en cambio a San Isidro y a San Vital de calzón corto y botines a media pierna, atuendo que no nos dice nada desde el punto de vista

RETABLO DE
SANTA LUCIA



STA. URSULA

STA. INES

STA. CATARINA

STA. LUCIA

STA. BARBARA

PALABRAS
DE LA
CONSAGRACION

MESA DE ALTAR PERDIDA

histórico-religioso.

Así como el retablo de San Isidro Labrador está dedicado a santos varones, el de Santa Lucía, que forma pareja con él, está dedicado a santas doncellas mártires. Razón por la cual, los cuatro ángeles balbasianos que forman parte de la ornamentación van portando palmas de martirio. En el nicho central, encontramos a la santa principal del retablo que es Santa Lucía cuya devoción ya existía en el primitivo templo de Taxco en donde también había un altar dedicado a ella (19). Esta doncella de ilustre familia de Siracusa, Sicilia, fue martirizada por orden de Dioclesiano, a principios del siglo IV. Al parecer existe una confusión entre esta santa y Lucía la Casta quien fue la que se sacó los ojos porque un joven los admiraba. Posteriormente se creyó que Santa Lucía de Siracusa era la autora de tan valerosa hazaña y por ello se la representa casi siempre con sus ojos en un plato. Su nombre deriva de luz y de ahí que se le tenga por medianera ante Dios para curar las enfermedades de los ojos y también como protectora de las bordadoras, los ciegos, cerrajeros y colchoneros (20).

A la derecha de Santa Lucía se destaca Santa Bárbara, doncella de Nicomedia, decapitada por su padre hacia el año 306, porque a pesar de haberla encerrado en una torre para impedir que siguiera profesando la fe católica, la santa continuó con sus prácticas religiosas (21). Se invoca especialmente cuando hay tormentas, contra los rayos, porque al parecer su padre quien fue también su verdugo, cayó herido por un rayo mientras la mataba. También es Santa Bárbara abogada contra los incendios y se considera como patrona de los artilleros, mineros y canteros. Posiblemente-

por haber tantos mineros en Taxco, se haya pensado en dar culto especial a esta santa dentro del templo de Santa Prisca y también porque esa región es muy propensa a los rayos, aunque Santa Prisca es la abogada especial de Taxco contra estos fenómenos de la naturaleza, según luego veremos.

Al lado izquierdo de Santa Lucía se encuentra Santa Catarina de Alejandría (22), mártir muerta el año de 307, de familia noble a quien el emperador Magencio mandó decapitar después de varios tormentos. Como esta santa demostró su gran inteligencia al sostener una controversia pública contra los sabios de Egipto, se le considera como patrona de la Filosofía y la mayor parte de las veces está representada con la cabeza de Magencio a sus pies, significando que éste fue vencido por la sabiduría de la santa. Es conocida también como patrona de los notarios.

En la cúspide de la composición portando un estandarte, sobresale la figura de Santa Ursula (23), noble hija del príncipe de Bretaña, martirizada por los hunos hacia 383 en Colonia, en compañía de sus compañeras, que la leyenda ha aumentado al número de once mil vírgenes, hecho por el cual se le considera la protectora por excelencia de las doncellas.

En el medallón circular que queda a los pies de la imagen de Santa Ursula, emerge el busto tallado de la candorosa Santa Inés (24), virgen cristiana martirizada hacia el año 304 durante la persecución de Diocleciano o tal vez durante la de Séptimo Severo, hacia 211. Murió decapitada a los 13 años de edad después de haber querido quemarla inútilmente. Siempre se le representa con un cordero en sus brazos, porque después de muerta se apareció con el Cordero Divino o porque su nombre Inés o Agnes, es muy semejante al de Agnus: Cordero. Dada su tierna edad esta santa se consi-

dera protectora de la pureza y de las doncellas.

Este retablo en el que sólo figuran santas vírgenes y mártires está dedicado a las mujeres jóvenes, para que en la vida de estas santas encontraran ejemplo e inspiración, devoción y protección, consuelo y distracción, en aquella época en que la vida femenina transcurría regida absolutamente por los designios de la Santa Madre Iglesia. Por otra parte, en igual categoría espiritual que el altar de San Isidro, éste también nos presenta santas seglares, doncellas, que dentro de la vida mundana supieron encontrar el camino de la perfección espiritual.

Como corresponde más o menos al siglo IV en que vivieron las santas mujeres representadas en este altar, la indumentaria que lucen todas ellas es la túnica y el manto -aunque más a la manera bíblica que a la romana- los cuales se convierten en espléndidos recursos formales en manos de los artistas barrocos.

Los mantos de estas santas forman ricos pliegues y se mueven bastante pero con elegancia y cuidado para no menguar la dignidad que corresponde a sus personas. Las actitudes de todas son suaves y amables. Santa Lucía, dentro de su nicho, es la que tiene mayor movimiento y levanta su rostro al cielo. En todas estas imágenes la expresión de los rostros es estática por las razones que veremos al final de este capítulo.

Retablo de San Juan Nepomuceno y de Nuestra Señora del Pilar.

Estos retablos que se encuentran sobre el primer tramo de la nave, frente a frente, constan de dos partes principales: una ancha franja que rodea toda la composición, como un segundo ar-

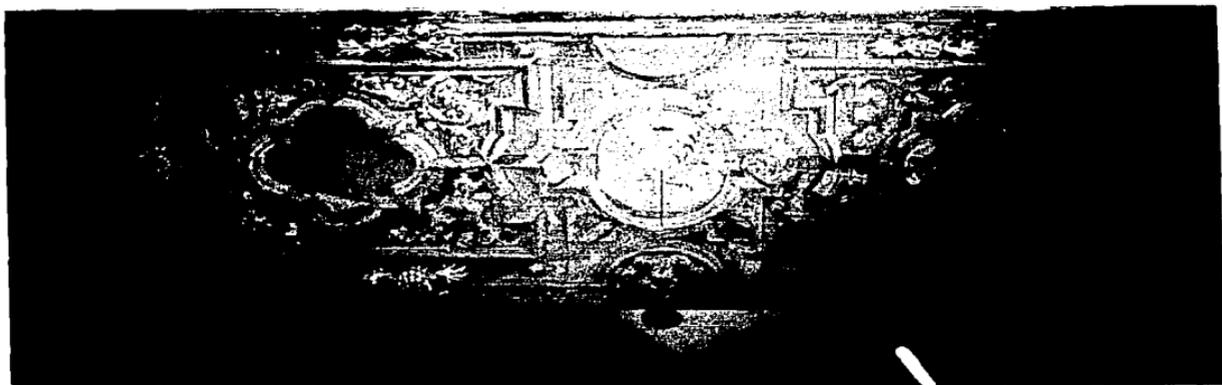


RETABLO DE SAN JUAN NEPOMUCENO.



RETAPO DE NUESTRA SEÑORA DEL
PILAR

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin el consentimiento expreso de los titulares de los derechos de propiedad intelectual.



MESA DE ALTAR DEL RETABLO DE
NUESTRA SEÑORA DEL PILAR

co dentro del arco de cantera labrada y una estructura central; dividida a su vez en basamento, un cuerpo y un remate. Dicha franja -que se detiene a la altura de los zócalos- ostenta muy rica composición ornamental en varios planos de profundidad, alternando formas geométricas con flores, follajes y conchas, que se extienden a lo largo y ancho de toda su superficie. Al centro de la franja y como base de la ornamentación, corre una hilera de cuadrados, esquinados como rombos, hechos con molduras muy gruesas de secciones curvas. Sobre cada cuadrado resalta una simbólica granada, rodeada de cuatro follajes colocados en forma de rehilete. Hacia la parte exterior, ocupando los espacios trapezoidales o casetones que se forman entre los rombos, emergen grandes conchas o veneras, cuyas formas, tan antiguas y familiares al espíritu cristiano, forman una rica orla de dinámico claroscuro alrededor de los conjuntos. En la orilla interior, llenando los casetones triangulares que quedan entre los rombos, hay ramos de follajes que crecen hacia el centro del retablo, y que se montan sobre una moldura de sección lobulada -como baquetón- que sirve para limitar la superficie de la franja de que estamos hablando.

A cada lado de la mesa del altar se ven unas pequeñas puertecillas que conducen a las partes traseras de las estructuras. Para dar cabida a éstas, el autor inventó unas peculiares peanas -que por cierto resultan obras muy representativas de la libertad artística que caracterizó esta época barroca- que se componen de la manera siguiente: sobre esbeltos regatones, que pronto empiezan a engrosarse brotándoles follajes, se apoyan formas mixtas que se desbordan dando lugar a las peanas propiamente dichas. Primeramente se destacan dos grandes roleos, unidos en el centro y cuyas líneas se ensanchan dando lugar a formas rectangulares, sobre las que

se apoyan otros conjuntos de complejas molduraciones y combinaciones de follajes, entre los que emergen querubines -uno en cada peana- encima de las cuales se asientan secciones cuadrangulares sobre las que posan sus pies, santas imágenes. Estas novedosas y grandes peanas tan decorativas, se encuentran colocadas al frente de la franja de rombos y conchas de que hemos hablado, dos en cada retablo, una a cada lado de la mesa del altar -según dijimos- y un poco más abajo del nivel de las peanas centrales, que a su vez están a menor altura que el nicho principal, formándose así una composición piramidal escalonada con las cinco imágenes que aparecen en esta parte del retablo y que se aprovecha para jerarquizarlas.

La estructura interior de estos retablos, se desarrolla a partir de la base -pintada de rojo y oro- delante de la cual queda colocada la mesa del altar. Encima de dicha base, se encuentra otro tramo, casi de igual altura en donde quedan comprendidos los zócalos de las singulares pilastras-peana que dan apoyo a estas partes del conjunto y que presentan un carácter más ornamental que estructural. Las pilastras tienen contrapilastras, basamentos y capiteles. Los basamentos se adornan con querubines y grandes ramos de follaje que cuelgan a manera de frondosas guardamalletas. Sobre las bases, se elevan a su vez, por medio también de más follajes y molduras, las peanas que soportan las figuras de los santos y que ocupan la parte media de los fustes de las pilastras. Sobre la superficie de estas y por detrás de las imágenes, brotan más follajes que suben hacia los capiteles y culminan al iniciarse estos, con más rostros de sonrosados querubines. Los capiteles de inspiración corintia, llevan resaltos moldurados, que crecen hasta tocar los cornisamentos seccionados, que sirven de base a los exuberantes remates.

Dentro de la superficie -limitada en cada retablo por las pilastras-peana que hemos escrito- sobresale en la parte central, como era costumbre hacerlo, el fanal reluciente. Los de estos retablos son -como todos los demás- muy semejantes a los de los primeros altares: con vanos de medio punto cerrados con límpidos cristales y sobre los marcos, manojos de follajes a tramos equidistantes. Están limitados a los lados por recios roleos geometricistas, -derivados de la ornamentación de tarjas y cartelas- que se alternan con formas vegetales y más querubines.

En vez de Sagrario, sobre las mesas de los altares hay unos marcos moldurados, ovalados y apaisados, rodeados de bajo-relieves geometricistas, que encierran pinturas al óleo y por encima de ellos se originan, -como más roleos, follajes y querubines- las peanas que sostienen los fanales, cuyas quebradas y salientes molduraciones lucen al frente, en su punto más eminente una venera, que al estilo balbasiano, se apoya sobre un querubín.

Sobre los relieves que engalanan la parte superior de cada fanal, aparecen sentados y desnudos, los imprescindibles angelillos balbasianos con alas policromadas. Sus manos apartan pesados doseles que imitan brocados, descubriendo así el nicho central ante los ojos asombrados y devotos de los fieles. Cada dosele se desprende de un grupo de carnosos follajes, que a su vez forman la parte inferior de unos marcos, uno en cada altar, ovalados y verticales, que también contienen pinturas y que están enmarcados además por una moldura en simbólica forma de espiga de trigo y palmas de martirio. Estos marcos vienen a quedar justamente entre las secciones de cornisamento que estructuran las partes de los remates finales de los retablos.

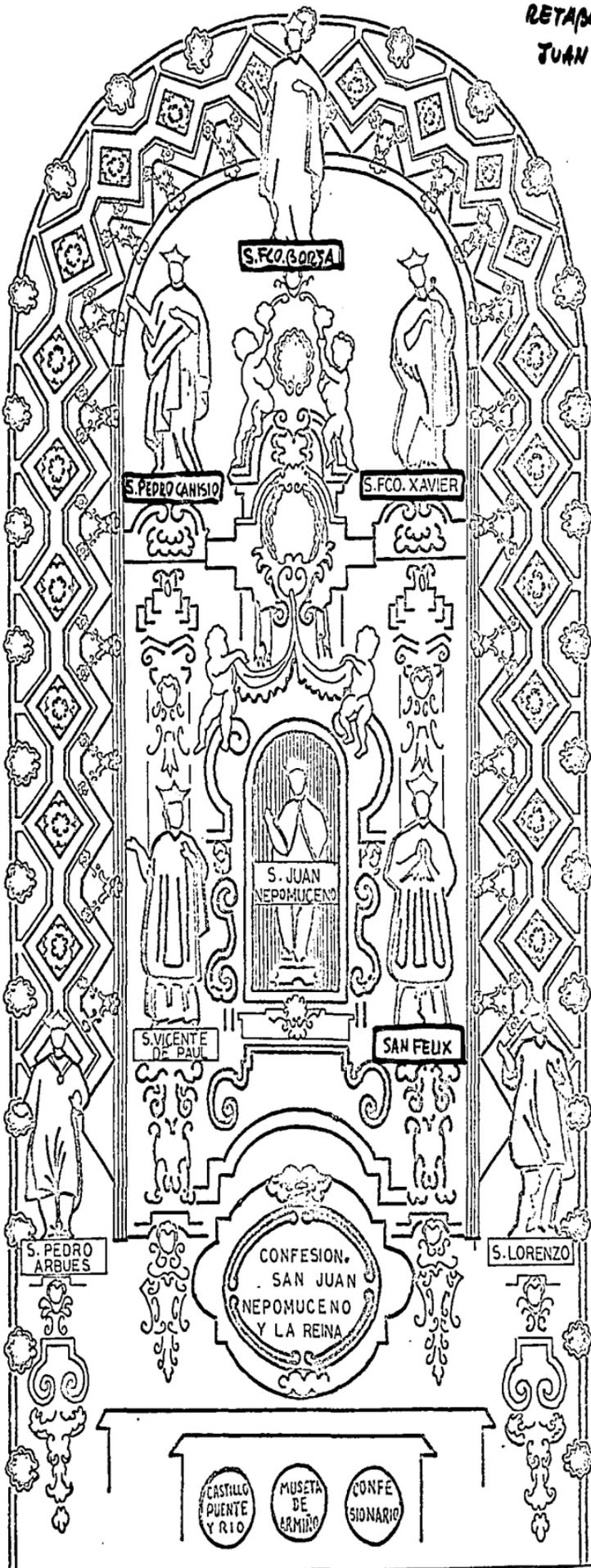
Sobre los resaltos de las pilastras corre una cornisa mixtilínea y quebrada, que, a eje sobre los capiteles, se rompiendo lugar a que se formen una especie de frontoncillos, con roleos en su parte central, que a su vez se convierten en peanas para dos figuras más de santos en cada altar. En el medio de la composición esta cornisa pasa sobre los marcos ovalados que hemos mencionado, cayéndole encima un montón de follajes que descienden de otro cornisamento -tipo frontoncillo- que se encuentra más arriba y más atrás, igualmente roto y con roleos en su parte central. Sentados en este cuerpo, otros dos ángeles sostienen dos frondosos ramos de granadas y aparece entre ellos otra concha de gran tamaño y por encima de ésta se eleva un pedestal -con los consabidos roleos y el querubín- que sostiene la figura del santo que constituye el punto culminante de la composición formal. Así pues en el remate o cuerpo superior de cada retablo se encuentran tres imágenes, que igual que las cinco de abajo, están colocadas en escalonamiento piramidal. Las superficies que quedan detrás de ellas se ornamentan con bajo-relieves de follajes.

En estas obras se destacan ante todo las novedosas pilastras-peana, posiblemente unas de las primeras que aparecieron dentro del barroco novohispano (hacia 1750-1755) y que constituyen el último vestigio de apoyos, antes de que este arte se entregara al anastilismo total, como en los retablos del sotocoro. Las ricas peanas de la parte baja, apenas apoyadas en los regatones, son otra de las más avanzadas novedades formales que podemos señalar en estos retablos. Por otra parte el carácter balbasiano se encuentra fuertemente acusado en el empleo de doseles, angelillos, conchas y la conocida fórmula para componer peanas, a base de mol-

duraciones en diferentes planos de profundidad y querubines coronados con conchas, sosteniéndolas, así como trozos curvos de frontones con ángeles sentados encima, en la típica postura que dio a conocer Balbás -junto con los demás elementos mencionados- por primera vez en el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana, como es bien sabido. Es también necesario señalar la gran semejanza que existe -de manera más directa- entre las peanas de estos retablos y las que aparecen enriqueciendo el retablo de San José que está colocado ahora en la Capilla del mismo nombre también en la Catedral de México. Este retablo es obra evidentemente balbasiana y una de las más parecidas a los retablos taxqueños. Perteneció originalmente a la iglesia de Monserrat, como dice don Manuel Toussaint en su monumental obra sobre la Catedral (25), pero no se sabe bien la fecha en que fue trasladado a la catedral. Según Toussaint esto aconteció cuando el convento de Monserrat fue suprimido, pero según una nota que existe a pie de página, el Canónigo Ordóñez dice que fue don Alberto María Carreño, quien hizo las gestiones necesarias para llevar dicho altar a su sitio actual. De ser así, la colocación de este altar en la Capilla de San José de la Catedral Metropolitana debe haber tenido lugar entre la década 1930-1940.

Las mesas de altar de estos retablos están compuestas con tableros, medallones mixtos y relieves ornamentales y simbólicos.

RETAÑO DE SAN
JUAN NEPOMUCENO



El retablo dedicado a San Juan Nepomuceno -que según hemos visto en el capítulo anterior constituye una de las devociones más interesantes y significativas que hay en este templo, sobre todo en relación con don José de la Borda su constructor- es a la vez un altar dedicado a la exaltación del sacerdocio, ya que todos los santos que en él se veneran fueron ministros de la Iglesia en distintas categorías y varios de ellos añadieron a su santidad y sabiduría la corona del martirio.

San Juan Nepomuceno, según se ha dicho con todo lujo de detalles (26) representa al sacerdote ejemplar, por eso en algunas iglesias su imagen se encuentra situada de tal manera, que cuando los sacerdotes salen de la sacristía hacia la iglesia a celebrar misa, no tienen más remedio que verla, con el fin de que recuerden las sagradas obligaciones que han contraído. Es también según vimos patrono de la buena fama, del honor de las personas y de los confesores, por haber sabido morir "...por el sigilo de confesión" (27). Lleva su capa de armiño, -que señala al que prefiere la muerte a la impureza (28) con la que tantas veces se ha representado y su cabeza -como todos los demás santos- cubierta por un bonete. Dos pasajes de su vida se encuentran representados en las pinturas que figuran en este retablo. La que está a la altura de la mesa del altar lo representa en su papel de confesor de la Reina y la que se ve arriba de su nicho, reproduce el momento en que su cadáver fue arrojado al río Moldavia.

A los lados de este famoso santo, se encuentran las figuras de cuatro sacerdotes -dos en cada lado- colocados a diferentes alturas; los más cercanos casi al mismo nivel que su nicho y los otros dos bastante más abajo. Estos, van vestidos con sobrepellices, largos puños plisados, estola al cuello y bonetes.

Como puede verse en el esquema, del lado derecho aparece San Lorenzo Levita y del izquierdo San Pedro Arbués.

San Lorenzo, de origen español, fue diácono de Sixto II, administrador de los tesoros de la Iglesia y predicador. Murió mártir, asado en una parrilla, en tiempos del Emperador Valeriano (29), entre los años de 258 y 260. Esta muerte tan aparatosa le ha valido una gran popularidad entre los artistas, quienes encontraron en ella un magnífico pretexto para pintar un bello desnudo. Aparte del patrocinio que dispensa a los pobres en especial, San Lorenzo se considera también como abogado de los diáconos (30) o sea de aquellos que han alcanzado el grado inmediatamente anterior al sacerdocio.

Con igual categoría e indumentaria que San Lorenzo, aparece San Pedro Arbués, que se distingue del anterior por su mayor edad y el gran pectoral que se destaca sobre la blancura del sobrepelliz. Este santo canónigo de Zaragoza, uno de los primeros inquisidores de dicha ciudad fue implacable en su lucha contra los judíos y al parecer fue asesinado por varios de ellos mientras oraba frente a un altar, en el año de 1485 (31) muriendo así como mártir a la edad de 43 años (32). A pesar de que a mediados del siglo XVIII, cuando estos altares se estaban construyendo, el Tribunal de la Santa Inquisición en la Nueva España ya había perdido mucho de su poderío político y religioso y del tremendo misterio que lo rodeaba, es evidente que José de la Borda quiso rendir homenaje y reconocimiento a la labor de la Inquisición, por la tarea desempeñada para conservar la pureza de la religión. La figura de San Pedro de Arbués, inquisidor español, representa así la aprobación y la respetuosa sujeción que Borda sentía por cualquiera de las instituciones eclesiásticas y por los valores tradicionales.

Las esculturas que representan a estos santos están hechas con cierto apego a los informes históricos en cuanto a la edad de los santos. Efectivamente San Lorenzo aparece más joven que San Pedro Arbués quien está representado de mediana edad. Por lo demás ambas figuras son casi iguales desde el punto de vista escultórico. Los paños se mueven ligeramente de la rodilla hacia abajo y aunque ambas presentan una cierta actitud declamatoria, ésta es bastante discreta y en conjunto resultan reposadas.

En cambio, las dos esculturas que se encuentran cerca del nicho de San Juan Nepomuceno son francamente estáticas. Llevan casullas, que ocultan mucho el movimiento de los pliegues y los cuerpos están erguidos, sobre los pies juntos, cosa que les da rigidez en la postura. Llevan manipulo colgando de su brazo izquierdo y bonete negro igual que los demás santos. Al lado derecho se encuentra, posiblemente, la imagen de San Félix mártir, sacerdote romano (33), quien fue acusado del delito de magia por que estando ante un altar de dioses paganos, éstos se hicieron pedazos sin que el santo los tocara. Fue por eso decapitado en la Vía Ostiense a principios del siglo IV. Dice la leyenda que al ser enterrado se le llevó a la tumba de San Lorenzo en donde se colocó su cuerpo junto al del santo español y por ello muy frecuentemente se les representa uno al lado del otro, aunque sus vidas no hayan transcurrido durante la misma época (34). Su principal patrocinio, como es obvio es proteger contra la idolatría. El otro santo es San Vicente de Paul (35), representado como era costumbre, con barba blanquecina. Posiblemente llevaba una azucena o una cadena -que alude a la época en que estuvo prisionero y esclavizado en Tunez- tomada entre sus dedos, pues sus manos están

en actitud de haber sostenido algún objeto, que ahora ha desaparecido. San Vicente de Paul se dedicó en París a las obras de caridad y fue fundador de la Congregación de Padres de la Misión y de las Hijas de la Caridad, habiendo desempeñado un papel muy importante en el renacimiento católico de la primera mitad del siglo XVII (36). Se le conoce como protector de la infancia desvalida y es, por excelencia uno de los santos más representativos de las obras de caridad. Muy explicable resulta así su presencia en este altar en donde se trata de hacer resaltar las virtudes y actividades religiosas que deben distinguir a los buenos sacerdotes.

Como hemos dicho, en el remate de esta composición se destacan tres figuras de santos, colocados también en forma piramidal, es decir uno de ellos como cúspide y los otros dos, a sus lados, pero en un plano más bajo. Pues bien, estos tres santos pertenecieron a la Compañía de Jesús y el que se encuentra en la peana más alta debe ser San Francisco de Borja (37), jesuita español, heredero de la Casa Ducal de Gandía y Virrey de Cataluña, por lo que está representado con una especie de toison -presea nobiliaria- que cuelga de sus hombros, sobre su hábito oscuro. La imagen que aquí lo representa ha perdido su bonete y algún objeto que llevaba en la mano derecha, tal vez el cráneo con corona imperial -con el que muchas veces se le representó- en recuerdo del cadáver de la reina Isabel a quien acompañó a su sepulcro en Granada, o tal vez la corona ducal a la que renunció por entrar a la Compañía de Jesús. San Francisco de Borja fue General de su Orden (38) y por su vida ejemplar se dio a conocer como uno de los más humildes santos quien, como pocos, supo despreciar los valores mun-

danos. El celo con que manejó la orden a la que pertenecía se dejó sentir tanto en Europa como en el nuevo mundo, por lo cual es posible que se le haya asignado un lugar tan especial en esta obra.

La imagen que se encuentra al lado derecho de San Francisco de Borja, debe ser la de San Francisco Xavier, otro jesuita, conocido como el apóstol del oriente (39) que misionó en la India y en Japón, pues lleva, en la mano, la cruz que distingue a los misioneros. San Francisco Xavier recibió el título de "Patrono de la Propagación de la Fe" otorgado por Pío X (40), esto y sus numerosos milagros y miles de almas convertidas al cristianismo explica que se le venera en este altar.

Suponemos que el tercer santo jesuita, que se encuentra al lado izquierdo de San Francisco de Borja, es San Pedro Canisio (41), jesuita alemán, apóstol en su país contra la Reforma luterana por lo que se le concedió el título de "Fiel vigilante de la ortodoxia", mérito que también debió servir para elevarlo a este altar.

Estos tres santos vivieron en el siglo XVI y los tres fueron de los más destacados seguidores de San Ignacio de Loyola. Sorprende sin embargo, que este último no se encuentre formando parte del altar y que se haya preferido colocar en él a sus segundos. Posiblemente eso se debió a las preferencias personales de Borda y a sus inclinaciones devotas. Por otra parte estos tres santos forman una magnífica representación de la Compañía de Jesús en el retablo y ponen de manifiesto la importancia social y el predominio que ésta tuvo durante el siglo XVIII novohispano -patente, por lo que toca al campo del arte, en muchos retablos de la época-

y cómo don José de la Borda tampoco escapó a su influjo. También debemos señalar que la presencia de santos jesuitas en el altar de San Juan Nepomuceno es muy lógica, pues la Compañía de Jesús -según dijimos- fue quien introdujo y extendió el culto a este santo en la Nueva España.

Las tres figuras jesuíticas presentan un barroquismo discreto. San Francisco de Borja es la figura más quieta, aunque adelanta suavemente una rodilla. Sus compañeros, en cambio, como visiten capa además de la sotana, se ven rodeados de pliegues y paños volantes.

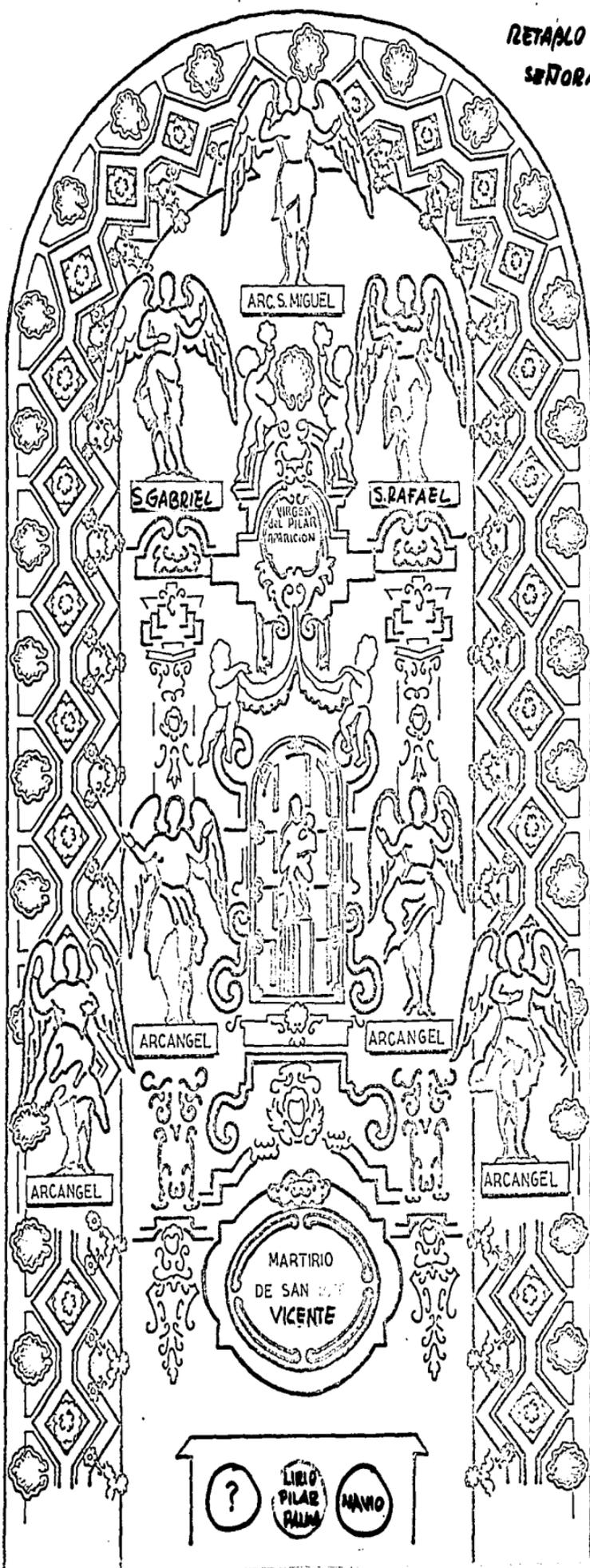
La mesa del altar está ornamentada con tres medallones circulares al frente, que enmarcan bajo-relieves con representaciones alusivas a la vida y muerte del santo patrono del altar. En el medallón del lado izquierdo se ve el puente del río Moldavia, al que fue arrojado el cuerpo de San Juan Nepomuceno; en el del centro aparece su muceta de armiño y en tercer lugar un confesionario que simboliza la causa de su martirio.

. . .

No podía faltar en este generoso y amplio conjunto de devociones un retablo que estuviera dedicado a la muy española Virgen del Pilar, que hasta la fecha cuenta con un culto muy entusiasta en México. Nuestra Señora del Pilar es la Patrona de Aragón y José de la Borda que nació -según vimos- en la jurisdicción de Jaca, perteneciente a Huesca, a su vez colindante con Zaragoza, como buen aragonés/^{en parte}debió sentir especial inclinación por este culto.

Según la tradición, la Virgen del Pilar se apareció -estando aun viva- al apóstol Santiago el Mayor -quien luego sería elevado a la categoría de patrono de España- a orillas del río Ebro, una noche en que éste oraba con algunos discípulos (42).

RETABLO DE NUESTRA
SEÑORA DEL PILAR



Tan extraordinario suceso motivó que la Virgen tuviera su primer santuario en el mundo, en lo que ahora es la ciudad de Zaragoza, capital de la provincia de Aragón.

Las dos pinturas que se encuentran en el retablo se relacionan también con este tema mariano. La del medallón circular que está arriba del nicho principal representa la aparición de la Virgen del Pilar descendiendo de los Cielos sostenida por un coro de ángeles y tronos, y la que se encuentra abajo, al nivel del Sagrario, reproduce el martirio de San Vicente (43) y de los llamados mártires de Zaragoza. Este santo fue diácono del Obispo San Valerio en Zaragoza y fue apresado por predicar, luego torturado y martirizado hasta darle muerte. Después su cuerpo fue arrojado al mar con una rueda de molino atada al cuello, convirtiéndose así en el mártir más ilustre de la persecución ordenada por Diocleciano en la España de principios del siglo IV (44). Se le considera patrón de Valencia, de Zaragoza y de otras ciudades. Después del martirio de este santo, del de Santa Engracia y de otros diez y ocho varones, hubo una horrible matanza de cristianos quienes fueron vilmente traicionados y abandonados fuera de las murallas de la ciudad donde fueron devorados por lobos hambrientos. Sus cuerpos, convertidos en reliquias, conocidas como las Santas Masas, se conservan aun en Zaragoza (45).

Nuestra Señora del Pilar aparece aquí regiamente escoltada por los Siete Arcángeles con lo que el altar se convierte también en una exaltación plástica del coro angélico, una de las más altas y evanescentes jerarquías espirituales de la Iglesia.

Los arcángeles forman una clase aparte -aunque ocupan solamente el segundo lugar dentro de la tercera jerarquía angélica-

porque son los únicos que tienen nombres propios (46). El Concilio de Letrán de 1746 (47) limitó el culto solamente a los tres arcángeles principales: San Miguel, San Gabriel y San Rafael porque son los únicos claramente mencionados en la Biblia. Los demás están nombrados en algunos de los evangelios apócrifos. San Miguel y San Gabriel se mencionan en el Libro de Daniel y Rafael en el de Tobías. Uriel aparece en el Libro apócrifo de Henoch y en el Cuarto Libro de Esdras. Las menciones sobre los otros -Baraquiél, que a veces se llama también Malthiel o Jeudiel que se convierten en Jophiel y Sealtiel, que a su vez se transforma en Zeadkiel- varían según los informantes apócrifos. A veces se les sustituye o se agregan Peliel y Raziel y todos sus nombres terminan en el que significa Dios, porque son nombres "teophoros" (48).

En la parte alta de este altar se encuentran los tres arcángeles principales y como es costumbre, San Miguel pisando la cabeza del demonio, ocupa la cúspide por ser el más importante de todos. A sus lados se encuentran San Gabriel y San Rafael que no están caracterizados con ningún elemento especial, pero lo usual es colocar a la derecha a San Gabriel y a la izquierda a San Rafael. En las cuatro peanas que acompañan al nicho central se encuentran los otros cuatro arcángeles pero tampoco están individualizados. Como puede verse en el esquema correspondiente un arcángel lleva un sol, otro una luna y un tercero una estrella -probablemente el cuarto llevaba también otra estrella- que seguramente simbolizan la presencia de los elementos celestiales en la composición, ya que en las Sagradas Escrituras se hace mención varias veces de la adoración de los elementos celestiales a la Divinidad (49).

Los atributos propios de los arcángeles son los siguientes: San Miguel cuyo nombre quiere decir "Quien como Dios" (50) o "Semejante a Dios" (51) es el Jefe de las milicias celestes por su triunfo sobre el demonio, momento que ha sido muy representado en el arte. San Miguel será quien haga sonar la trompeta el día del Juicio Final y pesará además las obras de los justos, por eso se le invoca en las tentaciones y a la hora de la muerte. San Gabriel es el supremo mensajero celestial de la Anunciación y del Nacimiento del Niño Dios además de otros anunciamentos que se registran en la historia sagrada (52). Su nombre quiere decir "Dios es mi fuerza" y se le conoce como el guardián del tesoro celestial. Rafael quiere decir "Remedio de Dios" (53). Este arcángel es el Jefe de los ángeles custodios y custodio de toda la humanidad. Fue protector de Tobías y por eso se le representa comunmente con un pez que es el atributo de Tobías, porque la escama de un pez restauró la vista de su padre Tobit (54). San Rafael es el protector de los jóvenes e inocentes, de los viejos y los peregrinos y también se le considera, por la curación del ciego Tobit, patrono de los farmacéuticos (55). El arcángel Uriel "Luz de Dios" ha sido poco representado pero se le considera intérprete de juicios y profecías (56) y otras versiones lo hacen preceptor. Por su nombre también se le identifica con el arcángel que enarbola una espada flamígera a la entrada del Paraíso, aquel quien expulsó de allí a Adán y Eva y que a veces se nombra Raziel (57). Baraquiel quiere decir "Bendición de Dios". Desempeña el papel de adjutor y a veces lleva rosas blancas; Jeudiel es el remunerador, el que recompensa y castiga y suele vérselo con corona de oro y un fuste y Sealtiel es intercesor y lleva por eso las manos juntas en actitud de orar. Fue él quien detuvo la mano de Abraham cuando iba

a sacrificar a su hijo Isaac (58).

Las esculturas de los siete arcángeles son de las más ricas en movimiento que se encuentran en la iglesia porque para ello se presta especialmente la indumentaria de los personajes y su rico atavío tradicional. Todos ofrecen rostros candorosos, sonrosados, con cabelleras cortas y rizadas -a excepción de San Miguel que lleva casco- lucen las rodillas desnudas y van calzados con una especie de endrómidas que dejan descubiertos los dedos. Las túnicas cortas, que se recogen sobre uno de los muslos no son muy ricas, pero sí policromadas y llenas de pliegues y vuellos barrocos. No les falta su cinturón de castidad (59) y sus grandes alas policromas. Son por otra parte figuras un poco rígidas y de oficio menos fino, aunque decorativas y llamativas como lo requiere el tema.

Nos parece claramente intencionado y lógico que este retablo, dedicado en gran parte a los arcángeles, se encuentre situado frente a frente con el de los sacerdotes, ya que tanto unos como otros son ministros de Dios y por lo tanto poseen jerarquías equiparables.

En la bodega de la iglesia se conserva aun el frontal de la mesa de altar original de este retablo, enteramente olvidada por las autoridades eclesiásticas. Como puede verse en la fotografía que publicamos, es fácil restaurar los daños que presenta esta pieza. En algunas partes está quemada, pero es evidente que los daños mayores han sido causados por el descuido en que se encuentra. La composición de sus partes ornamentales es igual a la de su gemela, la mesa del altar de San Juan Nepomuceno, según acabamos de ver. En el medallón central aparece un pilar cruzado por una rama de lirio y una palma de martirio. En uno de los me-

dallones laterales está representado un navío y en el otro se ha perdido el relieve. Con poco esfuerzo -tanto económico como humano- se podría devolver su dignidad a este frontal y colocarlo sobre una mesa nueva, a los pies del altar de la Virgen del Pilar que es donde debe estar. El que actualmente lo reemplaza -formalmente muy distinto por cierto- perteneció a la capilla de Señora Santa Ana en el barrio del mismo nombre, que se localiza hacia la garita de la Cruz Blanca. Durante los acontecimientos militares de 1863 la capilla se quemó y entre otras cosas se salvó dicho frontal (60) que por cierto, serviría para colocarse a los pies de la Sacra de Santa Lucía, según dijimos al hablar de los retablos del sotocoro.

. . .

Altare de San José y del Calvario.

De manera semejante a los retablos anteriores, en éstos, una ancha franja muy ornamentada enmarca el medio punto dentro del cual queda comprendida la composición. Los dos extremos de esta franja están señalados por molduras que afectan la forma de una interminable espiga de trigo, siendo la del exterior muy gruesa y prominente, mientras que la del interior es fina y delgada. Dentro del campo limitado por las espigas se ven varias formas encadenadas. Las más pequeñas son como eslabones circulares formados por tres superposiciones escalonadas con una brillante poma encima. Otros, de mayor tamaño, -que alternan con los anteriores- son como chapetones mixtilíneos con follajería encima de la cual sobresale una forma sémiesférica, cubierta como con granos de granada. Hay otros eslabones de mayor tamaño que son ovales,



RETAPO DE SAN JOSE

muy prominentes y que lucen, sobre varios cuerpos superpuestos, un marco con forma de espiga de trigo, que rodea un relieve vegetal, muy resaltado, que en el centro tiene otra forma como de granada pelada. Cuatro conchas enormes, dos de cada lado, adornan a estos medallones y se montan sobre las molduras limítrofes, produciendo así notable movimiento y vibración en todo el contorno del medio punto.

La estructura que se desarrolla dentro de este lujoso enmarcamiento, se levanta sobre un zócalo con el fondo rojo, sobre el que se destacan ornamentaciones en oro. Apoyándose en éste se elevan dos pilastras-peana con su cornisamento y su remate, en una disposición y riqueza de elementos muy semejante a la de los retablos anteriores. También aquí hay cinco imágenes colocadas sobre peanas a diferentes niveles en la parte baja del retablo y tres -también escalonadas- en el remate.

Sobre la franja ornamentada con conchas y diversas formas, que hemos descrito líneas arriba, aparece una cornisa divisoria mixtilínea que se origina en un extremo del retablo -un poco por encima del nivel del zócalo- con un gran roleo, un meandro curvilíneo, que sube y que se combina con líneas rectas y que forma después un medio punto y continúa así una trayectoria que atraviesa el retablo en toda su anchura para terminar del otro lado del retablo en otro gran roleo. Sobre cada roleo sobresalen peanas, en forma de ménsulas adornadas con follajes, que sostienen imágenes. Las pilastras-peana se forman encima de dichas molduras justamente sobre las curvaturas que producen, creciendo en todas direcciones. Hacia abajo, lucen medallones circulares con bustos tallados y marcos adornados con formas de espigas, follajes y conchas. Hacia arriba los elementos formales siguen cre-

ciendo sin interrupción entre roleos, querubines, perillones, ramos de granadas y más querubines, hasta producir otras peanas, colocadas a una altura ligeramente más alta que las que acabamos de mencionar, con sus respectivas estatuas. El cuerpo de las pilastras sube, formando con roleos, una especie de corazones, que sobresalen como enormes orejas gruesas y molduradas. Otra moldura saliente y delgada, como pequeña cornisa adornada con follajes y conchas, interrumpe la trayectoria vertical de las pilastras, que a pesar de ello siguen subiendo y adornándose de más follajes. Tienen capiteles de gusto corintio, querubines en la base de ellos y conchas en los resaltos que son los que sostienen el entablamento corrido, que se eleva en el centro para dar cabida a un medallón.

En la parte baja de la calle central se abre la puertecita del Sagrario que se engalana con un delicado relieve que representa al Agnus Dei. En los lados de ésta hay ángeles que portan insignias religiosas y encima de ella, un medallón circular con un busto tallado rodeado de follajes. Enseguida y hacia arriba, con los acostumbrados roleos, molduras y follajes se forma la peana donde se apoya el fanal, acompañada en su parte baja por dos ángeles con palmas del martirio y un querubín. Los fanales son muy semejantes a los de los demás retablos, de medio punto, con marcos moldurados y adornados con los susodichos ramos equidistantes. Dentro van las imágenes de los santos patronos, que quedan a un nivel más alto que los santos que flanquean el fanal. Sobre éste hay un exuberante conjunto: dos grandes ángeles tiran con mucho esfuerzo de un dosel, para que el fanal quede al descubierto y arriba de esos peños, se asoma otro querubín. Sobre la cabeza de este último y un poco más arriba se destaca un corazón en



RETABLO DE NUESTRA SEÑORA
DE LOS DOLORS

llanas que arde dentro de un resplandor dorado, que a su vez se aloja en un marco elaborado con hojas de laurel, palmas y ramos de uvas y granadas. Encima de este núcleo de formas desbordantes, que constituye uno de los grupos formales más complejos y llamativos de la ornamentación, corre la cornisa que se apoya sobre los ejes de las pilastras y que en su parte central se eleva contagiada del acendrado barroquismo que impera en estos retablos. Se multiplica hacia arriba en varios planos de profundidad y, al mismo tiempo, mediante varias molduraciones mixtilíneas y roleos, cornisas rotas y los imprescindibles querubines, forma un cuerpo sumamente dinámico sobre el que se acomodan tres peanas escalonadas, que lucen querubines. Cada peana con su respectiva imagen, quedando la central en un punto más alto, como culminación del conjunto. Estructuralmente estos retablos presentan los mismos valores novedosos de los anteriores, por el empleo de las pilastras-peana e igual acento balbasiano.

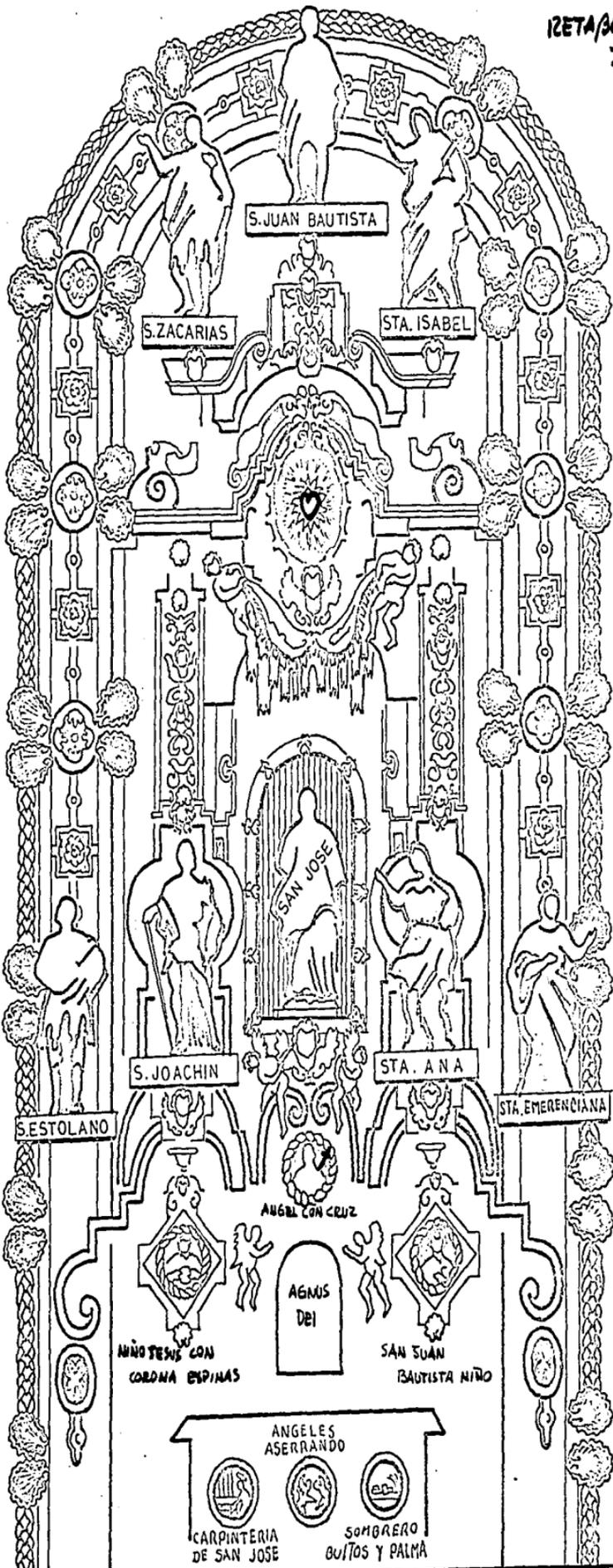
Las mesas de altar que se hallan en cada uno de estos retablos son las originales y las características de su composición ornamental es muy similar a las anteriores.

La expresión escultórica en las imágenes es muy semejante también a todas las que hemos mencionado hasta ahora: rostros inexpresivos, candorosos, algunas veces mirando a las alturas y actitudes serenas. Las figuras son bastante quietas en ambos retablos, como corresponde a la dignidad de las santas personas que en ellos se representan. Sin embargo en el tratamiento de los pliegos -sobre todo en las figuras femeninas- el barroquismo se apodera bastante de ellos comunicándoles franco movimiento. Ni aun

en los escorzos de los crucificados del Calvario, el movimiento de los cuerpos deja de ser moderado, en contraste con la dinámica ornamental que los rodea. Un sello de elegancia informa a estas figuras de santos -bíblicos en su mayoría- y que por sus trajes talaras, de acuerdo con su tiempo, adquieren gran señorío. Como en todos los casos, en las figuras de los santos patronos de cada altar se ha puesto especial cuidado y son obras muy hermosas en su composición y colorido.

De los dos altares que acabamos de analizar, el que queda sobre el muro izquierdo de la nave está dedicado a San José (61), cuya hermosa imagen cargando al Niño se ve dentro del fanal. San José (62) como es bien sabido, fue el casto esposo de la Virgen María -hijo de Jacob y descendiente de David- quien por ello tuvo siempre un especial lugar en la vida de Jesús y eso sólo explicaría el culto tan extendido de que ha gozado siempre y el hecho de que se le dedicara un retablo dentro de este templo. Además hay que recordar, que San José fue nombrado patrono de la Nueva España desde principios de la colonización (63) y que probablemente esta tradición haya estado también presente en el ánimo de José de la Borda, tan celoso de las tradiciones. Resulta muy interesante, por otra parte, que de la Borda haya hecho honor a esta devoción de raigambre tan española mientras que dedicaba otro retablo al culto de la Guadalupana -devoción criolla por excelencia- como pronto veremos, en un anhelo, tal vez, de conciliar ambas tendencias en el seno de la Santa Madre Iglesia. Por otra parte en el culto a San José se ponía de manifiesto el valor de

RETAÑO DE SAN JOSE



la humildad, ya que este varón fue la más acabada imagen de esa virtud y este aspecto -puramente religioso- debió ser también muy importante en la opinión de Borda -quien tuvo a su vez fama de humilde- para haberle dedicado un altar y disponer alrededor de su sencilla persona esta composición genealógica donde figuran los principales personajes de la familia terrena de Cristo.

San Joaquín (64) del lado izquierdo y Santa Ana (65) del derecho, flanquean el nicho que alberga la figura de San José y lo acompañan más de cerca que los demás santos, porque fueron los padres de la Santísima Virgen. De San Joaquín se sabe poco pues la Biblia no lo menciona (66). Generalmente se le representa con la túnica ceñida de los rabinos, contrariamente a este caso en que aparece con un modelo de creación dieciochesca -como todos los santos varones aquí representados- rica túnica corta, calzas como sandalias que suben hasta media pierna, manto y solideo; llevando el cayado curvo que lo distingue. Santa Ana, madre de la Virgen María y esposa de San Joaquín aparece con un libro en sus manos -como se la ve con frecuencia en las obras de arte-en recuerdo de que ella enseñó a leer a su hija.

En las peanas más bajas aparecen dos figuras que representan a los padres de Santa Ana; Emerencia y Estolano (67), rarísima vez representados. Ante todo hay que aclarar, que se trata de dos personajes poco conocidos y que no están considerados como santos por lo que hemos podido averiguar hasta ahora. Además, la madre de Santa Ana se llamaba Emerencia y no Emerenciana como se lee en la peana que sustenta la escultura. En esto, hubo una evidente confusión con la santa de este nombre, que fue mártir en el siglo IV (68). En cuanto a "San" Estolano, como dice textual-

mente al pie de dicha imagen, se le llama a veces Issacar; es decir que la paternidad de Santa Ana se concede a Estolano o a Issacar según los textos (69). Está representado de la misma edad avanzada y características físicas que San Joaquín pero no sabemos porque se le representó con un libro en la mano, pues si nada se sabe de su vida, menos de su obra. Seguramente con este detalle quisieron dignificarlo.

En la cúspide del retablo encontramos a San Zacarías y a Santa Isabel acompañando a su ilustre hijo, el Bautista, cuya imagen remata el conjunto. San Zacarías (70), esposo de Santa Isabel fue sacerdote en el templo de Jerusalem. El libro abierto que lleva en su mano izquierda parece aludir a la tableta de cera sobre la que escribió el nombre de Juan, cuando éste nació y estando San Zacarías mudo por obra divina, expresó así el nombre que se había de poner al niño. Santa Isabel (71), parienta de la Santísima Virgen y protagonista de la escena conocida como "La Visitación" completa con su presencia este grupo familiar. En la cumbre de la composición se yergue la imagen de San Juan Bautista (72), primo de Jesucristo, y portavoz de su llegada quien fue también mártir, puesto que murió decapitado por orden de Herodes, hacia el año 30. Entre sus brazos sostiene un libro con el Agnus Dei echado encima. Su erguida y culminante figura en este altar, se equipara con la representación del calvario en el altar de enfrente, sacrificio con el cual concluyó la vida de Cristo cuyo advenimiento profetizó San Juan.

En el eje central del retablo entre la peana de San Juan Bautista y el nicho de San José, aparece un corazón ardiendo que representa el corazón de San José, tema y figura que se relacionan con el Sagrado Corazón de María que aparece en el retablo fron-

tero y el Sacratísimo Corazón de Jesús que resplandece en el altar mayor.

Debajo de las esculturas del primer cuerpo se destacan tres medallones circulares que -como puede verse en el esquema y en las ilustraciones- encierran bustos tallados. El del centro es un arcángel que lleva una cruz como premonición; a su lado derecho está San Juan Bautista Niño, con su traje de piel y el Corderito en los brazos y del lado izquierdo la representación de un Niño con una corona de espinas en la mano, que podría considerarse como la imagen también premonitoria, de Cristo. Algunos ángeles completan la composición, llevando unos, palmas del martirio y en la puerta del Sagrario se destaca un delicado alto-relieve con la imagen del Agnus Dei.

Como se habrá notado los personajes bíblicos que aparecen en este retablo, pertenecen, todos, a la infancia de Jesús y a la época inmediatamente anterior a la Pasión.

Para dar mayor validez y atmósfera histórica a este conjunto, las figuras femeninas aparecen vestidas con túnicas a la usanza de la antigüedad, destacándose el empleo de solideos en los varones -salvo claro está, la figura de San Juan- y las tocas de casadas, sobre las cabezas de las mujeres. El empleo de mantos en las indumentarias enriqueció notablemente el movimiento y barroquismo de las esculturas, que presentan más dinamismo en este retablo que en los anteriores. En cuanto a la expresión, siguiendo las reglas que imperan en este recinto, aunque todos los personajes tienen actitudes declamatorias, estas siguen siendo discretas y sus rostros, que a veces elevan fijamente la vista al cielo, son, la mayor parte de las veces, inexpresivos, estáticos. La mejor escultura es la de San José, el santo principal,

como en todos los casos.

En la mesa del altar, los relieves enmarcados en medallones representan, de izquierda a derecha: la carpintería de San José; un ángel aserrando y un sombrero, unos bultos y una palma que deben aludir al pasaje conocido como la Huida a Egipto.

. . .

El retablo que se localiza enfrente del anterior está bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores, cuya espléndida representación escultórica ocupa el nicho central y está dedicado al mismo tiempo a la Pasión de Cristo. El culto a la Dolorosa se refiere a la meditación y consideraciones que los fieles deben hacer sobre los siete dolores más acerbos que sufrió la madre del Redentor durante la vida, pasión y muerte de su Divino Hijo (73) y que, son los siguientes: las profecías de Simeón sobre la Pasión; la Huida a Egipto; el Niño Perdido, la Calle de la Amarqura; la Crucifixión de Jesús; el Descendimiento de la Cruz y la Sepultura de Jesús. Este culto sumamente antiguo fue difundido por los siete santos fundadores de la Orden de los Siervos de María o Servitas, que desde Italia lo extendieron rápidamente. En sus festividades correspondientes, se titula a la Virgen como la Reina de los Mártires (74) cosa que exalta y engrandece de manera especial el tema del martirio que alienta en estos retablos.

En el remate los lugares dedicados a las imágenes están ocupados por la representación culminante del martirio o sea el Calvario. Cristo con Dimas -el buen ladrón- y Gestas -el mal ladrón- aparecen en sus respectivas cruces, como pináculo material y espiritual de este altar pasionario. Las imágenes que abajo acompa-

ñan a la Dolorosa a los lados de su nicho son -como puede verse en el esquema- las tres Marías y San Juan Evangelista, quienes estuvieron presentes en los terribles momentos de la crucifixión. Este se ve al lado derecho del fanal, con una copa en la mano que recuerda el veneno -que según la Leyenda Aurea- hubo de tragarse para demostrar la veracidad de su predicación. San Juan, el apóstol predilecto de Cristo, el más joven de sus discípulos, lo acompañó al Calvario y con el tiempo se convirtió en uno de los cuatro evangelistas. Murió anciano, en Efeso, hacia el año 100 (75). A su izquierda aparece Santa María Salomé (76), su madre y madre de Santiago, originaria de Galilea, esposa del pescador llamado Zebedeo. Fue ésta una de las tantas mujeres que acompañaron siempre al Salvador y a sus discípulos proporcionándoles ayuda y sustento. Siguió al Salvador de Galilea a Jerusalén y se dice en los Evangelios que fue una de las primeras personas en acercarse al sepulcro vacío de Cristo, el día de la Resurrección. Del otro lado del nicho y próxima a él se ve a Santa María Magdalena (77), hermana de Lázaro y de Marta de Betania, amigos de Jesús, muy conocida por su vida pecaminosa y su espectacular arrepentimiento. Fue ella la que ungió con sus cabellos los pies de Cristo en la casa de Simón el leproso -por eso la vemos aquí con una copa de aceites- y dedicó el resto de sus días a la penitencia. A la derecha de Santa María Magdalena se encuentra Santa María Cleofas o Cleofé (78) parienta de la Virgen María, casada con un hermano de San José llamado Alfeo. De sus cuatro hijos, tres fueron apóstoles; y la tradición dice que estuvo presente en el Calvario junto con María, María Salomé y San Juan y que asistió al cadáver de Cristo. Con María Salomé y María Magdalena, fue a embalsamarlo, y el Señor se les apareció más tarde diciéndoles que

fueran a dar la noticia de su Resurrección a sus discípulos, por lo que se cree que ellas fueron las primeras personas en enterarse de ese acontecimiento milagroso.

Encima del fanal resplandece el relieve del Sacratísimo Corazón de María, coronado con flores, con un puñal clavado y una vara como de lirio florecida, rodeado de llamas. A los pies del fanal, los ángeles llevan palmas de martirio y otros, más abajo hay tres medallones circulares con relieves, sobre la mesa del altar. El del lado izquierdo representa la figura de un doncel que lleva un látigo entre sus manos; en el del lado derecho se ve otro adolescente con unos azotes y en el medallón central una doncella con sus brazos cruzados sobre el pecho. En la puertecita del Sagrario encontramos nuevamente la dulce imagen del Agnus Dei, como en el rotablo anterior.

La mesa del altar que es también la original, continúa el tema de la Pasión en sus relieves ornamentales, luciendo varias de las insignias pasionarias en los dos medallones de los extremos y un catafalco con la luna, el sol y una cruz, en el del centro.

Como es obvio este altar explica y justifica su existencia por sí sólo. Compuesto con personajes correspondientes al momento de la Pasión y muerte de Jesucristo forma, conjuntamente con el anterior, una breve síntesis representativa de la vida y muerte del Salvador. Se concretan así, en cierto modo, sus orígenes humanos y los más significativos momentos del sin igual sacrificio de su muerte, aspectos indispensables para el culto y para conmovir el alma de los pecadores.

La mejor escultura es sin duda la bella imagen de Nues-

tra Señora de los Dolores, uno de los pocos casos en los que la expresión del rostro se humaniza y se intenta representar en sus rasgos el dolor que corresponde al tema. Los desnudos del calvario son mediocres, medio rígidos y mal proporcionados, como en la mayoría de los desnudos de la escultura colonial. Las figuras de San Juan y las Marías, por los mantos que llevan y sus largas túnicas tienen más movimiento aunque sus rostros siguen siendo inexpresivos. Es de notarse el hecho de que las mujeres aquí representadas y que fueron casadas según lo dice la historia sagrada, aparecen con las cabezas descubiertas a diferencia de las del retablo anterior. Mas parecen doncellas con sus largos cabellos sueltos cayéndoles por las espaldas. Ignoramos si este detalle tiene alguna significación especial o fue sólo capricho de los artistas.

Retablos de Nuestra Señora de Guadalupe y de Nuestra Señora del Rosario. (79)

Igual que los altares de la nave, se yerguen estos del crucero sobre zócalos rojos, adornados con roleos, conchas y follajes dorados, apoyándose sobre ellos los basamentos que sostienen los cuatro grandes estípites, gigantescos, que estructuran el conjunto. Como los demás altares de este templo -según hemos dicho- estos también constan de dos partes: un alto cuerpo y un remate. Una estructura especial ocupa la calle central del retablo, la cual está formada por varios diferentes cuerpos que sin interrumpirse, se continúan uno sobre otro produciendo un vigoroso geometricismo muy viril. Según puede apreciarse en las ilustraciones estas partes se suceden de la siguiente manera: el Sagrario que ostenta una preciosa puertecita que lleva tallada la



RETABLO DE NUESTRA SEÑORA
DE GUADALUPE.

representación del Agnus Dei. Hacia ambos lados de ésta crecen gigantescos roleos que emergen entre los follajes y las molduras rectas como prominentes recortes de áureo cartón y que generan, a su vez, inmensos ramos florales. Sobre la puerta del Sagrario se desprenden, de una concha, dos guirnaldas que cuelgan de otros roleos. Sobre la concha sobresale hasta la cintura, el busto tallado de un santo obispo, proyectándose hacia el espacio, dentro de su marco ovalado, adornado con una moldura en forma de espiga de trigo. Esta imagen se encuentra sobre un conjunto de planos geométricos, escalonados y moldurados, sobre el cual también se destaca, un poco más arriba un relicario de formas mixtas cuyo interior está lleno con una rejilla de madera en forma de panal, que contiene reliquias de santos -imprescindibles de los altares- y sobre el cual aparecen otra concha, más ramos de flores y otro pequeño busto de un obispo anónimo; todo esto limitado en cierto modo por una molduración que resalta como pequeña cornisa. Sobre ésta se eleva otro complicado cuerpo geométrico en varios planos de profundidad, con secciones ondulantes, que remata con un querubín detrás de cuya rizada cabellera, se asoma otra concha. La concha se apoya en la base de un gran marco rectangular, que encierra una pintura, engalanado a los lados con más y más grandes ramos florales y follajes y molduras y que en su parte alta se corona con desmesurados roleos, que son aprovechados como asientos, por dos ángeles balbasianos que apartan con gran esfuerzo físico un pesado dosel, para dejar al descubierto dicha pintura. En la parte media de su marco hay unas curiosas estructuras -una a cada lado- que no son peanas ni pilastras, sino que asemejan grandes ménsulas, especialmente proyectadas para colocar sobre ellas otras pinturas, que quedan a la misma altura

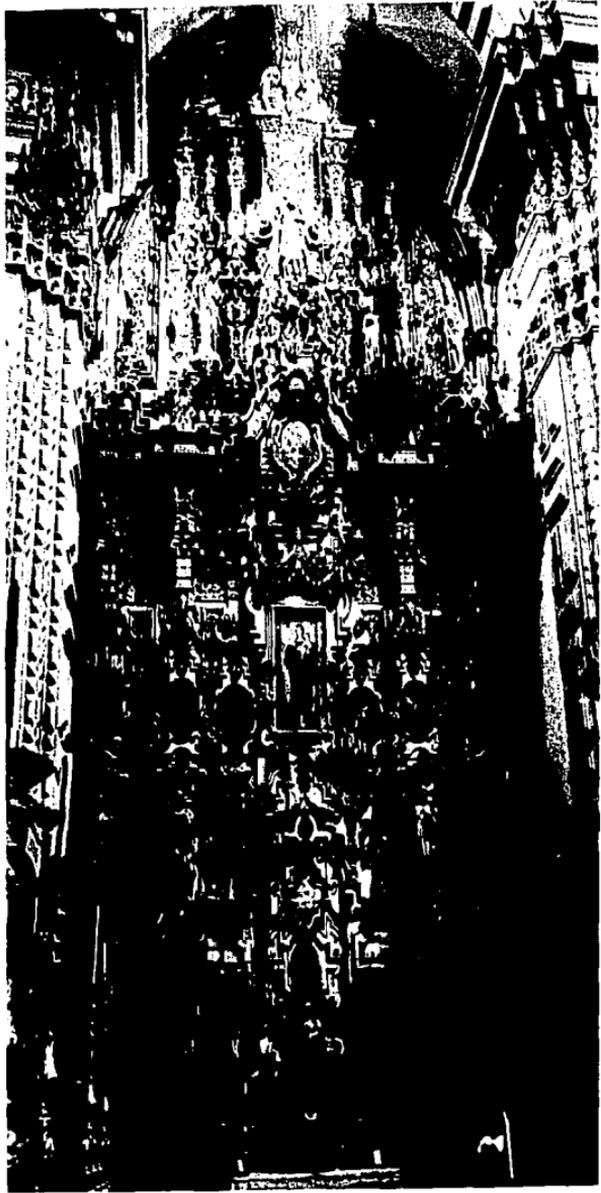
que las que aparecen en la parte media de los estípites, próximos a los cuales se encuentran dichos cuerpos, que lucen en su parte baja follajes y conchas y arriba, molduras y querubines y terminan en unos remates como pomos o perillones. Atrás de estos últimos se asoman otros roleos como orejas. El dosel que sostienen los ángeles se desprende de un descomunal manojo de flores y frutos entre los que sonríe un querubín de mayor tamaño que los mencionados anteriormente. Arriba de éste hay otra pintura de forma ovalada, enmarcada entre palmas doradas. Encima un enorme cornisamento, saliente, ondulante y mixtilíneo, da abrigo a la pintura y en el centro de su ancho cuerpo moldurado brota otra concha enorme -una de las mayores de la composición- y a sus lados, ángeles calzados con sandalias llevando en sus brazos ramos de flores y granadas, casi más grandes que ellos. Una nueva estructura se origina sobre la anterior, dando lugar a otra cornisa muy ancha y moldurada que afecta la forma de un frontón roto, con sus extremos enrollados al centro. La separación que queda entre estos extremos enrollados se aprovecha para que crezcan más follajes y una nueva peana, que lleva al frente un querubín, a la manera balbásiana. Esta peana sostiene la figura triunfante de un obispo, personaje culminante de la composición. A sus pies hay más ángeles que llevan insignias alusivas a su rango. Más roleos, más vigorosos aun y más salientes, dan apoyo a otra estructura distinta que se eleva detrás de la imagen del santo, como ancha pilastra moldurada y adornada con otra gran concha. Esta sección lleva también su cornisamento especial -con dentículos- que termina con otra especie de frontón, roto, moldurado y ondulante, con sus extremos enrollados al centro. Otro enorme rostro de querubín de rizos oscuros, con su respectiva concha detrás, sirven

de peana a un tremendo cornisón -moldurado naturalmente- que avanza pegado a la superficie de la bóveda, llegando más allá de la mitad de ésta.

Esta espléndida composición -que tiene sus antecedentes más directos en el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana- notablemente pródiga en imaginativas e interminables composiciones formales entremezcladas, resulta muy complicada para describirse con palabras. Esperamos sin embargo dar siquiera una idea de su dinámico valor ornamental y de su sentido autogenerador de formas, de su espíritu de continuidad y de proliferación; calidades todas ellas de acendrado barroquismo.

A cada lado de esta espléndida y exuberante calle central o eje, aparecen dos impresionantes y altísimos estípites exentos -con traspilastras tableradas- que se apoyan en prominentes y elevados zócalos adornados, como es costumbre en este templo, con follajes conchas y querubinos. Enfrente de cada estípite se yergue la figura de un santo obispo, de pie sobre una peana que tiene forma de perillón invertido. Cada escultura va asistida por dos ángeles que sentados a sus pies, cargan mitras y palmas de martirio.

La parte central de los estípites está ocupada por medallones ovales que contienen pinturas, de cuyos marcos cuelgan, hacia los lados, más follajes sobre más molduras. Hacia arriba, sobre los cuerpos de los estípites, se ven cabezas de querubinos más pequeñas, encima de más molduraciones interminables y en los cubos bustos de obispos -tres en cada pilastra- todos iguales, emergiendo hasta la cintura y sin características personales. Los capiteles, de tipo corintio, llevan resaltos muy moldurados que terminan en otra especie de capiteles formados por medio de guías florales



RETABLE DE NUESTRA SEÑORA DEL
ROSARIO.

que serpean hacia lo alto. Cada resalto lleva su correspondiente sección de cornisamento, gruesa y moldurada, adornada cada una con dos conchas.

En el remate la estructura del retablo se complica y se mueve en un ritmo diferente, porque los ejes verticales no corresponden todos, exactamente, a los del primer cuerpo. Hay también cuatro estípites exentos en esta parte, pero concentrados, de tal manera que sobre los ejes de los estípites bajos, externos, no se encuentran arriba, otros estípites, sino solamente unas peanas, eso sí muy importantes, formadas por salientes roleos y varias molduraciones y el imprescindible querubín, sobre las que se hallan colocadas las figuras de otros santos obispos, detrás de los cuales la superficie del retablo, pegada al muro, se ornamenta con bajo-relieves de formas vegetales. Al centro, como hemos dicho, se aglomeran los estípites, quedando unos a eje con los estípites internos del primer cuerpo y otros dentro de la trayectoria marcada por las enormes ménsulas, que están a los lados del marco central. Los estípites de esta sección, aunque más sencillos que los de abajo, llevan querubines en las peanas y luego bustos de obispos en la parte más ancha del estipo. Por encima de éstos la ornamentación se convierte en salientes molduraciones con querubines y conchas y los cubos lucen más bustos de obispos. Los capiteles, también de recuerdo corintio, llevan resaltos adornados con tres querubines cada uno, cuyas cabecitas simulan dar apoyo a los trozos de cornisamentos, sobre los cuales, insólita y barrocamemente crecen nuevos resaltos, que sostienen a su vez otros tantos cornisamentos que se ven asimismo ataviados con ramos y con las consabidas conchas y se curvan plegándose al medio punto de la bóveda.

Entre los estípites, apretadamente se acomodan otras pea-

nas con otros santos obispos y desde una especie de pilastras que recuerdan a los interestípites, colocadas en un plano más profundo, emergen aun más figuras de obispos anónimos. Estos dinámicos elementos multiformes se coronan con capiteles y resaltes adornados con conchas.

Toda la composición va enmarcada por una gruesa cornisa moldurada que describe el arco de medio punto dentro del que se acomoda la estructura del retablo -según hemos dicho que sucede en todos los casos- y que engalana su lisura con las gustadas conchas, a tramos equidistantes. Pero la trayectoria del medio punto no se cierra, pues como puede verse en las ilustraciones se interrumpe por el gran cornisón central -que ya mencionamos- y que irrumpe y avanza vigoroso hacia el espacio del crucero.

Por todas partes del retablo se multiplican los follajes y se producen molduraciones. La profusión de formas vegetales donde pueden encontrarse granadas y vides, guirnaldas y hojas -parecidas estas últimas a la rocalla- es tan abundante como los roleos de vigorosas y salientes curvas que se proyectan constantemente hacia el exterior. No faltan como se habrá notado y es característico de toda la ornamentación del templo, las conchas, querubines y ángeles balbasianos que en abundancia dan esplendor a las partes más ocultas del retablo.

La novedad formal que presentan estos retablos radica principalmente en el tratamiento y colocación de los estípites. En este último aspecto, la estructura se sale de los patrones tradicionales moviendo los ejes verticales con libertad completa y en cuanto a los apoyos, es evidente que sus partes componentes están tratadas también fuera de los modelos balbasianos o rodri-
guezcos de la ciudad de México. Muy acertadamente el profesor Joseph

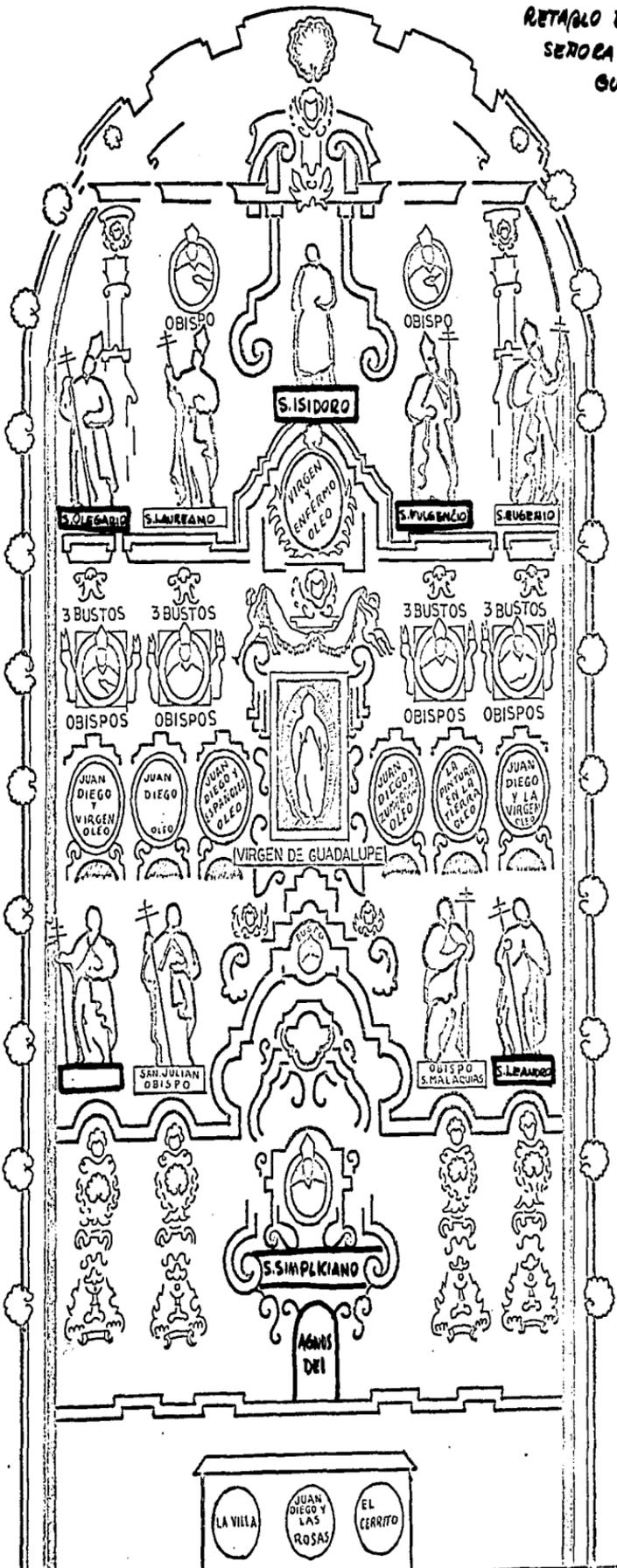
Baird, de la Universidad de California -según vimos en el primer capítulo de este trabajo- vio en estos estípites un principio de disolución (80). Efectivamente la proporción entre el estipo y el resto del cuerpo es casi igual, en cambio en el Sagrario, por ejemplo, el estipo tiene más altura e importancia. En cuanto al cubo, en este caso se podría decir o que hay dos -uno grande en donde se encuentran las pinturas y otro pequeño en donde van los bustos de obispos- o bien uno donde van las pinturas notablemente engrandecido. Los capiteles y resaltos por su parte están ostensiblemente prolongados, alargados, lo cual produce un efecto óptico novedoso. Esta incipiente pero decidida transformación del estípite constituye un franco avance hacia la libertad ultrabarroca, por eso no creemos que estos altares puedan considerarse típicamente churriguerescos, pues ni su estructura ni el tratamiento de los apoyos mantienen los lineamientos impuestos en el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana o en la fachada de su Sagrario. Estas obras quieren ser y son diferentes. La colocación de esas grandes ménsulas flotantes a los lados del marco central, son otra señalada libertad que va más allá del churrigueresco, recreando con imaginación y audacia las tradiciones balbasianas de la capital.

Se tiene noticia, según demuestra Toussaint, que el colateral de Guadalupe fue reparado en 1758 por los Maestros "...Alba y Dn. Silvestre...", aunque no se especifica que hicieron (81).

. . .

El creciente sentimiento nacionalista novohispano, quedó dignamente representado en la iglesia de Santa Prisca, en el altar

RETABLO DE NUESTRA
SEÑORA DE
GUADALUPE



OBISPO

S. ISIDORO

OBISPO

S. VIGENCIO

S. LAUREANO

S. VIGENCIO

S. VIGENCIO

3 BUSTOS

3 BUSTOS

3 BUSTOS

3 BUSTOS

OBISPOS

OBISPOS

OBISPOS

OBISPOS

JUAN DIEGO Y VIRGEN OLEO

JUAN DIEGO OLEO

JUAN DIEGO Y LA VIRGEN OLEO

VIRGEN DE GUADALUPE

JUAN DIEGO Y LA VIRGEN OLEO

LA VIRGEN EN LA PIEDRA OLEO

JUAN DIEGO Y LA VIRGEN OLEO

S. JULIAN OBISPO

S. MALAQUIA

S. LEONARDO

S. SIMPLICIANO

AGNUS DEI

LA VILLA

JUAN DIEGO Y LAS ROSAS

EL CERRITO

dedicado a la Virgen de Guadalupe, que ocupa el crucero izquierdo. Como es bien sabido entre los mexicanos, la Virgen de Guadalupe se apareció al neófito indio Juan Diego, oriundo de Tulpetlac, el año de 1531 en el cerro del Tepeyac, durante los días 9, 10, 11 y 12 del mes de diciembre (82). Como ha dicho el doctor Francisco de la Maza: "Esta tradición sencilla, ingenua y hermosa, única en el mundo en su aspecto final, produjo y produce un intenso y apasionado culto en el pueblo mexicano, de tal manera que la Imagen llegó a ser, en un momento dado la señal de la Patria" (83).

En el esquema correspondiente puede verse que la franja central de la estructura del retablo está dedicada a exponer en ocho pinturas, los momentos más importantes de la historia de la aparición. En la parte media se destaca la pintura de la Virgen misma, sobre un gran lienzo rectangular, fiel a su composición tradicional de linaje apocalíptico. A cada lado de ésta existen tres medallones, que de izquierda a derecha -representan las siguientes escenas: Primera aparición; Segunda aparición; Juan Diego rodeado de españoles, seguramente personas de la Mitra; Juan Diego y el obispo Zumárraga y la Tercera aparición; La imagen de la Virgen aparece en la tilma y Cuarta aparición, cuando la Virgen le da las rosas a Juan Diego. Creemos que esta escena, según la leyenda, debería estar antes que la anterior, sin embargo, parecen haber estado colocadas así, siempre. Sobre la pintura principal, hay otro medallón semejante a los anteriores, que representa uno de los primeros milagros que hizo la Guadalupana al curar a un pariente de Juan Diego que estaba muy enfermo.

Es evidente que José de la Borda supo muy bien la importancia que tenía este culto -bandera del criollismo- y la signifi-

cación que él mismo le concedía dentro del templo, al dedicarle uno de los retablos de mayor alcurnia eclesiástica. Seguramente con ello quiso ser grato a la población novohispana, aunque él particularmente, por su cuna y su manera de ser no la tomara más que como una advocación más de la Virgen, solamente como tema religioso y nunca como señal política.

Todos los demás santos que aparecen en esta grandiosa culminación de elementos religiosos son obispos y muchos de ellos fueron mártires, así que aquí encontramos repetido con esplendor el tema del martirio, presente en todas las partes de este templo y además una de las representaciones de más alta jerarquía de potestad eclesiástica o sea la Institución del Obispado. La palabra Obispo, viene del griego episkopos, que significa vigilar (84), o sea que los obispos se consideran inspectores o pastores, prefectos, sumo sacerdotes, por el cuidado que deben prestar a sus feligreses o rebaño. Los obispos son los sucesores de los apóstoles, puestos, por derecho divino al frente de iglesias particulares que gobiernan con potestad ordinaria, bajo la autoridad del Romano Pontífice (85). Los apóstoles que tenían bajo San Pedro jurisdicción universal, no crearon otros apóstoles, sino obispos, con jurisdicción limitada y sólo el sucesor de San Pedro heredó la potestad universal de los apóstoles. Por eso sólo él puede modificar los episcopados. Los obispos no tienen poder de apóstoles ni pueden hacer obispos independientemente del Santo Papa. En el Concilio de Trento se debatió si los obispos reciben la potestad directamente de Dios, en el propio acto de la Consagración o si, como dice Santo Tomás, la jurisdicción es conferida por el Papa a quien ha sido confiada la plenitud de la potestad eclesiástica. La tendencia dominante es considerar que la potestad episcopal, en sí misma es instituida por Jesucristo, dando con ello a los obispos un carácter no sólo temporal sino espiritual y divino. Por lo que se

refiere a las diócesis, esa potestad sí proviene del Papa, sin que quiera decirse con ésto que los obispos sean simples vicarios (86). Su superioridad sobre los presbíteros y su origen divino quedó definido al definirse el episcopado por el Concilio de Trento (87).

Con estas breves consideraciones sobre la categoría espiritual de los obispos deseamos destacar la importancia que tiene su jerarquía eclesiástica lo cual es necesario tener presente para entender porque se les dedicaron dos de los más importantes retablos de esta parroquia.

En la parte superior o remate del retablo, aparecen cinco santos obispos, el que se destaca al centro de los otros cuatro -investido con el palio arzobispal- por su colocación más elevada nos parece San Isidoro, Arzobispo de Sevilla (88), quien fue un santo muy venerado y popular en la Madre Patria. El fue quien consolidó la unidad de la fe en España; fue además escritor fecundo y erudito, muy estudiado en la Europa medieval. Muerto en el año 636, ostenta el título de Doctor de la Iglesia. Este santo fue hermano de otros tres: San Leandro y San Fulgencio obispos a su vez y de Santa Florentina, abadesa.

De los cuatro obispos que escoltan a San Isidoro sólo dos tienen filacterias que nos digan con certeza de quienes se trata. Según puede verse en el esquema correspondiente -uno de ellos es San Laureano y otro San Eugenio. San Laureano fue originario de Hungría y obispo de Sevilla en la primera mitad del siglo IV (89). Fue martirizado en Italia por orden de Totila y su cabeza se venera en Sevilla. San Eugenio fue Obispo de Toledo y según la leyenda, discípulo de San Dionisio Aeropagita. Murió martirizado en

París (90). Considerando que estos tres santos fueron obispos en España, es posible que la mayor parte de los obispos que aquí aparecen estén relacionados de alguna manera con este país, por lo que se nos ocurre que los otros dos restantes, pueden ser San Olegario y San Fulgencio. San Olegario fue monje y abad y después obispo de Barcelona y Arzobispo de Tarragona, habiendo vivido de 1060 a 1136 (91) y San Fulgencio, hermano de San Isidoro de Sevilla, fue Obispo de Eciija y de Cartagena. Murió hacia el año 619 y se considera también Doctor de la Iglesia (92).

Acerca de los cuatro obispos que se localizan en la parte baja del retablo, sólo dos están identificados por llevar su nombre inscrito y son: San Julián y San Malaquías. El primero de ellos fue Obispo de Cuenca (93) y murió en 1208, distinguiéndose como apóstol de los sarracenos y por la caridad que desplegó entre los pobres. Es representativo de la vigilancia en la virtud de la castidad y a veces se le representa con la palma del martirio, que recibe de manos de la Virgen, porque trescientos diez años después de su muerte, se halló su cuerpo fresco e intacto y junto a él y a sus bien preservadas vestiduras, había una palma tan verde, como si acabara de cortarse (94). San Malaquías vivió entre 1094 y 1148, fue hibernés de origen, noble de sangre, muy santo desde joven y su ascendente carrera eclesiástica -sacerdote a los 25, cuando se ordenaban entonces a los 30, obispo a los 30 y luego Primado- le llegó en contra de su sincera humildad, virtud por la cual se hizo notable. Predicó, fue extraordinariamente caritativo, redujo a la paz a sus feligreses que eran salvajes por naturaleza, viajó a Roma, realizó muchos milagros y murió en el monasterio francés donde estaba San Bernardo, en Cliveaux. Se le considera también como pontífice confesor. Posiblemente por todas estas numero-

sas virtudes, San Malaquías, aunque no fue español ni su vida tuvo nunca ninguna relación con este país, fue colocado en este altar para ejemplificar en su distinguida persona las grandes virtudes que pueden reunirse en un obispo y honrar a los católicos irlandeses que fueron tan perseguidos por los protestantes. Por otra parte las dotes proféticas que también lo distinguieron pueden haber sido otra de las razones de su presencia en este altar (95).

Se nos ocurre que el santo obispo sin barba, de la extrema derecha del retablo, pudiera ser San Leandro, hermano de San Isidoro y San Fulgencio. San Leandro (96) fue también Arzobispo de Sevilla, apóstol de los visigodos y se le considera Doctor de la Iglesia. Murió en el año 600. Seguramente murió joven pues Muriello lo representó sin barba. Por otra parte, este personaje nos parece tan importante que, si no está representado en esta figura precisamente, debe estar ocupando uno de los lugares principales en el altar de la Virgen del Rosario.

Cerca del Sagrario del altar, representado en busto, emerge la figura de San Simpliciano, Arzobispo de Milán que murió en el año 400 (97). Desgraciadamente no hemos podido averiguar nada de la vida y obras de este santo.

Desde el punto de vista iconográfico es muy importante hacer notar que los santos llevan báculos pastorales terminados en doble cruz, como corresponde a los fundadores de órdenes religiosas, de iglesias o conventos y a los patriarcas -título de dignidad concedido a algunos obispos- y que, por otra parte hay dos elementos que contribuyen al engrandecimiento y notoriedad del tema del martirio, que, repetimos, trasciende todo el monumento. Estos elementos son: las palmas de martirio que a los pies de cada imagen

sostienen los ángeles balbasianos -hayan sido los santos mártires o no- y la magnífica indumentaria de las esculturas, presentada solamente en rojo y blanco, porque el rojo representa la sangre derramada en el martirio.

En cuanto al repertorio ornamental encontramos una importante innovación. Varias veces, a lo largo de los párrafos anteriores, mencionamos la existencia de figuras de obispos no identificables, sino anónimos -como los grupos de tres que se encuentran en los estípites que no tratan de ser representaciones de ningún obispo en particular sino que en diferentes tamaños y lugares, se han convertido en un elemento ornamental más. Es decir que los artistas -de la misma manera que emplearon profusión de ángeles para recrear el carácter celestial de estas composiciones religiosas- discurrieron asimismo, emplear muchas figuras de obispos, en un altar dedicado a santos obispos, para dar mayor fuerza insistencia y por lo tanto importancia al tema jerárquico del retablo que es, según dijimos al principio, la Institución del Pontificado.

En la puerta del Sagrario -como en casi todos los retablos- figura la imagen del Agnus Dei y en la mesa del altar, los relieves representan temas alusivos a la historia guadalupana: la Villa, Juan Diego con su tilma llena de rosas y el Cerrito.

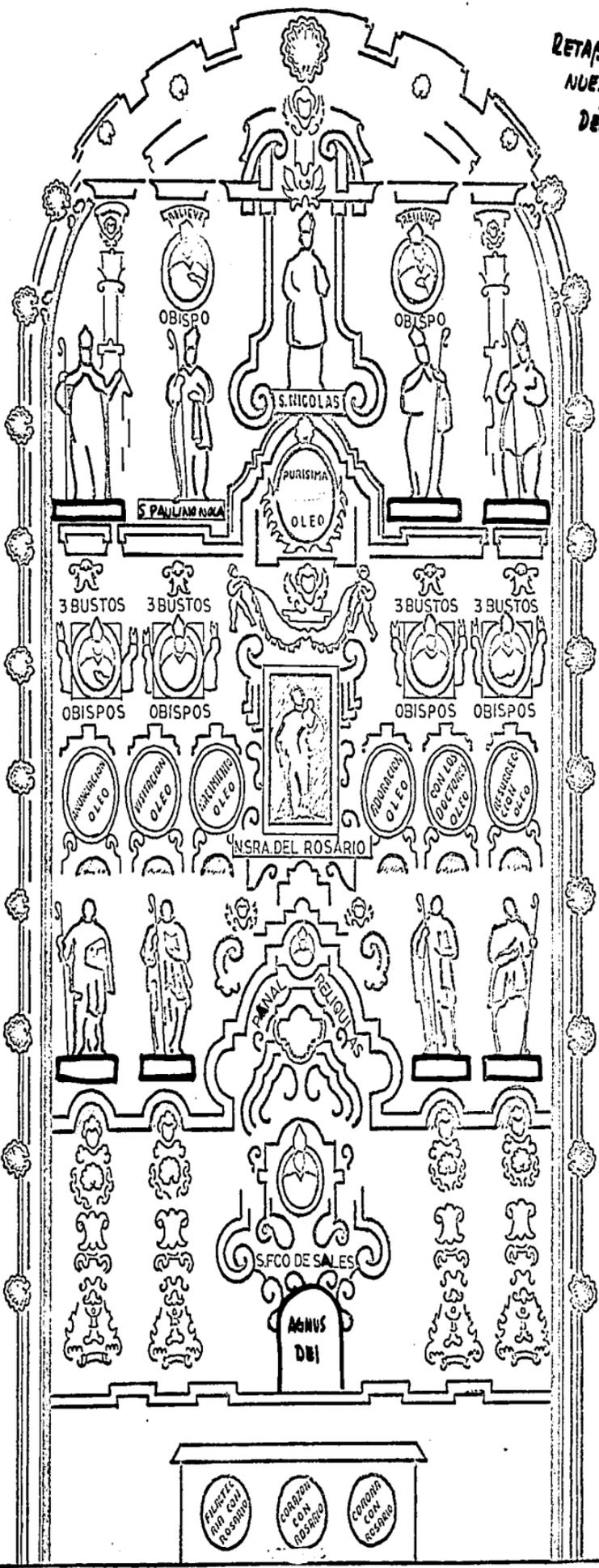
Desde el punto de vista escultórico las imágenes que componen este retablo presentan un aspecto bastante uniforme en cuanto a indumentaria, composición y expresión. En algunos casos se ha querido representar la edad puesto que hay obispos con barbas y sin ellas o entrecanos, así como ciertos detalles del tipo físico, tales como el color de los cabellos y de los ojos; San Malaquías, por ejemplo es pelirrojo, como buen irlandés. Pero en

cambio los rasgos faciales son demasiado parecidos entre sí, como si fueran hermanos todos. Esta identidad física y los atuendos iguales, hacen más difícil la identificación cuando los personajes no tienen ningún atributo especial en sus manos o a su alrededor. Los santos del remate llevan puesta la mitra, menos San Isidoro cuya imagen tiene gran prestancia y levanta el brazo derecho, tal vez en actitud de bendecir a los fieles. Entre los cuatro santos de abajo hay dos con barbas largas, que son San Julián y San Malaquías; los otros dos en cambio aparecen sin ella, de mediana edad. En todas las imágenes la riqueza de los paños es de gran elegancia y prodigalidad, gracias a las largas vestiduras y las capas con que van cubiertos. Algunos llevan pequeños gorros -como de viaje- muy pegados a la cabeza, de color pardo. Los rostros de los santos son igualmente inexpresivos y algunos de ellos elevan los ojos al cielo.

Este retablo ofrece la novedad -dentro del templo- de emplear pinturas en su composición. Desde luego que no es el único caso ya que en el otro colateral se encuentra la misma combinación, al igual que en los tres altares de la Capilla anexa, según veremos. Tratándose por otra parte de representar el tema guadalupano, fue absolutamente necesario emplear pintura ya que el milagro de la aparición -según la tradición- dejó impreso su testimonio por medio de la pintura en el ayate de Juan Diego.

Don Manuel Toussaint dice en su estudio que es probable que las pinturas sean de mano del famoso pintor dieciochesco Miguel Cabrera (98), cosa en la que estamos de acuerdo, no sólo por el aspecto meramente pictórico de las mismas, sino porque el propio Cabrera -quien pintó para Taxco tantos lienzos de su mejor inspiración- fue un devotísimo guadalupano que pintó numerosas ima-

RETABLO DE
NUESTRA SEÑORA
DEL ROSARIO



PALMARES
CON
ROSARIO

CORONA
CON
ROSARIO

CORONA
CON
ROSARIO

genes con este tema.

En contraste con la mexicanidad del retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe, el colateral fronterero ostenta un culto muy español -si bien ya universalizado- pues está dedicado a la Virgen del Rosario. Según algunos autores el rosario es un instrumento de oración tan antiguo como la Iglesia, pero según otros no cabe duda de que fue Santo Domingo de Guzmán -uno de los más destacados santos españoles- quien, inspirado por la propia Virgen inventó y propagó la actual manera de rezarlo, meditando sobre los misterios de la fe y dividiéndolos en gozosos, dolorosos y gloriosos (99), empleándolo con gran entusiasmo contra las herejías de los albigenses quienes atacaban la pureza de la Virgen. Casi no hay pueblo en España en donde no se venera esta advocación de María y lo mismo puede decirse de México, en donde la costumbre de rezar el rosario se popularizó desde los principios de la evangelización. Además este retablo, igual que el anterior, está destinado a enaltecer la Institución del Pontificado y todas las imágenes que acompañan a la Virgen del Rosario, son, por lo tanto, de Obispos.

En el centro del retablo se destaca -dentro de un marco rectangular- una representación pictórica de la Virgen del Rosario, de pie, con el Niño en los brazos. La manera de representar esta imagen recuerda el concepto iconográfico apocalíptico, pues la figura se apoya sobre una luna y querubines. La imagen aparece, además coronada y a ambos lados se encuentran -sobre medallones ovales iguales a los de la obra anterior- seis escenas relacionadas con la vida de María y de su Hijo, cuyos temas son, de izquierda a derecha: la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento del Niño Jesús, la Adoración de los Reyes, el Niño con los Doctores y la Resurrección, que no necesitamos explicar aquí, ya que

son episodios muy conocidos de la historia Sagrada. Adviértase sin embargo que los temas tratados son cinco gozosos y un glorioso que corresponden -mejor que la representación de los temas dolorosos- al espíritu de glorificación y enaltecimiento que informa estas obras. Arriba del lienzo principal, se encuentra otro medallón ovalado con otra pintura que representa la advocación de la Purísima Concepción, o sea la conocida imagen de la Virgen que simboliza el hecho de haber sido concebida por sus padres, sin la mancha del pecado original. Esta devoción, cuando se construyeron estos altares, aun no era dogma de fe, pero sí era ya muy popular entre la cristiandad, especialmente en España, como veremos más adelante, al hablar del retablo mayor en donde esta advocación ocupa el nicho central.

En la parte culminante de la composición religiosa aparece la figura de San Nicolás de Bari, Obispo, quien nació en Asia Menor de familia cristiana y que renunciando a los placeres de este mundo repartió sus riquezas entre los pobres (100). Se le conoce por su intervención en el Concilio de Nicea y por haber obrado muchos milagros, convirtiéndose, por diversos hechos de su vida en patrono de los marinos y especial protector de los niños, oficio, éste último, por el que más se le conoce.

En la parte baja del retablo, en el medallón central cercano al Sagrario aparece el busto de San Francisco de Sales (101), Doctor de la Iglesia y fundador de las religiosas de la Visitación de Nuestra Señora. Este santo se dedicó además a la conversión de los calvinistas, sobre todo entre la gente ilustrada y noble. Dejó escritos varios libros de ascética que le valieron el título de Doctor y murió siendo Obispo de Ginebra en 1622. Seguramente que la lucha anticalvinista que animó la vida de este hombre fue una

de las principales razones para que su imagen haya formado parte de este gran retablo episcopal.

Otros ocho santos obispos -cuatro abajo y cuatro en la parte alta del retablo- completan la estructura religiosa, pero desgraciadamente de todos ellos sólo uno conserva su nombre, en una filacteria que está bajo sus pies. Se trata de San Paulino de Nola quien vivió entre los años de 353 y 431 y cuando joven fue consul en Campania (102). En una ocasión sirvió de rehén para rescatar al hijo de una pobre viuda, de manos de los vándalos, en Africa. Se ordenó sacerdote en Barcelona y murió siendo Obispo de la ciudad de Nola en donde edificó la iglesia de San Félix. Nada sabemos de los otros siete obispos. La manera de igualarlos mediante la indumentaria y la idealización de los rasgos faciales, hace muy difícil su identificación y como carecemos de mayores datos para hacer suposiciones, preferimos dejar sus nombres en blanco, antes que hacer conjeturas sin ninguna base. Lo único que nos parece pertinente, es mencionar los nombres de algunos santos ilustres que posiblemente se encuentran en este retablo, por ejemplo: San Fructuoso mártir, Obispo de Tarragona; San Ildefonso Arzobispo de Toledo, tan venerado en España; San Luis, Obispo de Tolosa o San Braulio, Obispo de Zaragoza, quien por haber sido natural de dicha ciudad y especial devoto de los mártires de Zaragoza, es difícil que no se le hubiera incluido en estos altares.

Por otra parte hay que señalar algunas diferencias de tipo iconográfico que se presentan entre las imágenes de estos santos y las del retablo de Guadalupe. Estos, en vez del báculo terminado en doble cruz, llevan el tradicional bastón pastoral, según puede verse en las ilustraciones. Los cuatro de abajo, llevan un libro que les da la dignidad de doctores. Los dos del centro son

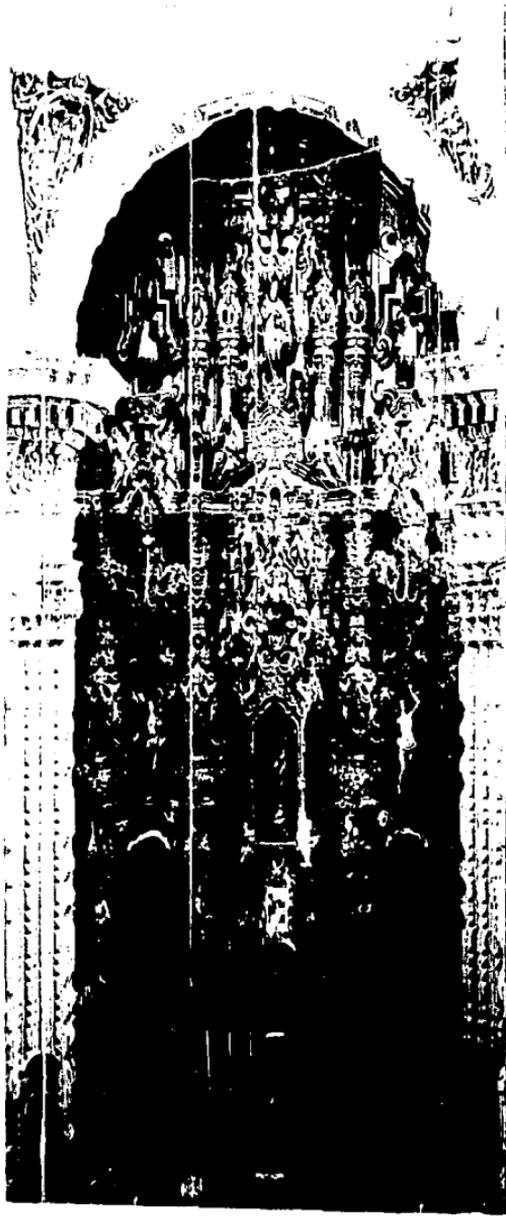
barbados y usan gorros de viaje, los dos de los extremos son de menos edad, sin barba y sin gorro. Los cuatro de arriba, como en el anterior altar, llevan la mitra puesta y sólo el de la extrema derecha no tiene barbas.

Otra delicada imagen del Agnus Dei, decora la puertecita del Sagrario y la mesa de altar en los medallones que ornamentan su frontal, presenta motivos propios de la devoción del rosario. Estos motivos, de izquierda a derecha son: una filacteria con un rosario, que aluden a los misterios gozosos; un corazón y un rosario, en recuerdo de los misterios dolorosos y una corona y un rosario, símbolo de los misterios gloriosos.

Las características escultóricas de las imágenes que pueblan este retablo, son casi idénticas a las del retablo guadalupano y por lo tanto todos los juicios que hemos emitido sobre la calidad artística y valores iconográficos, son válidos también en este caso.

Solamente para tener una idea de la insistencia que se ha puesto en poblar estos retablos de ángeles y de obispos, mencionaremos que hemos contado 82 figuras de ángeles y 37 de obispos, los cuales indudablemente se colocaron para dar y mantener el tono peculiar de que hemos hablado dentro de la obra, es decir para producir y hacer sentir en el espectador la imagen de la celestialidad y la dignidad de la jerarquía episcopal.

En cuanto a la calidad artística de los lienzos que engalanan los retablos de la Virgen de Guadalupe y de la Virgen del Rosario, hablaremos más adelante, en el capítulo dedicado a las pinturas que constituyen parte del tesoro de este templo.



RETABLO MAYOR.

El retablo mayor.

Portentoso -como dijo don Manuel Toussaint- resulta el retablo mayor de la iglesia de Santa Prisca, por su gran tamaño, por la exuberancia increíble, diversa y contrastada de sus formas y como deslumbrante conjunto original, fruto de rica y cultivada imaginación.

Igual que todos los retablos de la parroquia, el principal también se compone de un gran cuerpo y un remate, estructurados ambos a base de estípites. Cuatro inmensos complicadísimos estípites exentos -dos de cada lado- arman el cuerpo bajo, y cuatro, también exentos, sostienen el cuerpo superior o remate. Ambas partes quedan, si no separadas, cuando menos señaladas por un cornisamento muy notable, por grueso y moldurado, que ondula, sin romperse, tres veces para formar tres peanas. La central, emerge compuesta por elementos geométricistas de enorme tamaño y sirve de enlace entre la parte inferior y la superior de la calle central. Se compone de una sección de circunferencia rebajada sobre la que se engarza un ascendente cuerpo mixto que a su vez termina en otra curvatura sobre la que se destaca un sonriente querubín y luego, detrás, otra peana cúbica y moldurada, sobre la cual, la imagen de San Pedro desde las alturas contempla serenamente el templo que tiene a sus pies.

Los gigantescos estípites se apoyan en basamentos muy altos que -como en todos los retablos- tienen el fondo rojo y van cubiertos con áureos roleos y follajes. Sobre sus molduraciones superiores sobresalen cabezas de querubines, doradas, que se agachan humildemente, como preparándose a recibir el peso de los estípites que por encima de ellos empiezan a desarrollarse. Según hemos mencionado, estos apoyos que no muestran claramente sus ele-

mentos formales -los cuales se ven alterados y confusos entre la riquísima ornamentación- pueden considerarse como magníficos ejemplos del fenómeno post-churrigueresco, bautizado por el profesor Joseph Baird como la disolución del estípite (103), o sea de la transformación estructural que sufrieron estos elementos a fines del siglo XVIII, lo que ya hemos mencionado al ocuparnos de los colaterales. Realmente hace falta un ojo bien entrenado en la contemplación de las creaciones barrocas para localizar debajo de las ricas y variadas formas ornamentales, las partes estructurales de dichos apoyos. Las bases llevan molduraciones, follajes y roleos y pronto se forman grandes medallones ovalados, con marcos moldurados finamente, dentro de los que emergen -en talla de tercera dimensión- representaciones humanas -una en cada estípite- lujosamente ataviadas, que adelantan sus manos en diversas actitudes. Por encima de estos medallones continúa el crecimiento de los volúmenes del estípite, que se ensancha de manera extraordinaria, a base de roleos, y ángeles que sostienen enormes ramos de flores, a sus lados.

Esta sección termina con más roleos -en este caso enfrentados- sobre lo que se destaca una peana en forma parecida a la de un capitel y con querubines en cada una de sus caras. Sobre cada una de las cuatro peanas aparecen figuras de santos, de pie, de talla completa y detrás de estas imágenes precisamente, se encuentra el estipo o fuste de los estípites, que como se cubre de tal profusión de relieves decorativos resulta -repetimos- difícil de distinguir, porque ha perdido su esbeltez y en vez de forma piramidal invertida se nos aparece como un cuerpo ancho, pesado, casi parejo en su volumen, lleno de complicados accesorios formales. Entre más molduraciones que suben por el cuerpo de los esti-

pites aparecen, un poco más arriba, pequeños bustos de Papas; finos rostros de ancianos, regimiento ataviados con capas, tiaras y guantes y cuyas luengas barbas se abarrocan moviéndose en diferentes direcciones, con gran sentido ornamental. Estas figuras van escoltadas atrás, por más querubines. Después encontramos dos secciones escalonadas que rodean los cuerpos de los estípites como desmesurados cinturones enriquecidos con follajes y ramos de granadas, entre los que se acomodan más angelillos balbasianos, que cumplen con la tarea de sostener los paños de los doseles con que se han revestido los cubos de los estípites y que rodean a manera de marcos unos bustos tallados que aparecen en sus tres caras visibles, uno en cada cara.

Arriba de los cubos, los estípites se adelgazan aunque se adornan con más querubines, para dar lugar a que se noten los capiteles de linaje corintio. Encima de estos crecen los resaltes, mucho más elevados y moldurados que los primeros, con querubines, llegando al cornisamente en donde asoman aun más rostros de querubines.

Los interestípites que aparecen en esta magna obra del barroco novohispano son sin duda, unos de los más sensacionales, libres, complicados, ricos e imaginativos que pueden encontrarse en México.

Al nivel de los zócalos de los estípites y entre ellos, se abren pequeñas puertas que conducen a la parte posterior del altar, a un pasillo con pinturas murales alusivas a la eucaristía, de las que hablaremos más adelante. Dichas puertas están ornamentadas con figuras geométricas doradas, sobre fondo rojo, siguiendo el gusto que priva en toda la iglesia. Justamente sobre ellas empieza el desarrollo formal de los interestípites, a base de los

conocidos juegos de molduraciones geométricas y planos de profundidad -acostumbrados por el barroco- que se van engrosando y avanzan hacia el frente y sobre los cuales brotan follajes y querubines y dos angelillos que, como pueden, se acomodan apretadamente entre el espacio que queda entre estas estructuras y los estípites, que casi se tocan. Esta serie de volúmenes geometricistas, suben hasta la altura de las peanas de los estípites. Allí forman un remate con dos roleos encontrados que en el centro lucen conchas, detrás de las cuales, sobre la curvatura del remate, se sientan dos santos Papas suntuosamente revestidos, que dirigen sus miradas hacia lo alto en beatífica contemplación y que por su apariencia anónima, pero sobre todo por su postura y sentido ornamental parecen haber tomado el lugar reservado en otros altares a los ángeles balbasianos. Por detrás de estas figuras decorativas, continúa la estructura del interestípite, que allí mismo se proyecta en otro medallón oval grande, muy sobresaliente dentro del conjunto, con marco moldurado, adornado con conchas, que contienen más figuras de Papas, barbados y tan espléndidamente vestidos como los anteriores. Poco más arriba se forman las peanas -muy molduradas y ricas- que dan sostén a unas de las imágenes principales del rotablo: Santa Prisca y San Sebastián. A los pies de cada escultura otro par de ángeles balbasianos se sientan sobre los consabidos roleos. En la parte trasera, las pilastras se llenan de follajes y de múltiples molduraciones rehundidas, como para formar una especie de marco alrededor de las imágenes, algo así como la sombra de un nicho. Más follajes y roleos y querubines se sobreponen hasta llegar a los capiteles en donde otros ángeles con inmensos ramos de flores y granadas, sostienen las

puntas de unas colgaduras que caen de los resaltos, formándose así vistosos grupos escultóricos que se proyectan notablemente sobre el espacio, entre los que se cuentan unos medallones circulares, chicos, con otras figuras de Papas, que se localizan justamente debajo de la cornisa divisoria de los cuerpos, que en ese lugar se eleva formando un pequeño medio punto que luce en su centro una concha desmesurada.

La calle central es sumamente complicada, extraordinariamente rica, dinámica y finamente imaginativa, a pesar de que la vemos mutilada, pues el antiguo manifestador yace en pedazos olvidado y empolvado en una bodega, al lado de otras partes y pedazos provenientes de casi todos los altares y que con el tiempo se han ido cayendo. Esta pieza extraordinaria -como el retablo al que pertenece, cuya calidad puede apreciarse en las ilustraciones que publicamos- fue reemplazada al parecer hacia 1890, en la misma época en que al cura Lorenzo Rodríguez se le ocurrió pintar el interior del templo de color azul veteado (104), acto de barbarie por el cual se le recuerda en la población (105). Actualmente existe una simple estructura escalonada -roja y oro- sin ningún mérito. La parte antigua empieza a partir del nicho para la custodia, el cual luce en su cornisa las imágenes de la Fe, la Esperanza y la Caridad. Detrás de este cuerpo se abre un espacio pasivo con arco de medio punto, muy rehundido, con las superficies ornamentadas con bajo-relieves dorados. Por encima de dicho medio punto crece y se proyecta un complejo formal que origina la preciosa peana que sostiene el fanal -hermosa y fina pieza de ebanistería que constituye el punto principal de la composición. Sobre un fondo de molduraciones flotan cinco angelitos, como llevando en vilo dicho fanal. Este es de planta trapezoidal y vanos mixtilí-



RESTOS DEL ANTIGUO MANIFESTADOR QUE SE
CONSERVA EN LA BODEGA

neos, con vidrios en sus tres caras y encierra en su interior revestido con cortinajes de brocado, una imagen de la Virgen de notable belleza. El copete del fanal es una increíble pirámide de múltiples molduraciones ascendentes, que se ensancha llenándose de follajes y querubines, entre cuyas formas resaltan dos ángeles basilianos sosteniendo sobre sus cabezas unos cortinajes en actitud de descubrir el nicho.

El fanal fue añadido en el año de 1782, o sea catorce años después de la muerte de don José de la Borda, por su hijo el presbítero don Manuel de la Borda, que fue párroco de la iglesia. Esta noticia consta en un testimonio que don Manuel de la Borda hizo preparar -según ya vimos al referirnos a la vida de José de la Borda- para lograr del Rey una cédula de legitimación para sus hijos. En dicho testimonio, como se recordará, varios testigos hablaron de las obras sociales y pías efectuadas por los Borda con la intención de poner en relieve sus merecimientos cívicos ante la Corona. Uno de los testigos nos dice: "...en el año pasado [de 1782, ya que el testimonio está fechado en 1783] costó [don Manuel de la Borda] un nicho con sus cristales y talla para una hermosísima imagen de Nuestra Señora de la Concepción de cuerpo entero que está colocada en el centro del principal retablo del templo de Tasco, cuyo gasto ascendió a cerca de dos mil pesos". Otro testigo repite que Manuel de la Borda ordenó también que a su costa se hiciera un riquísimo vestido de tisú para la imagen de la Concepción "...del principal retablo de la iglesia de Tasco donde está colocada en un nicho que dicho doctor le hizo el año pasado, con sus vidrieras finas y talla muy superior que según ha oído [el testigo] costó como dos mil pesos". La superposición del nicho es clara sobre todo porque dentro de él quedaron presos unos esti-



FANAL DEL RETABLO MAYOR CON LA IMAGEN
DE LA PURISIMA



pitones casi exentos, cosa poco usual, como fondo de un nicho. Los angelillos que flotan debajo de la peana deben pertenecer, casi seguramente, en la misma época porque su colocación y actitudes se justifican sólo en función del nicho (106).

Por encima del nicho se asoma la varonil figura de San Miguel Arcángel con casco y alas doradas. Atrás de San Miguel, los roleos y las molduraciones se agigantan, dos ángeles más se sostienen entre ellas y al centro resplandece el corazón de Cristo, coronado con espinas, entre infinitos rayos de luz. En lo alto del corazón surge otra concha y más arriba crece el cuerpo moldurado de la peana de la escultura de San Pedro.

El segundo cuerpo o remate continua con igual actividad formal la composición, dejando apenas dos espacios pasivos dentro de su superficie. Todas sus partes están dispuestas alrededor de la imagen central que en esta parte es la de San Pedro, que hemos mencionado, la cual ocupa un nicho, muy ancho y poco profundo. A sus pies dos ángeles con calzas, llevan sus insignias y más abajo, sentados sobre la elevada cornisa divisoria, se encuentran otros dos santos Papas, de talla natural. La figura estática y majestuosa de San Pedro se ve rodeada de los paños de un dosel, que está sostenido en su parte alta, por ángeles y que desciende con elegancia desde la parte final del retablo en donde se destaca la representación del Padre Eterno quien avanza sobre el espacio, como asomándose hacia abajo, apoyado en una gran esfera celeste, salpicada de estrellas y rodeado de follajes por todas partes.

Hay dos estípites a cada lado del nicho de San Pedro. Los cuatro parten de pequeñas peanas adornadas con conchas y a lo largo de todo su cuerpo se erizan de finos follajes, molduras y perillones. En los cubos llevan -cada una- tres bustos de Papas

con los brazos en actitudes declamatorias. Estos estípites alcanzan la cornisa final mediante resaltos, con secciones de frontones rotos, follajes y ramos que se sobreponen a las partes geométricas.

En el remate se encuentra otra versión de pilastras-peana. Estas comienzan sobre el cornisamento, justamente en el lugar donde se encuentran unos ángeles balbasianos que portan insignias y que quedan a los lados de una peana más modestas, que dan apoyo a más imágenes de santos Papas, de pie, de talla natural. Detrás de estas esculturas se forman algunas molduraciones -como especie de marcos- para darles realce. Sobre las superficies bastante quietas de las pilastras, se destacan, sin embargo, unos roleos sobrepuestos, novedosos por su tamaño, vigor, colocación y aspecto puramente geometricista.

Sobre el cornisamento y correspondiendo a los ejes de los estípites externos del primer cuerpo, surgen en esta parte unos remates muy desarrollados, compuestos por formas mixtas.

El medio punto en que está estructurado el retablo, se deja ver por medio del seccionado cornisamento final, que a los lados se pliega dócilmente a la curvatura de la bóveda y luce ménsulas enormes recubiertas de follajes.

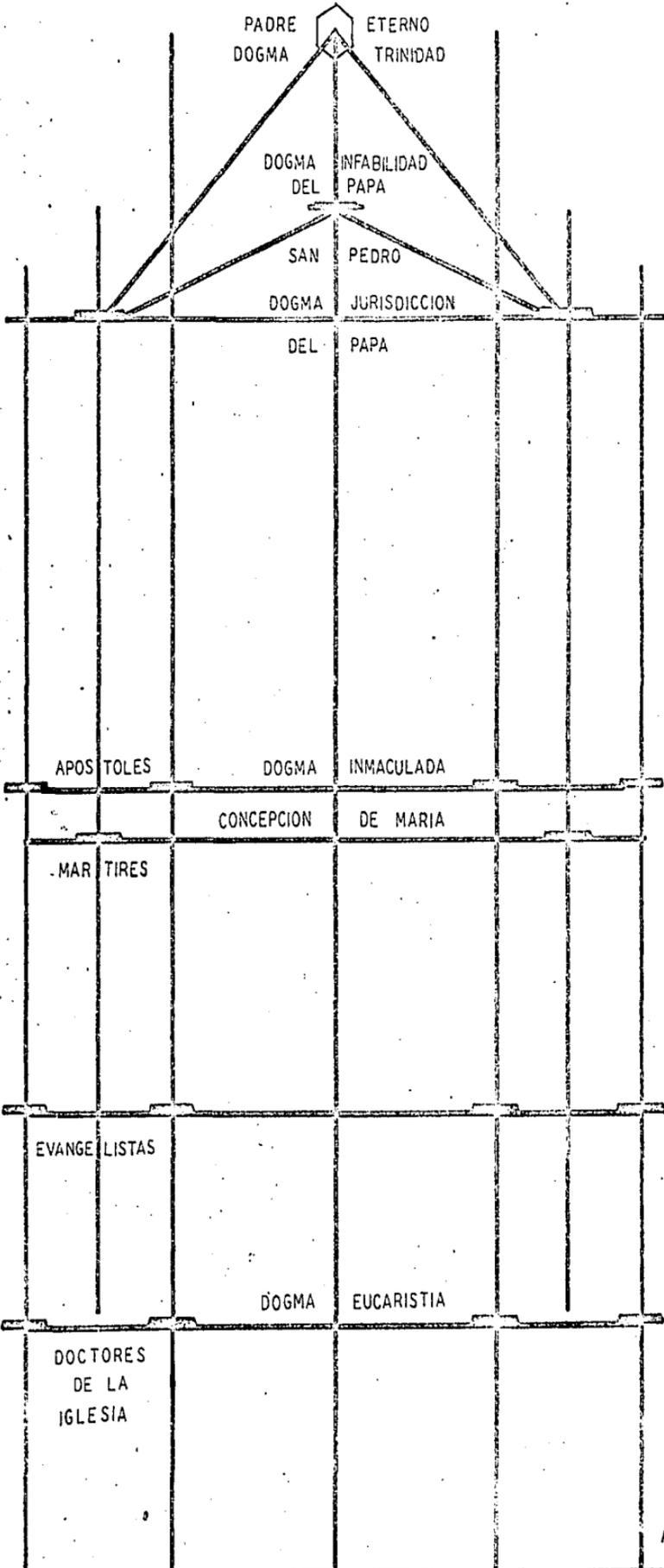
. . .

En el retablo mayor se concentran -como es fácil suponer- varios importantes temas religiosos, de la más alta categoría tanto eclesiástica como teológica. El altar está bajo la advocación -como todo el templo- de la Inmaculada o Purísima Concepción de María, y de los santos patronos Santa Prisca y San Se-

bastián, que aparecen a los lados de la Virgen en la parte central del retablo.

Haremos ahora un análisis de los diversos santos y devociones que hemos encontrado en esta obra, cuyos principales ejes compositivos están marcados en el esquema correspondiente. En las líneas verticales marcadas por los estípites encontramos las siguientes representaciones, relacionadas todas con los fundamentos teóricos de la religión. a) - En primer lugar sobre los altos zócalos que sirven de base a los apoyos, -en talla de bulto y enmarcados en medallones ovalados- se destacan los bustos de cuatro personajes espléndidamente ataviados, que son los cuatro Doctores de la Iglesia Latina. El título de doctor se ha concedido a algunos escritores eclesiásticos sobresalientes, no sólo por su santidad ortodoxa, sino por su sabiduría y erudición. Son tres requisitos los necesarios para obtener esta categoría: el haber escrito alguna doctrina importante; un alto grado de santidad y la solemne declaración hecha por parte de la Iglesia. No se requiere pues antigüedad para ser declarado doctor, sino que este honor se otorga a la eminencia del pensamiento. Durante la Edad Media sólo cuatro personas recibieron esta alta dignidad, en la Iglesia de Occidente: San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín y San Gregorio Magno (107), mencionados según el orden cronológico de su aparición en el mundo.

El primero -de izquierda a derecha- nos parece que es San Ambrosio, Obispo de Milán, muerto en 397 (108). Fue hijo de un prefecto romano de la Galia y la leyenda dice que cuando nació, un enjambre de abejas se posó en su boca como símbolo de su futura elocuencia. Entre sus acciones más notables como Obispo



A. PINEDA C.

está el haber convertido a gran número de herejes arrianos entre los que "engendró a San Agustín" (109). Después de éste aparece San Gregorio Magno, llamado así por su nobleza, riqueza, dignidad, santidad y milagros. Este personaje fue Papa, como su atuendo lo indica. Nació en Roma de ilustre familia y murió en el año 604 (110). Mientras vivió su padre que era un varón riquísimo, senador y prefecto de la ciudad, Gregorio se ocupó de los negocios de la República, pero después de muerto su progenitor despreció los bienes materiales y vistió el hábito de monje en un monasterio de los siete que él había fundado. El Papa Pelagio II lo sacó de su encierro, lo hizo Cardenal y lo envió a Constantinopla. Más tarde fue ascendido a la categoría de Papa y una de sus más importantes labores dentro de la iglesia fue la reforma del canto eclesiástico, hoy conocido precisamente como canto gregoriano. La tercera figura corresponde a San Jerónimo, sacerdote, consejero del Papa San Dámaso, cuya vida transcurrió entre los años de 340 a 420 (111). Este austero penitente nació en Estridón, Dalmacia. Estudió letras en Roma, recorrió las Galias y fue a Constantinopla para ver y escuchar a San Gregorio Nacianceno. Viajó a Palestina para venerar el pesebre de Belén y se desterró cuatro años en el desierto de Siria. Su labor más conocida es su traducción del Antiguo Testamento del hebreo al latín, y la corrección que hizo al texto griego del Nuevo Testamento (112). El cuarto doctor es -como debe suponerse- San Agustín Obispo de Hipona y fundador de la Orden de frailes que lleva su nombre. Murió en 431 (113) y es fervorosamente reverenciado dentro de la Iglesia por su lucha contra los herejes, especialmente en contra del maniqueísmo y el pelagianismo. El doctor máximo de la Iglesia, como se le llama, nació en Tagaste, África, y permaneció en la genti-

lidad hasta la edad de treinta años en que él mismo se hizo bautizar por San Ambrosio, quien lo conmovió con sus profundos sermones. Después se hizo ordenar sacerdote y fundó la orden de los frailes en imitación de los apóstoles. Como las sectas heréticas hubiesen cobrado en esos días, nuevos bríos, San Agustín se dedicó a atacarlás con su sabiduría pronunciando sermones y escribiendo numerosos volúmenes que le han valido el ser considerado como uno de los santos más insignes, sabios e inteligentes (114).

b) - Exactamente por encima de las imágenes de dichos doctores, colocados al frente de los estipos de cada una de los cuatro apoyos que sostienen el cuerpo del retablo, se yerguen las magníficas esculturas que representan a los cuatro Evangelistas. La palabra evangelio, como se sabe, deriva del griego evangelion, que significa buena nueva y en estas obras se registra la vida de Cristo y su doctrina sobre la redención de la Humanidad. El uso de la palabra evangeliocomenzó en el siglo II y tiempo después se llamó evangelistas a los autores de los cuatro evangelios canónicos: San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan (115), según el orden cronológico en que aparecieron. Los evangelios fueron hechos a cierta distancia de la muerte de Jesús, cuando se vio la conveniencia de conservar escritas sus enseñanzas. Los tres primeros se escribieron antes del año 63 y el de San Juan entre los años 95 y 100 (116). En esta obra de arte las esculturas de los evangelistas no están colocadas por el orden que hemos mencionado, pues el segundo -de izquierda a derecha- es San Juan, reconocible porque siempre se le representa joven y sin barba. Los otros tres -como puede verse en las ilustraciones- presentan rostros muy parecidos y abundantes y luengas barbas y no es posible diferenciarlos. Todos llevan, eso sí, el gran libro que distingue a los

escritores eclesiásticos pero no aparece con ellos ningún otro motivo -como los animales simbólicos que casi siempre los acompañan- de que podamos servirnos para saber quien es quién.

c) - Como se imponía hacerlo, en los cubos de los estípites están representados los doce apóstoles, en grupos de tres en cada cubo, quienes, como se sabe y como su nombre lo indica del latín apostolus, del griego apostolos; de apostello: enviar (117) fueron los primeros enviados a predicar la Doctrina de Cristo. Tampoco hemos podido situar a cada uno de ellos dentro de los cuatro grupos de tres apóstoles porque algunos han perdido sus insignias y sus rostros, uniformados por las barbas, son casi iguales como en el caso anterior. Solamente hemos podido reconocer a cinco de ellos. En el primer cubo -también de izquierda a derecha- se encuentran: Santo Tomás con su escuadra en la mano, San Andrés con una cruz latina y San Juan que no tiene barba; después en el siguiente cubo, San Mateo con una hacha y junto a él, posiblemente, San Felipe, pues es otro de los apóstoles que suelen representarse sin barba y en el tercer cubo localizamos a San Pablo. Como se habrá notado el apostolado, los evangelistas y los doctores de la Iglesia, que constituyen la estructura intelectual, moral y teológica de la religión católica, se han colocado con toda intención dentro de la composición de los estípites o sea, de los principales elementos estructurales de esta obra de arte, dando énfasis así a la importancia que tienen dichos santos y sus obras así como tales, jerarquías eclesiásticas, como valores básicos de la Fe.

Sobre los ejes, también verticales, que se encuentran entre los estípites, sobresalen, ante todo, las hermosas figuras de los santos de quienes la iglesia lleva el nombre: Santa Prisca

y San Sebastián. De Santa Prisca mártir, poco se sabe y de manera confusa y hasta contradictoria, pues la Iglesia reconoce que se trata de una santa legendaria (118) que precisamente por eso ha sido suprimida, actualmente, del calendario eclesiástico. Al parecer fue nacida en Roma de una familia distinguida y al ser acusada de cristiana, en la época del Emperador Claudio, fue encarcelada, azotada y decapitada. Según algunos otros autores, era muy joven, pues tendría entre 10 y 13 años de edad. Otra leyenda la presenta casada con un judío llamado Aquila, que era fabricante y bautizada por San Pedro. Se le considera por su antigüedad como la protomártir de Roma, que murió decapitada después de haber sido expuesta a los leones en el anfiteatro, razón por la cual se le representa con un león echado a sus pies (119), como en la fachada principal de este templo. En dos aspectos coinciden las diversas versiones sobre la historia de Santa Prisca: en que su vida y martirio sucedieron durante el gobierno del emperador Claudio, aunque no precisan si el I o el II de ellos y en que se levantó a su memoria una iglesia en el monte Aventino. Ya explicamos -también en el capítulo anterior- que el culto a esta santa ya existía en la antigua parroquia de Taxco, donde según Manuel Toussaint, había una escultura en el colateral izquierdo (120). A estas alturas, resulta imposible averiguar a quien y porque se le ocurrió alentar el culto por una santa romana de época tan remota que nada podía tener en común con un mineral novohispano, pero ya vimos que en 1738 se la "habilitó", mediante una rifa, para que fuera especial patrona en contra de las tremendas y numerosas tormentas que asuelan a esa población. Así, de la antigua parroquia -^con su culto acrecentado y popularizado por esta facultad divina en contra de los rayos- pasó a ocupar

uno de los principales lugares dentro del nuevo templo. José de la Borda debe haber participado también de esta devoción o haber estado muy conciente de la importancia que tenía para el pueblo puesto que otorgó a esta doncella el patronato del nuevo templo, compartiéndolo con San Sebastián quien, según hemos visto, subió a los altares taxqueños, gracias a otra rifa, para buscar un santo compañero de Santa Prisca ~~ya que foto de su obra~~ ~~debe ser solo~~ según cuenta la tradición oral popular. Sin embargo -como dejamos asentado- no hay que olvidar el hecho que registra Manuel Toussaint en cuanto a que este santo tuvo su ermita, al parecer en lo que ahora es la calle del Arco y que al arreglarse el terraplén para la fabricación del templo, el culto de San Sebastián se llevó a la actual iglesia (121). Esto último es muy probable ya que este culto, como todo mundo sabe, es muy antiguo en la Nueva España, ya que vino a sustituir la devoción prehispánica por Xochipilli a quien San Sebastián se asemejaba por su juventud, belleza y otros atributos. En los alrededores de Taxco, se encuentran imágenes de este santo, como por ejemplo en la hacienda de San Francisco Cuadra, -construcción que data del siglo XVI- que prueban la popularidad y antigüedad del culto en toda la región.

San Sebastián también fue mártir romano, soldado, oriundo de Narvona, según una leyenda anónima y apasionada del siglo V. Los emperadores Dioclesiano y Maximiano lo distinguieron con sus atenciones y le confiaron el manejo de la primera corte, cuando éste joven ya era cristiano sin que ellos lo supieran. Instruyó a muchos en la Fe y cuando la persecución estalló, varios de sus amigos fueron mártires y él mismo fue descubierto y mandado a saetear. Las saetas no lo mataron y una mujer de nombre Irene, le

lo llevó a su casa y lo curó. Después de una larga convalecencia Sebastián volvió a actuar y encontrándose al emperador le reprochó la persecución que hacía en contra de los cristianos, por lo que fue condenado a ser apaleado hasta morir y su cuerpo arrojado a la cloaca máxima. Sin embargo su cadáver se atoró en unas ramas y fue encontrado por una mujer de nombre Lucina quien lo sepultó en la Vía Apia cerca de la tumba temporal de San Pedro y San Pablo. Posteriormente -según el autor anónimo de esta leyenda- en ese lugar se construyó una basílica dedicada al santo, pero el hecho histórico es que la primera basílica fue dedicada a la memoria de San Pedro y San Pablo y que a fines del siglo VIII fue cuando se dedicó a San Sebastián. Como las flechas, por una antiquísima creencia, se consideraban símbolo de las pestes, a este santo se le proclamó como abogado especial contra las epidemias (122), atributo que seguramente seguía siendo muy estimado por los habitantes de Taxco en la época colonial.

El eje vertical central de la composición del retablo encierra las más altas representaciones simbólico religiosas, como es de comprenderse. Cinco dogmas de la Fe se encuentran aquí reunidos a la vez que constituyen toda una estructura teológica alrededor de la cual se acomodan los demás motivos y temas religiosos. a) - En la cúspide de la obra puede verse la imagen del Padre Eterno, la Primera Persona de la Santísima Trinidad, quien engendró al Hijo y al Espíritu Santo, inefable misterio de la religión católica que constituye uno de los dogmas esenciales. Aparece la figura del Padre Eterno hasta la cintura, en actitud de bendecir a la humanidad y apoyado sobre una esfera cósmica que simboliza su creación del Universo. b) - Un poco abajo de El, emerge, en el centro del remate del retablo, la figura completa, de

pie, de San Pedro, primer Papa de la Cristiandad y mártir que como se sabe fue pescador de oficio y luego uno de los discípulos queridísimos y escogidos de Cristo. Se dice que nació en Betsaida, Galilea (123), que residió algunos años en Antioquía y después en Roma, en donde fue crucificado hacia el año 67 (124). Es desde luego patrón de los pescadores, pero en esta representación lo que se destaca, más que su labor como apóstol, es su categoría de primer Papa de la cristiandad. Con ello, así como por las numerosas representaciones de Papas -de todos los tamaños, que abundan en el retablo- creemos que queda implícito uno de los más altos atributos que todo buen cristiano debe reconocer en estos representantes de Cristo: su origen divino y el dogma de la infalibilidad, (que consiste en creer que cuando el Papa habla ex cátedra lo hace inspirado por la Divinidad y por eso es infalible).

Debemos hacer un paréntesis entre la explicación de los dogmas, para mencionar dos elementos religiosos que aparecen colocados justamente en línea descendente, después de la figura de San Pedro y por debajo de la cornisa divisoria de los cuerpos del retablo. Se trata de la representación del Sacratísimo Corazón de Jesús, que lleva una cruz clavada, y que, coronado de espinas y radiante dentro de los rayos luminosos que lo rodean, simboliza el martirio de Cristo por su amor a la humanidad. Un poco más abajo se asoma la figura de San Miguel Arcángel que lleva inscrita en su escudo, la frase que le corresponde como Príncipe de los ángeles, vencedor de Lucifer y protector de la Iglesia: "Quien como Dios".

Continuamos ahora mencionando los dogmas. c) - Según dicho varias veces, en el nicho central podemos admirar la

bellísima imagen de María Inmaculada o -como también se conoce de la Purísima Concepción. Este dogma de fe fue declarado como tal por Pío IX en el año de 1854 (125), es decir, casi un siglo después de que se construyera este altar y consiste en creer quev... "el alma de la Virgen en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, fue, por especial gracia y privilegio de su Dios, preservada inmune de toda mancha de pecado original, en atención a los méritos de su Hijo Jesucristo, Redentor del humano linaje..." (126). Esta doctrina se extendió desde el siglo XI, y a pesar de las controversias que hubo, se siguió propagando y fue a principios del siglo XIV cuando el sabio Duns Escoto dio solución clara y precisa a la discusión, estableciendo la distinción entre la redención liberativa, reservada al género humano en general y la redención preservativa, concedida especial y solamente a la Virgen María, aumentándose con esto los partidarios de la devoción. El entusiasmo siguió creciendo mucho en el siglo XV y en adelante sobre todo en España, de manera especial después del Concilio de Trento, tanto que el 17 de julio de 1767, la Inmaculada Concepción fue declarada patrona de España y de sus reinos, lo cual explica la ya profunda y extendida devoción que se le tenía en la Nueva España, cuando se construyó la iglesia de Taxco. De hecho desde 1661, Alejandro VII por petición de Felipe IV de España, declaró la doctrina de esta devoción casi en los mismos términos que después tendría el dogma y para 1708 era ya fiesta de precepto (127). Hemos querido, con esta breve síntesis sobre el dogma de la Purísima, aclarar el hecho de que éste se refiere al momento en que San Joaquín y Santa Ana, concibieron a María por vía natural y no al momento en que

la Virgen concibió, por vía sobrenatural, a su Hijo Jesús.

Taxco contribuyó con este retablo a la exaltación de tan importante devoción mariana.

d) - En el Sagrario del altar se encierra el más alto misterio del catolicismo: la Eucaristía, que constituye otro dogma consistente en creer que las hostias consagradas se convierten realmente en el cuerpo y la sangre de Cristo Redentor. Es éste, para los católicos, el más estupendo de los milagros. obrados por Dios, el milagro de los milagros, porque supone la conversión de una sustancia en otra, la existencia de unos accidentes sin su sustancia, la presencia de Jesús en varios sitios al mismo tiempo, etc., por eso San Juan Damasceno ante la consideración de tantos prodigios llama a la Eucaristía "el taller de los milagros" (128). Acompañan a este gran misterio, sobre el manifestador donde se expone la custodia con la hostia consagrada, la representación -en preciosas tallas de pequeño tamaño- de las tres virtudes teologales: la Esperanza, la Fe, al centro y la Caridad. La Fe "es una virtud sobrenatural infundida por Dios en el entendimiento por la cual asentimos firmemente a las verdades divinamente reveladas apoyados en la autoridad o testimonio del mismo Dios, que no puede engañarse ni engañarnos". Por medio de la Esperanza, "confiamos con plena certeza alcanzar la vida eterna y los medios necesarios para llegar a ella, apoyados en el auxilio omnipotente de Dios" y la Caridad, reina de todas las virtudes, superior a la Fe y a la Esperanza es "infundida por Dios en la voluntad por la que amamos a Dios por sí mismo sobre todas las cosas y a nosotros y al prójimo por Dios" (129). Dichas virtudes toman el nombre de teologales porque su objeto directo es Dios y sin ellas -de acuerdo con la religión- no es posible obte-

ner otros dones que son indispensables para la perfección religiosa, de ahí que su presencia quede plenamente explicada en el sitio donde se encuentran.

e) - El último dogma no está localizado en un punto fijo, sino que invade todo el retablo. Además de los numerosos ángeles balbasianos y querubines que dan al conjunto su toque celestial, todos los demás santos que aparecen en el esquema y aun otros que no hemos señalado en él por su pequeño tamaño, son figuras de santos Papas, porque este altar, según corresponde al arreglo jerárquico que hemos visto desarrollarse dentro del templo, está concebido también -no sólo para exaltar la devoción de la Purísima Concepción, de los patronos y del martirio- sino que constituye un monumento culminante y grandioso a la suma autoridad eclesiástica, a la Institución del Papado. La palabra Papa, deriva de pappas, vocable que se usó en oriente para nombrar abades, obispos y patriarcas. En el occidente se usa desde el siglo III y poco a poco se impuso como título del Obispo de Roma. El Papa es el sucesor de San Pedro y fue un mandato divino que sólo el que fuera Obispo de Roma pudiera ser Papa. Es la suprema autoridad de la Iglesia, como bien se sabe y obtiene su poder directamente de Dios cuando acepta la elección legítima. La misma autoridad que tienen los bispos sobre su diócesis, la tiene el Papa sobre todos los fieles. Su primacía no es sólo honorífica sino de jurisdicción y es dogma de Fe (136).

La mayor parte de las representaciones pontificias que aparecen en el retablo no representan a ningún Papa en particular, sino que de la misma manera que en los retablos colaterales -poblados de imágenes de obispos- aquí también se quiso dar más énfasis,

más fuerza y hacer resaltar más el tema del Papado por medio de un gran número de figuras pontificias con carácter puramente decorativo, que emergen por todas partes. Los hay muy pequeños, dentro de medalloncitos circulares; de tamaños mediano, sentados -como los ángeles balbasianos- sobre cornisamentos; en los cubos de los estípites del remate, de la misma manera en que se acostumbraba colocar a los apóstoles. Algunos son figuras enormes, como los dos que están sentados a los pies de San Pedro y estos sí parecen intentar la representación de algún santo en especial, porque tienen rostros francamente distintos pero desgraciadamente no podemos decir quienes son. Tampoco reconocemos a los dos que aparecen de pie, a los lados de San Pedro, sobre peanas ligeramente más bajas que la de éste. Solamente dos de estas imágenes de santos Papas conservan su identidad y son los dos que se hayan en los mismos ejes verticales que Santa Prisca y San Sebastián, un poco abajo de ellos dentro de grandes medallones ovalados. Se trata de San Silvestre y de San Marcelino. San Silvestre hijo de noble familia romana, fue Papa durante el reinado de Constantino. Convocó el primer Concilio de Nicea para condenar a los arrianos y logró que asistiera Constantino. El fue quien bautizó a este emperador y a su esposa; hizo además muchos milagros y logró edificar ocho basílicas con ayuda de Constantino (131), méritos especialísimos que de sobre explican la presencia de San Silvestre en este selecto conjunto, San Marcelo Papa, también fue mártir hacia los años 307 y 309. El emperador Majencio lo condenó a servir en la cuadra imperial y murió entre horribles martirios (132).

Seguramente que entre los santos padres que no hemos logrado identificar, deben encontrarse personalidades como las de Clemente Papa, del siglo I, que fue otro ilustre mártir, o la

de San Dámaso, que al parecer fue Papa español, o San Eusebio mártir y tal vez algunos de los santos Papas llamados Esteban -de los que hubo varios- en honor del primer mártir de la cristiandad, a quien -por cierto- nos ha sorprendido mucho no encontrar claramente personalizado en este templo dedicado al martirio. Posiblemente también pudieran encontrarse algunos de los Papas que llevaron el nombre de Sixto, de los cuales los tres primeros fueron santos y dos de ellos mártires. Sin embargo, como se comprende, no es necesaria la identificación de todas las imágenes que están presentes, para darnos cuenta de la intención artístico-religiosa de honrar, exaltar y poner de manifiesto en este retablo supremo -de la mejor manera posible desde el punto de vista formal- la eminencia de la jerarquía del Papado con sus atributos más sobresalientes.

Además de todas las figuras y formas ornamentales que hemos mencionado, incontables ángeles, querubines y -según vimos- representaciones de Papas, abundan y se esparcen y brotan sobre y entre las diversas partes de esta gigantesca creación, tratando de hacer objetivo, visible, su mensaje celestial y jerárquico.

. . .

La calidad artística de las esculturas es igual a la que presentan las imágenes que componen el resto de los retablos que alberga este templo, no sólo en cuanto al oficio, sino también en cuanto a la expresión. Las actitudes son igualmente solemnes, casi estáticas, rígidas a veces; los rostros, de facciones sumamente parecidas e idealizadas; las miradas, pasmadas con frecuencia, se elevan, a veces al cielo, pero no se encuentra en ellos

un desec franco de individualizar los personajes, realmente.

-en los personajes masculinos-

La edad/se quiere señalar solo por medio del empleo o la falta de barbas grises o muy largas. Los atuendos suntuosos se prestan para que los paños de túnicas y capas se entreguen a ciertos juegos barrocos, si bien discretamente. Las tallas de busto son mucho más dinámicas que las completas, pues emergen de entre los elementos estructurales avanzando decididamente sobre el espacio y sus brazos y manos adoptan actitudes declamatorias que les comunican notable movimiento.

Las esculturas de San Sebastián y de la Inmaculada Concepción se salen un tanto de los cánones escultóricos que hemos enumerado. La figura de San Sebastián, siguiendo la tradición renacentista, valora el cuerpo desnudo -aprovechando la ocasión- mediante un libre naturalismo de mediana calidad pero de gustoso y decidido sensualismo y dentro de una composición barroca nos presenta la figura del santo dentro de una trayectoria sinuosa, que la hace la obra escultórica más dinámica de todo el templo.

Se nota especial cuidado y riqueza en la representación de la Inmaculada Concepción -la escultura más importante de la iglesia- cuya belleza se puede apreciar aun a través de los cristales del fanal. Dada su compostura apocalíptica y ascensional, esta pieza describe un suave movimiento ondulante y se presta para volarle los paños con grácil elegancia.

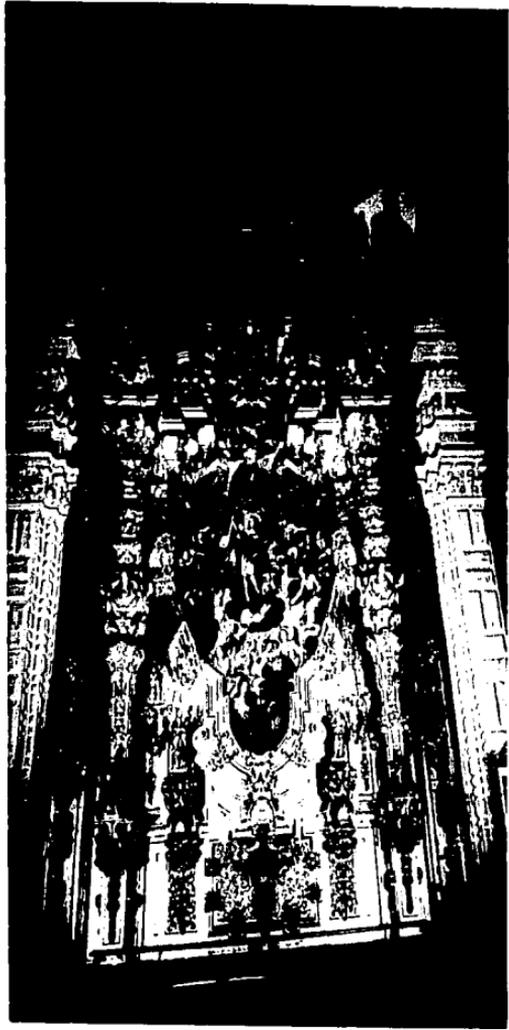
Son dignos de especial mención, por el dinamismo -típicamente barroco- que despliegan debajo del fanal, los amocillos que se encuentran volando con tal naturalidad, que parecen encontrarse en su propia atmósfera celestial. Esta parte nos parece una de las más bellas y audaces de la composición y un buen ejemplo de la absoluta libertad de movimiento, con que puede producirse el arte barroco.

Retablos de la Capilla del Padre Jesús o Capilla de los Naturales.

Dentro de esta capilla penumbrosa que se encuentra en el lado izquierdo de la nave del templo, paralela a ella, según puede verse en el plano de la parroquia que publicamos en el capítulo III, se hallan tres preciosos retablos más. En el recinto, angosto y alargado, se ha logrado una de las soluciones barrocas claroscuroscistas de mayor efectismo en este monumento. El retablo principal no está colocado en ninguno de los extremos de la capilla, como hubiera sido lo usual, sino que resplandece sobre el paño longitudinal, dando cara a la nave de la iglesia, al nivel exacto de la portada lateral del edificio y centrado de tal manera, que la luz que desciende por la cúpula, así como la que llega por, la nave, lo bañan de luminosidad con los diferentes efectos y matices que pueden darse a lo largo del día. En cambio, haciendo un fuerte contraste, los dos altares de los extremos, quedan semiocultos en la media luz, recogidos discretamente sobre los estrechos muros transversales. Es necesario penetrar hasta media capilla para contemplar estos retablos -como puede verse en el esquema- ya que no se ven desde la nave, por lo que su presencia constituye siempre, una agradable sorpresa para los visitantes.

El retablo de Animas

Este es el retablo principal, una preciosa estructura que ostentadamente se yergue asida a dos grandes estípites exentos -los más típicamente churriquerescos de todo el templo- que sostienen el único cuerpo del conjunto, coronado con un remate, como hemos visto que son todos los retablos de Santa Prisca. El zócalo es también rojo y oro. Los magníficos estípites se elevan



RETABLEO DE ANIMAS.

sobre peanas -a su vez apoyadas en altos zócalos- que por sus tres caras visibles chorrean granadas y follajes. Los finos estipos piramidales, muy esbeltos -los más esbeltos de todos los que hay en el templo- se adornan con molduras y ramos de granadas. Los cubos, también moldurados, llevan bustos de santas en sus tres caras. Después, por encima de estos, hacia lo alto, continúan más follajes y molduraciones, enseguida de los cuales aparecen los capiteles, adornados con conchas y compuestos con unos resaltos tan altos, que más parecen ser éstos los capiteles. Sobre los resaltos se asienta el ancho cornisamento moldurado y quebrado en varios planos de profundidad, de preponderante gusto geometricista, muy vigoroso y salpicado de las inevitables y muy balbianas conchas, así como con ramos de follajes y más granadas.

Por arriba del cornisamento, a eje con los preciosos capiteles, según puede verse en las ilustraciones, se producen gigantescos roleos en cuya cima hay marcos ovalados, primorosamente decorados con tupidas y finas flores, follajes y palmas, que rematan en su parte superior con más conchas e insólitos perillones. Dentro de esos marcos, que aparecen en un plano muy saliente, dejando muy atrás la superficie del retablo, se ven pinturas. La notable y amplia separación que hay entre estos marcos y el fondo del mueble -que luce ornamentaciones en relieve muy bajo- produce un poderoso claroscuro. El espacio que ahí queda no se deja como descanso para los ojos, sino que se aprovecha también para colocar aun más follajes y colgantes guirnaldas.

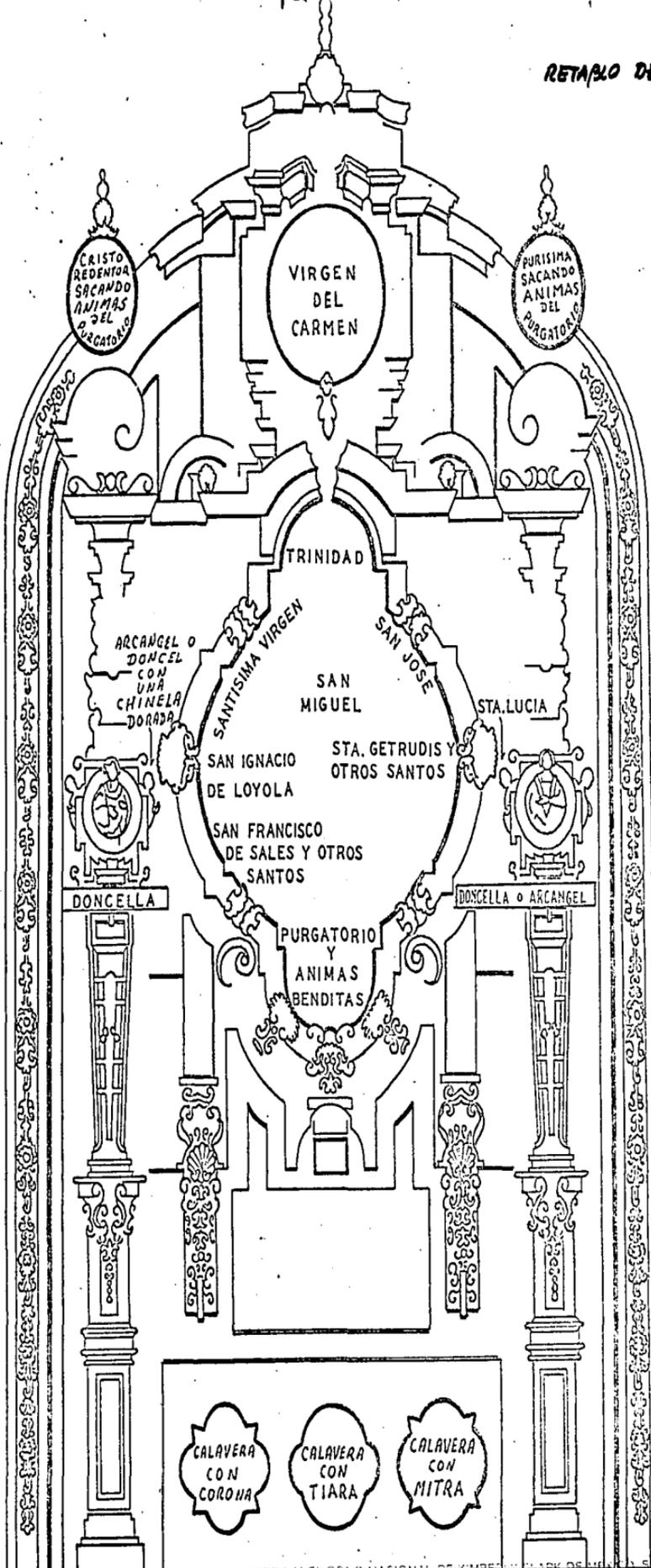
En la parte baja de la ancha calle central -más ancha proporcionalmente que en ninguno de los otros retablos- se destaca la mesa del altar, pero sorprende ver que no tiene Sagrario; en su lugar existe un paño ornamentado con bajo-relieves con for-

ma de follajes y una eminente y bulbosa peana, recamada de más follajes, entre los que se destacan, un querubín y ramos de granada. Esta parte de la obra, aparenta dar apoyo al grandioso marco oval, mixtilíneo, que llena dicha superficie central, entre los estípites. Lleva como adornos, sobre las anchas molduraciones que lo forman, exuberantes ramos florales y conchas y sirve para dar esplendor a una pintura de grandes proporciones. En su parte superior el marco topa con la cornisa integrándose a ella espléndidamente, mediante los diversos planos moldurados que hemos mencionado y en cuyo centro se destaca -a manera de una gran piedra clave- otra estructura sobresaliente, a base de follajes y roleos superpuestos, con su querubín al centro, que sirve de unión entre el gran marco y otro más alto, chico, también ovalado, que se aloja en el pináculo de la composición. Este último marco con su correspondiente pintura, luce adornos de follajes y se presenta colocado sobre un cuerpo masivo, moldurado fuertemente, que remata con cornisas dobles, molduradas, entre las que brotan follajes y una gran concha. Su cornisa superior se eleva como un piñón -piramidalmente- para terminar el conjunto con un perillón semejante a los que aparecen más abajo, en los marcos laterales que ya hemos mencionado.

A los lados de los estípites, flanquean el retablo unas franjas anchas por donde descienden carnosos y apretados racimos de granadas, que de cuando en cuando muestran sus granos.

. . .

Como hemos dicho este es el altar de Animas, es decir el que sirve para decir misas en honor y favor de los muertos,



CRISTO
REDEMIDA
SACANDO
ANIMAS
DEL
PURGATORIO

VIRGEN
DEL
CARMEN

PURISIMA
SACANDO
ANIMAS
DEL
PURGATORIO

TRINIDAD

ARCANGEL O
DONCEL
CON
UNA
CHINELA
DORADA

SANTISIMA VIRGEN

SAN JOSE

SAN
MIGUEL

STA. LUCIA

SAN IGNACIO
DE LOYOLA

STA. GETRUDIS Y
OTROS SANTOS

SAN FRANCISCO
DE SALES Y OTROS
SANTOS

DONCELLA

DONCELLA O ARCANGEL

PURGATORIO
Y
ANIMAS
BENDITAS

CALAVERA
CON
CORONA

CALAVERA
CON
TIARA

CALAVERA
CON
MITRA

ANIMA BENDITA
O DONCEL CON
UNA LLAMA EN
LAS MANOS

ARCANGEL
CON PALMA
DEL MARTIRO

como puede confirmarse por los elementos religiosos que lo componen. La gran pintura central -que como todas las de este altar nos parecen de Miguel Cabrera, según diremos más ampliamente después- es una colorida alegoría, muy dieciochesca y barroca en todas sus partes y en su expresión, en donde aparece el arcángel San Miguel -como figura central y principal- con la balanza en donde ha de pesar las almas antes de llevarlas al cielo -de ahí, como hemos dicho, que se le invoque a la hora de la muerte- que constituye una de las ocupaciones más antiguas que se le atribuyen (133). En lo alto aparece la Trinidad asentada sobre un globo celeste sostenido por querubines. Un poco más abajo, según les corresponde en categoría, están arrodillados la Virgen María y San José, abogando por las almas del purgatorio, que en actitudes de suplicante arrepentimiento, se ven en la parte baja del cuadro, alentadas por algunos ángeles. A los lados de San Miguel hay grupos de santos que también interceden por los pecadores entre los que hemos podido conocer solamente a San Ignacio de Loyola, San Francisco de Sales, un apóstol y Santa Gertrudis. La figura de San Miguel es espléndida, dirigiendo todo este concierto de almas santas y pecadoras, en donde claramente se ve que los salvados claman por la salvación de los pecadores.

Es muy explicable la presencia de San Ignacio de Loyola en esta composición por haber sido autor de los famosos Ejercicios Espirituales, libro de oración que ayuda al perfeccionamiento del alma y a practicar profundos exámenes de conciencia, para lograr la salvación eterna. Este popular santo, como se sabe, fue además el fundador de la Compañía de Jesús. Era militar español de noble familia vasca que, herido en el sitio de Pamplona padeció una larga convalecencia que lo hizo reflexionar sobre su vida es-

piritual y decidirse finalmente a abandonar la milicia y a abrazar el sacerdocio. Murió en Roma en 1556 (134). San Francisco de Sales (135), de quien ya hemos hablado antes, porque está representado también en el altar de la Virgen de Guadalupe, fue Obispo, doctor y fundador. Se dedicó a la conversión de los calvinistas y escribió varios libros de ascética. Probablemente haya tenido algunos otros méritos especiales para figurar en esta alegoría, al lado de los santos que ejemplifican con su vida y obras, los caminos para la salvación de las almas. La presencia de Santa Gertrudis queda también ampliamente explicada porque esta mujer fue una monja benedictina famosa por su gran amor a Dios y su ascetismo que quedaron revelados en varios escritos, siendo particularmente conocido el que se titula, Revelaciones. Es otra de las santas estigmatizadas, que luchó desmedidamente por la perfección espiritual y que constituye uno de los grandes "modelos" de perfección religiosa más dignos de imitación. Murió en 1302 (136). En este cuadro la vemos llevando en la mano su corazón inflamado del más ardiente amor por Cristo.

Las tres pinturas del remate están también claramente vinculadas con el tema de la salvación de las almas. Las dos de los extremos representan a Cristo y a la Inmaculada sacando ánimas del Purgatorio y la de enmedio representa a Nuestra Señora del Carmen o del Santo Escapulario. Esta advocación de la Virgen que toma su nombre del Monte Carmelo en donde el profeta Elías vio la nubecilla milagrosa, es muy popular entre los fieles, porque a ella -según la tradición- se debe el empleo del escapulario como talismán para ganarse la salvación eterna. Con esta prenda la Virgen quiso distinguir a la orden carmelitana apareciéndosele a San Simón

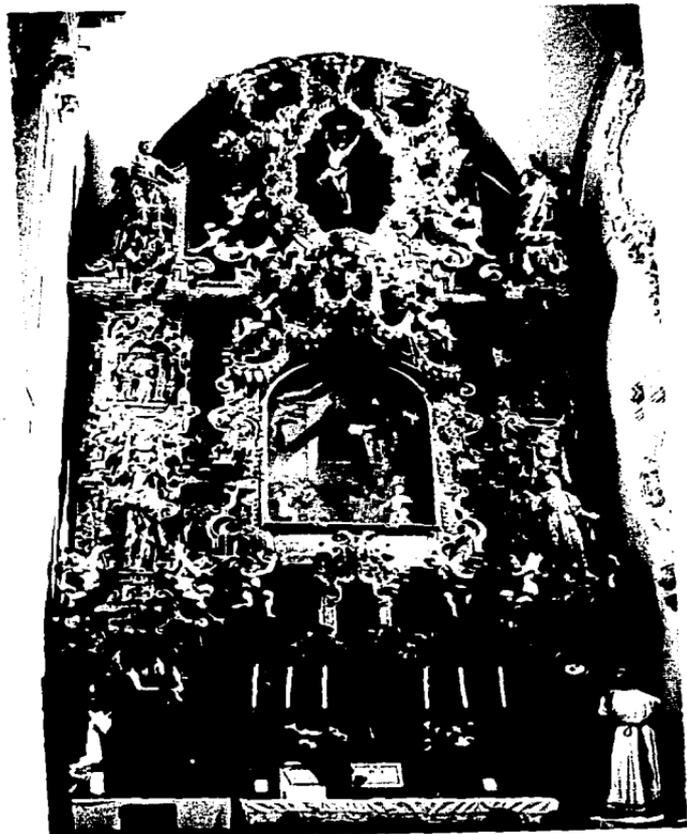
Stock, a quien le entregó el escapulario diciéndole que: "...los que con él murieren no padecerán el fuego eternal" (137).

En los cubos de los estípites según advertimos, hay figuras de doncellas y mancebos o arcángeles pero no hemos podido identificar a todas. En el estípite izquierdo -desde el punto de vista del espectador- hay una doncella que lleva una flama en sus manos y otra que al parecer va portando una chinela dorada. En el estípite derecho, se asoma Santa Lucía con sus ojos en la mano y otra de las figuras lleva una palma del martirio. Aunque no sepamos a quienes pertenecen todos esos rostros candorosos, es evidente que representan el martirio de alguna manera; la heroicidad de unas vidas que prefirieron el martirio con tal de salvar la pureza de sus almas. Los medallones que ornamentan el frontal de la mesa del altar completan esta alegoría, recuerdo, advertencia y símbolo de lo que debe ser una muerte cristiana. En los tres medallones aparecen calaveras, una va coronada, otra lleva tiara y la tercera luce mitra, significando con ello que la muerte iguala a todos y no respeta las altas categorías que puedan alcanzar los individuos en este mundo.

Retablos de la Inmaculada Concepción y de Jesús Nazareno.

Los dos son exactamente iguales en sus lineamientos estructurales y ornamentación; lo único que cambia son los temas religiosos y por consiguiente las imágenes que aparecen en cada uno.

Se acomodan encima de los consabidos zócalos de fondo rojo con bajo-relieves dorados, sobre los muros transversales de la capilla que, según decíamos, son angostos y llenan con sus cuerpos el espacio de los arcos formeros permitiendo que su remate invada un buen tramo de la bóveda.



RETABLO DE JESUS NAZARENO



RETABLO DE LA VIRGEN MARIA
O LA PURISIMA.

Tienden a la esbeltez, aparentemente más que los demás retablos, quizá porque los vemos encajonados dentro de tres paredes. Constan -según los cánones barrocos de esta obra taxqueña- de un cuerpo muy alto y su prominente remate. A pesar de que enfrente de cada altar hay mucho espacio, dada la longitud de la capilla, los retablos se mantienen discretamente recogidos, con claro sentido y gusto anastilista.

Estas preciosas y preciosistas creaciones barrocas, hechas con evidentes descos de originalidad, emplean complicadas pilastras-peana que flanquean una estructura central, formada por varios volúmenes geométricos, superpuestos, que sirven para realizar una pintura que ocupa el lugar de honor. Las importantes pilastras-peana, se yerguen sobre enormes cuerpos producidos por complicados volúmenes de formas mixtas, superpuestas, con fuertes ritmos geometricistas. Entre sus frondosas partes se cuentan además, roleos, guardamalletas, medallones, etc., que se escalonan en varios planos de profundidad, ensanchándose también ampulosamente, para luego reducirse, en su parte alta, en el punto donde descansan las esculturas de los santos. Abajo tienen querubines y follajes y a los pies de cada imagen sobresalen los acostumbrados ángeles balbásianos, que en este caso llevan sandalias y portan las -tan repetidas- palmas del martirio. Por detrás de las imágenes las pilastras ascienden con más complicados adornos geométricos y molduraciones -tan salientes algunos de ellos que semejan ménsulas. Antes de que estas pilastras sin capitel lleguen al cornisamente, sus cuerpos se ven ocupados por preciosos bajo-relieves policromados, dentro de marcos ovals mixtilíneos que representan escenas alusivas a los respectivos temas que los informan.

Entre la parte baja de las pilastras se encuentra el

Sagrario, que está colocado dentro de una importante estructura geométrica. Su diminuta puertecilla lleva -como hemos visto que es lo usual en este templo- la figura del Agnus Dei. Esta zona se adorna también con algunos detalles de frescas formas vegetales y su cuerpo se eleva de manera especial en su parte alta, para formar el manifestador que, debido a la disposición de sus adornos recuerda en cierto modo las siluetas de algunos templos orientales, y termina con una cubierta molduradísima, llena de roleos, con grandes -dado el tamaño de los demás componentes- y curiosos remates bulbosos y dos pequeños angelillos balbásianos que apuradamente sostienen un pesado dosel de brocado, que desde sus cabecitas, desciende sobre el dintel del manifestador.

Otros dos ángeles, contrastadamente mayores, se acomodan sobre las molduras que quedan hacia atrás del manifestador, mientras la estructura sigue subiendo para convertirse en el marco que guarda, tras de un cristal, una imagen pintada. El marco es de medio punto con pequeños ramos sobre su discreta molduración, pero a su alrededor la dinámica estructura crece y prolifera en todas direcciones, produciendo muchos roleos y molduraciones que se cubren, en partes, por follajería. Así se llega hasta la altura del cornisamento, que se ve empujado hacia arriba y quebrado en varios niveles y direcciones para dar cabida a otros ángeles con palmas, que sostienen otro dosel policromado, con flecos, que describe varias curvas colgantes sobre el marco de la pintura. El dosel en su parte alta, se desprende de donde está un querubín y un medalloncito circular que lleva dentro un busto tallado en alto relieve.

La geométrica estructura central continúa incontenible su camino ascendente aun por encima de la cornisa, con la cual se funde y confunde formando nuevos quebramientos, molduraciones y

otros roleos grandes, que sirven de asiento a otros ángeles con palmas, que lucen lujosos sendales policromados. Entre estos ángeles se ve un marco oval mixtilíneo, sumamente complicado en su trazo, que encierra otra pintura y por encima de éste un nuevo juego de prominentes cuerpos moldurados forman la cúspide del retablo, que avanza hacia el frente quebrando su cornisa en varios planos de profundidad y adornándola con conchas, guirnaldas y ramos de frutas.

A los lados de la pintura que acabamos de mencionar, sobre los ejes de las pilastras-peana del cuerpo inferior, colocados encima de otras peanas que brotan de la cornisa -formadas por molduras que se enrollan- y que avanzan notablemente en el espacio, se ven las imágenes de otros santos de pie.

En las partes más ocultas de la profusa talla, entre las pilastras, detrás de las imágenes, pequeños grupos de follajes y diminutos roleos y otras figuras comunican incesante pero delicada vibración al conjunto.

Son estas obras anástilas, un tanto diferentes de los demás retablos del templo. Parecen más finas de oficio y de expresión, por la multiplicación y proporciones de su ornamentación. Impresionan por un geometricismo más minucioso y apretado, en el que predomina el empleo de roleos de todos tamaños. Sin embargo a pesar de estos aspectos diferentes se apegan con fidelidad al modelo básico, según puede apreciarse en las ilustraciones. Lo que constituye una completa novedad es la presencia de los bajo-relieves -por cierto de buena calidad artística- que son únicos en toda la iglesia.

. . .

El retablo que se encuentra sobre el muro poniente está dedicado a Jesús Nazareno, a su Pasión, y por eso, todos los personajes y santos en él representados, actúan claramente para exaltar y conmemorar los terribles momentos de la pasión y muerte del Salvador. Al centro, la pintura principal representa la figura de Cristo con la cruz a cuestas, ya sangrante y coronado de espinas, en su camino por la calle de la Amargura hacia el Calvario, asistido por algunos amorcillos. La pintura de la parte alta representa a Cristo agonizando en la cruz. A los lados de este dramático lienzo, aparecen dos caballeros judíos, ricamente vestidos, que retratan -según creemos- a Nicodemo y a José de Arimatea, pues ambos fueron quienes recogieron, amortajaron y sepultaron el cuerpo de Jesús. Nicodemo era jefe judío en la época de Jesús, según San Juan y pertenecía a la secta de los fariseos, siendo miembro del Sanedrín. Debió ser rico e influyente. Jesús habló una noche con él y lo llamó maestro del Sanedrín, pero su persona no vuelve a aparecer en la historia sagrada sino hasta el momento en que expiró el Salvador. Entonces se ocupó, junto con José de Arimatea, en enterrarlo. Llevó una composición de mirra y áloe, para perfumar el cadáver, por lo que en esta representación llevaba un copón en la mano, que actualmente ha perdido. Según la leyenda, más tarde Nicodemo fue bautizado por San Pedro y expulsado de Jerusalén (hay que recordar que el destierro por motivos religiosos también se considera martirio) vivió en compañía de Gamaliel (138).

José de Arimatea nació en la ciudad de ese nombre y se le llama discípulo de Jesús, para distinguirlo de los demás personajes bíblicos que llevan ese nombre. San Mateo y San Lucas hablan

de él en sus evangelios. Era de buena posición, justo y piadoso, miembro también del Sanedrín. No podía aceptar la condena de Jesús, pero por miedo a los judíos no se había declarado abiertamente discípulo del Salvador. Sin embargo después de la muerte de Este se presentó ante Pilato para reclamar el cuerpo, que le fue concedido después de que un centurión confirmó que Cristo ya no tenía vida. Por eso en esta escultura José de Arimatea lleva unas pinzas en la mano, pues se supone que él fue quien desprendió el cuerpo de Jesús de la Cruz. En compañía de Nicodemo, envolvieron el cuerpo perfumado en un lienzo de lino fino y lo sepultaron en la propia tumba que José había hecho para él, tallada en la roca, en el jardín de su casa. Este fue el primer cadáver enterrado en la tumba nueva del "hombre rico", como profetizó Isaías y desde entonces se la llamó el Santo Sepulcro. José de Arimatea figura en el martirologio romano, desde 1585 (139).

Probablemente la figura de un hombre, que emerge hasta el busto, de un medallón que se encuentra debajo de la pintura de la Crucifixión y en un nivel un poco más abajo que el de los personajes anteriores, pudiera ser el profeta Malaquías, Nada se sabe de su vida pero dejó un breve libro en el que -muy de acuerdo con la corriente monoteísta de su época- habla de un "sacrificio puro" sin sangre, en contraposición a los del Antiguo Testamento y todas las condiciones que expone se cumplen en el santo Sacrificio de la Misa (140). Pero no tenemos mayor seguridad en esta suposición, pues el personaje lleva un copón o cáliz en una mano y no hemos podido saber porque.

Los espléndidos relieves de las pilastras corresponden a dos momentos sobresalientes de la Pasión de Cristo; conocidos como La Flagelación y el Rey de Burlas, que conmemoran los acontecimien-

tos inmediatamente anteriores a la Crucifixión, que son los siguientes: Cristo fue atado a una columna y azotado por los centuriones de Pilato antes de que éste lo entregara a la plebe para crucificarlo (141). Enseguida, los soldados lo llevaron dentro del atrio, al pretorio, y le vistieron de púrpura y le ciñeron una corona de espinas y se burlaron de El, gritándole, ¡Salve rey de los judíos! mofándose, lo hirieron y lo escupieron (142).

Abajo de estos relieves aparecen -de talla entera- las imágenes de la Virgen María y San Juan -quienes como ya hemos dicho al analizar el retablo de la Virgen de los Dolores- acompañaron a Cristo en el momento de su muerte.

A los lados del pequeño manifestador hay ángeles balbásianos, uno tiene dados en la mano y el otro un guante; ambos símbolos pasionarios. En las peanas o bases de las pilastras se destacan dos medallones circulares, hoy vacíos, pues los relieves que estaban dentro de ellos fueron inicualemente robados. La mesa del altar muestra en su frontal tres medallones con diversas insignias pasionarias. En el primero de ellos se ven: una antorcha, dinero y un guante; en el segundo: una columna, un gallo, una lanza y un hisopo y en el tercero: los azotes, la linterna y la palma del martirio.

. . .

El retablo de la Purísima o de la Inmaculada Concepción de María, como era de esperarse, está formado por representaciones relacionadas con la vida de la Virgen y de su Hijo Jesús. Al centro, en la pintura principal aparece la Inmaculada cuya figura majestuosa de trazos apocalípticos y bastante barroca en los vuelos de sus paños, junta las manos sobre el pecho y está de pié, curio-

samente, sobre una luna menguante invertida, es decir, con los "cuernos" hacia abajo. Algunos angelillos asisten a la Virgen y lleven insignias marianas. Ya hemos visto, al hablar del retablo mayor, la importancia y difusión que esta devoción alcanzó aun antes de ser declarada dogma de fe en el siglo pasado (143). (Acercas de la calidad artística de esta pintura así como de las demás que aparecen en el templo, hablaremos en el capítulo siguiente).

La pintura del remate representa a la Santísima Trinidad, cuya presencia en esta obra no necesita explicación y a sus lados se encuentran las estatuas de un hombre y una mujer, que llevan un libro en la mano y que no tienen aureola. Por esto último, creemos que se trata de Simeón el anciano y de la piadosa mujer conocida como Ana la profetisa. Ambos personajes fueron testigos de la presentación del Niño al templo de Jerusalén. Simeón el Anciano es un personaje del Nuevo Testamento de quien habla San Lucas. Cuando el Niño Jesús fue presentado al templo por sus padres, según la ley de los judíos, Simeón estaba allí y lo acogió en sus brazos. Habiéndolo reconocido como Mesías, recitó el Nunc dimittis (144) y entre otras cosas predijo a María que una espada de dolor le traspasaría el alma (145). Ana, hija de Fanuel, de la tribu de Aser, al cabo de siete años de matrimonio, quedó viuda y desde entonces no cesó en el servicio de Dios, en el templo de Jerusalén. A los ochenta años de edad fue testigo de la presentación del Niño Jesús. Sintiéndose inspirada anunció a todos los hebreos la presencia extraordinaria del Niño y por ello fue llamada posteriormente profetisa. Perteneció por lo tanto a los primeros testigos concientes de la Nueva Era Mesianica (146).

Las escenas representadas en los relieves, según está señalado en el esquema, corresponden al momento de La Anunciación

-o sea cuando el arcángel San Gabriel le anunció a la Virgen que iba a ser madre de Dios- y al Nacimiento del Niño Jesús. Abajo de dichos relieves, de pie sobre las peanas de las pilas-tras, encontramos las figuras de San Joaquín y de Santa Ana, padres de la Virgen María. Santa Ana lleva un libro en la mano, que recuerda el hecho de que ella personalmente le enseñó a leer a su hija, y San Joaquín llevaba un báculo, del que sólo le queda la parte superior.

Junto al Sagrario -en donde se encuentran los ángeles pasionarios en el retablo de Jesús Nazareno- había dos figuras que representaban dos de las virtudes teologales. Posiblemente eran la Esperanza y la Caridad y también posiblemente el busto tallado que emerge entre las molduraciones que se localizan entre las dos pinturas, sea la Fe (147), pues por lo general se representan siempre juntas estas tres virtudes. Desgraciadamente esta suposición no puede confirmarse porque las dos esculturas de abajo fueron ro-badas también. Debajo de las imágenes de Santa Ana y San Joaquín hay dos medallones que tenían bustos tallados de niños con un Cor-dero en brazos y que ante nuestra indignación impotente, han desa-parecido en los últimos años.

El frontal de la mesa del altar -actualmente cambiada de lugar con la que corresponde al altar de San Juan Nepomuceno- tie-ne en sus medallones las figuras en relieve de una fuente, un Sa-grerio y un pozo.

Como se habrá notado en estos dos altares, la composi-ción religiosa es más simple, más elemental y objetiva. Se trató de representar los hechos importantes o más sobresalientes de la historia Sagrada y la Pasión con cierto carácter narrativo, que fácilmente pudieran ser comprendidos por el público indígena de es-

ta capilla. Además los temas en ellos representados completan los símbolos e imágenes que sobre estos temas ya se habían indicado en los retablos de San José y de la Virgen de los Dolores, como se recordará.

Por lo que toca al oficio de las imágenes cabe decir que presentan las mismas características formales que priven en todo el templo y por lo tanto no las vamos a repetir aquí. Los relieves que son la mayor novedad según dijimos, presentan composiciones más barrocas no tanto en cuanto al movimiento en sí de las figuras, pero sí en cuanto al tratamiento de paños, nubes, cortinajes, en fin, al número de accesorios que componen cada escena. Por lo demás los cuerpos de las figuras tienden a las mismas actitudes discretas y ofrecen los mismos rostros convencionales que las estatuas de talla completa, salvo las escenas del retablo de Jesús Nazareno en que las figuras, obligadas por el tema se mueven más.

Este conjunto de retablos forma de por sí una perfecta unidad dentro de su capilla. Puede explicarse y existir independientemente del conjunto retabesco del templo, pero a la vez completa y amplía en cierto modo los temas tratados en éstos. El retablo de ánimas, por ejemplo constituye una lujosa solución muy funcional además, para las celebraciones de difuntos, que simplifica las necesidades de la parroquia.

. . .

Consideraciones sobre la estructura de los retablos. ¿Fue su autor Isidoro Vicente de Barbás? Retablos estípite y anástilos. De la ornamentación, de la talla y las imágenes.

Según se desprende de los párrafos anteriores, todos los retablos de Santa Prisca están compuestos por medio de tres partes principales: un basamento, por cierto bastante alto, un cuerpo que ocupa la mayor parte de la altura total del retablo y un remate que se mueve y avanza dentro del medio punto arquitectónico que lo alberga. Por su parte los ejes verticales y horizontales resultan confusos en la mayoría de los casos. Estos, tradicionalmente señalados por los apoyos y las cornisas divisorias, ya no son predominantes en los retablos taxqueños. Los cornisamentos se fraccionan, se quiebran y rompen, desbaratando la continuidad de los ejes horizontales; reduciéndose a veces a meros trozos vibrantes y autónomos, o bien la cornisa se "encoge" y se sitúa solamente en un tramo central de la composición, como en los retablos de la nave, sino es que se fracciona varias veces a lo largo de su cuerpo, como sucede en los colaterales y en los retablos de la Virgen y del Padre Jesús, en la capilla anexa. Los ejes verticales son los que mayores novedades ofrecen en los retablos de Taxco y pueden separarse en dos grupos: los que se estructuran a base de estípites, sobre altos zócalos, y los anástilos. Los primeros son cuatro: los tres grandes retablos del crucero y el del Altar de Animas de la Capilla lateral; todos los demás —dos más de dicha capilla y seis de la nave— no tienen apoyos propiamente dichos; emplean sólo peanas o decorativas pilastras-peanas.

Como todas estas soluciones formales derivan de Andalucía en donde fueron empleadas por diversos artistas con diferentes matices e importancia, será indispensable que hagamos referencia, aunque sea muy brevemente, a dichos antecedentes andaluces, para poder situar y entender mejor al posterior evolución de estas mismas formas dentro del barroco novohispano.

El mayor mérito y éxito artístico lo consiguió Jerónimo de Albás con haber empleado los estípites ya consagrados por los Churriguera en sus obras. El fue el introductor del apoyo estípite no sólo en los retablos novohispanos sino también en los de Sevilla, antes de venir a México, cuando en 1709 hizo el retablo mayor para el Sagrario de la Catedral hispalense (148) convirtiendo así al estípite -con plena voluntad artística- en la característica formal principal de su escuela. Las otras soluciones que adoptó, tales como la composición de los retablos mediante un solo cuerpo y su remate, así como el empleo de cornisas fraccionadas, ya estaban en el ambiente artístico andaluz -que siempre fue de vanguardia- desde hacía tiempo. En el segundo tercio del siglo XVII, el importante artista Alonso Cano sustituyó la composición tradicional de varios cuerpos, por uno solo sostenido por cuatro grandes columnas entorchadas, que soportan dados en vez de una cornisa corrida, como puede verse en el retablo mayor de la parroquia de Lebrija, en Sevilla, obra de Cano (149). A partir de entonces esas formas se popularizaron entre los artistas quienes continuaron su uso y desarrollo, como lo prueba otro ejemplo muy posterior, pero por eso mismo más cercano a la época de Albás en Andalucía y por lo tanto más importante para nosotros. Se trata del retablo de la iglesia de Zafra, obra de Francisco Hurtado, de hacia 1720 (150), que ostenta cuatro estípites -a decir verdad no tan hermosos como los de Albás- y una saliente cornisa que, aunque no se rompa, se quiebra y se recoge sobre cada estípite, con la misma intención expresiva de dar movimiento a la estructura. Este retablo se hacía justamente cuando Jerónimo de Albás ya había comenzado la obra del

altar de los Reyes de la Catedral de México y aunque el retablo de Hurtado es mucho menos rico y audaz que la obra balbasiana, en ambas se encuentran directrices muy parecidas. Por algo han dicho los especialistas en la materia, que no se sabe exactamente si Balbás influyó a Hurtado o viceversa.

El balbasianismo que comenzó como una modalidad personal derivada del barroco andaluz, gracias a su trasplante a tierras americanas abonadas con mayores inquietudes, produjo después frutos diferenciados, distintos ya de lo andaluz, es más, inconfundiblemente novohispanos. Desgraciadamente el retablo construido por Balbás para el Sagrario de Sevilla -entre 1706 y 1709 (151), fue destruido en 1824, so pretexto de que el edificio amenazaba ruina y únicamente se conservan dos descripciones de él, una de la pluma de Ceán Bermúdez y otra de la de González de León, testigo ocular de la destrucción (152). Gracias a ellas es posible darse cuenta de las semejanzas que había entre esa obra desaparecida y nuestro retablo catédralicio de los Reyes, origen del Balbasianismo novohispano y fuente de inspiración de muchos artistas, empezando por Lorenzo Rodríguez, primer seguidor de Balbás, que pronto se confirmó en su escuela, enriqueciéndola y propagándola con sus éxitos arquitectónicos.

La escuela balbasiana de la ciudad de México.

Poco se sabe de la historia de Jerónimo de Balbás, quien según Ceán Bermúdez nació en Cádiz (153) y según don Diego Angulo Iñiguez, su nombre hace suponer un origen asturiano, aunque tal vez ya remoto. Este mismo autor nos dice que en los primeros años del siglo Balbás era, cuando menos, vecino de Cádiz y ya famoso, pues desde Sevilla habían ido a buscarlo para que fuera a ha-

cer el mencionado retablo para el Sagrario (154). En 1714 estaba aun en Sevilla, pues proyectó la sillería del coro para la iglesia de San Juan de Marchena (155). Cuatro años después lo encontramos ya en México, en donde construyó el monumental retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana, entre 1718 y 1725 (156). El ambiente artístico que acogió a este artista, fue por demás receptivo y propicio para sus creaciones y pronto su escuela, reforzada por las producciones de Lorenzo Rodríguez, se extendió floreciente, no sólo en la capital sino también en sus alrededores y se manifestó su influencia en obras aisladas, tanto cultas como populares.

Además del altar de los Reyes, Balbás hizo para la misma catedral el altar mayor o ciprés y el llamado del Perdón, dedicado en 1737 (157). Estos dos han corrido -por diferentes causas- la misma mala suerte que su primera obra sevillana. El ciprés estaba en malas condiciones a mediados del siglo XIX y el propio Cabildo de la Catedral decidió por ello destruirlo en vez de restaurarlo, cosa que se llevó al cabo, comenzando uno nuevo el artista Lorenzo de la Hidalga, el 8 de abril de 1847 (158). Por lo que respecta al retablo del Perdón, un incendio ocurrido en 1967 -debido a un imperdonable descuido de las autoridades eclesiásticas- le causó grandes daños. Sin embargo sus elementos principales, en buenas condiciones para ser restaurados, fueron guardados en la capilla de Animas de la Catedral, que sirvió de bodega. De ese lugar, desaparecieron misteriosamente dichas partes, a principios de 1971 y según se averiguó después fueron vendidas a particulares, por otra lamentable y vergonzosa actitud del clero. Si bien, pudieron ser rescatadas. Se sabe también que Balbás hizo un proyecto para la Casa de Moneda, que no se realizó porque hubiera resultado

muy costoso dada su extraña y rica ornamentación. Dirigió también las obras del Hospital Real de Indios en 1726, y en 1738 la de la iglesia de San Fernando (159). Según Toussaint parece que el ilustre artista volvió a España, pues en 1761, presentó un proyecto -que se realizó- para un ostensorio en la Catedral de Sevilla (160). Claro está y así lo advierte Toussaint, que pudo haberse tratado de un homónimo del artista o de un hijo suyo. No se sabe si Balbás murió en México o en España y de su obra lo único que nos queda de él, es el gran retablo de los Reyes, en el cual se encuentran los principios formales básicos de la escuela balbasiana, que en cierto modo se repiten en las estructuras de algunos de los retablos taxqueños: alto basamento, grandes apoyos estípite sobre enormes zócalos, cornisamentos fraccionados y un remate muy importante. Pero, ¡cuanto más podríamos comprender la escuela balbasiana si se hubieran conservado todas las obras de este destacado artista!

La escuela balbasiana se enriqueció después, sobre todo con la obra del mencionado artista español Lorenzo Rodríguez, originario de Guadix, que vivió entre 1704 y 1774 (161). Con el gran éxito que tuvo este arquitecto con sus fachadas del Sagrario Metropolitano, logró hacer triunfar los estípites -que sólo se habían empleado para interiores- como elementos sumamente adecuados para las fachadas barrocas. Las primeras noticias de Rodríguez en México, corresponden al año de 1731 (162) y su rápido ascenso artístico indica que hizo una brillante carrera. En 1744 era veedor de Arquitectura y en 1749 inició su famosa obra del Sagrario que tanta fama le daría y que tanto gustó al público. En estas fachadas, como se sabe, Rodríguez aportó un elemento decorativo, que le dio nuevas posibilidades de movimiento y riqueza a las creaciones barrocas, que fue llamado interestíbite por Angulo Iñiguez, y que después

se habría de emplear con profusión en las obras churriguerescas y ultrabarrocas de diferentes partes del país, adquiriendo a veces gran predominio en las composiciones.

El arquitecto mexicano Ildefonso Iniesta Bejarano, fue también uno de los decididos seguidores de la escuela balbasiana, apeándose tanto a ella que por mucho tiempo su fachada de San Felipe Neri el Nuevo, se tomó como obra de Rodríguez, según hemos dicho en el capítulo anterior. Con seguridad debieron existir otros artistas balbasianos más, en esos años, pero que no es posible diferenciar por ahora, si nos atenemos únicamente al aspecto formal de las obras.

Otro artista que hay que mencionar en relación a este tema es Isidoro Vicente de Balbás, a quien Toussaint atribuye los retablos de Santa Prisca. Desgraciadamente no sabemos nada de su vida. Según Toussaint aparece en México en la segunda mitad del siglo XVIII (163). Fue hijo de Jerónimo, como lo ha probado el ilustre investigador Enrique Berlín, quien localizó en el Archivo de Notarías un contrato para hacer el retablo mayor de la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de la ciudad de México. En ese documento, -cuyo contenido nos ha sido transmitido amablemente por el señor Berlín- ante el escribano José Antonio Anaya, Isidoro Vicente pone como testigo a su padre Jerónimo de Balbás (164). Toussaint nos informa también que Isidoro Vicente hizo un proyecto para terminar la fachada de la Catedral -que se conserva en el archivo de la Academia de San Carlos- y que no concursó porque al parecer no fue del gusto de los jurados, así como que tomó parte en el dictamen que hizo acerca del mal estado en que se en-

contraba el ciprés de la Catedral hecho por su padre. Finalmente, debemos también al mencionado investigador Berlín, la noticia de que este artista hizo el desaparecido retablo mayor del Sagrario Metropolitano. Contamos pues, únicamente con estas pocas noticias sueltas acerca de la obra de Isidoro Vicente de Balbás, desaparecida en su mayor parte.

En suma, los artistas que se pueden agrupar hasta ahora como militantes del estilo balbasiano son: Jerónimo de Balbás, Lorenzo Rodríguez, Ildefonso Iniesta Bejarano e Isidoro Vicente de Balbás. El primero trajo a México los lineamientos básicos de una nueva modalidad barroca retablesca, si bien de origen andaluz, recreada ya con original personalidad artística. Poco después Rodríguez la consagró haciéndola extensiva a la arquitectura y le agregó algunos elementos importantes como los interestipites y los cornisamentos mixtilíneos ascendentes, para coronar las fachadas. Isidoro Vicente de Balbás reconsideró las enseñanzas de su padre, -desdeñando la obra de Rodríguez en cierto modo- inspirándose mucho en el retablo de los Reyes, insistiendo, con especial abundancia, en emplear algunos detalles ornamentales, en cuya presencia radica uno de los más fuertes acentos balbasianos, como veremos después. Además Isidoro Vicente ajustó la escuela al patrón anástilo abriendo nuevas posibilidades para el arte balbasiano. Se puede decir que las obras de Lorenzo Rodríguez poseen una mayor fuerza arquitectónica que disminuye considerablemente en Isidoro Vicente.

Por lo que respecta al anastilismo -aunque ya se había empleado mucho en Andalucía- resultó una novedad en México, tan bien recibida que habría de cultivarse con mucho éxito a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, hasta lograr imponer creaciones, ya de tipo abstraccionista, como el insólito retablo mayor de

la iglesia de la Enseñanza en la ciudad de México.

Hemos encontrado varios ejemplos andaluces de obras anástilas, que ponen de manifiesto que este fenómeno apareció en España cuando menos en la época del propio Jerónimo de Balbás, quien, sin embargo, nunca lo practicó sino que prefirió siempre el uso de apoyos en sus diseños. Más que en Sevilla, parece ser que fue en la ciudad de Granada donde el gusto por lo anástilo avanzó con precocidad, sin que podamos afirmarlo definitivamente. Quizá esto explique que Balbás no lo haya empleado nunca, pues tal vez no estuvo en Granada cuando este fenómeno comenzó a desarrollarse y es posible que éste no llegara a Sevilla en tiempos del notable artista. Dentro de la Catedral de Granada hay, por ejemplo, tres retablos que representan el gusto anástilo, en unos ya maduro se puede decir, justamente en los años en que Balbás el Viejo trabajaba en Sevilla y luego en México. De 1707 es el retablo de Santiago, obra de Hurtado Izquierdo (165); de Pedro Duque Cornejo existe el retablo de la Virgen de Antigua, obra hecha entre 1716 y 1718 y que aunque luce estípites es de franca transición hacia el anastilismo (166) y el retablo de Jesús Nazareno, de Marcos Fernández Raya, de 1722, rotundamente anástilo y recogido sobre el muro (167).

No lo sabemos con certeza, pero es muy posible -dada su manera artística- que Isidoro Vicente se hubiera educado en parte en Sevilla o que durante su vida hubiera viajado a España y se hubiera familiarizado con el barroco andaluz. Esto explicaría su gusto por lo anástilo que en esos años debía estar muy de moda en Sevilla y que al parecer él introdujo en el barroco novohispano.

Esto es lo poco que podemos informar sobre la historia de la escuela balbasiana, que sin duda se encontraba vigente cuan-

do en 1751 José de la Borda decidió construir el rico templo que legó al mineral de Taxco. El interior de la parroquia constituye una de las más avanzadas obras de esta escuela barroca y como conjunto no tiene rival en el panorama artístico dieciochesco.

¿Fue el autor de los retablos. Isidoro Vicente de Balbás?

Como anotamos en el primer capítulo de este estudio, don Manuel Toussaint dejó asentado en su pequeño libro Borda restituido a España, que los retablos de Santa Prisca fueron hechos por Isidoro Vicente de Balbás, pero sin citar adecuadamente la procedencia del manuscrito de donde tomó la información, porque pensaba hacer un artículo especial, que nunca llegó a escribir. Transcribimos de nuevo sus palabras para facilitar al lector la comprensión de estos párrafos:

"Podría dar otro dato de interés, que obtuve de un juicio curioso, ejecutivo, sobre pesos, en que consta que el entallador y ensamblador que hizo, ayudado de muchos operarios, los portentosos retablos de Santa Prisca, fue Isidoro Vicente de Valvás (sic). Los maestros que yo menciono en el libro [se refiere a su libro Tasco, tantas veces citado], acaso fueron los doradores. Las aventuras de Valvás, son regocijadas, sus observaciones de Taxco un poquitín picarescas: me prometo hacer un artículo con todo ello" (168).

Nunca lamentaremos suficientemente que el maestro no haya publicado tan importante documento para la historia del arte barroco. Nosotros hemos recorrido infructuosamente los archivos y hasta ahorano hemos localizado ningún manuscrito que esté relacionado con la construcción de la parroquia de Taxco y sus altares.

Sin embargo, estamos de acuerdo con atribuir la obra de los retablos a Isidoro Vicente de Balbás, aunque no se puede probar documentalmente, por las razones histórico-artísticas que explicaremos. También estamos de acuerdo con el maestro Toussaint en que el nombre de Juan Caballero (169) que él consigna en su libro, como uno de los artistas que trabajaron en los retablos, corresponda posiblemente a uno de los doradores o ayudantes de Balbás, ya que hasta ahora no se conoce ningún artista importante de este apellido en México. Por cierto que el historiador Antonio Sancho Corbacho, menciona en su obra sobre el barroco de Sevilla a un alarife ecijano, llamado Antonio Caballero (170), quien trabajaba hacia 1785 y que posiblemente estuviera emparentado con el Caballero de Taxco.

Ahora bien, las razones que tenemos para considerar a Isidoro Vicente como el autor de los retablos taxqueños, parten primeramente, de la certeza de que fue hijo de Jerónimo de Balbás, cosa que lo coloca dentro de las circunstancias cronológicas y artísticas adecuadas y por otra parte nos basamos en la gran semejanza artística que existe entre los retablos taxqueños, los retablos andaluces en general -tales como el retablo de San Juan de Dios en Granada, hecho por Bada y J.F. Guerrero hacia 1750, que también Joseph Baird encuentra como nosotros, muy parecido a las obras novohispanas (171)- y las obras de Jerónimo de Balbás tanto en México como en España, como esperamos que haya quedado esclarecido a lo largo de los párrafos precedentes.

Cuando de la Borda decidió hacer su iglesia, Isidoro Vicente, Lorenzo Rodríguez e Ildefonso Iniesta Bejarano eran sin duda tres de los principales artistas a quienes se podía recurrir pa-

ra confiarles la hechura de una obra tan importante. Es obvio que Borda no iba a emplear a un desconocido para encomendarle uno de sus más caros anhelos, en todos los sentidos. Tanto Iniesta Bejarano como Lorenzo Rodríguez, que estaban ocupados por entonces con sus fachadas de San Felipe Neri y del Sagrario, respectivamente, (el Sagrario se empezó en 1749 y San Felipe Neri en 1751 o sea el mismo año que Santa Prisca) han pasado a la historia como arquitectos y no como retablistas, en cambio Isidoro Vicente debe haberse distinguido como tal pues, como dijimos, contrató la hechura del retablo de la capilla del Rosario de Santo Domingo y fue el autor del retablo mayor del Sagrario y es a quien Joseph Baird atribuye el esplendoroso conjunto de retablos que llenan el templo de Tepozotlán (172). De ser así esta sola obra le habría dado renombre suficiente para que de la Borda no titubeara en contratarlo. Es posible también que por entonces nadie hubiera superado en riqueza y originalidad los proyectos que este artista hubiera podido presentarle a Borda.

Artísticamente hablando los argumentos son mucho más convincentes, pues los retablos de Santa Prisca pertenecen decididamente a la escuela balbasiana por su estructura, por el empleo de estípites (aunque no en todos), por su lenguaje formal y la calidad y riqueza del mismo, que según veremos adelante con mayor amplitud, deriva en gran parte del repertorio consagrado por Jerónimo de Balbás en el retablo de los Reyes y también por la casi igual manera de combinar la talla "cortada" y la "modelada". En Taxco todas estas características, si bien tratadas con originalidad y dentro de combinaciones novedosas, muestran su inconfundible parentesco con el retablo de los Reyes, pues del conjunto brota la misma euritmia, la misma expresividad culta, audaz, efectista

y profundamente religiosa que emana de aquel, de tal manera que los retablos taxqueños podrían escoltar al de la catedral mexicana y nadie se sorprendería de verlos allí.

Es de importancia hacer notar que Isidoro Vicente no empleó estípites rodriguezcos. No los ignoró totalmente porque en sus pilastras-peanas, dominantes en todos los retablos, percibimos un parecido con ellos, como por ejemplo en los del crucero, pero nunca los aceptó francamente, cosa que no nos parece casual. Las estructuras que Isidoro Vicente creó para los retablos taxqueños, con todo el carácter original que fue capaz de darles están basadas en la obra de su padre y son -repetimos- una derivación digerida y aumentada y muy clara, de la monumental estructura del retablo de los Reyes.

Isidoro Vicente, sin embargo, supo separarse a tiempo de las enseñanzas de su padre. Aunque lo recuerda, lo imita sólo hasta cierto punto y le rinde homenaje al emplear estípites en las estructuras de los retablos principales, pero encontró en los modelos anástilos la más feliz solución que hubiera podido desearse para aligerar el problema que planteaba la angostura de la nave del templo. En este bello conjunto barroco alternan el estípite y lo anástilo con impecable ritmo balbasiano.

Retablos estípites y anástilos.

Una solución funcional, bella y novedosa, fue el haber alternado retablos anástilos con retablos estípites como inteligentemente hizo Isidoro Vicente de Balbás al vestir así la iglesia de Santa Prisca de Taxco. Vemos en este conjunto el paso ele-

gante y seguro del barroco estípite al anástilo, como no recordamos que exista en otras partes. Al hablar de la planta del edificio y hacer notar su estrechez, dijimos que a eso se había debido la causa principal que tuvo el artista para colocar retablos anástilos en los muros de la nave, puesto que así se mantenía despejado el espacio del recinto. Volvemos a dar esa razón funcional como el móvil principal que, a nuestro juicio, tuvo Balbás hijo para poner retablos replegados a los muros, pero es evidente que también contó para él el aspecto artístico, ya que en cierto modo el paso de una modalidad a otra está sugerido en las formas de los retablos.

De los cuatro retablos que emplean estípites es en el altar de Animas, en donde éstos lucen con mayor pureza balbasiana; exentos, esbeltos, claramente visibles en todas sus partes. Los que se encuentran en los retablos del crucero están semiocultos por otros cuerpos colocados a sus lados y frente a ellos, y en el altar mayor los propios cuerpos de los estípites pierden su fisonomía geométrica cubiertos por la rica ornamentación que se les adhiere, resultando, para muchos espectadores, irreconocibles a primera vista. A este momento sutil que afectó la evolución de las formas barrocas, -repetimos otra vez- Joseph Baird lo ha llamado atinadamente la disolución del retablo estípite (173) y a los apoyos que se alejan de su patrón balbasiano, les llama quasi-estípites.

Cuando se hicieron los retablos de Santa Prisca, la moda estípite o sea el barroco churrigueresco, estaba en todo su apogeo, pero evidentemente Balbás hijo -entusiasta seguidor de su padre- debía hacer algo diferente, para su propia satisfacción y la de José de la Borda, quien deseaba construir una obra extraor-

dinaria. Así, Isidoro Vicente tomó el estípite balbasiano como punto de partida para llevar la expresión artística, por medio de una dinámica más intensa, a nuevos campos de la imaginación creadora.

Por lo que hasta ahora sabemos, los retablos anástilos de Taxco -que juntamente con los otros de estípites- deben situarse hacia 1755 son las más tempranas obras de este tipo, con cronología más o menos cierta (174), por lo tanto debemos dejar asentado que la obra de Balbás hijo, no sólo tiene el mérito de ser una bella creación barroca sino que, posiblemente, su lugar en la historia del barroco novohispano deba señalarse como el momento del paso al anastilismo, que en Santa Prisca se haya representado con toda claridad.

Joseph Baird, reconoce, como nosotros, que la ornamentación de los retablos está lo suficientemente unificada como para atribuirlos, todos, a un mismo autor. Sin embargo, piensa que los retablos de la nave pueden ser posteriores porque su anastilismo le parece demasiado temprano (175). Con todo el respeto que nos merece su alto profesionalismo y su amistad, deseamos asentar lo contrario: que todos los retablos, a nuestro modo de ver, fueron hecho al mismo tiempo. En primer lugar el paso del barroco estípite al anástilo está logrado en Taxco de una manera tan suave, fácil, bella y homogénea, que no se nota por ninguna parte diferencia de autores ni de tiempos. Tampoco vemos porque no habrían de ser, los dos tipos de retablos, obras del mismo Balbás. Es cierto que el anastilismo resulta temprano, pero más que nada porque existe la tendencia a considerar su aparición como un fenómeno posterior. Pero viéndolo bien ¿qué impide que nuestro artista haya sido uno de sus iniciadores o su iniciador en la Nueva Es-

paña? Según anotamos el anastilismo empezó en España, cuando menos en 1707. Francamente no vemos porque Balbás no habría de inspirarse en las obras andaluzas y hacer un conjunto anástilo a mediados de la centuria, cuando ya dicha tendencia debía estar más que digerida en España. Nos parece que, para cuando se hizo Santa Prisca, ya había pasado tiempo de sobra para que dichas tendencias hubieran llegado a México, ya fueran traídas por el mismo Isidoro Vicente o por algún otro artista. Cabe en este momento recordar las avanzadas audacias estructurales de muchos retablos peruanos del siglo XVII y que, según la mencionada manera de ver las cosas, tendríamos que situar en el siglo XVIII. De la misma manera, que el Perú se adelantó a nosotros en el movimiento de las estructuras retablescas, así también creemos que es posible admitir, que dentro del propio barroco novohispano, Balbás pudo haber hecho una obra de vanguardia, que ahora nos parece precoz porque carecemos de muchos datos informativos para reconstruir cronológicamente la evolución de nuestro barroco.

Para nosotros, repetimos, todos los retablos se hicieron al mismo tiempo, es más, deben haberse planeado todos juntos. Esto se desprenden de su perfecta secuencia religiosa y formal, de la uniforme calidad del oficio, del unísono lenguaje ornamental, y de las repetidas fórmulas para combinar símbolos y figuras mixtas, así como del esmero puesto por el artista para dar a cada detalle su justo valor dentro del conjunto, todo lo cual se encuentra en cada retablo traduciéndose además en una poderosa euritmia que lleva al espectador a gozar del conjunto como totalidad, lo que evidentemente quiso lograr el artista y que hubiera sido muy difícil de obtener si los retablos se hubieran hecho por varios artistas y en diferentes tiempos.

El empleo de ménsulas, peanas y pilastras-peana merece una mención muy especial, porque estos elementos constituyen uno de los aspectos formales más originales y sobresalientes, mediante los cuales se destacan algunos ejes y se marcan los puntos más importantes de los conjuntos. Las ménsulas casi cobran vida propia, generándose en los lugares más inesperados y produciendo algunos de los efectos más inquietantes que hay en los retablos. Las decorativas pilastras-peana, siempre novedosas y diversas, tienen lugar muy destacado en estas composiciones, sobre todo en los retablos anástilos. En la manera imaginativa y osada de crear ménsulas y pilastras-peana vemos una de las características más personales y valiosas del artista Isidoro Vicente de Balbás.

Por todas las anteriores razones, los retablos de Santa Prisca nos parecen ser una obra de conjunto, extraordinaria no sólo por su belleza artística sino por el significativo avance que representa el paso del churrigueresco al anástilismo, por lo que deben considerarse como unas de las más esplendorosas creaciones, altamente representativas del movimiento ultrabarroco.

De la ornamentación

El repertorio de formas ornamentales que se encuentra en los retablos de Taxco, procede de Jerónimo de Balbás en su mayor parte y apenas se introducen algunos diseños nuevos. Básicamente se repiten las figuras, ritmos y combinaciones mixtas, que dicho artista empleó y puso de moda cuando revistió lujosamente la estructura del retablo de los Reyes. Para darnos una mejor idea de los componentes de dicho repertorio, enumeraremos a continuación,

aquellos elementos que aparecen tanto en el retablo de los Reyes como en los de Taxco y que son: cornisas seccionadas, molduradas, que lucen más vigorosas y voluminosas en Taxco; juegos de profundidad, más numerosos y también más intensos en Taxco; granadas, algunas de ellas tan parecidas a las del retablo de los Reyes que parecen provenir del mismo modelo; vides, aunque en Taxco aparecen en menor número; capiteles compuestos casi iguales en ambas partes; ángeles balbasianos -con ramos o palmas, sentados sobre roleos o secciones de frontones rotos- tan abundantes en Taxco que su número extraordinario resulta apoteósico; conchas, otro de los elementos predominantes en Taxco, que se presenta en todos los tamaños y con tal copiosidad, ^{y significación,} que puede considerarse -junto con los ángeles- la rúbrica balbasiana por excelencia; roleos de todos tamaños; medallones, que también cobran más importancia en número y tamaño en Taxco; doseles; querubines; follajes; frontoncillos; perillones, etc. En resumen, el repertorio ornamental de Jerónimo de Balbás, asimilado totalmente por su hijo, fue, eso sí, acrecentado en número y tamaño en las manos de éste.

Como novedades respecto a la lista anterior, encontramos quirnaldas, con bastante frecuencia y tamaño importante; cornisones muy salientes y representaciones de espigas de trigo y grandes molduras inspiradas en este tema. Pero los elementos más novedosos y que constituyen verdaderas aportaciones al repertorio ornamental barroco, son las figuras de obispos y Papas, hechas y puestas con carácter puramente ornamental, como ya hemos dicho. Según vimos, en los retablos colaterales, decenas de dicha clase de representaciones, de varios tamaños, ocupan lugares, antes dedicados a los querubines y ángeles o a otras figuras, con la sola intención de dar énfasis al tema del episcopado, y en el retablo

mayor sucede lo mismo con las numerosas efigies de Papas -anónimas, grandes y pequeñas- que asoman por todas partes, para contribuir a la exaltación de la santa institución del Papado. Gracias a la ductibilidad del espíritu barroco Isidoro Vicente pudo realizar en grande su original invención, sin que las imágenes de dichos personajes eclesiásticos sufrieran ningún desdoro en su dignidad, al transformarse en simples elementos ornamentales.

De la talla.

Indiscutiblemente estamos en la presencia de una obra de culta artesanía en la que se obedecieron cuidadosamente planos, reglas, modelos de intenciones artísticas muy estrictas y concretas, esencialmente derivadas de la corriente andaluza, pero representativas ya de las directrices escultóricas reelaboradas por Jerónimo de Balbás, en los retablos capitalinos novohispanos, hechos por él o sus seguidores. Igual que en aquellos, y de la misma manera que sucede en la ornamentación de la arquitectura de la iglesia de Taxco, -según vimos ya en la primera parte de este capítulo- la talla "cortada" y la "modelada" se combinan con felices resultados en el conjunto esplendoroso que forman los retablos taxqueños (176). Igual que en el retablo de los Reyes, de Jerónimo de Balbás y que en las portadas del Sagrario, de Lorenzo Rodríguez, en los retablos taxqueños la talla "cortada" se reserva para los núcleos estructurales, la multiplicación de planos moldurados y para la mayor parte de los motivos ornamentales de diseño geométrico. En general se puede decir que las zonas de talla "cortada" son las que sirven de núcleo, base y apoyo o trasfondo, a la

ornamentación de motivos naturalistas de talla "modelada", que se sobrepone, se apoya, pende o cubre los volúmenes "recortados". Con la talla "modelada", que, como puede verse en las ilustraciones, es la que predomina en cada retablo, se reproducen y procrean las conchas, las granadas, los querubines, las flores y quirinaldas, etc., etc., así como también algunas formas geométricas, como ciertos roleos, los cuales presentan muchas veces cuerpos carnosos, de superficies curvas. Además, como el naturalismo no es estricto -según sabemos- se descuida un tanto la apariencia de las cosas y las granadas, por ejemplo, a veces, parecen manzanas o membrillos y así por el estilo, en otros casos. Tales motivos creados "modeladamente" se encuentran por todas partes, según se habrá notado cuando se habló del análisis formal.

Todos los retablos de Santa Prisca ostentan pues, como resultado final de la combinación de técnicas escultóricas, el predominio de la talla "modelada" en mayor o menor grado. A nuestros ojos, las sacras, los retablos laterales de la capilla del Padre Jesús y el retablo mayor del templo, son los que muestran una exuberancia formal con mayor lucimiento de formas curvilíneas y carnosas de aspecto orgánico. Sin embargo, en ciertas partes de los retablos se da preferencia a los "juegos de profundidad" -repetiendo una vez más la acertada frase de Margaret Collier (177)- para producir, con toda intención, tremendas vibraciones de gran efecto visual, que no pueden lograrse con la suavidad de la talla "modelada". En los colaterales es en donde nos parece encontrar los mejores ejemplos de zonas molduradas "cortadas", las más potentes y espectaculares, en donde más lucen los efectos de dicha talla, como en la ancha franja que corre sobre los cubos de los estípites y que en varios cuerpos escalonados y molduraciones en

diferentes planos, sube hasta el cornisamento. También la perspectiva que ofrecen los remates de los mismos retablos, vistos verticalmente desde abajo, ofrecen una espectacular proyección de perfiles "cortados" de resplandecientes líneas y cuerpos prismáticos. Fuera de estas partes -repetimos- resultan dominantes las formas "modeladas" y habrían de pasar algunos años más todavía para que se llegara a hacer un retablo totalmente geometricista, a base de "juegos de profundidad", como el sensacional altar mayor del templo capitalino de la Enseñanza, obra finisecular (178), que ya hemos mencionado.

No creemos que esta combinación de tallas ofrezca ninguna novedad especial desde el punto de vista técnico y desde el punto de vista de la expresión, quedan desde luego ligadas, ineludiblemente a las obras balbasianas de la ciudad de México -sin que presenten por otra parte ningún valor regional, o peculiarmente taxqueño- en concreto, al retablo de los Reyes de Jerónimo de Balbás. Es decir, que si pretendemos definir el estilo de los retablos de Santa Prisca únicamente por la talla que presentan sus partes, tenemos que aceptar también, que son obras de evidente escuela balbasiana.

Las imágenes.

Como hemos visto las esculturas de los santos forman un conjunto de figuras elegantemente ataviadas, más o menos de acuerdo con la época en que vivieron, porque la costumbre de representar a los personajes con los atuendos propios de su tiempo, es algo que se adoptó y cumplió adecuadamente hasta el siglo pasado, gracias al creciente historicismo que se adueñó de las conciencias. En las etapas artísticas anteriores, se acostumbraba

vestir a los personajes de los temas religiosos a la moda del momento, como tantas veces lo hizo el Renacimiento, por ejemplo. El arte barroco tampoco sintió la necesidad de representar a los santos apeándose estrictamente a la moda del período en que vivieron, sin embargo tampoco desdeñó del todo este recurso expresivo y en muchos casos lo observó fielmente, sobre todo cuando se trató de representar personajes ya perfectamente caracterizados -por tradición o por ser de épocas recientes- tales como San Francisco, San Agustín o los más modernos como San Ignacio de Loyola y San Felipe Neri, de quienes se puede decir que se hacían retratos.

En Taxco por lo tanto hay un intento moderado de dar idea, a veces mediante el traje, de la época a que pertenecieron ciertos santos -probablemente porque ya en ese entonces el racionalismo comenzaba a infiltrarse en las mentes- vistiéndolos de manera parecida a su momento histórico, aunque esto no se llevó al cabo con precisión ni se hizo en todos los casos. Las santas doncellas mártires del altar de Santa Lucía, como vimos, están públicamente cubiertas con largas túnicas y mantos, que resultan de inspiración bíblica, más que romana; tiempo en que se supone que vivieron dichas mujeres. Los personajes de la historia sagrada que aparecen en los retablos de San José y de Nuestra Señora de los Dolores, están trajeados a la manera bíblica, aunque algunos santos varones como Estolano, portan túnicas cortas, terminadas en la orilla con formas de guardamalletas, que deben ser invenciones dieciochescas, así como la suntuosidad que priva en todos los atuendos en general. Por otra parte, los santos obispos o Papas, sea cual fuere la época en que hayan vivido y su edad, aparecen uniformados por unas vestiduras exactamente iguales y que participan de

los lujos acostumbrados en el arte escultórico del siglo XVIII: mucho color y accesorios llamativos.

Las actitudes expresivas de dichas imágenes son en general estáticas y sólo las estatuas principales, en cada altar, sobresalen por estar concebidas dentro de una composición más suelta, de suaves movimientos, pero siempre discretos. Los paños de las vestiduras son los que más se mueven, pero aun así nunca sobrepasan ciertos límites conservadores. Este discreto barroquismo escultórico, era absolutamente necesario y seguramente fue una decidida intención del artista para que las imágenes pudieran contrastar -en cierto modo- mediante su estatismo, con el exuberante trasfondo ornamental que las rodea, pues si las figuras hubieran tenido un gran dinamismo se hubieran confundido con los roleos, las molduras, follajes, guirnaldas y demás elementos. Había, pues, que diferenciarlas, que lograr que se destacaran, y eso se logró gracias a sus actitudes reposadas y elegantes.

Los rostros de las imágenes merecen también algunos comentarios. Como esperamos que se haya notado, hay muy pocas caras conocidas o diferenciadas. Por ejemplo: San Francisco de Borja, San Francisco Xavier y San Pedro Canisio; los tres sacerdotes jesuitas sí fueron casi retratados, pero en general los demás no. Esto se debe a dos razones. La primera es que estos santos del siglo XVI podían ser representados con sus rasgos personales porque quedaron retratos de ellos, o cuando menos datos muy concretos sobre sus fisonomías, en cambio, la mayoría de los demás santos representados, son tan antiguos, que es imposible que pudieran haberse "retratado" en los retablos. La segunda razón es que el retrato no importa en este caso, como ya dijimos; al barroco en general le importó ante todo el símbolo y al artista creador de

Santa Prisca también. Los santos debían estar allí presentes, pero no necesariamente con su persona física sino con su personalidad espiritual, con el significado sobrenatural que cada uno tiene dentro del seno de la Santa Madre Iglesia. Y para eso -como es obvio- no es necesario el fiel retrato físico sino sólo una imagen simbólica.

En algunos casos se trató de indicar la edad, pero sólo mediante el restringido recurso de poner barbas o no, y cuando se usan éstas, ponerlas grises u oscuras, según la edad aproximada del personaje.

Finalmente hemos de comentar que el parecido entre todos los santos es muy notable, que un fuerte aire de familia los emparenta, porque todos están sometidos a un patrón, si bien no estrictamente académico, si idealizado y por eso vemos en todos los mismos ojos grandes, dulces; las frentes amplias; las bocas chicas; las narices rectas y la expresión pasmada; todo un ideal estético y espiritual.

NOTAS

- 1.- Weisbach, Werner. El Barroco Arte de la Contra-Reforma. Traducción y ensayo preliminar de Enrique de Lafuente Ferrari. Madrid, Espasa-Calpe, 1948, 2a. Ed.
- 2.- Otto, Rodolfo. Lo Santo. Traducción de Fernando Vela. Madrid. Revista de Occidente, 1925, p. 86-87.
- 3.- Ibidem. p. 92-93.
- 4.- Ibidem. p. 92-93.
- 5.- Ibidem. p. 92-93.
- 6.- Lafuente Ferrari. Op. cit. p. 25-26.
- 7.- Nàcar Fuster, Eloiño y Colunga, Alberto. Op. cit. p. 630.
- 8.- Ibidem. p. 1152.
- 9.- Las conchas o veneras simbolizan por lo general, las peregrinaciones cuando están colocadas con la cara posterior expuesta, según lo indica George Ferguson en su libro sobre Signos y Símbolos en el arte cristiano. Buenos Aires. Emecé, 1956, p. 10 pero también aluden al sacramento del bautismo, como dice Juan Ferrando Roig en su Iconografía de Santos. Barcelona. Omega. 1950, p. 277. Las que ornamentan los altares taxqueños -todas ellas mostrando su cara interior- no parecen aludir a ninguno de estos motivos, de manera especial, dada su colocación. Aquí parecen tener un carácter eminentemente decorativo pues se las encuentra por todas partes, sin que eso quiera decir que no hayan conservado algo de su antiguo simbolismo religioso, si bien con un sentido más amplio y general.
- 10.- Nàcar Fuster, Eloiño y Colunga, Alberto. Op. cit. p. 1076. San Mateo 26, 26-29. Las palabras de la Consagración deben estar siempre presentes en cualquier altar en donde se celebre

misa, generalmente colocadas en tablillas portátiles, pero en estos altares se encuentran de manera permanente, por lo que también se les llama Sacras, como ya lo dejó anotado Manuel Toussaint en su estudio sobre Taxco y su iglesia, tantas veces mencionado, p. 125.

- 11.- La granada siempre alude a la Iglesia, a la unidad de los fieles simbolizada en los incontables granos que contiene uno sólo de estos frutos. Significa también la esperanza de la inmortalidad y la resurrección, así como de la fertilidad. Ferguson, George. Op. cit. p. 33.
- 12.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 142-143.
- 13.- Ferguson, George. Op. cit. p. 43.
- 14.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 152 y 287.
- 15.- Enciclopedia de la Religión Católica. Dalmau y Jover editores. Barcelona. 1956, Tomo VII, p. 702.
- 16.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 240.
- 17.- Gustin, Monique. El Barroco en la Sierra Gorda. México, INAH 1969, p. 174.
- 18.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 46.
- 19.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 117.
- 20.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 174, 286, 287, y 291.
- 21.- Ibidem. p. 56 y 285.
- 22.- Ibidem. p. 71, 291 y 293.
- 23.- Ibidem. p. 264 y 287.
- 24.- Ibidem. p. 137, 287, 291 y 293.
- 25.- Toussaint, Manuel. La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. México. Comisión de Orden y Decoro, 1948, p. 156.
- 26.- Ver en el capítulo II, la parte referente a la vida de José de la Borda.

- 27.- Diccionario Enciclopédico Salvat. Caracas. Editorial Orinoco. 1955.
- 28.- Kelemen, Pál. Op. cit. p. 275.
- 29.- Roig, Juan Ferrando, Op. cit. p. 171-172.
- 30.- Ibidem. p. 287.
- 31.- Ibidem. p. 222.
- 32.- Morell, Francisco de Paula. Flos Sanctorum. Buenos Aires, 1949, p. 273.
- 33.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 109.
- 34.- Diccionario Enciclopédico Salvat. Caracas. Editorial Orinoco, 1955.
- 35.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 268.
- 36.- Réau, Louis Iconographie des Saints. Paris. Press Universitaires de France, 1959, p. 1332.
- 37.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 114.
- 38.- Morell, Francisco de Paula. Op. cit. p. 296.
- 39.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 116.
- 40.- Enciclopedia de la Religión Católica, T. IV, p. 691.
- 41.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 218.
- 42.- Sánchez Pérez, José Augusto. El culto Mariano en España. Madrid, 1943. p. 323-324.
- 43.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 266.
- 44.- Enciclopedia de la Religión católica. Barcelona, Dalmau y Jover. 1956. T. VII, p. 625.
- 45.- Morell, Francisco de Paula. Op. cit. p. 321.
- 46.- Ferguson, George, Op. cit. p. 135-136.
- 47.- Réau, Louis, Op. cit. T. II, p. 43.
- 48.- Ibidem. p. 41.

- 49.- Nácar Fuster, Eloíno y Colunga, Alberto. Op. cit. p. 613
Job. 38, 7 "...entre las aclamaciones de los astros matutinos..."
- 50.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 200.
- 51.- Ferguson, George, Op. cit. p. 137-138.
- 52.- Ibidem. p. 139-140.
- 53.- Ibidem. p. 140.
- 54.- Ibidem. p. 24.
- 55.- Réau, Louis. Op. cit. T. III, p. 1137.
- 56.- Ferguson, George, Op. cit. p. 140-141.
- 57.- Réau, Louis, Op. cit. T. III, p. 42.
- 58.- Ibidem. p. 42.
- 59.- De la Maza, Francisco. El pintor Cristóbal de Villalpando.
México. INAH. 1964, p. 25.
- 60.- Según información verbal del señor Jerónimo Sotelo Baena con domicilio en Reforma 5, Taxco, Gro, quien durante la mayor parte de su larga vida ha estado encargado del culto en la Capilla de Jesús Nazareno.
- 61.- No son muchos los retablos que se conservan dedicados a este santo. Recordamos ahora dos más, importantes. El que ya mencionamos, que actualmente se encuentra en la Capilla del mismo nombre en la Catedral de México, que perteneció a la iglesia de Monserrat y otro -de origen desconocido- que ahora está en la nave del templo conventual de Amecameca, Edo. de México.
- 62.- Nácar Fuster, Eloíno y Colunga, Alberto. Op. cit. p. 1109 y 1041. Lucas I-27 y Mateo I-2-25.
- 63.- Véase Vargas Lugo, Elisa. "Un retablo del siglo XVII". Conciencia y Autenticidad Históricas. México. UNAM. 1968, p. 399-406.
- 64.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 150.

- 65.- Ibidem. p. 39-40.
- 66.- "En donde se habla de San Joaquín es en los evangelios apócrifos. Véase: Santos, Aurelio de. Los Evangelios Apócrifos. Madrid, 1963.
- 67.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. III, p. 490.
- 68.- Ibidem. T. III, p. 490.
- 69.- Santos, Aurelio de. Op. cit. p. 185.
- 70.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 271 y Nacar Fuster, Eloíno y Colunga, Alberto. Op. cit. p. 1108-1109. Lucas 1-5-29 y 1-30-58.
- 71.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 140.
- 72.- Ibidem. p. 156.
- 73.- Morell, Francisco de Paula. Op. cit. p. 399.
- 74.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. III, p. 263.
- 75.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 154.
- 76.- Ibidem. p. 189-190.
- 77.- Ibidem. p. 188-189.
- 78.- Morell, Francisco de Paula. Op. cit. p. 107.
- 79.- El estudio de los retablos hecho por el maestro Toussaint tiene un notable error en este punto, pues confundió el retablo de la Purísima de la Capilla del Padre Jesús -del que hablaremos después- con el de la Virgen del Rosario que es uno de los colaterales y así las fotografías que ilustran su texto aparecen cambiadas. Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 140-141.
- 80.- Baird, Joseph. The 18th Century retable in the South of Spain, Portugal and Mexico. Thesis. Harvard University. Cambridge, Mass. 1951, y The churches of Mexico 1530-1810. Berkeley. 1962. University of California, Press.

- 81.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 122.
- 82.- Véase: De la Maza, Francisco. El Guadalupanismo Mexicano.
México. Porrúa, 1953.
- 83.- Ibidem. p. 9.
- 84.- Enciclopedia de la Religión Católica. p. 912-913.
- 85.- Ibidem. p. 912-913.
- 86.- Ibidem. p. 913.
- 87.- Ibidem. p. 913.
- 88.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 342.
- 89.- Ibidem. p. 167.
- 90.- Ibidem. p. 100.
- 91.- Ibidem. p. 210-211.
- 92.- Ibidem. p. 119.
- 93.- Ibidem. p. 163.
- 94.- Morell, Francisco de Paula. Op. cit. p. 34.
- 95.- Croiset, P. Anné Chreتيene ou Vies des Saints. Paris. Pélegand
Fils et Robert. 1876. 9 Vois. T. VI, p. 23-31.
- 96.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 168.
- 97.- Réau, Louis. Op. cit. T. III, p. 1228.
- 98.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 154.
- 99.- Morell, Francisco de Paula. Op. cit. p. 228 y 400.
- 100.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 207-208.
- 101.- Ibidem. p. 117.
- 102.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 218.
- 103.- Baird, Joseph. Op. cit.
- 104.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 153-154.
- 105.- Peñafiel, Antonio. Op. cit. p. 24.
- 106.- Testimonio de la Información dada por el doctor don Manuel de
la Borda, Presbítero de este Arzobispado, vecino, etc...
México
1783-86. MSS/ Col. Rafael Porrúa Turanzas.

- 107.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. V, p. 1218.
- 108.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 37.
- 109.- Morell, Francisco de Paula. Op. cit. p. 355.
- 110.- Ibidem. p. 78, y Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 127.
- 111.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 149-150.
- 112.- Morell, Francisco de Paula, Op. cit. p. 286.
- 113.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 34.
- 114.- Morell, Francisco de Paula. Op. cit. p. 252.
- 115.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. III. p. 842.
- 116.- Ibidem. T. III. p. 835.
- 117.- Enciclopedia Sopena. Buenos Aires, 1941. p. 199.
- 118.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. VI, p. 245.
- 119.- Reau, Louis, Op. cit. T. III. p. 1121.
- 120.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 117.
- 121.- Ibidem. p. 120.
- 122.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. VI. p. 1145.
- 123.- Ibidem. T. V. p. 1218.
- 124.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 218.
- 125.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. II. p. 926.
- 126.- Ibidem. T. II. p. 927.
- 127.- Ibidem. p. 930.
- 128.- Treus, Manuel. La Eucaristía en el Arte Español. Barcelona, Aymá Editores. 1952, p. 197.
- 129.- Roys Marín, Antonio. La Virgen María. Teología y espiritualidad Marianas. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. 1968. p. 274-277.
- 130.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. V. p. 1210-1215.
- 131.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 250 y Morell, Francisco de Paula, Op. cit. p. 379.

- 132.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 184.
- 133.- Ibidem. p. 200.
- 134.- Ibidem. p. 133.
- 135.- Ibidem. p. 117.
- 136.- Ibidem. p. 125.
- 137.- Morell, Francisco de Paula. Op. cit. p. 208.
- 138.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. VIII. p. 807.
- 139.- Ibidem. T. IV, p. 834
- 140.- Ibidem. T. IV. p. 1562.
- 141.- Nacar Fuster, Eloíno y Alberto Colunga, Op. cit. p. 1103
San Marcos, 15, 1 a 15.
- 142.- Ibidem. p. 1104. San Marcos 15, 16 a 20.
- 143.- Véase la parte correspondiente al análisis del retablo mayor.
- 144.- San Lucas, 2, 25 a 32. Nacar Fuster, Eloíno y Colunga, Alberto. Op. cit. p. 1111-1112.
- 145.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. VI. p. 1323.
- 146.- Ibidem. T. I. p. 583.
- 147.- Véase la parte correspondiente al análisis del retablo mayor.
- 148.- Sancho Corbacho. Op. cit. p. 271.
- 149.- Ibidem. p. 267.
- 150.- Gallego Burín. Op. cit. Lá . 65.
- 151.- Sancho Corbacho, Antonio. Op. cit. p. 274.
- 152.- Sancho Corbacho. Op. cit. p. 274.
- 153.- Ibidem. p. 273.
- 154.- Angulo Iniguez, Diego, Op. cit. T. II. p. 872-73.
- 155.- Sancho Corbacho, Antonio. Op. cit. p. 24-25.
- 156.- De la Maza, Francisco. El Churrigueresco en la ciudad de México. México. Fondo de Cultura. 1969, p. 17-18.
- 157.- Toussaint, Manuel. La Catedral de México y el Sagrario Metro-

- politano. México. Comisión Diocesana de Orden y Decoro. 1948.
p. 171.
- 158.- Ibidem. p. 119 y Fernández, Justino. "El Ciprés de la Catedral Metropolitana". Historia Mexicana. VI, 21, 1956.
- 159.- Angulo Iniguez, Diego. Op. cit. T. II. p. 558 y Fernández, Justino. "El Hospital Real de los Indios en la Ciudad de México". México. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. I, 3, 1939.
- 160.- Toussaint, Manuel. Arte Colonial. p. 180.
- 161.- Gallego Burí, Antonio. Op. cit. p. 110.
- 162.- Angulo Iniguez, Diego. Op. cit. T. II. p. 559-560.
- 163.- Toussaint, Manuel. Arte Colonial en México. p. 180.
- 164.- Berlín, Heinrich. "Salvador Ocampo, a Mexican Sculptor". The Americas. Washington, D.C. 1948, Vol. IV. Núm. 4, p. 415-428.
- 165.- Sancho Corbacho, Antonio. Op. cit. lám. 49.
- 166.- Ibidem. lám. 57.
- 167.- Ibidem. lám. 68.
- 168.- Toussaint, Manuel. Borda restituido a España. p. 8. Es posible que el manuscrito a que alude el maestro Toussaint, se encuentre aun entre los papeles que el llegó a reunir en su biblioteca. Sin embargo, lo más probable es que haya perdido los datos para localizarlo, porque estamos seguros que de haberlo tenido a mano, lo hubiera publicado, sobre todo cuando apareció su importante libro: Arte Colonial en México, en donde vuelve a repetir este dato sin ningún apoyo documental. De todas maneras hemos querido dejarlo asentado así para que quede una pista, previendo que algún día, alguien se interese en continuar la búsqueda de estos documentos.
- 169.- Toussaint, Manuel. Taxco. p. 228.

- 170.- Sancho Corbacho, Antonio. Op. cit. p. 236.
- 171.- Gallego y Burín, Antonio. Op. cit. Lám. 85.
- 172.- Baird, Joseph. The 18th. Century retable in South of Spain, Portugal and Mexico. Vol. II. p. 226-229.
- 173.- Ibidem. "The dissolution of the estípites retable". p. 226-229.
- 174.- Véase mi artículo sobre los retablos anástilos en: Arte de México. México. 1968. Nº 106, p. 58-68.
- 175.- Baird, Joseph. The Churches of Mexico. 1530-1810. p. 112.
- 176.- Acerca de estos términos técnicos, su significado y origen, hemos hablado ya en la primera parte de este capítulo, al tratar de la ornamentación arquitectónica, en los párrafos que corresponden al subtítulo: La tala en el Templo de Santa Prisca.
- 177.- Collier, Margaret. Op. cit.
- 178.- Véase: Vargas Lugo, Elisa. "Ultrabarroco o Anástilo". Artes de México. México. 1968. Núm. 106, p. 58-68.

C).- EL TRATAMIENTO DE LOS TEMAS RELIGIOSOS.

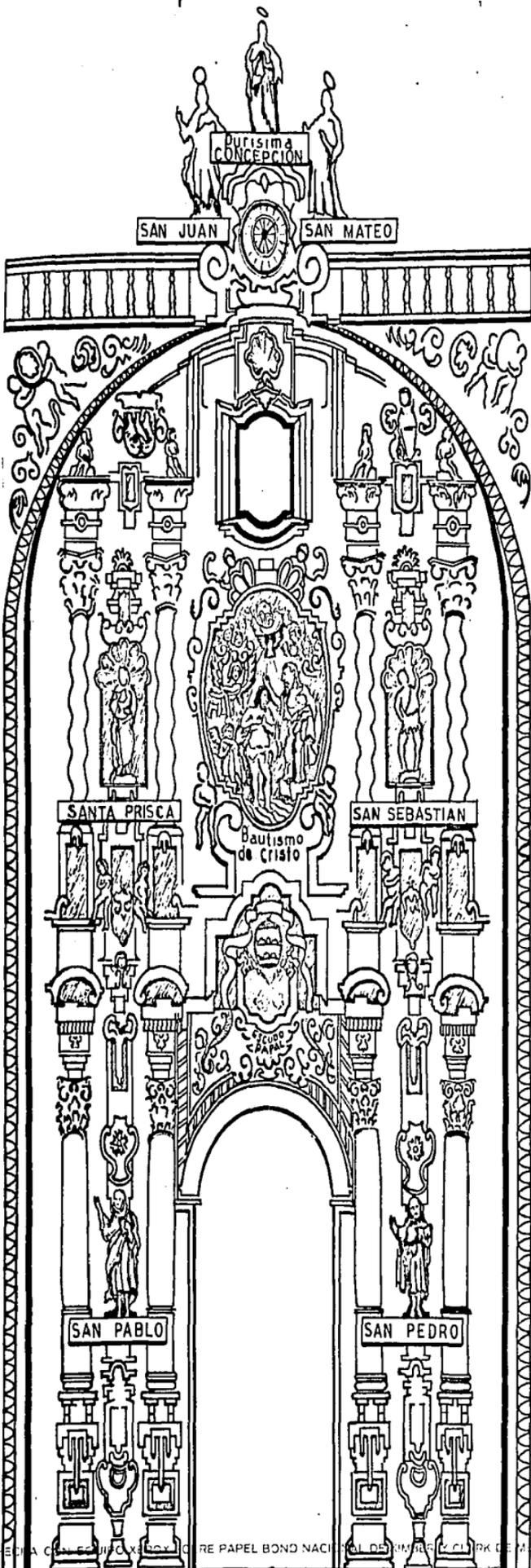
El tratamiento de los temas religiosos

Estricta erudición teológica rige y compone los grandes temas religiosos que son exaltados y puestos en escena en esta obra. Con precisión y devoción -poco comunes entre los católicos de hoy en día- se señalaron cuantas relaciones espirituales y teológicas fue posible establecer entre los temas escogidos y entre las imágenes del exterior y del interior del templo, de tal manera que los asuntos tratados con gran aparato en los altares de la parroquia de Santa Prisca, se encuentran ya indicados, como anticipos, en las partes exteriores del monumento. Los dogmas de la Fe, las jerarquías eclesásticas, la historia sagrada y desde luego el tema de los temas, en este caso, el principal de todos, cuyo enaltecimiento dio forma a esta obra esplendorosa: LA GLORIFICACIÓN DEL MARTIRIO, tienen un lugar sobresaliente y significativo dentro de la composición arquitectónica.

De antemano pedimos excusas por las repeticiones en que nos vemos obligados a caer en los siguientes párrafos, pues hemos de recordar algunas cosas ya dichas sobre los temas religiosos, para poder acercarnos a la correcta interpretación de los mismos.

El exterior

Como es natural, se destaca de inmediato la fachada principal con su relieve y sus imágenes, pero como su temática está íntimamente relacionada con la de las torres, las tres partes forman una unidad en este sentido. La fachada lateral, las portadas del Bautisterio y del Cuadrante y las demás representaciones que se ven dentro de los nichos que se señalan en el esquema, sobre los muros



PURISIMA
CONCEPCION

SAN JUAN

SAN MATEO

SANTA PRISCA

SAN SEBASTIAN

Bautismo
de Cristo

SAN PABLO

SAN PEDRO

PORTADA

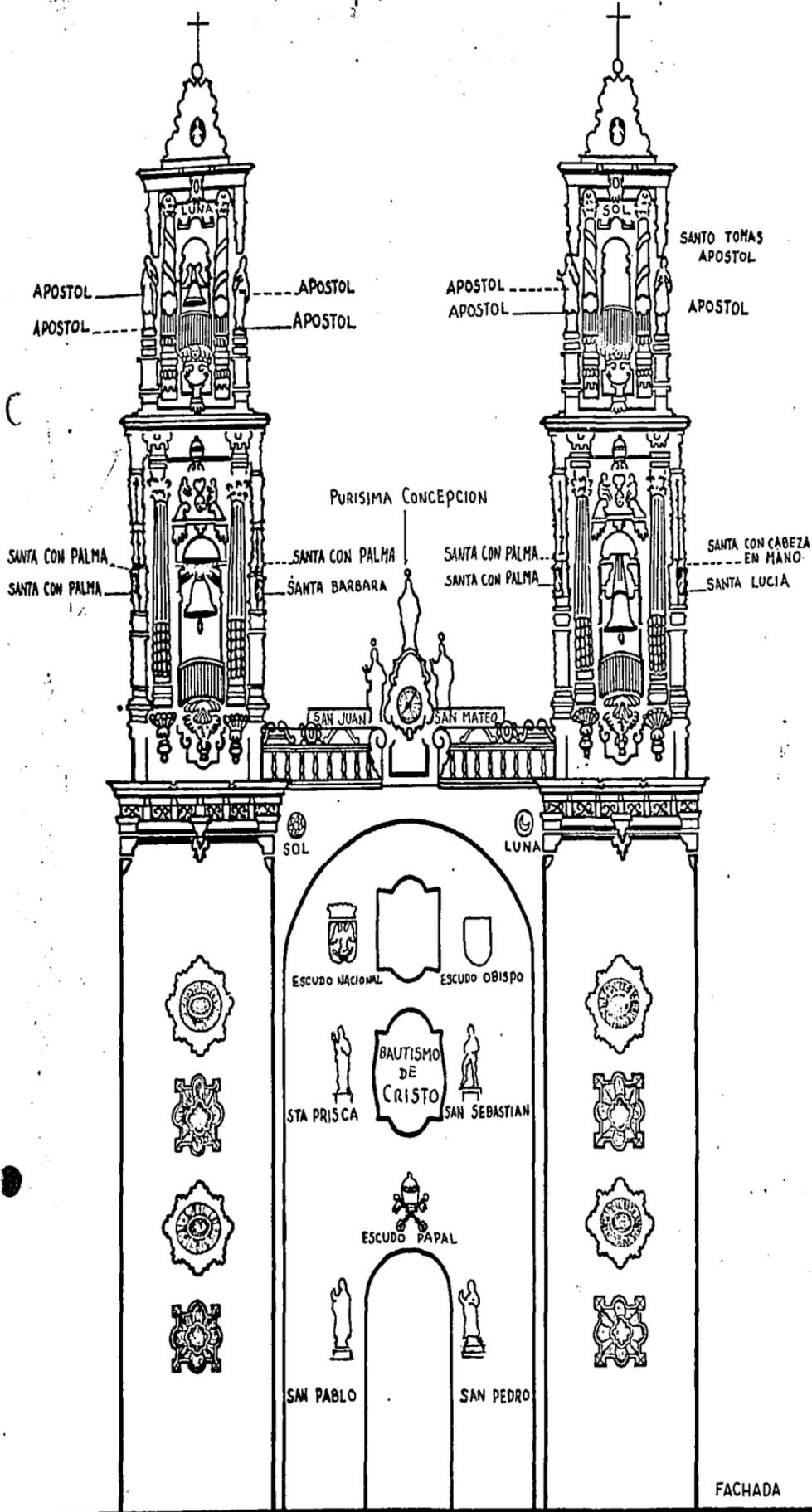
PRINCIPAL

del edificio, complementan y satizan los grandes temas mencionados.

En el centro de la fachada principal se destaca el relieve que representa el Bautismo de Cristo ocupando el sitio de honor de la composición como corresponde a su alto significado espiritual y teológico. Cristo instituyó el Bautismo como la primera de las siete señales -que imprimen carácter espiritual- que los fieles deben ir recibiendo a lo largo de su vida para mantener la gracia y ser parte del cuerpo de la Iglesia. El bautismo es pues la distinción esencial teológica entre un cristiano y uno que no lo es. Se recibe para poder alcanzar la remisión de los pecados. Cristo quiso que todo hombre se sometiese a un rito de ablución simbólica que estimulando el arrepentimiento de las culpas e imprimiendo en quien lo recibe una señal o carácter espiritual indelible, lo hiciera reconocer místicamente a una nueva vida, la vida misma de Dios, constituyéndolo en la Iglesia conciudadano de los santos y familiar de la casa de Dios. El Bautismo es pues la primera y más necesaria señal para que el hombre sea conducido a las alturas. Es el rito de iniciación y agregación a la Iglesia (1). En nuestros días, acostumbrados y convencidos de la libertad de creencias que debe existir en las sociedades humanas, tales costumbres religiosas no tienen importancia para la vida, pero en el siglo XVIII en la Nueva España, en que se vivía dentro del seno de la Santa Madre Iglesia, el Bautismo era una necesidad religiosa y social. Bautizarse era legitimarse a los ojos de la sociedad. Nadie podía vivir fuera de la Iglesia en aquellos tiempos. Por lo tanto, el relieve del Bautismo de Cristo colocado sobre la puerta principal del templo sobre el eje vertical de la portada y sobre el eje central longitudinal de la composición

del templo, pregonaba desde ese lugar señaladísimo tal principio ineludible, como única manera, no sólo de poder entrar al templo sino a la vida misma.

Iconográficamente la escena representada en el relieve tiene el interés de estar basada en el texto bíblico de San Mateo 3-13-17, quien relata que Cristo pidió a San Juan Bautista que lo bautizara y: "Bautizado Jesús, salió luego del agua. Y he aquí que vio abrirse los cielos y al Espíritu Santo descender como paloma y venir sobre él. Mientras una voz del cielo decía: 'Este es mi hijo muy amado, en quien tengo mis complacencias' (2). Ninguno de los personajes mencionados en estas frases evangélicas falta en la escena, ni los ángeles, que se supone -según los tratadistas cristianos- que también se hacen presentes durante las ceremonias del bautismo. Según se desprende de las palabras de San Mateo, el momento del Bautismo de Cristo tiene además otra significación altamente importante para la religión o sea el hecho de que en el instante en que Cristo era bautizado se registró nada menos que la primera manifestación sensible de la Trinidad -máximo misterio de la fe católica- estableciéndose así su íntima relación dogmática con el sacramento del bautismo. Desde la antigüedad se explicó el bautismo sobre un fondo cristológico-trinitario (3) creyéndose que el hombre, al recibir con el bautismo al Espíritu de Dios, es conducido al Verbo, es decir al Hijo, más el Hijo lo lleva al Padre y este lo da la incorruptibilidad (4). Dichas interrelaciones teológicas y espirituales se tomaron en cuenta, obviamente, al colocar este relieve a oja con el retablo mayor del templo, en donde se venera al Padre Eterno, tratando de dar una objetivación a esa misteriosa relación



entre el principio y el fin del camino de la vida cristiana. Otra relación teológica que se revela mediante dicho eje longitudinal es la de Bautismo-Eucaristía, ya que se acepta que el bautismo habilita para el culto cristiano en cuanto este culto consiste en participar activamente en los otros sacramentos y ante todo en la Eucaristía (5), pues el sacramento en sí, confiere la gracia sólo en virtud del voto, de que quien lo recibe, ha de recibir también la Eucaristía (6). Haciendo resaltar pues, esta clase de interrelaciones teológicas se aclara y fortalece la relación temática del exterior con el interior del templo.

Sobre la puerta del templo, alrededor del escudo papal, una filacteria de complicado movimiento barroco, nos dice que el templo fue agregado a la Basílica de San Juan de Letrán, lo cual significa que, como en las grandes basílicas romanas, en este templo se puede ganar el jubileo o sea la indulgencia plenaria universal que el papa concede en ciertas ocasiones. Tan señalado privilegio fue otorgado a la parroquia del sincret de Tesco desde el año de 1738, como consta en la noticia que se publicó en los Sacramentos, el 5 de diciembre de 1739, según libro de la cantidad Ciento XII (7).

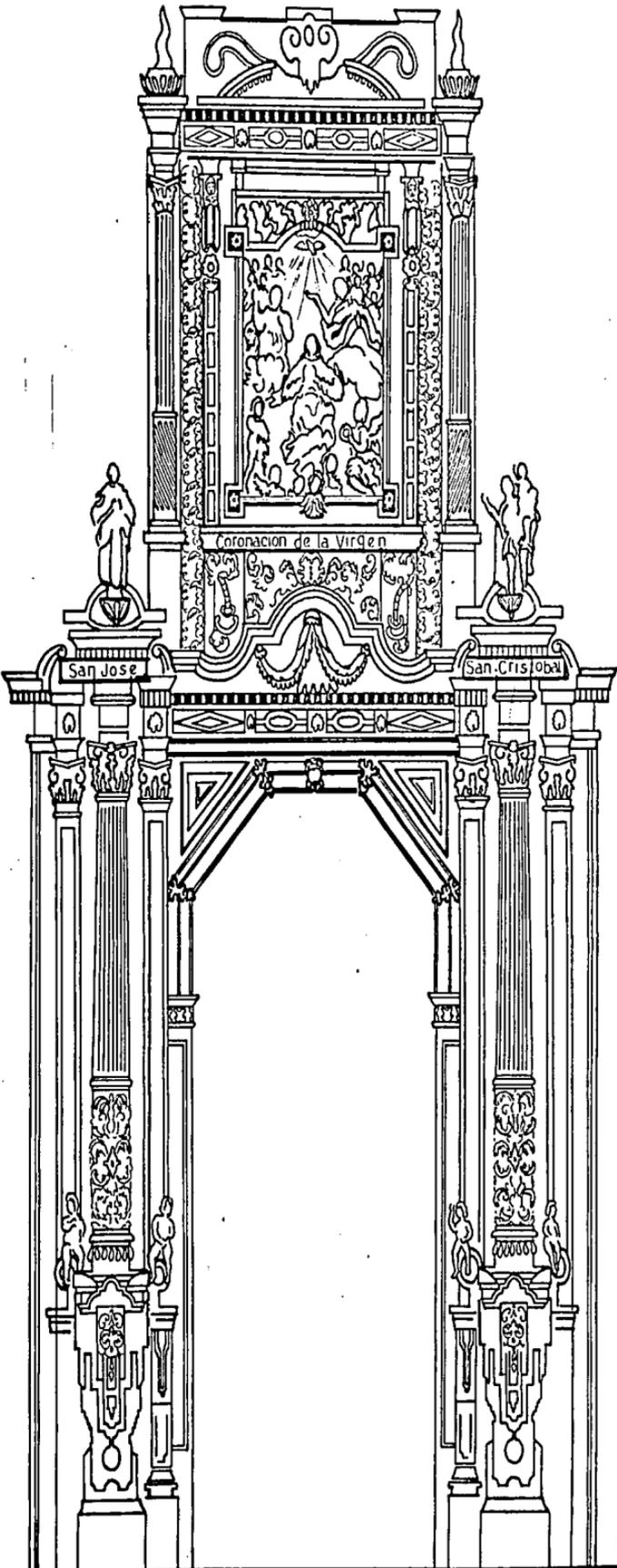
En la parte más alta de dicho eje central, vertical, de la fachada, se yergue la figura de la Immaculada Concepción (ya vimos en las páginas anteriores que la actual imagen no es la original), el más importante dogma mariano, según dejamos asentado (8), como también el hecho de que a pesar de que la declaración del dogma se hizo apenas en el siglo pasado, el culto a la pureza de la Virgen concebida sin pecado original, era muy antiguo. Según dijimos en España había cobrado gran importancia desde el siglo XI y para el

siglo XVIII era tal su popularidad que en 1767 las Cortes la declararon Patrona de España y de sus reinos (9), acontecimiento que debió darle aún mayor preeminencia en el culto, en los altares y en el corazón de José de la Borda. Por supuesto que en una obra de arte religioso como la que nos ocupa, la presencia de una imagen de la Virgen era indispensable y además tal como está colocada, es decir, era necesario que su imagen se destacara desde un punto sobresaliente de la arquitectura, que fuera plenamente visible y notoria, como corresponde a sus conocidos atributos de Madre, Protectora, Mediadora, Esperanza y Consuelo de los fieles. La contemplación de la escultura original de la Inmaculada Concepción, le sugirió al ingeniero Alberto Ortiz Irigoyen, la misma idea cuando en 1917, hubo de hacer una inspección al templo. En su ya mencionado informe, Ortiz Irigoyen nos dice que dicha imagen -de donde se tomó el modelo para hacer la actual- tenía las manos juntas y los pies sobre la esfera terrestre atravesada por la media luna y que "Estaba la imagen tocada con corona de hierro forjado y su posición inclinada hacia adelante y a la derecha en forma que deba haber sido intencional en el escultor para dar a la imagen la actitud de acudir a los fieles que llegan al templo" (10). Este lugar en la cima del conjunto, destaca a la Virgen además como la advocación principal del templo y como pináculo de dicho eje vertical, central, donde se registra la composición dogmática, cuya parte baja, se cierra con la representación del escudo Papal, que también implica para el creyente, el ciego reconocimiento de la autoridad e infalibilidad pontificias. Por cierto que dicho escudo se repite con lucimiento e insistencia sobre los ocho con anillos de los primeros cuerpos de las torres.

acompañado fielmente -como es natural- a los misteriosos dogmas de la fe, encontramos las hermosas figuras de los Apóstoles, que juntos forman el más antiguo cuerpo de la Iglesia. Estos se encuentran diseminados en varios puntos estratégicos de la fachada y las torres, significando cada lugar con su presencia. Abajo, en la puerta de entrada, qué mejor que haberla flanqueado con la presencia de San Pedro y San Pablo, los dos apóstoles más conocidos y venerados. Pedro -como su nombre lo dice- la piedra fundamental de la Iglesia, el primer Papa, y Pablo cuya elocuencia verbal y literaria lo revelaron como el elegido de Dios, consagrándose como la figura más vigorosa del pensamiento apostólico. En lo alto las imágenes de San Juan y San Mateo, formando una pequeña composición triangular e independiente, ocultan a la Virgen. Seguramente que estos santos fueron escogidos para desempeñar tan lúcido papel porque fueron quienes más se ocupan de María en sus escritos. San Mateo, además, tiene otra razón para haber gozado de este privilegiada situación, pues según los especialistas él fue el primero de los cuatro evangelistas. Los otros ocho apóstoles están "apostados" en las arcadas de los segundos cuerpos de las torres y como puede verse en el esquema adjunto, sólo Santa Teófilo -patrono de los arquitectos- se reconoce porque lleva su escuadra en la mano, los demás se representaron sin personalizar, sólo como parte del cuerpo apostólico cuya significación e importancia como fundamento y medio de expansión de la doctrina cristiana, es de todos conocida. Es novedosa la distribución que se dio aquí al apostolado, en varios puntos de la construcción, en vez de haberlos concentrado en un sólo lugar como había sido la forma tradicional. También resulta poco usual

que se hayan destinado los cuerpos más altos de las torres para dichos santos. Sin embargo, aparentemente hemos encontrado dos rasgos para ello. En primer lugar parece claro que se quisieron dejar los primeros cuerpos de las torres para colocar en ellos imágenes de santas doncellas mártires -como puede apreciarse en el esquema- que como delicada corte femenina ocuparan a la Virgen que queda entronizada en una zona precisamente. En segundo lugar, pensamos que tal vez el colocar a los apóstoles en una parte tan elevada de la arquitectura, tuvo la intención de hacer hincapié en su labor de difusores de la doctrina cristiana, pues, las elevadas torres con sus pequeños símbolos celestiales -luna, sol y estrellas- y los abundantes cables de la letanía mariana, acomodados entre su ornamentación constituyeran visuales y potentes oraciones triunfantes y dominantes sobre el firmamento que cubre el mundo.

Parte de las anteriores representaciones -doncellas y apóstoles- el gran tema que hemos anunciado: el martirio está presente por medio de varios santos y motivos simbólicos. En la portada, a los lados del relieve central se encuentran desde luego las más importantes figuras de mártires: Santa Prisca y San Sebastián, muertos ambos, al parecer, en el siglo III (11) y de cuyas vidas hablamos ya en páginas anteriores. Estos santos, patronos del templo, pregonan con su presencia -Santa Prisca con un león acunado a sus pies y San Sebastián atado y flechado- los cruentos martirios que padecieron por Cristo, como ejemplo de excepcional heroicidad. Nos parece necesario señalar aquí la relación mártir-héroe, la cual parece tener una clara objetividad en el preeminente y exaltado tratamiento que se dio al tema del martirio en esta obra.



PORTADA
LATERAL

Los angelillos balbuciantes que se encuentran a los pies de los indígenas, llevaban palmas del martirio que actualmente han desaparecido. Según decíamos en las primeras páginas del capítulo III, debido a la calidad demasiado suave y quebradiza del material con que está construido el edificio, en las torres al tema del martirio está dignamente representado por las ocho santas doncellas que hemos mencionado. La mayor parte de ellas llevan palmas y las que no, sus atributos personales como santa Bárbara y santa Lucía. La santa que lleva su cabera entre las manos puede ser también, entre vez, santa Trisca, quien murió decapitada (12). Según dejamos dicho Foucault afirma en su libro sobre Taxco, que una imagen de esta santa fue puesta en la torre de la capilla primitiva de la ciudad a principios del siglo XVII (13). Tal vez en recuerdo de eso hecho, cuando se hizo la nueva parroquia, se cumplió con el mismo ritual para seguir obteniendo así, la divina protección contra los rayos «muy abundantes en esa región» porque como hemos visto, el pueblo de Taxco hizo una rifa de santos para buscar un protector especial contra tales fenómenos encontrando en santa Trisca la intercesora adecuada.

La portada lateral realza otro tema mariano: Asunción-Coronación de la Virgen, honrándose a María con especial celo, al dedicarle una portada al momento en que ella sube a los cielos y es recibida y coronada por la Santísima Trinidad, quedando así patente, para el espectador, la relación trinitaria-mariana en la que se da a la madre de Dios la altísima jerarquía teológica que le corresponde. Este relieve es también una especie de anticipo a la di-

verificada exaltación que la persona de la Virgen recibe en el interior del templo a través de varias advocaciones.

Aparte de dicho relieve dos santos más aparecen en esta portada, según se ve en el esquema: San José y San Cristóbal. Muy conocidas resultan ambas imágenes en iconografía colonial. San José, esposo de la Virgen, santo de la humildad, patrono de los carpinteros -lo que probablemente le haya dado más popularidad debido a los numerosos carpinteros talladores y ensambladores que trabajaron en los retablos- y de la Nueva España, tenía este santo como puede entenderse, una serie de atributos tradicionales que deben haber pasado mucho en el caso de José de la Borda y explican de sobre su presencia en esta portada. Conocida de todos es la popularidad que siempre gozó -y aún hoy todavía goza- San Cristóbal como protector de los viajeros. Desde el siglo XVI se cuentan numerosas imágenes de su persona que, talladas en piedra o plataba, enriquecen con su presencia, como, muchos templos de México. Muchas de ellas fueron colocadas -como ésta- en el exterior de los edificios, pues como es lógico los viajeros podrían verlas a cualquier hora que pasaran frente al templo. Del siglo XVIII recordamos la gran escultura del convento de Santa Mónica de la ciudad de Guadalajara y el enorme relieve policromado que luce una de las torres del templo de Santiago Tlanguistenco en el estado de México, obra que puede considerarse como una derivación de la arquitectura de Santa Crisca (14).

Sobre los basamentos de las columnas, acompañando a las mencionadas imágenes, se destacan angelillos barbados, semidestruidos, de cuyos brazos han desaparecido las palmas o los ramos flo-

rales que llevaban, pero que imprimen carácter a la composición, no sólo desde el punto de vista formal sino religioso, ya que son iguales a los que se multiplican por decenas en el interior, llevando palma de martirio en la mayoría de los casos, dando con ello un tono heroico a la decoración colateral.

Las pajaritas y bairas portadas del baptisterio y del cuadrante, presentan sus particulares composiciones religiosas, siempre dentro del tono pagético que rige en esta obra. En el baptisterio, los medallones lucen -según dejados ya anotado- representaciones de la Trinidad, la Anunciación, la Eucaristía y en su parte más alta la de una custodia que simboliza la Eucaristía. La mecánica simbolista, a nuestro parecer, se desarrolla en este caso de la siguiente manera: el bautismo, principio de la vida cristiana -cuya ceremonia deb. celebrarse dentro de este recinto especial- pone al individuo en disposición de alcanzar las virtudes teológicas aquí representadas, mediante las cuales éste obtendrá la gracia -don del Espíritu Santo- pudiendo así recibir la Eucaristía, abriéndose para sí mismo el camino de la vida eterna con Cristo.

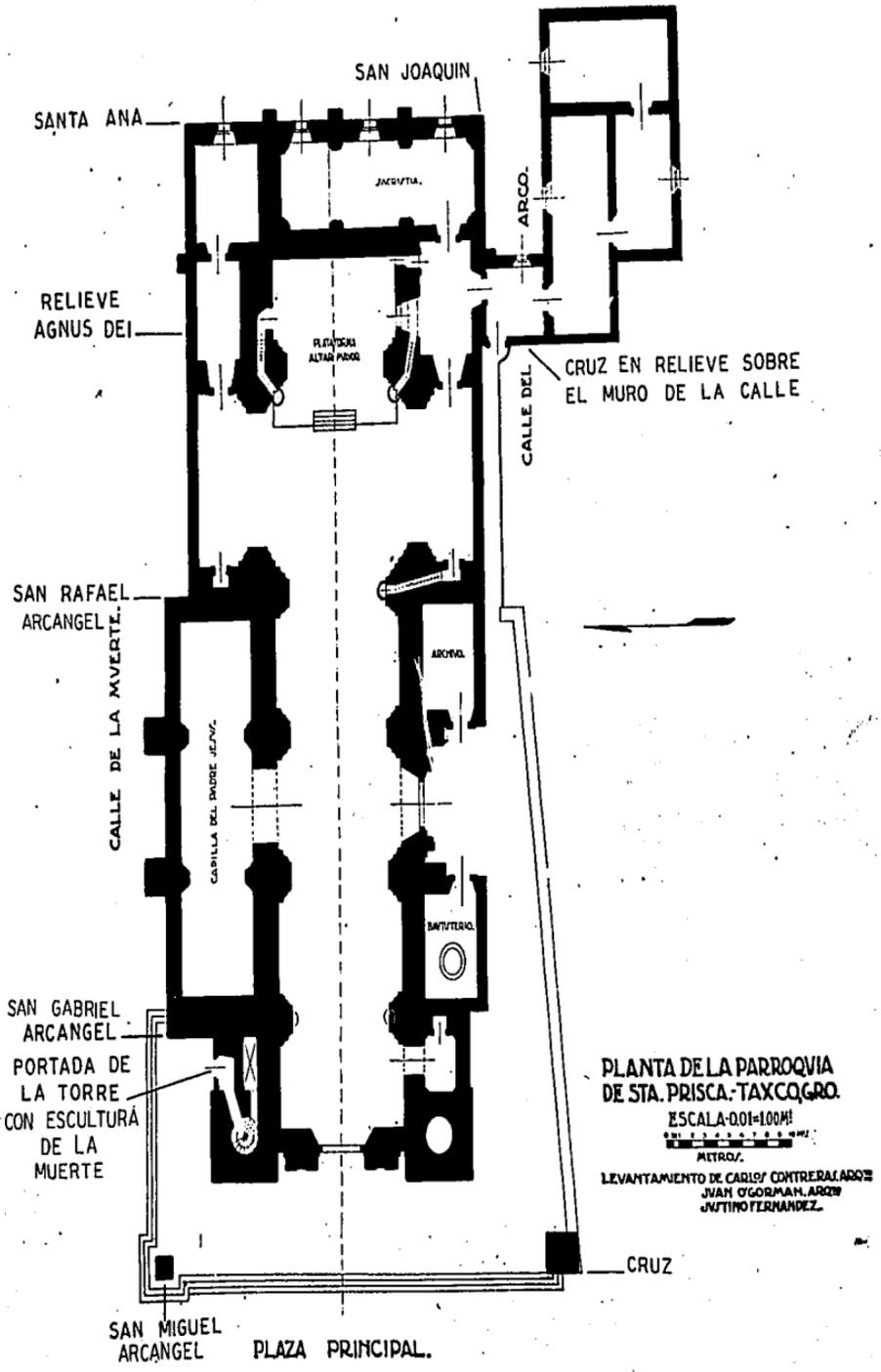
De la casual manera que en la puerta del cuadrante se hallan representadas las escenas de la Anunciación, la Crucifixión, la Resurrección y en la cúpula la Virgen del Rosario, que en este caso simboliza la oración de manera más amplia. Este lugar está hecho para conservar los libros de la parroquia, es decir, es un archivo de los registros de nacimiento, bautizo y defunciones de los habitantes de la ciudad, o sea de los hechos más trascendentales de su vida. Sin embargo las representaciones religiosas tienen la intención -nos parece- de advertir a los fieles, que los hechos terrenos no son los más importantes, que Cristo vino al mundo y mu-

rió en la Cruz y subió a los Cielos para redimir al género humano y que esto, mediante la oración debe tratar de buscar esa vida eterna.

Así una vez más el dogma y la historia sagrada se expresaron de manera objetiva y bella, para orientar y persuadir a los fieles de seguir en el camino de la rectitud e la vez que se emplearon como temas artísticos para ornamentar la arquitectura.

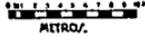
Completan la decoración religiosa del exterior, algunas otras figuras bíblicas colocadas sobre pedestales o dentro de nichos esquineros. Vidéase como se distribuyeron así, en los puntos estratégicos del edificio, como ornamentación y símbolo religioso, pero también para mantener alerta la devoción de los vivientes, con tan bellos emblemas de la casa de Dios.

En el atrio hay dos arcuantes. De un lado una cruz esculpida, que se eleva en la esquina suroeste, símbolo de la fe triunfante reimplantada, por decirlo así y celebrada gloriosamente por José de la Borda en la ciudad de Yanco, mediante este grandioso templo, un poco a imagen y semejanza de las cruces etíopes que colocaron los frailes en los conventos del siglo XVI para señalar su éxito evangelizador. En la esquina opuesta se encuentra la imagen de San Miguel, arcángel justiciero de los cielos, representante del poder de Dios. Se sitúa sobre el dornio y caído, San Miguel bendice su enxada en actitud de guardia, cerca de la puerta del templo, como símbolo de su muy conocido papel de defensor de la Iglesia y como advertencia a los pecadores. Inmediata, viendo hacia la calle de la Puerta, encontramos dentro de un nicho la figura de San Gabriel, el arcángel de la Anunciación y poco más allá a San Rafael, el tercer arcángel importante, protector y médico. Así, por medio de la presencia de los angelillos balbañanos y de estos tres arcángeles,



PLANTA DE LA PARROQUIA DE STA. PRISCA.-TAXCO, GRO.

ESCALA-0.01=1.00M



LEVANTAMIENTO DE CARLOS CONTRERAS, ARQ.
 JUAN O'GORMAN, ARQ.
 JUSTINO FERNANDEZ.

se logra una importante representación de los coros angélicos en el exterior del monumento.

Sobre la misma calle de la muerte, unos pasos más hacia el oriente, aparece sobre el muro, la figura en relieve del agua del del -uno de los temas predilectos en esta obra- cuyo simbolismo se enlaza con la representación del sacramento del bautismo, pues como he escrito en páginas anteriores, está acompañado de las iniciales de los siete sacramentos, lo decir, indica las señales que deben adoptarse para conseguir la redención de los pecados obtenida, como posibilidad para el hombre, mediante el sacrificio del Cordeiro de Dios.

Finalmente en los nichos de las esquinas del ábside -lugares muy importantes de la estructura arquitectónica- aparecen las representaciones de Santísima y San Joaquín que, como padres de la Virgen y por lo tanto miembros de la familia de donde nacería Jesucristo, parecen servir como principio, o al contrario, como rúbrica de toda la interpretación que se hace en esta obra, del Nuevo Testamento.

Debajo de la calle del del, del, en relieve, daba al pasante motivo para decir algunas breves oraciones o cuando menos para santiguarse y en la calle de la, la figura que la representa a ésta, en forma de esqueleto, sobre la puerta que conduce al Corio y a las bóvedas, debe haber tenido entonces el poder de hacer reflexionar al transeúnte sobre la salvación de su alma.

Tal concierto de valores espirituales y teológicas se completa con la leyenda que ostenta la cúpula: "Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad". Esta

inscripción en castellano correspondía a la primera frase del célebre canto Gloria in excelsis Deo, antiquísimo himno al parecer de origen griego antiarriano, de recensión alexandrina (15). Según los especialistas este fue el himno cantado por los ángeles en el nacimiento de Jesús y es de gran importancia como principio de la dogmología que se desarrollaría con el tiempo. Desde el siglo IV pasó a la liturgia antes de maitines y luego en Occidente se adoptó también antes de la misa (16). No es pues casual que dicha inscripción se colocara en la cúpula, uno de los lugares más prominentes del edificio, pues nos parece que lo que se quiso lograr con ello fue la mística unión de las oraciones humanas —que por decirlo así, se elevan desde el interior del templo a través de la cúpula hacia las alturas— y las angélicas, simbolizadas en dicha frase, inspirándose en la idea cristiana de la unión que se establece entre la iglesia peregrina con la celeste, sobre todo en los momentos litúrgicos y especialmente en la misa cuando, a decir de San Gregorio, "...las cosas ínfimas se unen a las grandes, las terrenas a las celestes y se hace una sola cosa de lo visible y de lo invisible" (17).

Claro está que la proposición que hacemos de ver en los temas religiosos que se encuentran expuestos en el exterior del edificio, como anticipos del desarrollo que reciben los mismos asuntos en el interior, puede verse y plantearse exactamente al revés, es decir, considerando que dichas representaciones del exterior, son el resultado de la gran exaltación que en el interior alcanzan dichos valores; algo así como si la grandeza y fuerza apoteósica que se produce en el interior mediante los temas y las formas, hubiera

afectado la arquitectura y aflorado a la superficie de manera incon-
tenible. Desde luego reconocemos que ambas maneras de ver y sentir
esta creación artística resultan tan legítimas como hipotéticas y
lo mismo debemos reconocer acerca de la validez de algunas de las
interrelaciones teológicas que hemos establecido al hacer el análisis
de los temas religiosos, en nuestro afán de penetrar en las más
profundas motivaciones que dieron forma a este templo extraordinario.

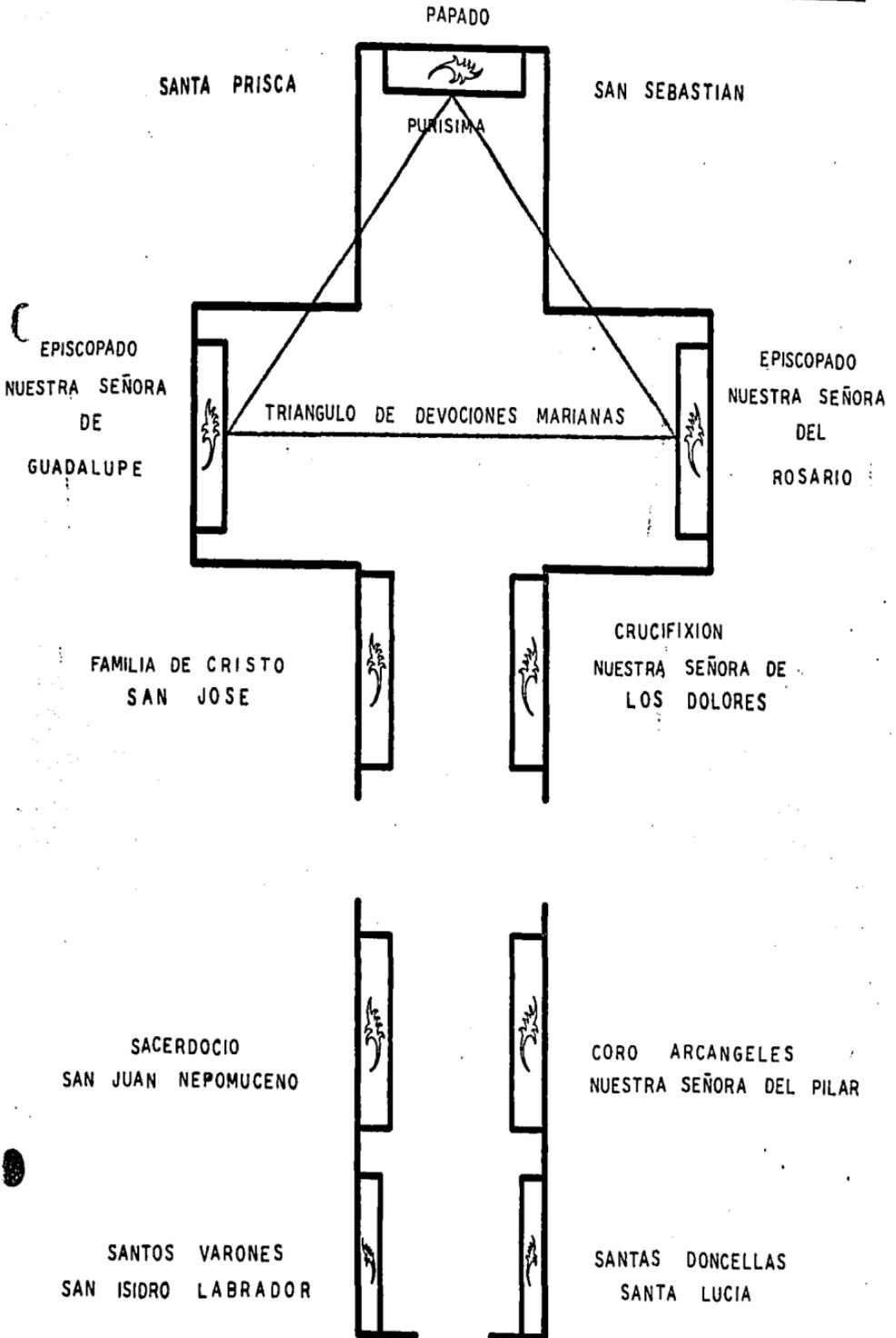
El interior

Se destacan en Santa Trisca tres partes en el aspecto temá-
tico, cuyos asuntos analizaremos separadamente: el templo, la capi-
lla del Padre Jesús y la sacristía. Esta última la estudiamos en el
capítulo dedicado a la pintura, ya que la composición ornamental de
dicho recinto está hecha a base de lienzos.

Recordemos, para empezar, que los retablos que se encuen-
tran en el templo son nueve, seis en la nave y tres en el crucero.
En cada uno de ellos se rinde culto a una imagen en particular y
además, por medio de diferentes elementos simbólicos, se contribu-
ye a la exaltación de los grandes temas -los dogmas de la Fe, las
jerarquías eclesiológicas, la historia sagrada y la GLORIFICACION
DEL SANTISIMO- que ya indicamos como los valores sobresalientes en
este conjunto.

Delimitaremos primero los ejes que se forman de acuerdo con
el ordenamiento de los temas particulares de los retablos. A lo lar-

LOS RETABLOS DE LA NAVE



A. PINEDA C.

go de la nave se localizan dos ejes verticales que caen justamente sobre los retablos. El del lado derecho señala altares dedicados al culto femenino: Santa Lucía, Nuestra Señora del Pilar y Nuestra Señora de los Dolores. En frente de estos en cambio -haciendo contrapunto- están los altares dedicados a santos varones: San Isidro Labrador, San Juan Nepomuceno y San José. Por otra parte en el crucero se forma un importante y significativo triángulo trinitario-mariano, ya que en los colaterales y en el altar mayor se veneran tres advocaciones de la Virgen: Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de Guadalupe y al centro la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, como puede apreciarse en el esquema.

Uno de los temas que los artistas quisieron hacer resaltar con claridad y esplendor dando variedad y sentido a las diversas formas de los retablos, está constituido por los distintos grados de santidad y jerarquía eclesiástica, que de manera gradual y ascendente se han realizado en cada retablo. A medida que se avanza desde la puerta de la entrada hacia el presbiterio, se nota como las categorías de santidad, se van elevando al paso que los retablos crecen en tamaño, en riqueza ornamental y en cercanía respecto del altar mayor.

I.- Se empieza por las sacras, o sean los altares que están debajo del coro, dedicadas a santos civiles simples, hombres y mujeres del siglo, sin ninguna dignidad especial.

II.- Después, en segundo lugar, ya en la nave, en los primeros retablos que se encuentran en ella, se ven: en santos sacerdotes y arcángeles, de mayor jerarquía desde luego, que las representaciones anteriores, pues ambos se consideran ministros de Dios,

unos en la tierra y otros en el cielo.

III.- En tercer lugar ascendente, se colocaron los retablos dedicados a representar una sinopsis de la historia sagrada. En el altar de San José aparecen antepasados y familiares de Jesús y su precursor San Juan Bautista y en el retablo frontero están presentes los personajes que más cercanamente presenciaron y presenciaron la Crucifixión, al lado de Cristo. Como es lógico las santas personas que aparecen en estos dos retablos se consideran dentro de un alto grado de santidad, como elegidos de Dios, por ser unos muy allegados a Jesús, consanguíneos y otros por el estrecho parentesco espiritual que los unió a él, como San Juan Evangelista o los tres Marías, quienes tuvieron el privilegio de presenciar no sólo la pasión y muerte de Cristo sino el portentoso milagro de la Resurrección.

IV.- En el crucero, la expresión de la santidad llega a la apoteosis, lograda dentro de desbordantes y grandiosas composiciones formales -como hemos visto- acordes con las más altas jerarquías eclesásticas. En los colaterales -como explicamos- impere los santos obispos y únicamente obispos, para producir con mayor vigor expresivo la exaltación y pleitesía que en ellos se rinde a la eminente Institución del Episcopado, la aristocracia del sacerdocio.

V.- Finalmente en quinto lugar, esta ascensión santificadora con el suntuosísimo retablo principal, el más acabado homenaje que el barroco mexicano ha hecho al Papado, cúspide de todas las jerarquías espirituales y de la autoridad eclesástica.

Ya hemos visto en páginas anteriores que en el retablo ma-

yor -sobre su eje vertical, central y principal- se concentraron las representaciones de los más importantes dogmas de la Fe, existentes en aquella época, más uno que aún no se declaraba como tal. La Eucaristía, la suprema autoridad del Papa -espiritual y jurisdiccionalmente- su infalibilidad y el principio de la Santísima Trinidad -personificado en la figura del Padre Eterno- se encuentran dignamente simbolizados. El actual dogma de la Inmaculada Concepción de María, representado por una hermosa escultura de la Virgen, se presenta dentro del fanal que ocupa el sitio ornamental más sobresaliente del retablo. Explicemos ya que para el año de 1767, la Inmaculada era tenida como Patrona de España y sus posesiones, creyéndose en su purísima concepción, con tal vehemencia y fe que no cabe extrañarnos el tentamiento de dogma que se dio aquí al misterio de su naturaleza semi-divina, cosa que era aceptada por toda la humanidad católica. Así, el arte se adelantó casi un siglo a la historia -ya que el dogma se declaró hasta el año de 1854- y la devoción popular colocó a la Inmaculada, en el sitio que a partir de la fecha anterior, le corresponde legítimamente al lado de los demás dogmas.

Siete de los doce retablos que se alojan dentro de la iglesia, muestran la figura del Agnus Dei -símbolo de la encarnación de Cristo y de la redención- en las puertas de los Sagrarios, (en donde no aparece ni hay tampoco sagrario) motivo que se entrelaza con la representación del mismo Agnus Dei que hemos mencionado en el muro norte exterior del edificio. No cabe duda que esta delicada figura entraña una honda significación piadosa y teológica -según hemos dicho- presentándose en esta creación artística como una de las notas claves, más insistentes, para expresar la pureza, inocen-

cia y honradas del Hijo de Dios.

Pero en realidad, todos los retablos, a pesar de sus diversas categorías espirituales de santos y santas de diferentes épocas y méritos y de las diversas jerarquías celestiales y humanas que representan, están dedicados de antemano y con toda intención a un tema especial que trasciende todo el templo: LA GLORIFICACION DEL MARTIRIO. Este tema que se inicia igual que los demás, desde los primeros altares, se continúa cuidadosa y profusamente en cada retablo. En todos hay figuras de santos mártires y para dar mayor énfasis al tema la ornamentación se puebla y embellece -como tantas veces se ha dicho- con ángeles portadores de palmas-símbolos del martirio cuyo número aumenta notablemente en los altares del crucero, de mayor tamaño y categoría jerárquica.

El tema del martirio también está sujeto al mismo ritmo en "crescendo" con que se presentan los demás temas, pues comienza con los santos y santas mártires seculares de las sacras, para seguir luego con representaciones de sacerdotes mártires, obispos mártires y papas mártires, es decir que están presentes en este mundo barroco de formas doradas, mártires de todas las épocas y jerarquías eclesiales y eclesiásticas, hasta culminar en el retablo mayor con la representación del martirio máximo: o sea la sangre de Cristo derramada para redención de los hombres, transfigurada y presente en la eucaristía.

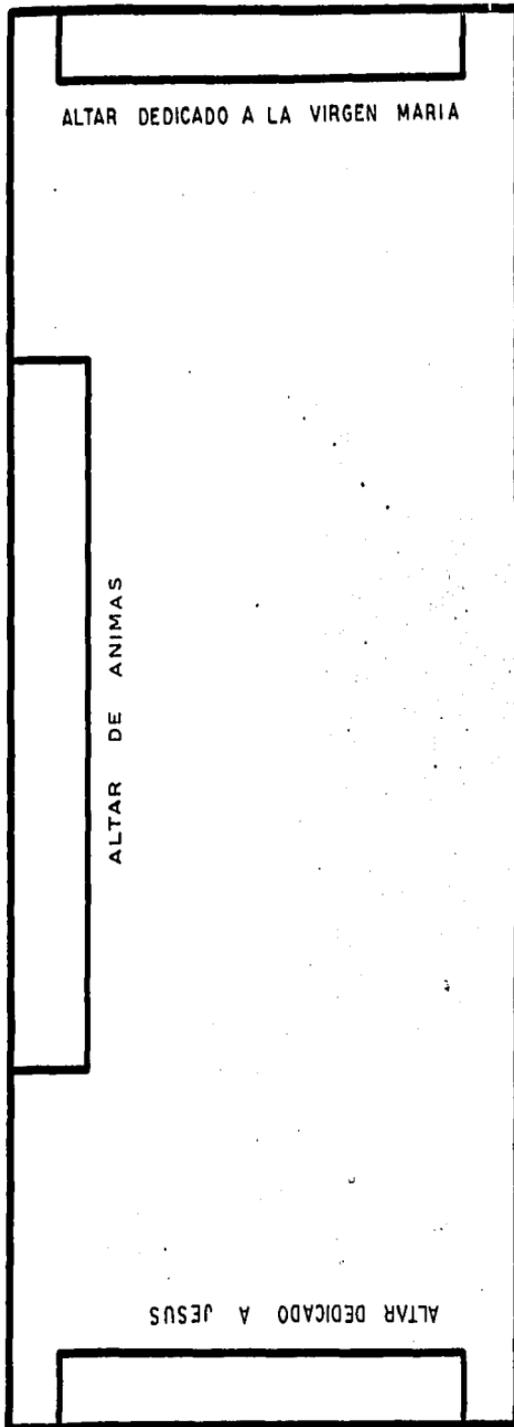
Sobre la portada lateral y la entrada a la Capilla del Padre Jesús, hay dos medios puntos muy grandes, que lucen lienzos pintados por Miguel Cabrera. Representan el martirio de Santa Prisca y el martirio de San Sebastián, que contribuyen grandemente al lucimiento del tema. De estas obras hablamos especialmente en el ca-

píntulo siguiente que está dedicado a la pintura.

Santa Brisca es, pues, un monumento a la glorificación del martirio, pero inmediatamente se advierte que no está representado el momento cruento y dramático, sino la beatitud postmorta a la muerte, la celestial felicidad espasible, alcanzada como premio al sacrificio: la beatificación numinosa. Como se habrá notado en los altares de Santa Brisca no hay representación del color físico que es propio y consustancial en el proceso de cualquier martirio. Los santos y santas que desfilan ante nuestros ojos, aparecen tranquilos, serenos y lujos santa abovedados (como San Sebastián, claro está, quien sin embargo no ve manchada su blanca desnudez por la sangre de sus heridas). Esta dulce y limpia glorificación del martirio —que no es sólo idealismo religioso, sino que tiene sus razones de ser teológico— no es desde luego la única manera de hacer honor a los mártires y a sus sufrimientos. Muchos ejemplos tenemos de dramáticas y terribles representaciones barrocas de hechos martiroológicos, sin embargo hay que aceptar y entender que José de la Borda escogió, quien, prefirió representar el momento glorioso y feliz del mártir, una vez superada la muerte física, probablemente —según anotamos en el segundo capítulo al hablar de su persona— porque este aspecto se ajustaba más a su vida tan afortunada profesional y económicamente y a sus creencias sobre la Iglesia triunfante. Sin duda, en Santa Brisca el martirio está expresado como un valor victorioso.

Por lo que toca a los retablos de la Capilla del Padre Jesús, aunque forman un conjunto separado, no dejan de tocar algunos de los grandes temas que se desarrollan en los altares del templo. Hay desde luego rica representación de historia sagrada en los dos

RETABLOS DE LA CAPILLA
DE JESUS NAZARENO



A. PINEDA C.

altares laterales, dedicados a la Purísima y a la Pasión y que, colocados frente a frente, se complementan entre sí mostrando los siguientes tiempos históricos: Virgen María-Miño-Cristo-Pasión y Resurrección, ampliando con la presencia de más personajes bíblicos los momentos y hechos ya señalados en los altares de San José y de los Dolores.

Solamente un dogma, el de la Trinidad, halla lugar -por dos veces- en dicha Capilla; una en el altar de la Purísima y otra en el altar de ánimas. Por cierto que esta última retablo constituye dada su función funeraria, una novedad temática dentro de Santa Prisca, agregando la representación de las ánimas Benéficas del Purgatorio al concierto de las jerarquías espirituales entronizadas en los diferentes altares.

Frente al igual que todos los demás retablos del templo, en estos también se ensalza y honra el martirio, señalándolo con claridad e importancia en los tres altares. Desde luego que en el dedicado a la Pasión de Cristo, el martirio es el núcleo de la composición pero también se emplean -en esta obra y en el altar de la Purísima- imágenes con palma para conmemorarlo y en los estigites del altar de ánimas hay imágenes de santos y santas mártires.

Por otra parte, dentro de la Capilla del Padre Jesús, es muy clara la relación histórico-espiritual que se establece entre los dos retablos laterales y el central. En los laterales se hacen resaltar algunos de los hechos sobrenaturales de la vida y muerte de Jesús con la evidente intención de conmover y hacer más admirable la finalidad de Su sacrificio infinito: la redención de los hombres pecadores. El camino piadoso que éstos deben buscar y a quienes deben acudir e imitar para salvar sus almas, está estupendamente ex-

plificado en el retablo central en donde vemos a muchas desdichadas almas pensando en el purgatorio y a toda la corte celestial intercediendo por su salvación.

Este precioso altar de Aníbal, de los pocos que existen en su género en los templos novohispanos, sigue por fortuna, cumpliendo la misma función para la cual fue construido en el siglo XVIII.

La glorificación del martirio

Según creemos haber hecho resaltar a través de los análisis formales e iconográficos de las diferentes partes del monumento, éste -como ya hemos dicho- está pensado, hecho y dedicado a la exaltación del martirio en sus momentos gloriosos, es decir en la beatitud, lograda por medio del heroico sacrificio de una muerte violenta y antinatural.

Si se trata pues del valor heroico y la beatificación de los mártires, vemos que significado tenían estos términos en la conciencia de los creadores del templo.

Mártir viene de la palabra griega martya que significa testigo y sirve para designar "...a quienes han dado testimonio de las verdades de la fe y de la divinidad de Jesucristo y que por sostenerlas han arrojado los mayores padecimientos y aun la muerte". Los mártires ocupan un lugar de supremacía sobre los demás santos y se les atribuye aureola especial en el cielo en recuerdo y homenaje a la lucha que sostuvieron al preferir los bienes invisibles del porvenir. Su importancia es tanta que la liturgia exige que haya reliquias de ellos en todos los altares consagrados. Los

mártires se honran como los cristianos más perfectos, que de manera magnífica trataron de imitar al Redentor. Al propio Jesucristo se le aplicó la denominación de mártir y el valor teológico del martirio es tan alto, que suele al bautismo del agua, produciendo sobre el alma los mismos efectos; borra el pecado original y perdona los actuales. Por eso la Iglesia no cesa por los mártires, sino que los invoca (19). San Esteban fue el protomártir de la cristiandad, después del cual otros sólo dieron su vida por la fe. Fue muerto en el año de 33 (20), por los judíos, quienes lo sacrificaron a pedradas y entre quienes se encontraba Saulo, antes de su conversión. Dada su alpinísima personalidad, no ha llamado mucho la atención que no se encuentre en estas épocas ninguna representación de este santo.

Un escritor jesuita del siglo XVIII, biógrafo de San Juan Nepomuceno, mártir -y que tal vez por ello fue leído por José de la Borda- se hace la siguiente reflexión sobre los mártires, que seguramente estaba en las conciencias de los hombres de dicha centuria:

"Uno de los más nobles y gloriosos y que más realizan la grandeza y gloria de la Iglesia Católica, es aquel maravilloso candor que le ha comunicado la pura y eminente santidad de tantas almas purísimas y aquel glorioso baño, que ha recibido de la sangre de tantas y tantos ilustres martyres..." (21)

Héroe, que viene del griego heros significaba en la edad antigua un caudillo, el hijo de alguna divinidad y un ser humano, como Hércules. En los tiempos cristianos, por su superioridad moral, se llamó héroe al varón famoso por sus hazañas y sus virtudes. Si no

no era virtuoso no se era heroico y ser heroico implicaba una superioridad física o moral, de ahí que el mártir y el héroe tengan tan cercana significación y más en la época que nos ocupa. Y por ello, cabe recordar aquí precisamente, como siempre y varias veces Héros a Borda, decenas de veces, a lo largo de su oración fúnebre.

Por otra parte beatitud, que viene del latín beatitudo, significa la eterna bienaventuranza. Según el especialista Rodolfo Otto, es un estado de confianza, esperanza, ventura segura, único elemento, gracia y algo más que todo esto. Los bienes de la gracia están todos comprendidos, rescatados y anulados en la esencia de la beatitud, sin que esta se agote en ellos, pues este desarrollo ético está constituido por los estados más sublimados de la mística refinada; es "...un permanecer indefinidamente en el espíritu... que ...produce por sí mismo mucho más de cuanto la razón dice y escribe acerca de ella, puesto que proporciona una paz que está por encima de toda cosa". Por su parte que tienen iguales elementos de la vida espiritual corriente -caridad, misericordia, compasión, piedad, etc.- en la esencia de la beatitud, pero no queda completamente enraizada por ellos, por que contiene elementos irracionales. "La posesión del numen o el ser numen por éste, se convierte en un fin que se busca por sí mismo, mediante los métodos más refinados y heroicos de la mística. En ese momento es cuando se empieza la verdadera vida religiosa. Entonces al permanecer en ese estado insólito, a menudo extraordinario, de anulación numinosa, se considera un bien, una dicha, una gracia..." "En ese estado -en varios grados- se percibe y siente el misterio en su realidad positiva y conforme a su íntima cualidad como algo que trasciende la

beatitud, pero sin que se pueda expresar, ni concebir sino solamente experimentar, vivir, y en este vivir lo misterioso, consiste precisamente la beatificación" (21).

Sobre el diáfano trasfondo alajórico, mágico-simbólico, que forman el conjunto de elementos ornamentales que cubren las partes arquitectónicas y las estructuras de los retablos; entre los sobresalientes volutas y las guirnaldas colgantes; entre los múltiples foliajes labrados y angelillos y entre esa mar de formas doradas y resplandecientes de los retablos que se autojeneran y proliferan sin cesar con el objeto de recrear -si fuera posible- una atmósfera de irrealdad, un éxtasis de celestidad, se encuentran -suavemente colocadas- las imágenes de los santos mártires, en una actitud serena, dulce, solemne, claramente distinguible dentro del conjunto, que obviamente desea reproducir con la mayor propiedad posible, la beatitud alcanzada por esos mártires, santos superiores y heroicos. Al presio de sus rostros serenos, la mirada perdida en el infinito, los ojos tantas veces elevados al cielo, no deben verse como producto de la falta de imaginación o de habilidad por parte de los artistas, sino como un intento -ingenuo al se quiere pero respetable- de expresar la emanación numinosa. De lo dicho que el estado de beatitud consiste en su permanencia en el espíritu, en vivir al misterio y que no podía decirse escultóricamente, más que por medio de esos rostros inexpressivos, con esos cuerpos "de una pieza", de inalterable soledad, que están viviendo, para sí, el misterio, que permanecen, dentro de sí, en lo numinoso, en un plano de superioridad inaccesible para los hombres comunes. Este peculiar estado síguese -como se comprenderá- solo puede ser suprido artísticamente, despertado, mediante la proyección sentimental de las imágenes. Las

representaciones martirológicas de este templo quieren sugerir pues, el pasivo estado beatífico su racóscico, la bienaventuransa ultraterrena, con su pasada solemnidad.

Para terminar recordáremos que los mártires son además de héroes del espíritu, testigos de la verdadera fe. En este conjunto, colocados como se hallan en medio de un sensacional escenario, notable por su riqueza material y su importancia artística y también por las circunstancias económicas, sociales y religiosas, que señalaron como los factores móviles que tuvo José de la Borda para fabricar este templo grandioso, describan, el papel de testigos de la Iglesia triunfante y al mismo tiempo -quírase o no- de los triunfos del Fénix de los Mineros.

NOTAS

- 1.- Alghotti, Mario. Historia de la liturgia. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1956. Vol. II, p. 623.
- 2.- Hécar Fuster, Cloino y Colunga, Alberto. Sagr de Biblia. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1959. p. 1043.
- 3.- Vagaggini, Cipriano. El sentido teológico de la liturgia. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1965. p. 224.
- 4.- Ibidem. p. 226.
- 5.- Ibidem. p. 145.
- 6.- Ibidem. p. 176.
- 7.- Castorena y Urda y Leizaola de Arceola. Gacetas de México. México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público. 1949-1950, 3 Vols. T. III, p. 215.
- 8.- Enciclopedia de la Religión Católica. Barcelona. Salvat y Compañía. 1955, T. II, p. 930.
- 9.- Ibidem. p. 939.
- 10.- Archivo de Bienes Inmuebles de la Secretaría del Patrimonio Nacional. México, 1955-1971, Legajo 14173-1
- 11.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. III, p. 1045 y T. IV, p. 1045 y T. IV, p. 245.
- 12.- Ribadeneira, F. de las Flores de las Vidas de Santos. París, Chez Charles Charlevoix, 1800, Vol. III, 197-197.
- 13.- Tomassini, Manuel. Op. cit. p. 119.
- 14.- Blasco Marini, Carlos. Etnología. México, INAH, 1965. p. 67.
- 15.- Vagaggini, Cipriano. El sentido Teológico de la liturgia. Madrid, S.C.C. 1965, p. 365.
- 16.- Ibidem. p. 360.
- 17.- Ibidem. p. 362.
- 18.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. V, p. 159-161.
- 19.- Lotz, Juan Ferrando. Op. cit. p. 28.
- 20.- Gallandá, Francisco María. Op. cit. Introducción s/p.
- 21.- Otto, Rodolfo. Op. cit. p. 48-51.

d).-ALGUNOS MUEBLES Y ESCULTURAS VALIOSOS DEL TEMPLO

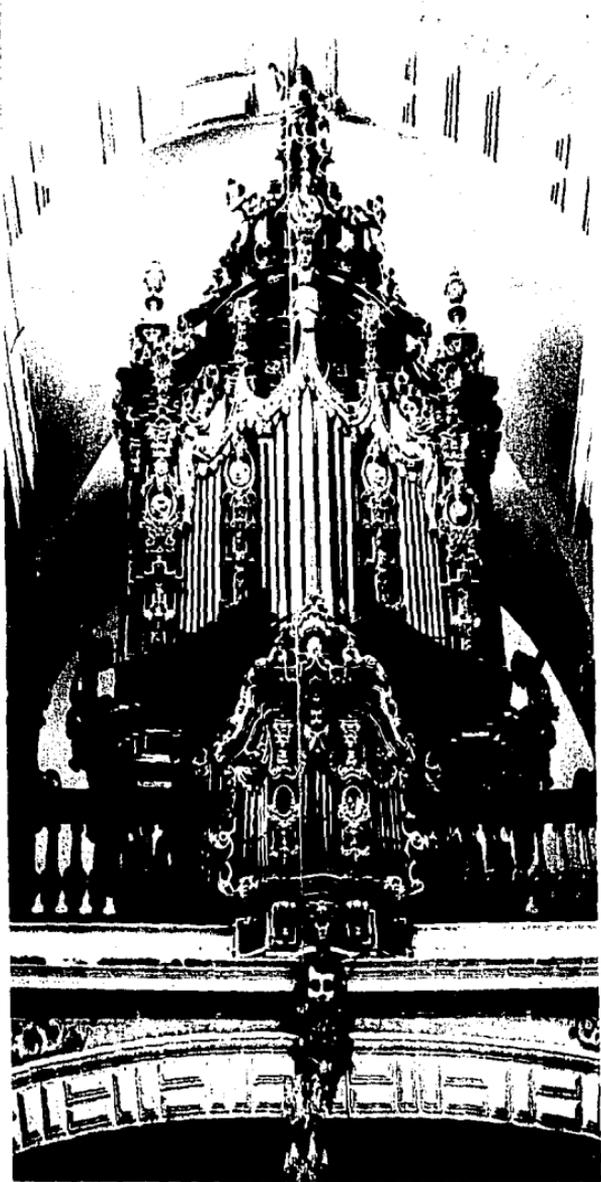
d).- Muebles y esculturas valiosas del templo,

Varios preciosos muebles de mucho valor artístico complementan las necesidades del culto y la liturgia. Nos ocuparemos ahora de los que se encuentran en el templo y el bautisterio, dejando los de la sacristía para un poco más adelante en la parte que dedicamos al estudio de este recinto.

El órgano.

Indudablemente este aparato musical es el mueble más importante del templo, tanto por la belleza de sus partes, como por su tamaño y colocación. Está de tal manera concebido que parece un retablo más, completando así la secuencia de los mismos, dentro del perímetro del templo. El órgano se yergue deslumbrante -revestido de rojo y oro- en el amplio y elevado espacio que delimita el gran arco del coro alto, situado exactamente enfrente del retablo mayor. Una vez dentro del templo y habiendo recibido el impacto que produce la contemplación del retablo mayor, no cabe duda que la otra gran perspectiva que ofrece este interior, se goza volviéndose hacia atrás, para ver -desde el presbiterio- el conjunto de los coros con el órgano al centro.

Poco sabemos desgraciadamente de la historia de su construcción y de su procedencia. Según las tradiciones orales, fue mandado a hacer en Alemania por José de la Borda y según otros fue colocado en la época de Manuel de la Borda, cuando este ya era párroco de la iglesia. Como Manuel de la Borda fue párroco de Taxco en vida de su padre, lo más probable es que la colocación del órgano haya sido en vida de ambos, además de que, lógicamente, su factura debió estar prevista desde el principio de



la construcción del templo. Sea cual haya sido el Borda que colocó el órgano, es evidente que sólo la maquinaria se hizo en Alemania ya que la ornamentación muestra el mismo sentido decorativo y los mismos motivos formales que vemos en los retablos.

En los primeros años del siglo XIX, se hizo una reparación importante en la maquinaria, como se deduce de la siguiente inscripción que se encuentra en la parte posterior del aparato:

"Real de Minas de Tasco y Mayo 19 de 1806. A solicitud del Sr. Cura actual, del mayordomo Antonio del Corral Velasco y de los demás señores de esta Iglesia y V. (uestra) M (erced) sa.. .. declarada en el Capítulo que presidía dicho Sr. Cura se ilustró con nueve mistur^s (sic) la grande obra del órgano que logra esta venerable parroquia siendo el artífice de lo nuevamente añadido D. Jose Antonio Sanchez vecino del pueblo de IXMIQUILPAN".

Desgraciadamente en la actualidad el órgano está inservible y solamente cumple un papel ornamental. Según otras versiones orales, quedó inutilizado desde el siglo pasado, cuando la iglesia fue saqueada, durante alguna de las luchas políticas que tantas veces afectaron a la población. Posiblemente este destrozo haya sucedido hacia 1863 cuando entraron en Taxco las fuerzas de don Porfirio Díaz cometiendo varios saqueos e incendios y otras atrocidades (1).

Esta compuesto de dos cuerpos, dos muebles, con sus respectivos cañones o bocinas, uno pequeño que esta colocado al frente del mayor sobre la balaustrada del coro, ocupando parte del zócalo que sostiene la estructura más grande. Esta está sustentada por cuatro pilastras—medallón, con capiteles de linaje corintio y adornos con molduraciones, conchas y follajes y que, como su nombre lo indica, abren sobre su fuste medallones ovalados dentro de

los que se ven imágenes -bustos- de candorosas doncellas. Del punto central superior debajo del remate de la cornisa, cae un cortinaje que se despliega en ondulantes velos sobre las bocinas y se recoge hacia los lados, debajo de unos mascarones fantásticos.

Sobre los capiteles de las cuatro pilastras, se destaca quebrada y ancha cornisa cuyas menudas molduraciones forman un conjunto de líneas horizontales sumamente fragmentadas y sobrepuestas a diferentes niveles. Con tal riqueza de movimiento parece que el autor quiso intentar la objetivación de las vibraciones musicales.

Sobre los extremos de dicha cornisa móvil, encima de elegantísimos pedestales cúbicos, hay perillones culminantes. Al centro la cornisa se eleva, curvándose ligeramente y permitiendo que se forme otro pináculo de molduraciones, donde aparecen querubines, un medallón con la imagen de Santa Cecilia, patrona de la música, virgen y mártir romana (2), ángeles con ramos de granadas y por encima de todos estos elementos, un arcángel de pie. Abajo, a los lados del zócalo moldurado que sostiene esta composición, se destacan enormes ángeles balbasianos, elevando sus cabezas hacia las alturas en contorsionada postura, como impelidos por las ondas musicales.

El mueble pequeño tiene su propio zócalo adornado con ménsulas bulbosas y luce también dos pilastras-medallón, cuyos medallones están ahora vacíos. En la ornamentación de dichos apoyos aparecen querubines y follajes y entre los dos capiteles se asoma el rostro de otro querubín más grande de tamaño con su concha detrás, típica fórmula balbasiana de ornamentación. De algu-

nos puntos de la cornisa se desprende un cortinaje que baja haciendo ondas sobre las bocinas. La cornisa, muy gruesa, ancha y moldurada, se eleva en su parte central, cargada de roleos. El remate central es una especie de macetón bulboso cargado de frutos dorados.

El arcángel triunfante, casi seguramente San Miguel, y Santa Cecilia, son las dos imágenes importantes de esta pieza de ebanistería que envuelve la maquinaria musical. La presencia de ángeles balbásianos, pilastras-medallón, conchas y cortinajes hermana al órgano con los retablos y nos da derecho a pensar que, o bien fue creado por el mismo autor de los retablos o bien se siguieron fielmente los lineamientos formales de éstos. El oficio es algo menos culto, sobre todo en las figuras de los ángeles más grandes que son toscos, aunque hay que tener en cuenta que esto puede ser intencional debido al lugar de su colocación y la gran distancia a que deben ser vistos.

El órgano es un instrumento muy antiguo, pero no figuró inmediatamente dentro de las ceremonias eclesiásticas, pues los antiguos padres de la Iglesia, preferían la voz humana, como único instrumento musical digno del culto. Sin embargo existen pruebas de que en el siglo VII ya se permitía el uso del órgano en algunos templos aunque aun sin misión concreta en la liturgia. A partir del siglo X y gracias también al perfeccionamiento paulatino de la mecánica de dicho instrumento, el órgano halló su lugar en la liturgia como acompañante y como solista (3). En la época barroca el órgano era pues obligado, y además fastuoso como corresponde al espíritu de este estilo. El del templo de Santa Prisca es sin duda uno de los más hermosos que se conservan del siglo XVIII y sobre todo, uno de los poquísimos que mantienen su estructura original

en armonía con toda la ornamentación del templo. Ojalá que pueda ser reparado alguna vez.

Los púlpitos y los ambones.

Según los especialistas, primero se originaron los ambones -que son de la época sinagoga- y de ellos derivaron los púlpitos cosa perfectamente admisible ya que prácticamente son la misma cosa puesto que unos y otros fueron creados para predicar. Parece que ambón viene de la palabra griega anabainoo, que significa subir, ya que todos los ambones han tenido siempre gradas (4). Los primeros ambones se colocaban junto a la Silla Episcopal, pero pronto se adelantaron colocándose a los lados del coro.

A los ambones también se les llamó pyrqus, auditorium o pulpitum (5) -ésta última palabra en latín, quiere decir tablado, estrado, tarima-, lo que refuerza el concepto de que su origen y funciones fueron comunes a los del actual púlpito.

Hacia el siglo XIV los ambones empezaron a dejar su sitio a los púlpitos a los que se les agregó el tornavoz en el siglo XVI. Los ambones primitivos fueron como tribunas rectangulares con gradas y esa estructura evolucionó a partir del siglo XIV prefiriéndose después, para los púlpitos, la planta ochavada (6) que es la que más se ha usado. Los púlpitos se trasladaron al centro de la nave, para acercarse más al pueblo que se conglomeraba en los templos.

En su libro sobre el arte religiosos de los siglos XII al XVII, el escritor Louis Gillet, reclama, para los frailes mendicantes el privilegio de haber integrado los púlpitos a la arquitectura de las iglesias, diciéndonos: "Se podía hablar también desde lo alto del ambón. Pero un púlpito fijo, incorporado a la arquitectura, solamente se encuentra a partir de la entrada en escena

de los mendicantes" (7)

Para el siglo XVIII, el púlpito era pues un mueble indispensable y con un lugar determinado dentro del templo. Como la parroquia de Santa Prisca se construyó con todo lujo de detalles se la dotó no solo de un bello púlpito sino también de dos ambones y otro púlpito más sencillo para la Capilla de los Naturales. El púlpito del templo está situado sobre la pilastra del arco toral que señala el final de la nave, es decir, precisamente entre la nave y el crucero y los ambones se hallan uno a cada lado del presbiterio, para leer la Epístola y el Evangelio. Las tres piezas están talladas en dos clases de madera, una más oscura que la otra que se combinan con elegancia y favorecen el claroscuro que de por sí producen sus alto-relieves.

El púlpito, de planta ochavada está compuesto de una peana, la tribuna propiamente dicha -con su antepecho- y el tornavoz. La bulbosa peana, dividida en gajos y rematada en su parte inferior por un perillón está cubierta con fantásticos mascarones elaborados con formas vegetales que en su parte superior, recuerdan las conchas. En el antepecho la ornamentación es a base de fuertes molduraciones combinadas con relieves de follajes y cada panel queda separado por un enmarcamiento mixtilíneo y profundo que aloja imágenes talladas en tercera dimensión. La parte superior de esta sección está rematada por una ancha y moldurada cornisa. El tornavoz es también muy rico en molduraciones; unas bajan como guardamalletas y otras se elevan formando pequeños remates en cada sección del ochavo, coronados con conchas. El centro de cada uno de estos conjuntos ornamentales está señalado por la figura de un Sacerdote de diferentes edades con sobrepelliz, bonete y un libro en la mano.

PUERTO PRINCIPAL





AMBON

Los temas religiosos que alientan en el púlpito fueron cuidadosamente escogidos, como hemos visto que fue la norma en todas las partes de esta obra. En los siete paneles del antepecho de la tribuna, que quedan hacia la nave (el octavo panel es el que se adosa a la pilastra), se encuentran las siguientes imágenes: La Purísima al centro, al lado derecho de ésta, San Rafael Arcángel, luego San Mateo y San Lucas. Del lado izquierdo de la Virgen aparece otro arcángel, San Gabriel probablemente, dada su conocida relación mariana. Al costado de San Gabriel está San Juan y luego San Marcos. Así pues, la Virgen Purísima se presenta escoltada por dos arcángeles y por los cuatro evangelistas, a quienes por derecho, les corresponde sin duda un sitio tan señalado en el lugar que sirve para la predicación de sus escritos. Una pequeña puerta se abre sobre la pilastra y comunica el púlpito con la nave mediante una escalera oculta. Sobre esa puertecita policromada hay una pintura ovalada con la imagen de San Gregorio Magno Papa -uno de los cuatro grandes Doctores de la Iglesia- escribiendo inspirado por el Espíritu Santo (8). Barrocamente, la tiara que debía llevar puesta en la cabeza, no forma parte de la pintura sino que está esculpida y colocada encima del marco. La parte interna del torna voz esta decorada al óleo con una alegoría en que aparece el Espíritu Santo -la Suprema Inteligencia- rodeado de querubines como para iluminar al que desde ahí predica la palabra de Dios. Por su parte superior dicha pieza termina con una preciosa talla que representa un apóstol predicando con emotiva actitud declamatoria. Debe ser la imagen de San Pablo, tan famoso no sólo por sus sermones sino por la elocuencia que ponía al decirlos.

Los ambones son muy parecidos al púlpito en cuanto a diseño, talla y ornamentación, con la excepción de que no tienen tornavoz y en cambio lucen al frente de la tribuna un espléndido

atril formado por un amorcillo atlante, que surge del centro del panel entre follajes y conchas. La parte superior de dicho atril, que el efebo sostiene con sus brazos levantados hacia atrás, se compone básicamente de dos conchas sobrepuestas, acompañadas de follajes, como puede verse en las ilustraciones. Los ambones están colocados sobre los ángulos de las pilastras del gran arco triunfal del presbiterio. Escaleras interiores conducen hasta sus tribunas. Carecen de puertas y sólo tienen un pequeño arco de medio punto, sobre el que aparecen pequeñas pinturas ovaladas y sobre ellas un gran querubín de madera estofada.

Los ambones están dedicados a la representación de los doce apóstoles, encontrándose seis en cada uno de ellos. No ha sido posible identificarlos a todos, pero reconocimos a varios. En el ambón de la Epístola, de izquierda a derecha -están representados San Simón con su sierra; Santiago el Mayor con su callado o bordón y Santiago Alfeo con un bastón en forma de estaca. En el ambón del Evangelio y -en la misma dirección- se ven: Santo Tomás con su lanza, después dos apóstoles no identificados y pasando el panel central se destacan, San Juan con el caliz y San Pablo con su espada. En la pintura del ambón izquierdo reconocimos a San Pablo; el santo representado en la pintura del ambón derecho puede ser San Juan.

La talla de estas tres piezas en la que abundan conchas, mascarones y follajes -repetimos- es de primera calidad. Culta, fina, delicada, parece de oficio diferente a la de los retablos aunque repite, como hemos visto, motivos característicos del balbasianismo que informa toda la obra. Los tres muebles son de la misma artesanía y materiales. En cambio el púlpito de la Capilla del Pa-

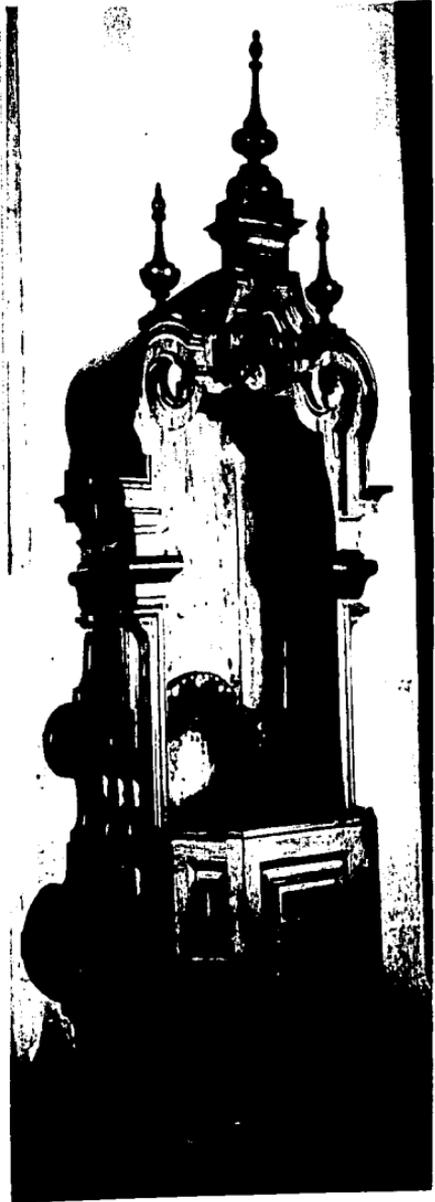
dre Jesús, mucho más sencillo es de gusto geometricista, ornamentado con tableros y se asienta sobre una ligera base, esbelta y torneada. En la parte interior del tornavoz se repite la pintura alegórica de la gloria y por fuera lo remata un perillón.

Los confesionarios, el tenebrario, el facistol y el candelero pas-
cual.

Estos otros muebles completan el antiguo mobiliario del templo, pues las bancas -copiadas de las originales- fueron construidas en cedro rojo el año de 1945, inaugurándose el 17 de octubre de dicho año, (9) en solemne ceremonia con Te Deum y la presencia de las principales familias del pueblo que contribuyeron económicamente. Fuimos testigos de la radiante ceremonia en que se abrieron totalmente las puertas del templo y desde la plaza podía contemplarse el inmenso retablo mayor copiosamente iluminado.

Los confesionarios, muy a tono por su riqueza ornamental con un templo tan suntuoso, muestran un espléndido barroquismo geometricista, a base de tableros y perfiles mixtilíneos en diversas direcciones y volúmenes. Las cubiertas, trilobuladas podríamos decir -aunque la parte central no es lobulada sino piramidal- terminadas con elegantes perillones, son muy originales. Se conservan seis de ellos, dos en el crucero, uno a la entrada de la Capilla del Padre Jesús, dos más dentro de ésta y el último en el aposento que comunica el templo con la sacristía.

El tenebrario por su parte es una obra excepcional por su tamaño y diseño, que combina la talla con obra de marquetería. El pié que imita la forma de un gigantesco candelero, es de rico barroquismo y va adornado con las imprescindibles conchas y algunos ramos de follajes. Sobre esta base se asienta la forma de un triángulo equilátero sobre cuyos lados elevados se apoyan quince



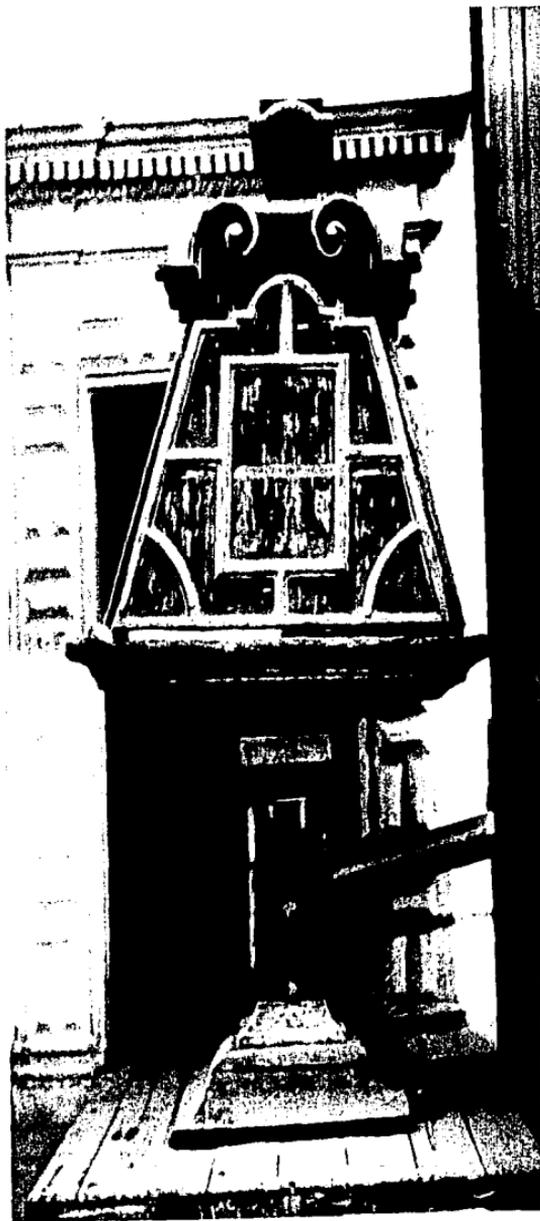
CONFESIONARIO



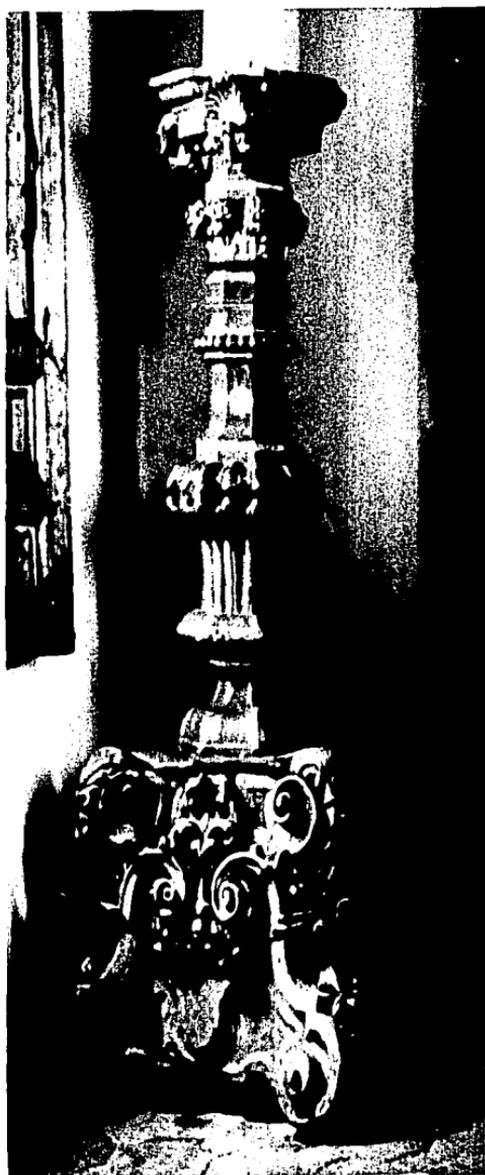
TENERAZIO

pequeños barrocos candeleros. El triángulo es de franco gusto mudéjar. La marquetería llena sus molduraciones y una preciosa lacería, que compone una especie de flor o estrella, ocupa su espacio interior. Este lujoso aparato se emplea durante las ceremonias de Semana Santa y se le llama tenebrario o candelero de las Tinieblas, porque se usa para dicha función religiosa los días miércoles, jueves y viernes santos. El candelero se coloca en el presbiterio con catorce velas de cera amarilla y una de cera blanca. "Al terminarse cada salmo de Maitines y Laudes, se apaga una vela, comenzando por la más baja del lado del Evangelio y luego la primera del lado de la Epístola y así sucesivamente hasta apagar las catorce velas terminando el quinto salmo de Laudes. La última vela que es la blanca y está en la parte más alta o vértice del triángulo se quita al terminar el Benedictus, sin apagarla y se esconde detrás del altar. Terminando el estrépito que al final se hace (con las matracas) , vuelve a colocarse dicha vela en el candelero, encendiendo antes con ella la lámpara del Santísimo, que también se apaga después de la última de las seis velas del altar, y se da luz al templo" (10). El uso de este candelero triangular se remonta a la Edad Media. El número y disposición de las velas y el modo de apagarlas, data del siglo VII (11).

En el coro se conserva un digno facistol -o sea el mueble donde se colocan los libros corales para cantar- que como puede verse en las ilustraciones posee proporcionadas formas geométricas tanto en su estructura como en sus partes ornamentales. Sobre sus cuatro caras se yergue un dispositivo -de la misma madera y factura- para colocar una vela grande que ilumine los libros. Esta pieza se encuentra ahora un tanto relegada -pero bien conservada- en un rincón del coro, como mudo testigo de tiempos mejores,



FACISTOL



CANDELERO CIRIO PASCUAL.

por lo que se refiere a la calidad de la música coral.

En el pasillo inmediatamente anterior a la Sala Capitular, se encuentra un hermoso candelero rojo y oro, de tamaño gigantesco, ornamentado con roleos, follajes y las famosas conchas -rúbrica de balbasianismo- en algunas de sus partes. Sobre su fuste molduradísimo y lleno de diversos ornamentos se sostiene una gran vela blanca, artificial, de sección ochavada, que simula el cirio pascual, pues este candelero es especial para colocar dicho cirio.

El cirio pascual es una vela mayor que las comunes, a veces de tamaño y peso colosales. Cuando se enciende por vez primera sólo se puede hacer con el fuego tomado de una de las tres velas que se encienden en el fuego nuevo bendecido el Sábado santo. El candelero con el cirio se coloca cerca del altar mayor. Se considera como el emblema de Jesús resucitado y según otros especialistas, significa la columna de fuego que guiaba a los israelitas por la noche durante su peregrinación por el desierto. Cuando se bendice el cirio se canta este pregón: Prae conium parchale o Exultet, pregón que se ha atribuido a San Ambrosio y a San Agustín. Este ritual ya se hacía en el siglo VI y al parecer fue el Papa san Zósimo (417-418) quién extendió la costumbre. El cirio pascual se enciende en los Oficios del Sábado santo y de toda la semana de Pascua, de los domingos y de los días de fiesta hasta la Ascensión del Señor. En éste día se apaga después del Evangelio, pues si representa a Cristo, como en ese día subió a los cielos, debe desaparecer de la vista de los hombres (12)

La pila bautismal.

Sobre una plataforma octogonal, doble, escalonada, que ocupa más de la mitad de la superficie del recinto, encontramos

colocada la pila bautismal, dentro -claro está- del Bautisterio. La pila propiamente dicha tiene forma de copa, trabajada en gruesos gajos cubiertos con follajes muy carnosos y va asentada sobre una base de sección cuadrangular. Tiene tapa de madera, dividida también en ocho secciones y rematada por una pequeña peana que sostiene un crucifijo de madera, de muy buena calidad artística.

Alrededor de la pila, colocados en dirección de los cuatro puntos cardinales se hallan cuatro piezas escultóricas. Una de ellas, la que queda al oriente -o sea al frente de la pila bautismal- es otra pequeña pila -con forma de copa también, de gajos más cerrados y montada sobre una pequeña columna clasicista. Este elemento es la piscina o sea donde se recoge el agua bendita, que tomándose de la pila bautismal, se derrama sobre la cabeza del bautizado. Algunas pilas llevan dentro de su oquedad los dos recipientes, es decir, el lugar para el agua bendita y la piscina, separados por una pared. Este último tipo de pilas no es el más abundante, pero para ejemplo recordamos la que se conserva en el Museo del Obispado de la ciudad de Monterrey, procedente del convento franciscano que existió en dicha población.

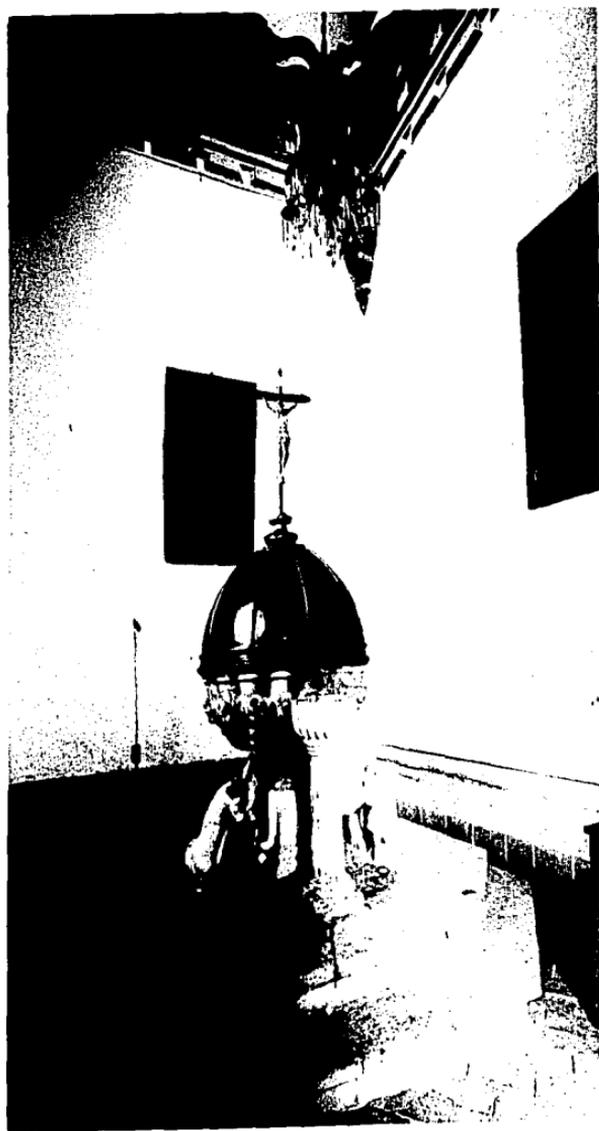
Las otras esculturas que acompañan a la pila son representaciones de los misteriosos símbolos apocalípticos mencionados por San Juan (que después, con el tiempo se identificaron con cada uno de los evangelistas). El texto apocalíptico dice así: "Dentro del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal, y en medio del trono y en rededor de él cuatro vivientes, llenos de ojos por delante y por detrás. El primer viviente era semejante a un león, el segundo viviente semejante a un toro, el tercero tenía semblante como de hombre, y el cuarto viviente era semejante a un águila voladora". A este texto de San Juan, Nacar Colunga le hace

la siguiente anotación: "Esa vasta extensión de los cielos concebida como un océano inmenso. Estos cuatro vivientes misteriosos, que no se pueden decir animales, porque uno tiene el aspecto de hombre, deriva de Ez I, 5 ss, y 1, 12 s., donde sostienen y mueven el trono de Dios. Su número guarda relación con las cuatro partes del universo, y sus ojos indican la parte que tienen en el gobierno del mismo o de la Iglesia esparcida por todo él. Son los cuatro reyes del reino animal: el rey de las selvas y de las fieras, el rey de los ganados, el rey de los aires y el rey de la -creación. Como el trono está asentado sobre los vivientes, resulta que estos están debajo del trono y alrededor de él" (13).

La asociación de este simbolismo apocalíptico al lugar donde se celebra el sacramento del bautismo -el máspreciado rito de iniciación a la vida cristiana- se explica fácilmente, ya que el que se bautiza y entra a la comunidad cristiana debe convertirse en apoyo y dar alabanza eterna al Creador.

Como es fácil notar en las ilustraciones, el hombre no está representado escultóricamente, sino sólo los tres animales: toro, águila y león, porque el ser humano se hace presente constantemente, de carne y hueso, cada vez que un niño llega hasta la pila bautismal para recibir el agua bendita. Así la representación humana en éste simbolismo, se convierte en una participación renovada, viva e individualizada, mucho más valiosa espiritualmente. Tan fina e ingeniosa aplicación de los valores religiosos a las formas artísticas, debe ser uno de los más bellos y conmovedores logros que, los profundamente religiosos, pueden encontrar en este templo excepcional.

La talla de los animales -muy estáticos- es de cepa completamente popular, un poco tosca, y su expresión llena de candor.



PILA BAUTISMAL



CRUCIFIXO ACTUAL SACRISTIA

Y no cabe duda que este reposado primitivismo le comunica a la escena un tono bíblico que le va muy bien al tema. La figura del toro -echado en el lado sur- es deliciosa. Vista por detrás, nos atrae la suave línea que baja desde la cabeza hacia la cola. Vista por enfrente parece una pequeña ternera desvalida, más que un poderoso toro -rey de los ganados- que dócilmente dobla sus patas delanteras. El león -colocado en dirección del norte- es también sumiso, careciendo de la ferocidad y robustez que la naturaleza le ha dado. El rostro ancho y humanizado, sus risibles melenas y su corta talla, son típicas de las malas representaciones que de estos animales abundan en el arte novohispano, pues los artistas difícilmente pudieron haber visto un león vivo, así que hicieron muy singulares representaciones de los modelos impresos que tuvieron a mano. El águila está colocada entre el toro y el león, mirando hacia el poniente. De pie, agacha la cabeza para sostener con su pico un libro mientras extiende sus alas hacia atrás. El cuerpo de esta figura es francamente pesado y malas las proporciones del ave y su plumaje presenta una talla derivada de arquetipos prehispanizantes, como se puede comprobar comparando el tratamiento de las plumas de esta escultura con el pelaje de alguno de los coyotes prehispánicos que se conservan en el Museo de Antropología de la ciudad de México. Es importante señalar la persistencia de dicho arquetipo, en una obra dieciochesca.

Al principio del cristianismo el bautismo se recibía en las fuentes, ríos, etc. Luego se construyeron los Bautisterios -a partir del edicto de Milán- que tenían al centro una piscina a la que se descendía por medio de varios peldaños. En el siglo VI, al generalizarse el bautismo de los niños, ya no fue necesaria la pis-

cina y fue sustituida por las pilas. Como el bautismo se recibía por inmersión, la pila debía de ser grande, de piedra, aunque se conservan algunas de plomo o de bronce. Al adoptarse el bautismo por infusión, se redujeron considerablemente las dimensiones de las pilas y en la época gótica tomaron la forma de copa que es la más usual. Desde mediados del siglo XIII se tomó la costumbre de guardar el agua bendita bajo llave, lo que explica la adición de las cubiertas de madera (14) como la que tiene la pila de Santa Prisca.

Por otra parte, la colocación de las pilas bautismales dentro del templo comenzó a hacerse desde el siglo VII, -desapareciendo con el tiempo los bautisterios como unidades arquitectónicas separadas de los templos- pero siempre en un lugar alejado del altar mayor. En la parroquia de Taxco, como hemos visto, el Bautisterio tiene una construcción especial, anexa al templo, que permite realizar la ceremonia con apego a la antigua idea cristiana de que el hombre nunca debe trasponer el umbral de las puertas del templo, sin estar antes bautizado, cosa que -como hemos visto- pregonaba así el relieve del Bautismo de Cristo que ocupa el centro de la portada principal.

Nos parece interesante transcribir aquí el dato que también don Manuel Toussaint registra en su libro, acerca de la primera criatura que se bautizó en Santa Prisca. Según la partida de bautismos de la propia parroquia, fue una niña, Loba de casta, hija legítima de Salvador Sánchez y de Petrona García a quien se le dieron los nombres de Eusebia de Jesús, el año de 1759, mismo de la dedicación del templo (15).

Un pequeño lavamanos de piedra tallada, de forma oval, adosado al muro cerca de la puerta, completa los servicios del Bautisterio.

. . .

En la actual sacristía de presbíteros se conserva un crucifijo que merece por su calidad artística, una mención especial. Sobre una cruz verde oscuro, formada por dos varas de espinas entrelazadas, se destaca el cuerpo pálido de Cristo; una hermosa escultura, culta por el oficio, podríamos decir, pero popular por el gusto que tuvo el artista en valorar con tanto vigor las llagas, mediante espesas manchas de sangre negrusca, como ha sido costumbre entre los artistas populares mexicanos, hacedores de estas imágenes. El desnudo es bastante bueno en su aspecto anatómico y de muy buen gusto el discreto tratamiento de los músculos, ^{que logró} un cuerpo alargado, casi fino con buena dosis de academismo. En el rostro, los rasgos viriles expresan con bastante realismo la muerte.

Por el contrario, el Cristo atado a la columna que se venera en la capilla del padre Jesús, es una obra completamente popular, cruenta y terrible en su aspecto físico sangrante. El artista convirtió el cuerpo de esta escultura en una gran llaga descarnada y oscura. Todo él es la imagen viva y tremenda del dolor, a la manera nativa que por cierto constituye la única representación de sufrimiento físico, que se encuentra dentro de este templo; las manos crispadas sobre la columna, las piernas rígidas e hinchadas -en donde el oficio, burdo y primitivo dió resultados óptimos- los hombros descarnados y el rostro ennegrecido por la sangre, afilado y estragado. Hasta los largos cabellos naturales -donación de alguna devota- y la tremenda corona de largas espinas, contribuyen a acentuar el carácter trágico de esta dolorosa figura de Jesús Nazareno que contrasta grandemente con el ámbito culto, dorado y resplandeciente dentro del cual están colocadas decenas de imágenes piadosamente serenas y límpidas como hemos visto.

Algunas otras piezas decorativas merecen hacerse notar, por ejemplo las maderas talladas de donde penden los candiles que iluminan la iglesia, que a manera de "piñas" o "mocárabes" barrocos, cuelgan del techo profusamente ornamentadas con molduraciones, querubines y follajes, en vivos tonos de rojo y oro, así como la variada y vigorosa talla de las puertas -de las que reproducimos algunos ejemplos- las cuales con tal riqueza artística y material aumentan la grandeza de la parroquia.

NOTAS

- 1.- Toussaint, Manuel. Op cit. p. 65
- 2.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 74. Santa Cecilia fue martirizada en la época del Papa Urbano IV. Era hija de muy noble familia. Fue decapitada en su propia casa, convertida hoy en basílica. Desde el siglo XV se la representa con un instrumento musical.
- 3.- Enciclopedia de la Religión Cristiana. T. VIII. p. 1064-1065
- 4.- Ibidem. T. I. p. 534-535
- 5.- Ibidem. T. I. p. 534-535
- 6.- Ibidem. T. I. p. 534-535
- 7.- Guillet, Louis. El Arte Religioso de los siglos XIII al XVII.
Buenos Aires. Argos. 1939, p. 55
- 8.- Roig, Juan Ferrando. Op. cit. p. 127
- 9.- Archivo de Bienes Inmuebles de la Secretaría del Patrimonio Nacional. Legajo 14173, 1 y 2.
- 10.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. II. p. 367
- 11.- Ibidem. p. 367
- 12.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. II. p. 717-718
- 13.- Nacar Fuster, Eloíno y Colunga, Alberto. Op. cit. p. 1353-1354
Apocalipsis de San Juan 4 - 5 a 7
- 14.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. V. p. 1564-66
- 15.- Ibidem. T. V. p. 1566
- 16.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 103-104

CAPITULO IV

LA PINTURA EN EL TEMPLO DE SANTA PRISCA.

a).-LAS PINTURAS DE LA NAVE, DE LOS RETABLOS, DE LA SALA CAPITULAR

Y OTRAS.

Las pinturas del templo.

En un templo de tanta alcurnia burguesa y tan rico como la parroquia de Santa Prisca, la pintura no podía faltar dentro del plan ornamental, ni tampoco la presencia -entre otros- del pincel más afamado de la época: el de Miguel Cabrera (1). Así, aunque los retablos del templo son de gusto preferentemente escultórico obedeciendo la tendencia de aquellos años, encontramos pinturas en algunos de ellos, además de dos grandes lienzos en la nave; otros cuadros más en diferentes partes del edificio; una colección de retratos de personajes de la época en la Sala Capitular de la casa cural, sin contar con la opulenta ornamentación pictórica de la sacristía, recinto del que nos ocupamos especialmente en el apartado siguiente. Además de estas pinturas al óleo, existe también un mural y restos de otras pinturas al temple.

Pinturas al temple.

En el pasillo que va a la Sala Capitular se encontraron restos de ornamentación al temple. Esto se supo a raíz de algunas reparaciones que debían hacerse como consta en un informe de Manuel Toussaint, fechado el 18 de abril de 1937 (2). En dicho informe, Toussaint pedía que de ser posible las pinturas se conservaran, pero eso no se logró ya que aparentemente las reparaciones eran muy urgentes y las pinturas no tenían gran valor artístico.

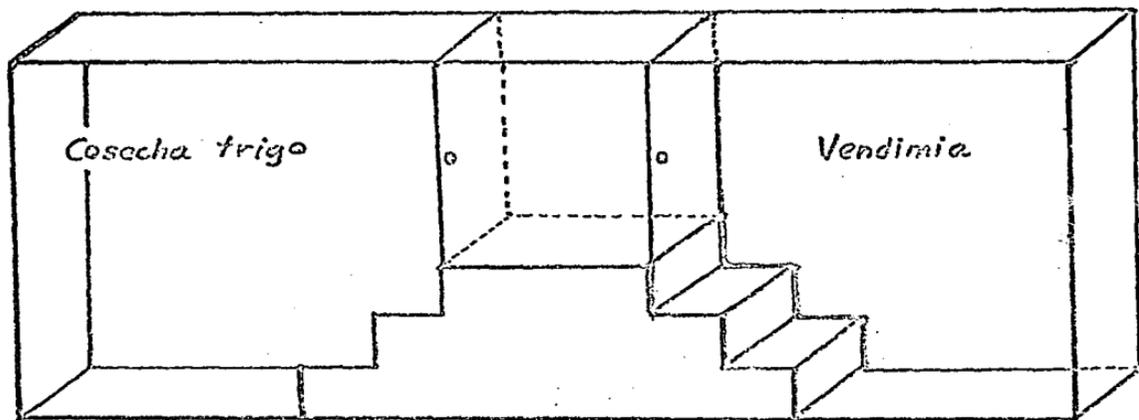


RESTOS DE LA QUINTILLA QUE MENCIONA A
DURAN, COMO POSIBLE AUTOR DE SANTA
PRISCA. INTERIOR TORRE NORTE

Debemos recordar también que en el cubo de la torre noroeste existen aun -milagrosamente, porque nadie ha cuidado de conservarlos y cada día están más borrosos- restos de la inscripción aquella que alude a un tal Durán como posible arquitecto del templo, según hemos comentado en los capítulos anteriores. Dicha inscripción que consta de cinco versos y una frase que los enmarca, tiene la misma técnica al temple. Esto nos da derecho a pensar que pudieron existir algunas otras decoraciones de este género pictórico, que tanto se usó, sobre todo en los guardapolvos de los muros, como parecen haber sido los restos mencionados por Toussaint,

Importante en este tipo de pintura son los murales que existen detrás del altar mayor -según el esquema adjunto- y que re presentan una cosecha de trigo y una vendimia. Estas ocultas pinturas se pueden ver entrando por las pequeñas puertas laterales que se abren al pie del retablo mayor y que conducen exactamente a su parte posterior. Todos los retablos tienen este espacio trasero para dar acceso a sus diferentes alturas ya sea para limpiarlos o para facilitar ciertas necesidades de tipo litúrgico.

En este caso el angosto pasillo, dentro del cual se forman tres cámaras, se ha decorado en dos de ellas con murales que representan una alegoría de la Eucaristía, muy a propósito para estar cerca del Sagrario del Altar y a los lados del manifestador o sea del lugar especial para la colocación del Santísimo, ya que como bien se sabe el pan y el vino son los vehículos materiales para el milagro de la transustanciación. Del lado derecho aparece un grupo de muchachos cargando, sobre un tronco, un enorme ramo de uvas; un poco a la izquierda los acompaña la figura de un anciano, al parecer un rabino. Del lado derecho hay más figuras femeninas, tres



Esquema de la situación de los murales detrás del retablo mayor.

de pié, una de las cuales lleva en los brazos un gran ramo de espigas de trigo de las cuales ofrece una a un hombre que está junto a ella. A los pies de ambos, algunos hombres y mujeres cosechan el trigo. Por la indumentaria -turbante y túnicas- de los personajes, nos parece que se quiso recrear un ambiente bíblico. La parte correspondiente al primer plano horizontal, en donde se localizan las figuras humanas, parece tomada de algún grabado por la rigidez de la composición, mientras que el segundo plano horizontal, que queda por encima de dichas figuras tiene la apariencia de haber sido ya creación del pintor -pues tiene un aspecto muy espontáneo- para completar las escenas con paisaje, en el que aparecen árboles, cielo y pájaros volando. Predominan en estos murales los tonos rojos, azules y ocre bastante bien conservados, casi todos muy planos puestos sobre contornos casi lineales.

Las puertecitas que cierran la parte superior de las dos escaleras formando una pequeña cámara detrás del manifestador, están pintadas al temple por la parte que dan a los murales siguiendo los temas de estos y lucen/dorados con dibujos en negro, hacia el interior de dicha cámara.

La decoración de los edificios con pinturas murales, tan gustada en el siglo XVI, no desapareció totalmente al correr de los siglos, sino que se siguió usando aunque con menos importancia artística cada vez. Es decir, desde principios del siglo XVII se fue abandonando el gusto por los grandes murales debido al desarrollo de la pintura al óleo pero siempre se acostumbró decorar ciertas partes de los muros con motivos al temple, tales como colgaduras, cenefas, guardapolvos, etc. En el siglo XVIII sin embargo, se produjo una insólita obra muralista inspirada por el padre Luis Felipe



MURAL DETRAS DEL RETABLO MAYOR.
ALEGORIA DE LA EUCARISTIA

Neri de Alfaro, quien cubrió con pinturas todos los muros del Santuario de Atotonilco el Alto en el Estado de Jalisco. Vemos así como en la Nueva España el gusto por la pintura mural se mantenía latente, por lo tanto el pequeño mural taxqueño no es nada excepcional, ni por su existencia ni por su calidad. Simplemente se quiso enriquecer la simbología religiosa aprovechando ese espacio.

Pinturas al óleo.

Por supuesto que no todas las pinturas de tema religioso son de Miguel Cabrera, aunque la mayoría sí parecen, cuando menos, haber salido de su taller. Las hay de diversas categorías: algunas tienen toda la calidad y grandeza de expresión de un pintor de su talla, otras de menor calidad pero indudablemente cabrerianas deben haber sido pintadas por sus discípulos y después retocadas por el al final y algunas más pertenecen a pintores de segundo orden, algunos de ellos anónimos.

Dentro de la iglesia los cuadros que desde luego merecen la firma de Cabrera -cosa que no hemos podido constatar por la gran altura a que están colocados- son, en primer término, los dos de la nave. Estas pinturas son los medios puntos que se encuentran uno sobre la parte interior de la portada lateral y otro sobre el arco de entrada a la Capilla del Padre Jesús, según ya hemos mencionado en otro lugar. Los temas pintados son: El martirio de Santa Prisca y El martirio de San Sebastián. Los marcos de las pinturas según puede verse en las ilustraciones, son extraordina-



MARTIRIO DE SAN SEBASTIAN



MARTIRO DE SANTA PRISCA

riamente bellos. Las molduras del medio punto se ven adornadas a tramos equidistantes, con ramos de follajes alternados con que rubines, quedando dos de estos seres celestiales sobre el eje central del lienzo, uno abajo y otro en la cúspide. En el marco que corresponde a la pintura de San Sebastián la rica talla de madera dorada, en su parte inferior se pliega a la forma ondulante de la concha del capialzado y ostenta suaves y finas formas vegetales, que inundan hasta las enjutas en donde emergen dos roleos enormes que sirven de asiento a los consabidos ángeles balbasianos: uno de ellos lleva una lanza y el otro un casco, objetos usados por el personaje en su calidad de soldado romano. El marco de la pintura de Santa Prisca, se ciñe también en su parte inferior a la trayectoria del medio punto del arco ostentando los mismos roleos-peana que el marco frontero, con iguales ángeles, que en este caso portan palmas del martirio.

La composición de ambos cuadros es muy ambiciosa, plébrica de personajes y dividida en varios tiempos. En ambas se aprecia la sección de oro que se localiza exactamente en los lugares en donde aparecen las figuras principales. Se notan también numerosos ejes diagonales que comunican movimiento a las escenas. En El martirio de San Sebastián, se destaca además una clara línea divisoria entre los acontecimientos terrestres y el vuelo de los ángeles en la zona celestial, línea que está menos marcada en El martirio de Santa Prisca, en cuya escena principal, las figuras humanas y las celestiales, se entremezclan.

Aunque no hemos podido precisar de que obras de Rubens en particular, derivan estas composiciones, es obvio que son decididamente rubenianas. Por una parte ya es muy conocida la tras-

cendencia que tuvieron los grabados de las obras de Rubens en la Nueva España y por la otra, sabemos también que precisamente Cabrera, hizo buen uso de dichos modelos. Los escorzos, los vuelos de los ropajes de los ángeles, el tipo de las indumentarias de los soldados, la forma de agrupar los personajes -soldados, mujeres o ángeles- son todas soluciones de cepa rubeniana. Por ejemplo, la mujer de rostro implorante que lleva un niño semidesnudo en su regazo, en la enjuta derecha de El martirio de Santa Frisca, se encuentra con bastante frecuencia en diversas pinturas del pintor flamenco, como recurso complementario, igual que Cabrera lo usa aquí.

Por otra parte el barroquismo de las obras es espléndido y ambicioso, cumpliéndose debidamente con el papel ornamental-simbólico-religioso de las mismas. Hay mucho movimiento, color y dibujo decoroso, aunque la figura de San Sebastián, por ejemplo, es un tanto rígida y el recurso de apoyar el pie izquierdo sobre una piedra parece -como ha observado el profesor Xavier Moyssén- un artificio para equilibrar el cuerpo.

En El martirio de San Sebastián, la escena principal es el flechamiento que sufrió el santo sin perder la vida. En el fondo a su derecha parece distinguirse al emperador -Dioclesiano o Maximiano- rodeado de personajes, quien ordenó la muerte del santo. Al fondo, del lado izquierdo, tiene lugar la escena en que San Sebastián fue muerto a palos, en la que por cierto se distingue por su buena calidad, el escorzo de su cuerpo caído.

En El martirio de Santa Prisca, hay dos escenas, la principal que representa el momento en que la santa fue hecha prisionera, mientras a su lado algunas mujeres lloran y se lamentan. Al fondo, del lado derecho, se ve la escena en que se dió muerte a la Santa, decapitada ~~por su~~ ~~palos~~ ~~palos~~ según la leyenda,

mientras un ángel desciende de los cielos en actitud retadora.

En ambas obras las figuras de los mártires son limpias y sus rostros estáticos no muestran el sufrimiento físico que produce el martirio. Los rostros de todas las imágenes, igual que en la escultura de los altares, son de cierta belleza idealizada: rostros finos, nariz recta, boca chica, ojos grandes y candorosos y casi siempre elevados al cielo. Pero así como los rostros son quietos e inexpressivos en general, los cuerpos y sobre todo las manos se mueven en trayectorias sinuosas. En la pintura de Cabrera el juego móvil que comunica a las manos de las figuras es notable, muy barroco y muy característico.

En los retablos colaterales hay siete medallones y un lienzo mayor en cada uno que, según hemos visto, representan escenas alusivas a la aparición de la Virgen de Guadalupe en el retablo dedicado a ella y distintos pasajes de la historia sagrada y mariana en el correspondiente a Nuestra Señora del Rosario. Todas estas pinturas por su aspecto formal son obras de Miguel Cabrera aunque tampoco pudimos ver si hay firmas en ellas pues están colocadas a una gran altura.

El año de 1751, el Cabildo de la Colegiata de Guadalupe lanzó una convocatoria para que se estudiara el lienzo guadalupano con el objeto de dar relevancia a su origen divino. Miguel Cabrera tomó parte en dicho dictamen y en 1756 se publicó un opúsculo firmado por él, titulado: Maravilla Americana y Conjunto de Raras Maravillas... etc. (3), en el que nuestro artista informa de sus observaciones técnicas sobre dicha pintura -para él de oficio divino, desde luego- convirtiéndose así en una de las máximas autoridades en la materia. Por otra parte, parece ser, que antes de Cabrera, el

pintor Juan Correa, había hecho un calco del original en papel aceitado, que sirvió para que los pintores -incluyendo a Cabrera- copiaran de allí sus Vírgenes de Guadalupe (4). En 1752, Cabrera, ayudado de José de Alcívar y de José Ventura Arnáez -pintores también- hizo tres copias de la Guadalupana. Una para el Obispo don Manuel Rubio y Salinas, otra para el padre Juan Francisco López quien la presentó en Roma al Papa Benedicto XIV y otra que conservó él para que sobre ella se siguieran haciendo copias fieles al original (5) y es de suponerse que cuantas imágenes haya pintado Cabrera de la Virgen de Guadalupe -que fueron muchas- las haya copiado de dicha copia. Dados estos antecedentes y el amor y devoción que indudablemente este artista sintió por el culto guadalupano, debió pintar con entusiasmo los lienzos para su retablo en la parroquia de Santa Prisca. Nos sorprende sin embargo un pequeño detalle. La pintura de la Virgen de Guadalupe que preside la composición religiosa de este colateral, no reproduce fielmente, como fue la preocupación de Cabrera, todos los detalles del original. El mismo nos dice, que los rayos solares que rodean a la imagen, son en número de 129, alternando unos serpeados y otros rectos. Este detalle aparece en muchas de sus Guadalupanas, pero en la de Taxco los rayos son todos rectos. Como es un lienzo que tiene que haberse hecho cuando los efectos del dictamen y las copias del original debían tener mucha vigencia -sobre todo para el mismo Cabrera- nos parece que esta "copia" fue hecha por un discípulo que descuidó la apariencia de los rayos. Cabrera debió dar los toques finales comunicándole a la figura el carácter cabreriano que indudablemente tiene en el rostro y colorido.

La representación de la Virgen del Rosario en el centro del colateral fronterero es igualmente dulce, suave, límpida y con todos los dichos cánones de la belleza cabreriana y dieciochesca en el rostro: boca diminuta, frente muy amplia, nariz recta, fina, rostro ovalado, muy semejante por cierto -hasta en el arreglo del cabello y de la corona- a la Virgen de la Merced, firmada por Cabrera en 1754, que se conserva en la Pinacoteca Virreinal de San Diego.

En los dos lienzos anteriores Cabrera empleó con toda propiedad composiciones de eje central -como era lógico por el tipo de las imágenes- para lograr figuras estáticas y majestuosas.

Todas las pinturas de los medallones de estos colaterales son del pincel de Cabrera, tanto por el dibujo como por el colorido y la composición. Se encuentran en ellos los mismos rasgos faciales, el mismo dibujo de los dedos, las mismas actitudes comedidas de los personajes, los mismos rojos y azules matizados, los mismos grises y sepias. Por ejemplo en la escena de la Visita
ción en el colateral de Nuestra Señora del Rosario, el traje de Santa Isabel es gris y sepia igual que el que lleva la misma santa en la misma escena que, sólo que de mayor tamaño, se encuentra en la Sacristía. De todas las escenas emana el equilibrio de una composición serena y racional basada principalmente en la sección áurea.

• • •

Como se recordará, hay dos pinturas pequeñas en cada uno de los altares de San Juan Nepomuceno y de la Virgen del Pilar. En el primer retablo representan, arriba, La muerte de San Juan Ne-

pomuceno, cuyo cuerpo aparece flotando sobre las aguas del río en la parte baja de la composición. En la pintura de abajo se representan dos escenas dentro del mismo lienzo: San Juan confesando a la Reina -que es el tema principal- y al fondo el momento en que el Rey Wenceslao condena a San Juan. En el retablo frontero la pintura superior representa la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago Apóstol y la pintura inferior El martirio de San Vicente, mártir de Zaragoza. Estos cuatro lienzos pudieran ser obra de algún pintor del taller de Cabrera ya que tanto trabajó este en Santa Prisca, pero igualmente pueden ser de cualquier otro artista, eso sí, en todo caso, de segundo orden. El dibujo es muy mediocre y a veces malísimo, como puede observarse en la representación de las manos y rostros. Las expresiones son ingenuas y forzadas, la perspectiva y los escorzos deficientes y en general se acusa en ellos con mayor fuerza la decadencia pictórica que caracterizó al siglo XVIII en general. Sin embargo, gracias a que se trata de motivos secundarios -hasta por el lugar que ocupan- dentro de la ornamentación su mala calidad se pierde dentro del soberbio conjunto. No ostentan dichas pinturas, a nuestro juicio, ninguna intervención del maestro Cabrera y las cuatro son del mismo oficio.

Las pinturas en la Capilla del Padre Jesús.

En la Capilla del Padre Jesús, se destaca de inmediato la obra pictórica del retablo de Animas, evidentemente del pincel de Cabrera. El tema central que se representa en el gran lienzo colocado dentro del marco ovalado y lobulado que llena la calle central de la estructura es -según se recordará- una alegoría sobre La salvación de las almas del Purgatorio. La figura sobresaliente es San Miguel Arcángel, que está colocado justamente a la mitad de



SALVACION DE LAS ANIMAS BENDITAS



PURISIMA CONCEPCION



CRUCIFIXION

la longitud del eje central. La composición -que nos parece una creación de Cabrera más que copia de grabados- muy al gusto del siglo XVIII novohispano, se desarrolla alrededor de la imagen de dicho arcángel. En la cúspide aparece la Santísima Trinidad, típicamente dieciochesca por estar figurada -heterodoxamente- por medio de tres personajes de la mismísima edad y apariencia, etéreos, delicados, evanescentes, creados a base de tonos claros, blancos y rosas. Las figuras de los santos se agrupan a los lados de San Miguel; hacia arriba de estos aparecen San José y la Virgen y abajo las ánimas benditas del Purgatorio que ven hacia las alturas como dice Carrillo y Gariel, "...en dolorosa pero serena súplica..."(6). Aunque la mayor parte de las figuras mencionadas ostentan rostros y actitudes quietas, las posturas variadas, el movimiento de algunas de ellas y de las numerosas manos que se extienden, así como la colocación de las figuras alrededor del personaje central, le da gran riqueza de movimiento a la composición. Esta aparece así cruzada por muchos ejes diagonales, formándose un marco de volúmenes y planos que enaltece la figura hermosa del arcángel quien despliega sus alas y levanta sus brazos, de pié sobre su peana de nubes, con toda la teatralidad que fue capaz de lograr la pintura barroca dieciochesca. Todos los movimientos de las figuras son como de costumbre muy suaves y comedidos, las miradas dulces, la atmósfera límpida. Es esta una bella pintura llena de color, muy decorativa, la más brillante y llamativa de las que dejó Cabrera en la iglesia de Taxco.

Las pinturas de los tres medallones superiores del retable: La Virgen del Carmen, Cristo sacando Animas del Purgatorio y La Purísima sacando Animas del Purgatorio, son del mismo oficio,

gusto y calidad que Cabrera celosamente puso en las pinturas religiosas que le encargó don José de la Borda.

. . .

Los altares laterales de esta misma capilla están dotados de dos lienzos cada uno. En el altar dedicado a Cristo vemos una Crucifixión y la figura de un Nazareno o sea de Jesús llevando la Cruz a cuestas. En el retablo dedicado a María hay una Purísima y una Santísima Trinidad. De estas cuatro obras, solamente la última es de tipo cabreriano, tanto por su colorido dulzón como por su dibujo, -el tratamiento de los dedos en especial- composición e ideal de belleza, aunque más débil que las otras obras que hemos atribuido a Cabrera, por lo que posiblemente haya sido o bien producto del taller del artista y no sólo de su mano, o bien obra que hubiera hecho con la participación de algunos de sus discípulos.

La Purísima es de oficio diferente. Nos parece que no tiene nada que ver con las pinturas del otro altar ni con la escuela de Cabrera. Recuerda bastante, por su composición y estatismo, obras del siglo XVII siendo su aspecto menos culto que el de las pinturas cabrerianas. El tratamiento de los largos cabellos -por ejemplo- que ondulan sobre los hombros de la Virgen, se asemeja a ciertas pinturas populares. Muy estática y bastante plana, la figura de la Inmaculada, casi sin peso corpóreo, flota, de pié sobre unos querubines y una luna con los cuernos hacia abajo, al estilo de Echave Ibía. El rostro de ojos muy grandes y boca carnosa tiene una expresión más humana que las imágenes cabrerianas así como los amorcillos que son más de carne y hueso que los que aparecen en

el cuadro de la Santísima Trinidad o en otros del maestro Cabrera. A los piés de la imagen se ve el paisaje de un puerto y una embarcación sobre las aguas. Probablemente, como Taxco era un punto en el camino a Acapulco, esta representación de la Purísima haya estado relacionada con los navegantes, pero esto no pasa de ser una mera suposición.

Muy distintas en calidad y oficio son las dos pinturas del retablo de Cristo, pero ambas, casi seguramente fueron pintadas por un mismo artista. Las hermana el pésimo tratamiento de los dedos, la semejanza de los rostros y la conmovedora expresión -dulce y dolorosa- que buscó el autor en estas dos representaciones pasionarias. La composición en la representación del Nazareno -tema muy abundante en la pintura colonial- es estática, débil y muy dieciochesca por el acompañamiento del dosel y de los angelillos y tiene todo el aspecto de ser una creación personal. La Crucifixión en cambio, deriva clarísimamente de otra pintura de Rubens: Cristo Crucificado, obra de hacia 1615 que se conserva en la Pinacoteca de Munich (7). El artista novohispano que tuvo en su poder algún grabado de este lienzo, malamente copió la composición y el intenso claroscuro de la espléndida obra rubeniana, resultando así -por falta de habilidad- una pintura muy defectuosa, que se hace notable por el mal dibujo anatómico y el exagerado abultamiento del torax. Sin embargo este cuadro -quizá por su emotividad- tuvo trascendencia dentro de la población, pues en el templo de la Santa Veracruz -capilla de uno de los barrios de Taxco- hay otra Crucifixión copiada de la que nos ocupa, pero de menor calidad aún pues el oficio es de un pintor menos que mediocre.

Estos dos lienzos de la Pasión de Cristo, de oficio pobre y de poca calidad artística son sin embargo mejores expresiones del sentimiento piadoso que muchas de las flamantes obras de Miguel Cabrera.

Junto al púlpito de la capilla cuelga otro lienzo anónimo, de muy poco mérito que representa a San Ignacio de Loyola y que se encuentra además, muy deteriorado.

Otras pinturas en diferentes partes del edificio.

En los aposentos que actualmente ocupa la sacristía para los presbíteros -ya que la verdadera Sacristía casi no se usa como tal, para que pueda ser visitada por los turistas- situados al lado izquierdo del presbiterio, existen dos cuadros más sin firmar, que son: La Presentación de la Virgen al Templo y La Anunciación. Aunque algo maltratadas -sobre todo la última de ellas- estas obras son muy representativas de la escuela de Cabrera y seguramente que él las pintó. Ostentan un colorido rico en azules y rojos; los personajes tienen los mismos rostros delicados y serenos que aparecen en sus obras más señaladas; las manos muestran los largos dedos que parecen tener sólo una falange, al decir de Abelardo Carrillo y Gariel (8); se nota el mismo suave manejo del claroscuro para hacer resaltar los volúmenes así como los movimientos comedidos que caracterizan a las imágenes creadas por el mencionado maestro. La presentación al Templo es rica en composición por sus numerosos personajes, estructurados por diagonales, sabiamente aprovechadas para llevar la mirada del espectador a la escena central compuesta por la Virgen Niña -vestida de azul- y Santa Ana. Un de-



PRESENTACION DE LA VIRGEN AL TEMPLO.

talle curioso que hay que hacer notar, es la manera mexicana de representar las jambas de las ventanas que se ven al fondo del cuadro. Estas, como solamente se acostumbró hacerlo en la Nueva España, suben sobre los muros hasta tocar los cornisamentos.

Nos parece mejor pintura la Anunciación por su simple y equilibrada composición. Los dos protagonistas de la escena -la Virgen de azul y el arcángel de rojo- están rodeados de intenso claroscuro, de gusto muy barroco y muy bien aprovechado para lograr un efecto de irrealidad o suprarrealidad. La iluminación se concentra en la parte central de la escena en donde resplandecen los rostros de la Virgen María y el Arcángel San Gabriel, bajo los rayos luminosos que descienden del rompimiento celeste, mientras sus cuerpos se desvanecen suavemente en la penumbra.

En el Bautisterio se conservan dos cuadros anónimos, muy deteriorados y de escaso valor artístico que representan: el Bautismo de Cristo y una alegoría sobre la Salvación de las Almas del Purgatorio.

En el Cuadrante queda una copia de Nuestra Señora de las Angustias de Villaseca, de Toledo, pintura anónima de mal dibujo pero con cierta expresividad, piadosa y grave debido a su colorido en tonos opacos. Es una obra de segunda categoría.

En el aposento que comunica la iglesia con la Sala Capitular y casa cural, hay dos cuadros firmados por Andrés de Barragán, que representan a los Doctores San Gregorio Magno y San Agustín, por lo que suponemos que debían existir las representaciones de los otros dos doctores latinos o sea de San Jerónimo y de San Ambrosio.

Lucen estas pinturas dentro de muy buenos marcos dorados; tienen rico colorido en el que predominan -al estilo dieciochesco- los rojos y los azules. Son de oficio y mérito menor, aunque el artista intentó dotarlos de cierta expresión.

Pinturas de la Sala Capitular.

Existe en esta sala una interesantísima galería de retratos de personajes relacionados con la vida cultural y religiosa de Taxco así como con la erección del templo. En la Introducción de la oración fúnebre que Ximénez y Frías -párroco de la iglesia- pronunció a la muerte de José de la Borda, nos dice que Taxco había sido cuna de muchos otros varones ilustres y que por descuido sus nombres se habían olvidado. De algunos, dice, se hallarán noticias en la Crónica de la Provincia de San Diego de México y "... de otros nos ha quedado y quedará a la posteridad la debida memoria, por el amor patrio de Don Francisco Miguel Domínguez, que aun vive, quien a su costa hizo colocar en la Sala de Cabildo sita en esta Iglesia, los retratos de sus muy ilustres paisanos, cuya lista con una breve noticia de sus empleos, me ha parecido dar en esta Introducción, para que su conocimiento no se limite a sólo aquellos que han tenido la fortuna de ver nuestra gran Basílica" (9). Dichas noticias las tomó el autor de los textos informativos que aparecen en cada retrato, corrigiendo eso sí los errores que encontró en ellos. El discurso fúnebre fue pronunciado en 1778 y de los dieciocho cuadros que actualmente existen, Ximénez y Frías menciona solo doce, lo cual quiere decir que después de ese año se colocaron los siguientes: Don Ignacio de la Cuesta,

Don José de la Borda

Benedicto XVIII

Doctor don Manuel de la Borda y Verdugo.

Don Manuel José Rubio y Salinas.	15	16	17	18	
Don Manuel Antonio Rojo Vieyra y Fuente.	14				
Don Alonso Nuñez de Haro y Peraltá.	13				1 Fray Cristóbal Soto.
Don José Joaquín Verdugo.	12				2 Lic. Don Juan Alonso Ruiz de la Mota
Don Alonso Verdugo.	11				3 Lic. Don Pedro de Alarcón
Don Pedro de Arellano Sosa y Castilla.	10				4 Don José Oliver
Don Luis Becerra Tanco	9				5 Don Pedro de Soto
Padre Pedro Ocampo	8	7	6		
		Don Ignacio de la Cuesta.	Don Juan Ruiz de Alarcón		

Esquema de la colocación de las pinturas en la Sala Capitular.

Don Alonso Nuñez de Haro y Peralta, Don Manuel Antonio Rojo y Vievra, Don Manuel José Rubio y Salinas, Don José de la Borda y el de Su Santidad Benedicto XIV. Puede ser que todavía alguno de estos retratos colgados posteriormente a 1778, haya sido donado por don Francisco Miguel Domínguez -quién por cierto fue nombrado por José de la Borda administrador de las obras de la parroquia (10)- pero es difícil saberlo por ahora, puesto que varias obras están tan maltratadas en su parte baja que es imposible ver si llevan alguna inscripción. Por este motivo aprovechamos la ocasión para recomendar que todas sean limpiadas y restauradas porque algunas se encuentran en pésimas condiciones.

De los dieciocho cuadros, seis están firmados por Cabrera; cuatro por José de Miranda -registrado en la nómina de pintores coloniales por Carrillo y Gariel, como un artista de tercera categoría que trabajó entre los años de 1759 y 1768 (11)- y uno por Ramón Torres, también mencionado en dicha nómina como un pincel de segunda clase del siglo XVIII (12). El resto de las obras son anónimas hasta donde nos fue posible averiguar.

Otro aspecto curioso que ofrece este conjunto de retratos es que aparentemente solo cuatro pudieron haber sido pintados con seguridad, frente al modelo vivo. Otros cuatro posiblemente fueron realizados de la misma manera. Tres son casi seguramente copias de otros retratos ya existentes y los siete restantes fueron inventados -es decir retratos hablados- hechos sobre las informaciones escritas y tradiciones verbales acerca de la apariencia física de los personajes dado que se trata en dichos casos de personas que vivieron en el siglo XVII.

Dentro de la sala capitular, la colocación de los re-

tratos se encuentra de acuerdo con el esquema adjunto.

- 1.- "Fray Cristóbal Soto, natural de este Real y Minas de Tasco, Religioso del Real y Militar Orden de - Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos, de la ciudad de México. Maestro por la Orden, Rector del Colegio de San Pedro Pascual de Belén. Predicador General con aplauso de los Doctos de su tiempo, fue Vicario Provincial en su convento de México". Firmado por José de Miranda. Año de 1749.

"Costeado a el buen afecto de Don Francisco Domínguez".

Es a nuestro modo de ver uno de los mejores retratos por la prestancia estatuaría de la figura y la fuerza de la expresión del rostro. Sin embargo el personaje vivió en el siglo XVII y por lo tanto Miranda no pudo conocerlo. Este retrato debe ser copia del que Fray Baltazar de Medina, cronista de los frailes dieguinos, menciona que se conservaba en la librería de su convento grande de la ciudad de México, noticia que Toussaint consignó cuidadosamente (13).

- 2.- "Retrato del Señor Licenciado don Juan Alonso Ruiz de la Mota, natural de este Real y Minas de Tasco. Provisor que fue de Zebú".

Anónimo. "Costeado al buen afecto de Don Francisco Domínguez".

El cuadro se ve retocado y acartonado. Es posible que por haberlo donado Domínguez, sea también del pintor Miranda, pero es un retrato de poca y menor calidad que el anterior. Como don Juan Alonso Ruiz de la Mota vivió durante la primera mitad del XVIII (14) la parte más importante de su vida, es posible que el autor hubiera podido pintarlo de visu.

3.- "Licenciado don Pedro Alarcón, natural de este Real y Minas de Tasco. Graduado de Licenciado en Teología de la Real Universidad de México. Capellán y Rector que fue del Colegio Real de San Juan de Letrán de dicha ciudad".

Firmado José de Miranda.

"Costeado a el buen afecto de Don Francisco Domínguez". Retrato débil que se ve además muy retocado, inventado por Miranda ya que Pedro Ruiz de Alarcón fue el hermano mayor del escritor Juan Ruiz de Alarcón y nació en 1575 (15).

4.- "Don José Oliber de venerables y virtuosas costumbres. Médico que fue del Excelentísimo Señor Virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna y Natural de este Real y Minas".

Firmado por José de Miranda.

Está tan maltratado que no se puede leer si lo donó también Domínguez, pero sí se aprecia la mediocridad del oficio, que trató de inventar la imagen de otra persona que perteneció a la vida del siglo XVII (16).

5.- "Don Pedro de Soto, natural de este Real y Minas de Tasco. Graduado en la Facultad de Medicina. Singular en ingenio y Letras. Protomédico que fue de la Real Universidad de México".

Firmado por José de Miranda.

Nos parece otro de los mejores retratos de esta Sala. La postura del personaje es elegante; está de frente, cosa poco usual y adelanta ligeramente una pierna. El rostro, que no parece haber sufrido ningún retoque está más cuidado y tiene mejor oficio,

lo mismo que la mano que aparece, que los demás retratos hechos por Miranda. Sin embargo como se trata de otro ilustre varón del siglo XVII (17), el rostro es inventado, aunque eso no quita que el pintor se hubiera servido de algún modelo vivo, que se pareciera a don Pedro Soto, porque la obra tiene más alientos de realismo que otras.

6.- "Don Juan Ruiz de Alarcón de cuyo ingenio e hidalgas partes y letras, escribe don Nicolas Antonio en la Biblioteca Hispania, ensalsando su nombre, política y cortesías escritos en todo singulares, añadiendo que en lo cómico fue sin igual, reconociéndole en las comedias de que lícitamente usaba, España, por ingenio sin segundo. Imprimió dos tomos de este asunto de cuyo número las principales son. Los favores del mundo, La Industria y la Suerte. Las Paredes Oyen. El Semejante a sí mismo, Las Cuevas de Salamanca. Mudarse por mejorarse. Todo es Ventura. El desdichado en fingir. Nómbranle también en lista de los que en Madrid florecieron, Don Alonso Nuñez de Castro, cronista de Su Majestad, siendo su misma calificación y crédito haber merecido ladearse con don Francisco Quevedo por su virtud y Letras subió a ser Relator en los Reales Estrados del Supremo Consejo de Indias y así contó de él Lope de Vega, en el Laurel de Apolo. En Tasco la fama, que como sol descubre cuanto mira, a Don Juan de Alarcón halló que aspira con dulce ingenio la divina rama; la máxima cumplida de lo que puede de la virtud unida".

Anónimo.

"Costeado al buen afecto de Don Francisco Domínguez".

Tratándose también de un personaje que vivió en el siglo XVII este retrato es imaginario y se nota en la debilidad de la expresión. Por otra parte no concuerda para nada con las descripciones históricas del físico feo y contrahecho de Juan Ruiz de Alarcón (18). Sin embargo dados ciertos rasgos de la pintura, como el tratamiento de los dedos y las idealizadas facciones del rostro así como la importancia del personaje, bien pudiera ser obra del taller de Cabrera.

7.- "Retrato de don Ignacio de la Cuesta Administrador General de la Real Renta de Tabacos del Arzobispado de México. Natural del Real sitio y lugar de Lierganes en las montañas de Burgos, Obispado de Santander, Provincia de Laredo, quien como apoderado, con el mayor tezón y amor a esta parroquia defendió sus tierras, hasta liberarlas de la enajenación decretada por la Junta Superior de Consolidación. Día 12 de mayo de 1807, habiéndose principiado el de 1806 siendo cura don José Manuel Espinosa de los Monteros, Mayor-domo de Antonio del Corral Velasco, Rector don José Vicente de Anza. Diputados, don Gregorio Arámburo, don Manuel Antonio Muñoz, Contador don José Antonio de Arceaga; mandado sacar este retrato por todos los sujetos citados que componen esta Archicofradía para eternizar el nombre del apoderado restaurador de las tierras y casas que donó el doctor don Manuel de la Borda".

Anónimo.

Según las fechas de la inscripción anterior esta obra debió pintarse hacia 1810 cosa que se manifiesta claramente en la arquitectura con influencia neoclásica que presenta la iglesia que se destaca detrás de la figura del personaje y que sin duda quiso aludir a la parroquia de Santa Prisca. La representación de la figura humana, sin embargo no es todavía académica sino que ostenta los mismos descuidos consabidos de la pintura dieciochesca. Es, eso sí, el cuadro que posee los tonos más luminosos de toda la serie, cosa que indica ya una separación de la severa tradición retratista seguida hasta entonces. Es posible que en este caso el artista anónimo haya contado con el modelo vivo, pero como en la inscripción se lee que un grupo de personas mandó sacar este retrato, también cabe la posibilidad de que sea copia de una obra anterior.

8.- "El Padre Pedro Ocampo natural del Real de Minas de Tasco de la Sagrada Compañía de Jesús de la Ciudad de México".

Anónimo.

"Costeado a el buen afecto de Don Francisco Domínguez".

Es otro retrato que posee cierto carácter en la expresión del rostro aunque el oficio es débil. El personaje vivió entre 1671 y 1737 (19) así es que fácilmente puede tratarse de otra obra inventada.

9.- "El señor don Luis Becerra Tanco natural de este Real de Minas de Tasco. Docto en las lenguas latina, italiana, gallega/gálica o francesa, como corrige atinadamente Manuel Toussaint en su libro sobre Taxco (20)7, portuguesa, otomí y mexicana, de la que leyó cátedra en la Universidad de México en las sagra-

das letras de Teología escritura, fue muy agudo ayudado de las noticias de lenguas hebrea y griega y de las matemáticas, aritmética y astronómicas, cuya cátedra tuvo en propiedad en la Real Universidad. Empleóse hasta más de los sesenta años de su edad en útil ejercicio y empeño virtuoso de la sabiduría de cuya rica vena dejó un escrito que anda impreso de Nuestra Señora de Guadalupe, tradición de su milagrosa aparición".

Anónimo.

"Costeóse al buen afecto de don Francisco Domínguez".

Don Luis Becerra Tanco vivió entre 1602 y 1672 (21) por lo que este retrato de él debe ser inventado pues no se tiene noticia de que haya existido alguno otro hecho en su época. Como pintura es débil de expresión y de oficio mediocre.

10.- "El venerable Padre don Pedro Arellano Sosa y Castilla, natural de este Real de Minas de Tasco. Propósito que fue de la Sagrada Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de México, celosísimo de la mayor observancia de su instituto: excelente en virtudes continuo en el confesonario, varón extático que resplandeció especialmente en el don de la profecía. Murió a siete de marzo de 1719 años y de su edad sesenta y siete, diez meses y siete días".

Anónimo.

"Costeado al buen afecto de Don Francisco Domínguez".

La obra es de oficio muy pobre y el conjunto sumamente severo por la predominancia de los tonos oscuros, aunque se ve que se intentó lograr un parecido con la realidad. El padre Arellano vi-

vió de 1651 a 1719 ordenándose sacerdote en 1675 (22), por lo que debe ser, como en todos los casos de personas que vivieron en el siglo XVII, otro retrato inventado. Sobre este sacerdote de vida azarosa y contrastada habla el doctor Francisco de la Maza en su pequeño libro sobre los templos de la Congregación de San Felipe Neri (23).

11.- "El señor don Alonso Verdugo, del Consejo de Su Majestad, Colegial seminarista en este Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso de México, donde comenzó y terminó la carrera de sus estudios con plausibles ventajas y créditos de sus escogidas letras, de las que dió muestra en la Universidad de Salamanca donde recibió el grado de Doctor en Leyes con pública aclamación de aquella Atenas, que significó el alto concepto de su incorporado alumno en el honorífico informe que hizo de su literatura al Rey Nuestro Señor cuya justificada dignación lo honró con la plaza de Oidor en la Real y más antigua de Indias en la Isla Española de Santo Domingo con la relevante calidad de visitador de aquella Audiencia". Según Ximénez y Frías no fue Visitador.

Firmado por Cabrera.

"Costeado al buen afecto de don Francisco Domínguez".

Aparece el personaje con su peluca blanca y un rostro mejor logrado que muchos de los anteriores. Según el maestro Manuel Toussaint, existía un retrato de don Alonso Verdugo en el Colegio de San Ildefonso, de donde fue copiado éste, con todo y la leyenda que transcribimos aquí (24). Posiblemente la copia haya sido ejecutada por algún discípulo del taller de Cabrera y retocado por

él ya que las manos son típicas de la escuela de dicho maestro.

12.- "El señor doctor don José Joaquín Verdugo, Colegial Real que fue en el Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso de la ciudad de México. Doctor en Sagrados Cánones por la Real y Pontificia Universidad, de dicha ciudad, cura por Su Majestad, juez eclesiástico, visitador de testamentos y obras pías. Comisario del Santo Oficio de este Real de Tasco, por tiempo de veinte y tres años. Racionero de la Real Insigne Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe de México y después Canónigo de oposición en ella, natural y nacido en este Real".

Firmado por Cabrera.

"Costeado a el buen afecto de Don Francisco Domínguez".

El retrato de este cuñado de don José de la Borda luce en sus manos el dibujo típico de Cabrera y su rostro enérgico constituye otro de los mejores retratos de esta sala. Vivió entre los años de 1708 y 1768 así es que es perfectamente factible que Miguel Cabrera lo haya retratado en la propia ciudad de Taxco en donde fue cura (25).

13.- "El Ilustrísimo señor don Alonso Nuñez de Haro y Peralta, natural de la Villa de Villagarcía, Obispado de Cuenca,, Colegial en el mayor de San Clemente de España, de Bolonia, catedrático de escritura y doctor teólogo en aquella Universidad y la de Avila. Versado en las lenguas hebrea, griega, caldea, latina, francesa e italiana: todo lo que le hizo merecer la recomendación de Nuestro Santísimo Padre el señor Be-

nedicto XIV para con su Alteza el señor Infante don Luis a fin de que se le colocase en la primera dignidad o Canongía en la Santa Iglesia de Toledo en donde obtuvo esta _____ empleo de Visitador General del mismo Arzobispado después de haber sido Canónigo en la de Segovia, fue electo por su Majestad, Arzobispo de esta Santa Iglesia Metropolitana de México en 30 de diciembre de 1771 de cuyo empleo tomó posesión en 12 de septiembre de 1772. Fundó la Real Congregación de la Caridad de que es Rector Perpetuo, destinada para el cuidado y gobierno de la Real Casa de Señor San José de Niños Expósitos. También fundó el Real Colegio Seminario de instrucción retiro voluntario de Corrección de Tepozotlán de que es insigne bienhechor cuyas constituciones y las de aquella real casa formó y el Rey aprobó y últimamente Teniente Vicario General de los Reales Ejércitos de mar y tierra en esta Nueva España. Tuvo este Real de Tasco la dicha de recibir afectos y significaciones de su noble corazón, de su paternal amor, y de su pastoral piedad en común regocijo a todos sus vecinos, en la santa visita que hizo por espacio de tres días el mes de diciembre de 1778 y en reconocimiento de su especial y común gratitud dedica esta copia para eterna memoria, don Antonio Villanueva originario minero y diputado de dicho Real".

Firmado por Ramón Torres.

Como se desprende del texto anterior este retrato tampoco fue hecho del natural sino copiado para obsequiarlo a la parro-

quia de Taxco y por eso mismo es duro de trazo aunque tiene un mayor valor decorativo que los demás por su colorido tan vivo. En contraste con la mayoría de los otros retratos este tiene hasta el fondo en colores claros y no emplea el claroscuro del que se abusó en la mayoría de los casos.

14.- "Ilustrísimo señor doctor don Manuel Antonio Rojo Vieyra y Fuente, del claustro de Salamanca opositor a sus cátedras de cánones y catedrático en sustitución de Leyes, Colegial real de oposición en el de San Ildefonso Consultor del Santo Oficio como también del Ilustrísimo señor doctor don Manuel José Rubio y Salinas, dignísimo Arzobispo de México y Visitador de las Reverendas Madres Capuchinas de Querétaro, Examinador Sinodal juez conservador de las religiones de San Francisco y la Merced, Abogado de los Reales Consejos de Su Majestad, Capellán de las señoras religiosas de la Compañía de María. Juez hacedor Racionero Canónigo de la Santa Metropolitana Iglesia de México y dignísimo Arzobispo de la Metropolitana Iglesia de Manila, quien bendijo este templo el primero de marzo de este año de 1759 y cantó misa pontifical el doce del dicho".

Firmado por Cabrera.

Este retrato fue hecho posiblemente en México antes de 1759, puesto que el personaje salió ese año para Manila a ocupar su puesto de Arzobispo en dicha catedral. Su paso por Taxco quedó registrado además en el Testimonio de Méritos que don Manuel de la Borda mandó hacer con el objeto de lograr la legitimación de sus

hijos, entre los años de 1783 a 1786 (26). Pictóricamente es un buen retrato, a la Cabrera.

15.- "El Ilustrísimo señor don Manuel José Rubio y Salinas, Visitador General del Obispado de Oviedo, Vicario General de la Abadía de Alcalá la Real por el eminentísimo señor Cardenal don Carlos de Borja del Consejo de Su Majestad, su Capellán de honor, fiscal de su Real Capilla Casa y Corte, Juez de las reales jornadas, Abad perpetuo y bandito del Real convento de Canónigos regulares del señor san Isidoro de León y dignísimo Arzobispo de la Santa Metropolitana Iglesia de México en cuyo tiempo se dedicó este suntuoso templo, el día 11 de marzo del año de 1759.

"En dicho año hizo este retrato Miguel Cabrera, pintor de Cámara del expresado señor Ilustrísimo".

Esta obra, como la anterior muestra ciertas buenas cualidades del arte de Cabrera y como puede verse es uno de los mejores retratos que el artista dejó en Taxco, aunque un poco duro y por ello mismo con la expresión del rostro contenida.

16.- "Verdadero retrato del señor don José de la Borda, natural de los reinos de Francia. Se avecindó en este Real siendo de 16 años de edad y para sostenerse con honra tomó el giro de la minería en el que hizo fortuna y con liberalidad amplísima construyó este ^{sumptuoso} templo. A solicitud se le concedieron innumerables indulgencias. La adornó de vasos sagrados y ricas vestiduras y para eterno monumento de gratitud se colocó en esta sala capitular, después

de sus días; porque su mucha humildad no consintió se colocase cuando vivía".

Amén.

Lo más natural hubiera sido que Miguel Cabrera retratará a don José de la Borda, pero esta obra no aparece firmada por nadie. Claro está que la ausencia de firma podría explicarse debido a un capricho del ilustre albero, pero el retrato pictóricamente, no nos parece obra de Cabrera porque su dibujo es muy inferior a las obras de dicho artista, sin embargo como las pinturas hechas por él presentan tan diferentes calidades, no se puede destacar del todo que él lo haya pintado.

17.- "Benedicto XIV Pontífice máximo de feliz recordación, insigne protector de esta santa parroquial iglesia; pues noticiosa su santidad de la magnificencia con que se adelantaba su fábrica se dignó dar las gracias en carta particular animando a su liberalísimo benefactor, para que perfeccionase la obra: agregó pronto esta misma templo a la Basílica Lateranense. Concedió otras muchas indulgencias remunerando con especiales privilegios la ilustre persona y nobilísima descendencia del esclavido bienhechor. Colocóse este verdadero retrato para eterno agradecimiento en el día 12 de marzo del año de 1759".

Firmado por Cabrera.

"Costeado a el buen afecto de Manuel de la Borda y Verdugo".

Nos parece este otro de los mejores retratos de la sala y por ende de los que salieron del pincel de Cabrera, aunque cree-

mos que necesariamente debió copiarlo de algún otro. Es un cuadro muy colorido, suntuoso y decorativo y la persona del Papa tiene prestancia y bastante expresión.

19.- "Verdadero retrato del señor doctor don Manuel de la Borda y Verdugo, natural de este Real de Minas de Tasco, Colegial Real que fue en el Real y más antiguo de San Ildefonso de la ciudad de México. Doctor en filosofía por la Real y Pontificia Universidad, cura que fue de este dicho Real, insigne benefactor de su parroquial iglesia pues le donó su liberalidad las cuantiosas fincas que pasan de 90 mil pesos para que el culto divino existiese con la mayor pompa y magnificencia posible hasta la fin de los siglos. Y en justo y debido agradecimiento a tan singular beneficio, se colocó en esta sala capitular para eterna memoria".

Firmado por Cabrera.

"Costeado a el buen afecto de don Francisco Domínguez"

Puede considerarse también uno de los mejores retratos de Cabrera aclarando que este artista no tuvo facilidades especiales en este género. La cara, de facciones duras -que no se sabe si fueron así o si el pincel de Cabrera las endureció- y la piel atezada, muestran un rostro enérgico que sí corresponde a la imagen de la persona de Manuel de la Borda que se desprende de las informaciones documentales.



Muy distinto resultaba para los artistas novohispanos pintar retratos en vez de representar temas religiosos. En los retratos se trataba de ser fiel a la realidad, cosa para la que ellos no estaban preparados y entonces afloraron todos los defectos que les acarrió su falta de formación académica. Casi no se encuentra soltura ni vigor expresivo en los retratos del siglo XVIII, cuyos autores se encontraban muy alejados del naturalismo. Así, entre las obras existentes en esta pequeña galería taxqueña, no podemos decir que haya ningún buen retrato, estrictamente hablando. Casi todos son demasiado duros, fríos y faltos del color humano que debería animarlos. Excepciones en este sentido nos parecen los retratos del apuesto don Pedro Voto -que no sabemos hasta qué punto esté idealizado pues fue un personaje del siglo XVII- y el bondadoso rostro lívido del Papa Benedicto XIV. En algunos retratos de clérigos, los autores se sintieron en la necesidad de comunicar tanta espiritualidad a los rostros de los individuos, que produjeron retratos chocantes, como el del padre Pedro Campo, que tiene un rostro enfermizo más que ascético; a otros en cambio les faltó expresión en sus caras adormecidas. Claro está que estas fallas pueden explicarse por dicha falta de preparación artística que fue la causa, en parte, de la decadencia en que se encontraba la pintura del siglo XVIII. Otra parte de la explicación la encontramos en que, como dijimos, la mayoría de dichos retratos fueron inventados y otros copiados y que en resumidas cuentas sólo unos cuantos se hicieron frente al modelo vivo, lo cual necesariamente restó calidad al resultado final. Pero también la falta de genio explica otra buena parte de las fallas pictóricas de este conjunto de obras, pues si observamos con cuidado dichos retratos, veremos que hay muy poca diferencia entre los inventados, los copiados y los pintados del natural.

Por otra parte hay que admitir que en aquellos tiempos los hombres no eran tema de belleza como la pintura religiosa, de ahí que nos parezca notar una especie de consigna para hacer los retratos humanos dentro de una cierta sobriedad, como para infundirles también espiritualidad, sobre todo si se trata de personajes civiles o eclesiásticos de segunda categoría en quienes, seguramente, era de esperarse una actitud sobria en todos los órdenes. En cambio cuando se representó a la aristocracia del clero, es decir a los obispos y arzobispos, se hizo con riqueza de color, de atuendos y lujo de detalles, por lo que sus retratos son las pinturas más decorativas que podemos encontrar en el conjunto.

Los pintores sólo se esforzaron en el dibujo de los rostros, que claro está, tratándose de retratos es la parte más importante del cuadro, pero descuidaron lamentablemente el resto del cuerpo, el cual, la mayor parte de las veces, -cubierto siempre por suntuosas vestiduras eclesiásticas o militares o por toscas sotanas pardas o hábitos frailunos--ni se ve ni se nota siquiera su volumen debajo de las telas y paños. Los cuerpos de estos retratos son planos y sus formas se pierden muchas veces dentro de un fácil claroscuro. Las manos, como todo mundo sabe, fueron muy mal pintadas en aquella época y en los retratos de esta sala no hay una sola mano que valga la pena. Algunos dedos alargados, "de una sola falange", que acusan la escuela cabreriana son lo mejor que puede encontrarse.

La composición es de lo más simple y monótona; de los dieciocho retratos aquí reunidos, quince están compuestos, casi exactamente con el mismo acomodo de los elementos. El personaje está siempre de pie, rígido y estáticos, sobre el eje central del cuadro, colocado junto a una mesa o escritorio donde se ven varios objetos típicos -tintero, plumas, papeles- que aluden a las cualida-

des intelectuales del retratado. En casi todos los casos, con una pesada cortina roja, en eje diagonal, se rompe el verticalismo y se intenta dar solemne elegancia al ambiente. Poner libreros en el fondo del escenario, es otro recurso muy empleado para completar la composición en la que predominan, con preferencia, los tonos opacos y serios. Es notable, por ejemplo, la diferencia de tonos que existe entre una pintura religiosa de Cabrera y uno de sus retratos. En estos usa tierras, grises, tonos pardos y severos, olvidándose por completo de los vivos tonos rojos y azules y de los translúcidos rosados y blancos, que abundan en los lienzos de temas devotos, como ya lo ha hecho notar Carrillo Gariel en su monografía sobre dicho artista (27).

Dentro de esta tónica los retratos de los altos eclesiásticos y el de don Ignacio de la Cuesta, apoderado de los bienes de la parroquia, obra ya del siglo XIX, se destacan por sus colores vivos siendo los cuadros más llamativos e interesantes. Es de notarse que a pesar de la gran humildad que todos reconocen como una de las acendradas virtudes de don José de la Borda, en su retrato —seguramente por reconocimiento a su alcurnia económica y social— lo presentan vestido con lujoso traje de casaca larga, rebordado con oro en los puños y solapas, siendo el único personaje ricamente ataviado de todos los hombres laicos aquí retratados.

Como fácilmente se deduce, el valor de estos retratos más que artístico es histórico, pues como documentos, contribuyen enormemente a enriquecer la historia de Taxco y de su iglesia. Es encomiable la actitud generosa de personas como don Francisco Miguel Domínguez, quien costó y donó los retratos de tantos persona

jes importantes para eternizar su memoria/ por ello le rendimos aquí a través de estas páginas un justo reconocimiento.

Pinturas en la bodega.

No hemos podido darnos cuenta de todas las pinturas que se conservan en la bodega del templo. No creemos tampoco que existan obras de mucha importancia entre ellas, pero sí algunas cosas interesantes. Esto se hará del conocimiento público después que se haga el inventario que actualmente ha planeado comenzar la Secretaría del Patrimonio Artístico. Por lo pronto sólo anotamos aquí la existencia de una pintura oval, pintada por sus dos caras y colocada dentro de un marco dorado que va sostenido por un largo regatón y que aparentemente se usaba para las procesiones. Según el último inventario que corresponde a 1942, había varios de estos ovales; actualmente sólo hemos encontrado el que reproducimos, que es, pictóricamente, una obra de segunda categoría, piadosa, pero mal dibujada.

NOTAS

- 1.- Véase: Carrillo y Gariel, Abelardo. El pintor Miguel Cabrera. México. INAH. 1966.
- 2.- Archivo de Bienes Inmuebles de la Secretaría del Patrimonio Nacional. Legajo 14173 - 1
- 3.- Carrillo y Gariel, Op. cit. p. 20
- 4.- Ibidem. p. 21
- 5.- Ibidem. p.21-22
- 6.- Ibidem. p. 29
- 7.- Stepanow, Giovanini. Rubens. Barcelona, Editorial Labor. 1958
Lám. 47
- 8.- Carrillo y Gariel, Abelardo. Op. cit. p. 29
- 9.- Ximenez y Frías, José Antonio. Op. cit. s/p
- 10.- Toussaint, Manuel. TaSCO p. 110
- 11.- Carrillo y Gariel, Abelardo. Autógrafos de Pintores Coloniales. México. U.N.A.M. 1953, p. 157
- 12.- Ibidem. p. 163
- 13.- Toussaint, Manuel. Op. cit. p. 81
- 14.- Ibidem. p. 109
- 15.- Ibidem. p. 76-77
- 16.- Ibidem. p. 85
- 17.- Ibidem. p. 83
- 18.- Ibidem. p. 71-75
- 19.- Ibidem. p. 83
- 20.- Ibidem. p. 79
- 21.- Ibidem. p. 79
- 22.- Ibidem. p. 84
- 23.- De la Maza, Francisco Los templos de San Felipe Neri de la Ciudad de México. México. Edición del autor. 1970. p. 46

24.- Toussaint, Manuel Op. cit. p. 108-109

25.- Ibidem, p. 107-108

26.- Testimonio de la Información dada por el doctor don Manuel de la Borda, Presbítero de este Arzobispado, Vecino de la Villa de Guernavaca,.....MSS/Col. Rafael Porrúa Turanzas. s/p
^{MEXICO}

27.- Carrillo y Gariel, Abelardo. Op. cit.

b).- LA SACRISTIA

La Sacristía.

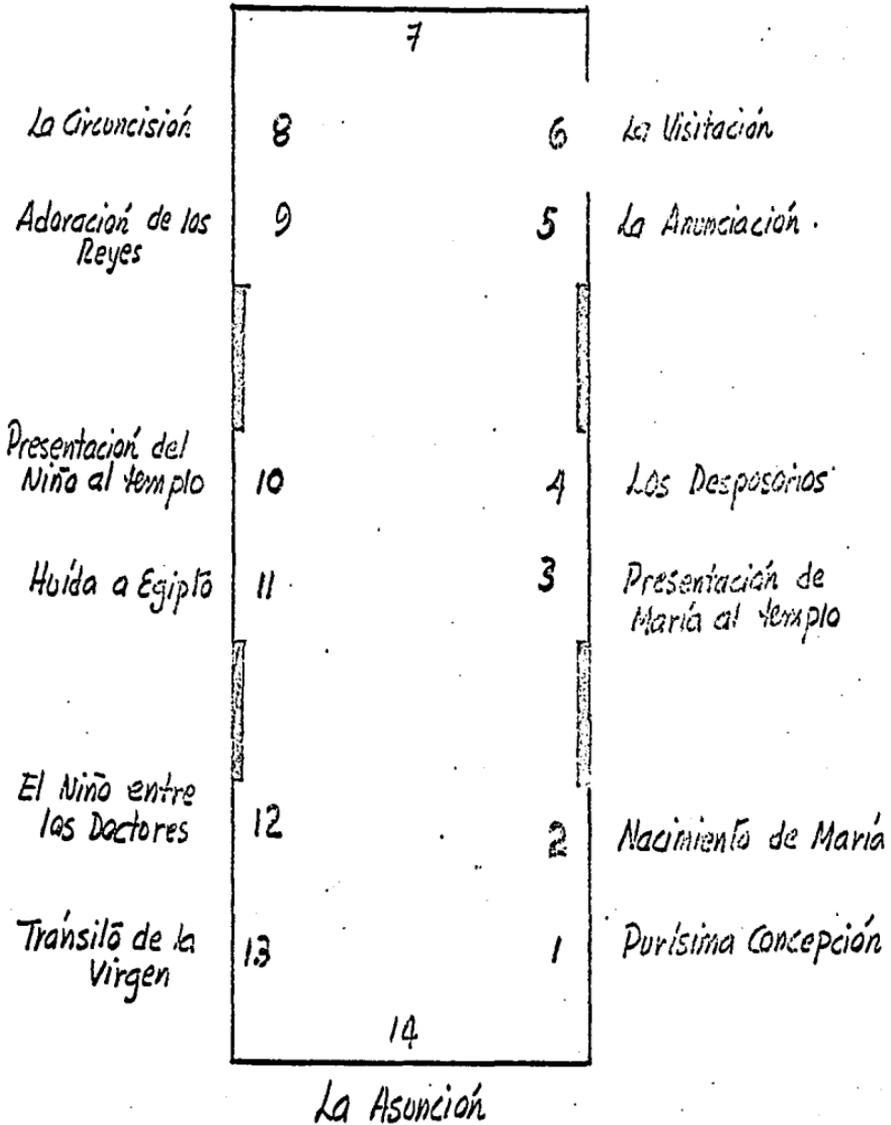
La arquitectura, muebles y pinturas de este recinto forman un conjunto artístico tan completo y autónomo, que hemos preferido dedicarle un apartado especial para estudiarlo.

La palabra sacristía según los especialistas es poco clásica y para muchos el vocablo resulta bárbaro, pero es el que ha prevalecido entre los muchos que se han usado a través del tiempo para designar este lugar adjunto al templo. Como su cuidado estaba en manos de los diáconos, se le llamó diaconicum; vestuarium, porque se guardaban allí las ropas de los sacerdotes; acevophylacium porque se guardaban los vasos sagrados; bibliotheca, sacrarium, salutatorium, secretarium etc., etc., hasta que prevaleció el término sacristía (1). Este lugar se usa, efectivamente, para guardar las vestiduras de los sacerdotes, los vasos sagrados y los demás utensilios que se emplean en el culto divino y también allí se revisten los ministros de la Iglesia para las funciones sagradas. La sacristía nació y se desarrolló simultáneamente al templo, en cuanto el culto cristiano pudo salir de las catacumbas, como una exigencia natural para el mejor funcionamiento de la liturgia. Antes del edicto de Milán, los obispos se revestían en el mismo altar, -cosa que todavía hoy se puede ver- y los ornamentos que no eran tantos ni tan variados como después, se colocaban por lo general en algún nicho al lado del altar. Pero una vez ampliada la iglesia, sustituidos los pequeños oratorios por las grandes basílicas se sintió la necesidad de tener un lugar conveniente para dichos menesteres y así surgió la sacristía cerca del ábside o del presbiterio (2).

La sacristía de la parroquia de Santa Prisca es sin lugar

N

Nacimiento del Niño Jesús



Distribución de las pinturas de la Sacristía.

a duda una de las más elegantes y hermosas que se han conservado de la época virreinal. Se recordará que al hablar de la planta del edificio dejamos asentado que este recinto alargado, se encuentra exactamente detrás del presbiterio y que consta de tres tramos divididos por pilastras con contrapilastras tableradas. Sobre los muros, entre dichas pilastras el afamado pintor Miguel Cabrera dejó catorce lienzos grandes -que constituyen parte de lo mejor de su obra pictórica- dedicados a la vida de la Virgen, desde su purísima concepción hasta su muerte y ascensión a los cielos. La sacristía está orientada de norte a sur; entrando a ella por la puerta que se abre en el muro occidental nos queda enfrente el lienzo que representa la Purísima Concepción, que es el que inicia la serie de los catorce pasajes que se despliegan sobre los muros en todo el perímetro del recinto, terminándose esta visión bíblico-mariana con el gran cuadro de la Ascunción, que cubre el muro sur. Los temas representados -cuya colocación señalamos en el esquema adjunto- son: La Purísima Concepción, El nacimiento de María, Presentación de María al Templo, Los desposorios, La Anunciación, La Visitación, El Nacimiento del Niño Dios, La Circuncisión, La Adoración de Los Reyes, La Presentación del Niño al Templo, La Huida a Egipto, El Niño entre los Doctores, El Tránsito de la Virgen y La Ascunción. Antes de continuar adelante debemos hacer una aclaración respecto al orden actual de las pinturas: la Adoración de los Reyes, debe ir antes que La Circuncisión, pues de acuerdo con los evangelios de San Mateo y de San Lucas (3), que son quienes se ocupan de la infancia de Jesús, la circuncisión tuvo lugar a los ocho días de nacido el Niño, según era la costumbre de aquellos tiempos y la adoración,



LA ASUNCION



EL NACIMIENTO DEL NIÑO JESUS

de los Reyes (según San Mateo), o de los pastores (según San Lucas), tuvo lugar un poco después de su nacimiento según se desprende de los textos. Como toda la cronología de los hechos aquí representados guarda un orden estricto, es posible que, cuando en 1929 se comenzó la limpieza de la cantera del interior de la sacristía, se hayan removido las pinturas de sus marcos y al volverlas a colocar hayan cambiado de lugar una con otra, quedando como ahora están. De ser posible deben volver a colocarse de acuerdo con la secuencia que registra la historia sagrada, pues creemos que esa fue la intención original.

Las pinturas están espléndidamente enmarcadas por medio de gruesas molduraciones que se amoldan con perfección a las salientes que proyectan las tallas de las pilastras, así como a la irrupción de los vanos de las ventanas, acentuando, estos quebramientos y ondulaciones de la madera dorada, el elegante barroquismo que priva en el recinto. Dichos enmarcamientos, en sus esquinas y a la mitad de su altura, muestran ornamentaciones a base de manojos florales y de las consabidas conchas balbasianas, elementos indispensables, ambos, -como se ha visto- en las composiciones escultóricas que enriquecen este edificio. Las conchas aparecen también aquí, mostrando su cara posterior, especialmente en las esquinas sobre las que se pliegan dócilmente. En la parte alta y al centro de cada tramo, se elevan otras conchas a manera de bocinas, escoltadas por más ramos florales.

En cada muro -repetimos- hay tres tramos separados por pilastras. En cada tramo -según puede apreciarse en el esquema- se acomodan dos escenas pictóricas con diferente tema, dentro de un mismo enmarcamiento, pero divididas por una fina moldura; solamen-

te en los muros de los extremos, los lienzos, -que son enormes- representan un tema único y solamente el lienzo del muro norte ocupa toda la superficie del muro, a partir de la cajonera, pues en todos los demás casos las pinturas comparten dicha superficie con otros elementos. En el muro oriental se abren las ventanas que dan iluminación al lugar; en el primer tramo del muro occidental se abre la puerta de comunicación y en los dos restantes aparecen unos preciosos espejeros dorados, llenos de detalles ornamentales cuyo tamaño viene a ser equivalente al que tienen las ventanas que quedan enfrente de ellos. Finalmente, la gran pintura del muro sur se ve interrumpida en su parte central, por una puerta de dos hojas -talladas con tableros- que encierra una alacena para guardar vasos sagrados. Esta alacena fue hecha especialmente como estuche, para la gran custodia que José de la Borda había regalado al templo y que después, en ocasión de las serias dificultades económicas que tuvo, se vio obligado a vender -en compañía de otros objetos- a la Catedral de México. Dicha obra fue trasladada a la capital entre 1772 y 1774. Casi un siglo después desapareció de la catedral; según unas versiones, robada y según otras, vendida por el mismo clero. Luego, según otros informantes más, en 1871, doña Cándida Añorga de Barrón -quien compró la pieza en un remate- la donó y la llevó a la iglesia de Nuestra Señora de París, en donde fue vista, -al parecer por última vez- en 1911, pues posteriormente a esta fecha se pierde toda huella de su existencia en dicho templo o en cualquier otro lugar (4). Dentro de la alacena, aun forrada con el verdoso paño original, puede verse realizada, la silueta de la gran pieza de orfebrería que la mala suerte arrancó del patrimonio taxqueño.

Tal manera de colocar las pinturas integrando al conjunto las ventanas y los espejeros, dió ocasión para que en la parte baja de los temas religiosos y a los lados de dichas ventanas y muebles, se pintaran decorativas pilastras-cariátide como puede verse en las ilustraciones, acompañadas de amorcillos en diferentes actitudes volátiles. Estos últimos diseños, como es obvio, debieron tomarse de algún grabado barroco centroeuropeo, muy influido ya por la moda rococó.

Como es sabido la pintura barroca estaba entregada casi totalmente al servicio de la Iglesia y por ende a la representación del símbolo religioso. El público pedía, gustaba y necesitaba, por cultura y por fe, de dichas pinturas de santas imágenes que representaban, gloriosamente, los valores que regían sus vidas. Para lograr tal ideal religioso que debía ser triunfante, dulce, bello y decorativo y dar gusto al público, los artistas, carentes -como se sabe de sobra- de preparación académica, se sirvieron con libertad del naturalismo por una parte -en el tratamiento de figuras y objetos-, de un cierto idealismo -en la manera de pintar los rostros de los personajes divinos y de los santos- y de un cierto expresionismo, en la personal solución de muchos detalles. En la necesidad de lograr tales calidades no importaban mucho los detalles, ni los perfeccionismos, ni los medios pictóricos. Por eso a veces la pintura es más academizante, otras más libre, otras más fiel a la naturaleza, en obras aun de un mismo autor. Dentro de tales características de libertad de cánones, de riqueza de color, de idealismo religio-

so y vanidosa piedad -que llevaron a la pintura dieciochesca a un alto nivel decorativo restándole profundidad- Miguel Cabrera constituye "...la expresión más completa y elevada de las cualidades, aunque también de los defectos, de la pintura mexicana de su tiempo" (5). Al lector interesado en ampliar la información sobre este tema, lo remitimos a la monografía escrita por Carrillo y Gariel acerca de dicho pintor, que tantas veces hemos citado (6).

Si bien nos parece que las pinturas que Cabrera dejó en la iglesia de Taxco, especialmente las de la sacristía -pero también los dos grandes lienzos de la nave y la pintura central del retablo de Animas- constituyen, según decíamos, parte de lo mejor de su obra, no dejan de presentar las mismas características estereotipadas de muchas otras pinturas de menor categoría hechas por él o dentro de su taller, como lo demuestran los medallones pequeños que pintó para los colaterales o la Santísima Trinidad que se ve en la cúspide de un retablo lateral de la Capilla de Naturales.

Tratándose de temas religiosos la composición escogida por Cabrera es -salvo rarísimas excepciones en que se vió obligado por el tema- siempre estática, basada por lo general en la sección áurea de los lienzos y con menos frecuencia en los ejes centrales, pero también los utiliza bastante. El color predominante es el azul en varias intensidades, muchas veces límpido y brillante y otras con veladuras. Casi igualmente importante es el color rojo que está empleado, como el azul, desde el tono más vivo hasta un rojizo pálido. Después, por orden de importancia aparecen los tonos rosados, que emplea muchísimo, luego los blancos, puros y velados, con matices grisáceos, rosados o plomizos. Los grises, a la par que los blancos figuran en muchas partes y las entonaciones se comple-

tan con sepías y ocres; solamente una vez, en la pintura que representa El Niño entre los Doctores hemos visto que se destaca el color verde. Cabrera empleó, e hizo emplear a sus discípulos, muchas fórmulas para aplicar el color, por ejemplo: la Virgen aparece siempre de azul y blanco o de rosa y azul, siendo su manto siempre azul; Cristo lleva el sandal rojo claro; el Padre Eterno viste invariablemente de un rojo muy pálido y translúcido, casi rosáceo y las dos veces que parece Santa Isabel en las pinturas del templo viste de gris y senia. También es de notarse que los tonos oscuros o poco luminosos están reservados, generalmente, para los personajes secundarios, mientras los colores favoritos azul, rojo y blanco se dedican para las figuras principales, así vemos por ejemplo, a San Joaquín en El Nacimiento de la Virgen vestido con túnica roja y traje azul. Aplicando ese mismo criterio, los rostros presentan la misma tez sonrosada y tersa en todos los personajes sagrados, variando sólo los colores de los cabellos; el Padre Eterno -todo un prototipo de anciano hermoso- luce barba y cabellos gris plata, Cristo es siempre rubio y la Virgen de cabellos castaños.

El claroscuro juega un papel muy importante en la obra de Cabrera, como ya lo han hecho notar Toussaint y Carrillo y Gariel, sobre todo para lograr los volúmenes y fue sin duda un hábil claroscuroista que supo aprovechar muy bien este recurso. De los catorce cuadros de la sacristía, hay nueve intensamente claroscuroistas, en los que únicamente ciertos puntos de la composición se han iluminado; en otros tantos el claroscuro se emplea con fuerte acento e importancia y solamente en dos cuadros está ausente. Todas las pinturas que hizo Cabrera -ya fuera él mismo o su taller- para esta parroquia muestran las anteriores calidades de colorido,

"...de matices limpios, suavemente ligados entre sí, con sombras transparentes..." como dice Carrillo y Gariel (7), evitando cuidadosamente los colores y las sombras opacas.

La fórmula barroca cabreriana para representar las figuras humanas en la pintura religiosa radica en el movimiento de las manos principalmente, pero en general todas las figuras tienen movimiento -en contraste con sus rostros impávidos- logrando frecuentemente grupos de escorzos muy interesantes y dinámicos. Como fue buen dibujante las actitudes son sueltas, naturales y los escorzos bastante buenos. La medida, el comedimiento, la tranquilidad, la serenidad y a veces la elegancia, son los rasgos principales de sus personajes, pero todos tienen una dosis de dulzura, tan grande a veces, que fácilmente se vuelven figuras empalagosas y débiles como es el caso de sus representaciones del Padre Eterno, a quien en su ansia de espiritualizarlo lo más posible, lo convirtió en la figura más inconsistente y desleída de su repertorio.

Como mucho se ha dicho ya, los rostros de sus personajes sagrados ofrecen facciones iguales, tan parecidas o más que si fueran todos hijos de los mismos padres. El sexo -como en la escultura de los retablos- se distingue por la presencia de barbas o por los cabellos largos, pero en el caso de los ángeles queda casi indeterminado por obvias razones formales, "...hermosura, suavidad y relieve..." (8) son para Cabrera calidades inherentes a la pintura y es evidente que trató de cumplir con este precepto en las obras que nos ocupan. Su pintura busca una belleza sentimental idealizada, que fue pregonada no sólo por él, sino por todos los pintores barrocos en general, con distintos matices personales en los temas religiosos. No se trataba de alcanzar un idealismo racional desde luego, sino de un ideal de belleza celestial basado en un sentimien

to piadoso pero superficial. Lo más importante era lograr una aproximación a la belleza de los seres escogidos y divinos, de ahí la suavidad y finura de los rostros, la placidez inalterable de las expresiones, -podemos decir que sólo en el rostro de la Virgen, hemos notado a veces huellas de dolor, cuando esto fue indispensable para la mejor representación del tema, y la falta de consistencia corpórea de algunos personajes; el Padre Eterno, los ángeles y Cristo parecen diluirse en la atmósfera.

Los dos mejores cuadros de esta galería nos parecen los dos lienzos grandes de los muros norte y sur, no sólo por su tamaño, pero sí porque éste permitió al artista empeñarse en composiciones muy ambiciosas que logró con bastante éxito. En El Nacimiento del Niño Jesús la sección áurea sirve para separar claramente lo terreno de lo celestial, mientras un intenso claroscuro lleva las miradas del espectador al punto más luminoso de la composición, que es la figura del Niño blanco, sobre un lienzo aún más blanco y brillante, de donde se desprende la luz que ilumina suavemente la figura de la Madre con su túnica rosa y su manto azul. La figura del arcángel que también se destaca, con sus manos de dedos alargados, su rostro fino y pasmado, los vuelos de los paños y las veladuras que matizan su vestuario, es un ejemplo culminante del concepto de la belleza sagrada, realizado por Cabrera y preferida en aquellos tiempos. La Asunción es a nuestros ojos el mejor cuadro de todo el templo, pero su composición deriva de las obras de Rubens gracias a lo cual el cuadro posee gran movimiento en la parte alta. Al respecto nos parece prudente transcribir lo que sobre ello nos dice Carrillo y Gariel: "Por lo que hace el lienzo de Cabrera que describe La Asunción y decora la sacristía de la parroquia de Santa Prisca,

en Tasco, podemos decir que aun cuando la posición de la Virgen elevada por los ángeles tiene gran semejanza con la pintura de igual asunto que exhibe la catedral de Amberes, se asemeja mucho más a la que figura en la Academia de Pintura de Düsseldorf, ambas de Rubens; en la composición de Cabrera puede observarse que, aunque invertido, el grupo de figuras que se hayan a la derecha del cuadro original de Rubens, aparece en la parte baja y lado izquierdo, que en el de Cabrera ocupan el lado derecho, con la adición de algunos personajes, como la figurilla arrodillada y de espaldas que se mira en primer término. Por lo tanto, puede asegurarse que esta pintura cabreriana procede de un grabado que reproduce el cuadro original, con o sin los agregados que se mencionan" (9). Desde luego que varias otras obras pintadas por Cabrera fueron tomadas de grabados de Rubens, por ejemplo La Visión Apocalíptica de San Juan en Patmos, como lo hace constar el autor que acabamos de mencionar. No sólo Cabrera, por otra parte, se aprovechó de los grabados de Rubens y de otros artistas europeos, por lo contrario, fueron numerosos los pintores que se inspiraron en dichos grabados como consta a los especialistas. Ya en otra parte hemos considerado que el fenómeno del copismo en la pintura colonial no debe tomarse únicamente en el aspecto negativo que impone el criterio artístico contemporáneo, sino que debemos verlo como algo natural en su momento, ya que constituía uno de los pocos medios de inspiración con que se contaba en aquellos tiempos (10), además de que casi por la misma razón esos grabados eran los modelos que el público pedía.

Nos parece apropiado terminar esta breve reseña de las obras cabrerianas en Taxco, con las atinadas palabras con que Ca-

rrillo y Gariel enjuicia al afamado maestro, cuando al hablar de las posibilidades que tienen los artistas dentro de su tiempo, dice: "Tiene [el artista] que formarse y vivir en un mundo en el que se abren ante él tres caminos: el del arte de sus contemporáneos, que lo actualiza, el de sus antecesores que lo vuelven arcaizante y el de la evolución que, si tiene genio, prepara el futuro".

"Cabrera marchó por el primero de esos caminos. No pretendió ser el pintor del futuro ni del pasado, sino simplemente el maestro de un presente que fue el suyo, alejado ya doscientos años del nuestro. Aquella sociedad se sentía satisfecha al encontrar en las figuras religiosas cabrerianas formas que respondían a su ideal de perfección, esto es, a su concepto de belleza, y en ese sentido Cabrera supo satisfacer aquel deseo" (11).

Compartimos esta última opinión de Carrillo Gariel añadiendo que queda comprobada, al darnos cuenta del señalado honor que se hizo al pintor Miguel Cabrera cuando fue llamado para completar esta iglesia magnífica. Con ello quedó reconocida públicamente la fama de gran pintor que Cabrera tuvo en su tiempo y el gusto y la aprobación que el público sentía por su manera de pintar.

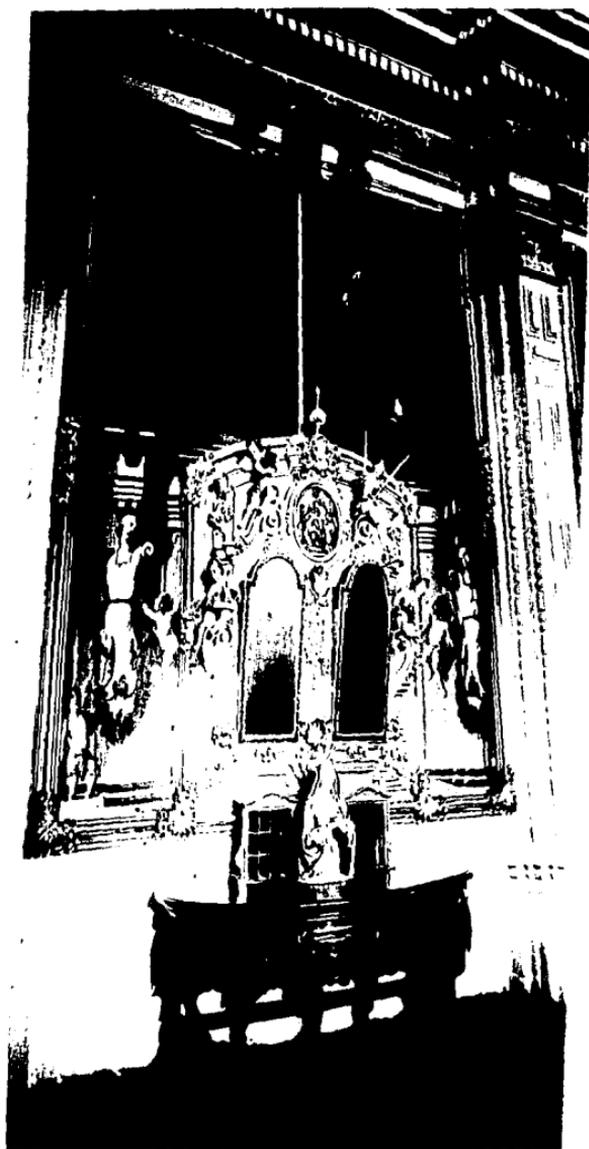
Por otra parte, aunque ignoráramos mucho acerca de la vida y el arte de Cabrera y de las circunstancias en que esta iglesia se proyectó, no podemos negar, al contemplar sus retablos y sus pinturas, cuan armoniosa combinación hacen unos y otras, qué perfecto entendimiento de las finalidades artísticas se siente emanar de la combinación de ambas artes. Puede ser que Ibarra o Morlete Ruiz, o algún otro de los pintores destacados del XVIII, hubieran podido realizar también esta tarea pictórica, pero no cabe

duda que Cabrera puso en ella todo su empeño y su amor, tanto religioso como artístico, consiguiendo completar felizmente, en el sentido más estricto de la palabra, la obra de los arquitectos y de los escultores con la parte que José de la Borda le encomendó a él, cumpliendo así con la intención de expresar gloriosa y triunfalmente el sentimiento retórico y numinoso que alienta en todo el templo.

La sacristía es pues un monumento pictórico y mariano. Ambas cosas lo separan del resto de la ornamentación del templo que es primordialmente escultórica y porque temáticamente en la sacristía no hay ninguna referencia al tema del martirio que se glorifica en los altares. En la sacristía se narra y honra la vida de María en sus momentos culminantes y más significativos. Es un relato bíblico presentado con toda la amable dulzura con que se ha acompañado siempre el culto a la Madre del Salvador. También es obvio que mediante esta obra se quiso dar un lugar de distinción al arte pictórico que en el resto del templo, es sólo un elemento secundario y complementario.

. . .

Algunos magníficos muebles prestan servicio en la sacristía. Ante todo resaltan los espejeros por ser tan poco comunes y tan hermosos. El primero de ellos se encuentra situado en el tramo medio del recinto y está dedicado al sacramento de la Comunión, como lo indican la pintura y demás elementos que lo adornan. El pequeño lienzo oval, parece una alegoría de dicho sacramento, repre-



ESPEJEROS SACRISTIA



MESA SACRISTIA



CASONERA SACRISTIA

sentada mediante la figura de una doncella que recibe la Hostia consagrada. Por la composición y actitudes de las figuras, que aparecen rodeadas de ángeles puede pensarse que la doncella es María y el sacerdote Cristo, pero también podría ser una santa cualquiera. Los objetos que portan los angelillos balbasianos: campanilla y misal, bonete sacerdotal, candelabros y vinateras, son los elementos necesarios para cumplir con la liturgia en la celebración de la Comunión. El otro espejero está dedicado a conmemorar el sacramento del Sacerdocio, pues la pintura representa la Imposición de la casulla a San Ildefonso, de quien la leyenda dice, que dada su santidad y la notable defensa escrita que había hecho de la Inmaculada Concepción de María, fue premiado un día, en su catedral, con la aparición de la Virgen quien le regaló una hermosa casulla (12). La filacteria que sostienen los ángeles, lleva una inscripción latina que no pudimos leer completa debido a los retorcidos pliegues que forma ella misma, pero que indudablemente alude a algún momento de la liturgia del ordenamiento sacerdotal.

El diseñador de estos muebles tuvo el buen sentido de emplear espejos azogados con lo cual no producen fuertes destellos, sino que por lo contrario, sus oscuras y empañadas superficies acompañan armoniosamente al resto de la ornamentación. En las conchas, follajes, roleos y querubines que decoran estos muebles se acusa el mismo sentido decorativo, el mismo gusto y oficio que encontramos en los altares del templo.

Debajo del primer espejero se encuentra una primorosa mesa tallada, con patas de garra, ornamentada con mascarones, querubines y follajes, cuya talla, por su calidad, la hermana con los ambones y el púlpito. Sobre esta notable pieza semicircular, hay dos pequeños muebles para guardar los misales y algunos otros uten

silios litúrgicos. La escultura estofada de la Dolorosa que se destaca enfrente de estas últimas piezas, pudiera ser la que estaba en el pequeño altar de Dolores, que según dejamos asentado existía en el cubo donde está la escalera del coro. La imagen es de muy buena calidad dieciochesca, es decir bastante buen oficio, magnífico colorido, riqueza de paños, rostro de belleza idealizada y estática, como todas las esculturas de este templo.

Debajo de la pintura El Niño entre los Doctores, se destaca un magnífico toallero, preciosa pieza escultórica, de claro linaje balbasiano en donde las conchas no podían faltar y que además aparecen acompañando unos mascarones. Es muy importante hacer notar, mediante la alta calidad artística de estas obras secundarias, hasta donde llegó el esmero y la influencia de los creadores de Santa Prisca así como la riqueza de José de la Borda, condiciones que se repiten y saltan a la vista en todas las partes que componen el conjunto.

En el tercer y último tramo de la sacristía, el piso se eleva un poco, formando un escalón señalado con cantera (el resto del piso es de madera), enriqueciendo con este suave desnivel el barroquismo del espacio interior. Sobre esta parte más alta se asienta la espléndida cajonera que ocupa la parte baja de los tres muros y que, como todos los muebles de este tipo -que sirven para guardar las vestiduras sacerdotales- está tallado con casetones, en este ^{caso} mixtilíneos, llenos de pequeños follajes y otras formas geométricas.

Junto a la puerta existe una pequeña pila de agua bendita, que es por su tamaño, la más importante del templo en su género. Es una pieza escultórica exenta, en cambio todas las demás pilas de agua bendita que hay en la parroquia -cuatro sobre las pi



LAVABO DE LA SACRISTIA. EN
LA PARTE SUPERIOR SE
ENCUENTRA LA FECHA
DE TERMINACION DEL TEMPLO.

lastras de la nave y una en la pieza que comunica a la iglesia con la sacristía- son semicirculares, pequeñas y adosadas a los muros y talladas de manera muy simple. Esta tiene el tazón un poco pesado, ornamentado con gajos muy gruesos y descansa sobre una pequeña base circular estriada como columna. Las pilas de agua bendita se encuentran siempre en varios puntos de la arquitectura de los templos, pero sobre todo cerca de las puertas, para que los fieles puedan tomar el agua que contienen, antes de abandonar el sagrado recinto.

El origen de estas pilas no está claro pero parece que puede relacionarse con el rito de la aspersión dominical. Se usaron desde la época románica, pero algunos especialistas dicen haber encontrado algunas dentro de las catacumbas (13).

Finalmente hay que mencionar el lavabo de cantera, con su nicho aconchado -en donde están las llaves del agua- sus medallones, guardamalletas y algunas partes policromadas. Este pequeño monumento no tiene tanta importancia artística como histórica, pues en el medallón con que culmina la composición se encuentra anotada la fecha en que se terminó este importante templo y que, hasta ahora, no tenemos razones documentales ni formales para desmentir. El texto dice así:

SEACABO

El día tercio de él mes duodezimo, de él año quinquagesimo octavo, de él Siglo dezimo octavo, de la Encarnacion de el Verbo Divino.

o sea el día tres de diciembre de 1758.

NOTAS

- 1.- Enciclopedia de la Religión Católica. T. VI. p. 913
- 2.- Ibidem. p. 913
- 3.- San Lucas 2 - 8-21, Nacar, Colunga. Op. cit. p. 1111
y San Mateo 2 - 1-12 Ibidem. p. 1042
- 4.- Véase: García Granados, Rafael. "La Custodia de Borda" Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México. UNAM., 1937, Nº 1, p. 28-32.
- 5.- Carrillo y Gariel, Abelardo. Op. cit. p. 17
- 6.- _____ El pintor Miguel Cabrera. México, INAH, 1966
- 7.- Ibidem. p. 30
- 8.- Ibidem. p. 21
- 9.- Ibidem. p. 28
- 10.- Véase: Pérez Salazar, Francisco. Historia de la Pintura en Puebla. México. UNAM. 1963. Introducción de Elisa Vargas Lugo. p. 26.
- 11.- Carrillo y Gariel, Abelardo. Op. cit. p. 14
- 12.- Morell, Francisco de Paula. Op. cit. p. 29
- 13.- Enciclopedia de la Religión Católica. T.V. p. 1564-66

CAPITULO V
CONCLUSIONES

Conclusiones.

La monumental Iglesia de Taxco, extraordinaria y valiosa artísticamente, debe considerarse como obra culminante no sólo del espíritu religioso que imperaba en la conciencia de los novohispanos del siglo XVIII, sino también como creación representativa de una mezcla de valores sociales -nuevos y tradicionales- vigentes en esa centuria. Sería un error contemplar en esta Iglesia únicamente su aspecto religioso, puesto que no proviene sólo de él toda su peculiar grandeza y expresividad. José de la Borda, su autor intelectual, manifestó también a través de ella sus anhelos sociales y estos móviles fueron a nuestro parecer, tan importantes como los religiosos.

Como dice Groethuysen en su estupendo estudio sobre la conciencia del burgués del siglo XVIII, éste se inventa su propia imagen de Dios, y eso fue lo que, en cierto modo, hizo Borda -aun que muy discretamente- al construir su Iglesia, pues desde que impuso sus condiciones para la construcción -empeñándose especialmente en que nadie más que él interviniera en la obra- intentó establecer un diálogo directo entre él y Dios. Esta actitud autosuficiente, independiente, directa y práctica es típica del burgués, del self-made man.

Así, mediante su obra Borda satisfizo su profunda religiosidad dándole a la Iglesia un templo que por su tamaño, calidad magnífica, características formales y de expresión artística, es un monumento triunfal. Pero con ello quedó también contenta su vanidad, al lograr a la vez que su hijo fuera sacerdote en "el templo más hermoso de la Nueva España", y socialmente alcanzó la cumbre de la fama por haber pagado él solo una Iglesia monumental;

quedando su nombre inmortalizado juntamente con la belleza de su obra.

En suma, las dos corrientes vitales en la personalidad de José de la Borda: su tradicionalismo religioso y sus convicciones de burgués, explican históricamente la construcción de esta eximia parroquia.

Artísticamente el monumento debe verse como un todo en el que la arquitectura y la ornamentación están inseparablemente ligadas por razones formales y simbólicas. El trazo de la planta se debe a la forma del terreno y según éste, se determinaron las proporciones de las alturas del edificio; y la ornamentación, a su vez, se supeditó a la arquitectura. Los ejes estructurales se aprovecharon para trazar los ejes simbólico-religiosos. La jerarquización de los temas religiosos está aunada a la importancia de las diferentes partes arquitectónicas, de modo que las interrelaciones formales entre la arquitectura, la ornamentación y los temas religiosos son claras, precisas, contundentes e indivisibles.

A pesar de su forma tradicional, en la planta hay novedosos movimientos barrocos que lógicamente se proyectan en la estructura, comunicándole dinamismo. Por otra parte el edificio muestra casi todos sus ejes verticales acentuados para lograr el aspecto ascensional conveniente al sentido triunfal que se impuso al edificio.

El conjunto exterior muestra en su composición diferentes grados ornamentales que parecen obedecer a una búsqueda retrospectiva, a un sentido revisionista del desarrollo formal barroco novohispano, intentando a la vez una secuencia ascendente.

Este orden ornamental, gradual, muy armonioso a pesar de la diversidad de elementos que lo informan, comienza, para nosotros, en la portada lateral. En ella se mezclan libremente algunos motivos del más avanzado barroquismo dieciochesco -tales como las secciones de entablamiento que aparecen sobre los capiteles de las pilastres y la ornamentación de rocalla alrededor del marco del relieve- con motivos y formas anteriores, como lo son las pilastres clasicistas con capiteles de inspiración corintia y el marco del relieve, con sus esquinas de oreja, que nos remontan al barroco de mediados del siglo XVII. El siguiente paso -ascendente en complicación y ornamentación- está en la portada principal, que es mucho más rica, en la que volvemos a encontrar ese aparente eclecticismismo formal que obedece a una búsqueda de nuevas soluciones. La estructura ostenta también pilastres clasicistas combinadas con columnas salomónicas -apoyos empleados con preferencia en el siglo anterior- mientras el rompimiento total de las cornisas, el empleo de novedosas pilastres-nicho y la manera de unir la calle central, son características avanzadas del siglo XVIII. El aparente eclecticismismo formal va cediendo a medida que el edificio cobra altura y las torres son ya, típicas construcciones de la época por su riquísima y dinámica ornamentación, por el empleo de exuberantes pilastres-nicho, de aspecto muy cercano a los estípites, así como por sus remates en forma de pies de candelabro, que constituyen una audaz y perfecta solución para llevar a último término, con vigoroso acento, la tendencia ascendente del conjunto. Las pilastres-nicho que lucen en las esquinas de las torres, por su complicación formal, parecen tener la intención de anunciarnos la riqueza apoteó

sica que se desarrolla en el interior del templo.

Estamos de acuerdo con Joseph Baird y George Kubler, en que en esta libre mezcla de elementos formales de diversas épocas barrocas, se combinan las tendencias andaluzas y novohispanas, pero sin que podamos señalar ningún monumento español en especial, que haya servido de modelo a Santa Prisca. No cabe duda, además, de que el balbesianismo del interior del templo trascendió al exterior, dándole un tono al conjunto; la presencia de las conchas, de los angelillos y las novedosas pilastras-nicho, nos parecen la mejor prueba de ello. En esta búsqueda de nuevas soluciones los artistas engrandecieron y complicaron los basamentos pero su más notable creación son las pilastras-nicho. Como se ve en la ilustración, este elemento ostenta en la fachada principal de Santa Prisca, un desarrollo nunca antes visto. Su tamaño es insólito ya que recorre la altura de los dos cuerpos. Su colocación lo hace además sobresaliente dentro de la composición, convirtiéndose en otro de los ejes verticales más notables. Estas pilastras-nicho de la portada principal nos parecen las más importantes del edificio por su tamaño y colocación, pero en las torres y en el interior se encuentran otras variantes.

Debe quedar perfectamente claro que la iglesia de Santa Prisca no es, como muchos autores han dicho -y como se sigue repitiendo- una obra churrigueresca. Para empezar no hay estípites en su portada y los que se encuentran en el interior -salvo los del altar de ánimas- son estípites en disolución y por este simple hecho la obra no puede considerarse como un fruto de dicha modalidad del barroco mexicano. En Santa Prisca los estípites se colocaron en un lugar preciso y justificado dentro de ese conocido revisionista, retrospectivo y a la vez renovador de las

formas barrocas, pero sin que dominaran en todo el conjunto. A nuestro juicio, el templo construido por José de la Borda entre 1751 y 1758 ^{el} es un monumento ultrabarroco, con la novedad de ser posiblemente precursor del neóstil.

Después del churrigueresco -como bien señaló nuestro amigo y colega Jorge Alberto Manrique- se impusieron dos directrices en el campo del arte. Una que se desarrolló a través de la transformación del barroco estípite (la disolución del estípite, como la llamó Joseph Balrd) y que tuvo su culminación con el anástilismo, y la llamada neóstil por Manrique, o sea la vuelta al empleo de las columnas, la renovación del estilo por medio de una actitud conciente que buscó nuevas soluciones dentro de la tradición. Nosotros hemos señalado que muchas características formales -tales como la apertura de la calle central, la abundancia de las guardamalletas, de las ornamentaciones mixtilíneas "móviles" las claraboyas, las cornisas fraccionadas, etc., etc., que aparecen tanto en obras con estípites en disolución, como en obras -anástilas, o neóstilas- son comunes a ambas directrices y que por lo tanto las dos caen dentro de un común denominador que es la corriente llamada ultrabarroca.

Ahora bien según se desprende de las informaciones documentales que se tienen a mano y de la lógica histórica, la parroquia de Taxco se construyó entre 1751 y 1758, cosa que nos permite plantear aquí la posibilidad ^{repetimos} de que ésta sea la primera obra neóstila de la Nueva España. Y si el creador de la arquitectura de esta Iglesia fue Diego Durán Berruacos, a él corresponde el honor de haber creado una nueva modalidad que duró hasta fines del siglo.

La talla que luce la arquitectura del monumento es una equilibrada combinación de las técnicas andaluzas -talla "cortada"

y "modelada"- con el oficio de los artesanos nativos. Además, un relativo academismo, un libre naturalismo y cierto expresionismo, componen el sistema expresivo de este arte escultórico, destinado a expresar el gran símbolo religioso. La mezcla de técnicas culta y popular, le comunica un peculiar carácter novohispano a la obra, que debió ser mucho más acentuado cuando la imagen de la Purísima que renataba la fachada, ostentaba su policromía, como las representaciones de santos de cualquier iglesia pueblerina de argamasa.

En el amplio repertorio de formas ornamentales, distinguimos que las conchas -unas de las figuras predilectas de la escuela balbasiense- se emplean muchas veces para señalar ejes -como en la fachada principal en donde hay cuatro grandes de ellas sobre la línea imaginaria de su eje central vertical- o para rematar las terminaciones de diversos elementos. La concha pues, además de su papel ornamental tiene aquí un valor indicativo.

Una novedad importante es sin duda el hecho de que la piedra igual con que está edificado el templo, se haya pintado de color de rosa desde el propio siglo XVIII. Evidentemente el buen gusto de José de la Borda e de sus artistas o de quien quiera que haya discurrido enmendarla la plana a la naturaleza, fue muy acertado y así se logró dar mayor unidad y lucimiento a la iglesia, ya que la piedra con que está hecha no tiene un aspecto terso. Su poro es muy abierto y su color salmón está salpicado de trozos oscuros e irregulares. El recurso de pintarla, claramente derivado del arte popular barroco, aplicado a una obra culta de esta magnitud, acentúa su barroquismo y su mexicanidad.

Los retablos, obra atribuida muy fundadamente a Isidoro Vicente de Balbás forma un conjunto único por su belleza, ordenación temática y novedad estilística.

El retablo de Animas es el único que luce estípites limpiamente churriguerescos. Los tres del crucero son obras de transición que apuntan hacia la disolución del estípite. Todos los de la nave, más los dos laterales de la capilla del Padre Jesús Nazareno, son creaciones del ultrabarroco anástilo. Isidoro Vicente de Balbás tuvo el genio de resolver magistralmente la presentación conjunta de estos dos momentos -churriguerismo y anástilismo- del barroco mexicano, en los retablos de una misma iglesia, con un ordenamiento y un dinamismo perfectos, logrando producir una obra magnífica y novedosa.

Particularmente, los retablos estípites -salvo, ya dijimos, el de Animas- son un desbordante avance respecto de lo típicamente churrigueresco, como el Sagrario capitalino, porque aquí en Taxco, dichos apoyos pierden la vigencia de sus cuerpos geométricos, los que se ven alterados por diversos elementos, ornamentales sobrepuestos o antepuestos a ellos.

Los retablos anástilos, por su parte deben considerarse como los primeros en México de este género, por lo que hasta ahora hemos podido averiguar en lo tocante a cronologías.

Todos los retablos, participan por igual de numerosos elementos balbasianos en su ornamentación. Conchas, angelillos, granadas, molduraciones con querubines y conchas, roleos, etc., se encuentran colocados en ellos con insistencia matemática e igual intención decorativa, a manera de fórmulas preferidas por el artista y constituyen indudablemente una rúbrica inconfundible

Por lo tanto reconocemos que los retablos de la Iglesia de Santa Prisca, forman uno de los conjuntos balbasianos más importantes de dicha escuela barroca. Su relación con los de la Iglesia de Tepozotlán -atribuida también a Isidoro Vicente de Balbás- y con numerosas obras de los alrededores de dicho monasterio, debe estudiarse cuidadosamente pues servirá para hacer más luz sobre la trascendencia de la obra de los Balbás, padre e hijo.

La más importante aportación de Balbás hijo a la dinámica barroca es la manera como trató los apoyos. En los altares de Santa Prisca, fuera de los enormes estípites, todos los demás elementos de apoyo, pilastras, peanas y ménsulas, se desintegran, se combinan entre sí y se proyectan arbitrariamente, creando novadas formas y soluciones. Se destacan desde luego, las gigantes cas pilastras-peana del retablo mayor -cercanas en sentido funcional y decorativo a los Interestípites inventados por Lorenzo Rodríguez en el Sagrario Metropolitano- y después varios tamaños y formas de pilastras-peana, en los altares de la nave. Las ménsulas recibieron atención especial y las encontramos en varias combinaciones: ménsulas-peana de tamaño y valor decorativo muy importante; ménsulas que emergen de trozos de cornisamento y viceversa -cornisamentos que se convierten en ménsulas- y ménsulas-medallón, como las enormes y salientes que ostentan pinturas, formando parte de los colaterales. El resultado de ese trastocamiento de los elementos de apoyo -tratados como partes ornamentales o estructurales- es este espléndido conjunto de retablos predominantemente ornamentales y retóricos, de gran dinamismo y claroscuro.

Los angelillos balbasianos que aparecen en todos tamaños y en tan gran número en los retablos de esta iglesia, así como en varias partes de las portadas del templo, son dignos de especial mención. Fue Jerónimo de Balbás el primero en emplearlos en México, con tales características formales, en el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana. Si bien Isidoro Vicente, su hijo, no los inventó, sí multiplicó tanto su uso que fijó y consagró sus formas y actitudes, dotándolos de mayor carácter representativo, por lo que ahora constituyen elementos imprescindibles y distintivos del balbasianismo, de ahí que les hayamos llamado ángeles balbasianos.

Se puede afirmar que la talla de los retablos -que al igual que la de la arquitectura, emplea las técnicas andaluzas de "modelado" y "cortado" -es de oficio culto, tanto en la representación de los elementos ornamentales como en el tratamiento de las imágenes sagradas. Toda la labor escultórica es además atribuible a una misma dirección artística; debe considerarse como fruto de un mismo taller. Las formas y colorido son de tal manera uniformes que podrían intercambiarse imágenes de un retablo a otro sin que se notara. El tratamiento de los desnudos -del Calvario y de San Sebastián- es bastante defectuoso, mostrando las conocidas deficiencias del arte escultórico dieciochesco, desconocedor del cuerpo humano. Es conveniente además advertir, que ninguna de las esculturas de santos, nos parece obra importada de España, como se ha dicho varias veces, sobre todo del Cristo del altar de Nuestra Señora de los Dolores.

Religiosamente hablando la iglesia de Santa Prisca constituye una de las mejores y más representativas expresiones del dogmatismo escolástico. Estrictamente ortodoxa, todos los temas teológicos y bíblicos que aparecen en esta obra, se cifran a un

profundo conocimiento de su alta significación religiosa. Sabemos que en aquella época el conocimiento comprobado de la religión y de los dogmas, eran indispensables para obtener el grado de maestro de algún oficio artístico y seguramente que los autores de Santa Prisca, que desde luego fueron gente culta, no podían ser una excepción en esta regla y que poseyeron bastos conocimientos religiosos. Pero es tal la precisión y erudición teológica que se desprende de los temas representados en este templo, que vemos la posibilidad de que algún sabio sacerdote se haya encargado especialmente de supervisar este aspecto de la obra.

Mediante una serie de representaciones individuales, con significado propio, unas veces claramente objetivas y otras alegóricas, en este templo se rinde homenaje a tres grandes temas del catolicismo: el Dogma, las Instituciones y Jerarquías Eclesiásticas y el Martirio.

A la altura de cualquier obra barroca europea de primer orden, en Santa Prisca se pusieron en juego todos los recursos artísticos expresivos y retórico-persuasivos de este gran arte, para tratar de crear el clima numinoso adecuado para la exaltación de los valores religiosos mencionados y el perfeccionamiento espiritual para gozarlos. Las altas bóvedas para producir una solemne grandeza, la media luz, el oro refulgente de los retablos, las actitudes extáticas de los santos, la enorme población de angelillos, en fin todos los recursos ópticos posibles para captar la atención del espectador, atraerlo, fascinarlo y provocar en él el sentimiento de lo numinoso. Igualmente se emplearon de manera magnífica, los valores sensoriales de las formas, su exuberancia y naturalismo que, colocados como sustrato de lo trascendente, según Werner Heisbach, conllevan

el intento de traducir lo interno y lo íntimo en algo exterior y visible, para recrear un ambiente de celestialidad y alcanzar -como dice Lafuente Ferrari- a traducir en formas lo más adecuadamente posibles, el sentido de lo sobrenatural, que es la raíz del barroco.

El interior de Santa Prisca resulta para nosotros una obra de carácter principalmente novohispano -sin descontar las influencias andaluzas- dado su rico, fino y sobre todo, evolucionado balbasianismo capitalino -que no hubiera podido expresarse tan cumplidamente si la obra hubiera sido hecha por un artista recién llegado de España- y, por ende, a Isidoro Vicente de Balbás, su supuesto creador, no le fue necesario salir de México para concebir estos esplendorosos retablos. Por lo que toca al autor de la arquitectura, creemos más factible -aunque no necesario- que haya llegado de España a implantar el neóstil, modalidad que no tenía antecedentes aquí, aunque no por ello escapó a la fuerte influencia balbasiana, la cual puso en el exterior del templo su acento inconfundible. Por lo tanto esta iglesia no tiene en sí misma, carácter regional y así como se construyó en Taxco, podía estar en cualquier parte del país, salvo, claro está, que su ubicación y las circunstancias de su origen hicieron que fuera como es.

Como conjunto este templo ofrece grandes novedades, tanto por sus orígenes históricos como por las creaciones formales que tuvieron lugar en él, pues según parece, nunca antes que aquí, se habían empleado en México, ni el andóstil, ni el neóstil. Tiene pues, esta obra, la especial significación de haber abierto dos directrices más al dinamismo formal del arte barroco. Aparte, por su acabada riqueza y su magnificencia,

dentro del mismo siglo XVIII, fue un monumento único y ahora constituye el más completo y mejor conservado de los que hemos heredado del arte virreinal.

No cabría hacer una comparación entre este ponderado monumento y las verdaderamente apoteósicas obras dieciochescas del barroco hispanoamericano. Sobre todo porque los tiempos en que se emplearon los distintos elementos y apoyos más característicos, son muy diferentes entre México y el resto de los países del sur del continente. El estípite, como se sabe, sólo formó escuela en la Nueva España, en cambio, un tipo de anastilismo fructificó en varias partes, sobre todo en el Perú, desde el siglo XVII. Por otra parte no habiéndose producido el churrigueresco -tal como nosotros lo entendemos- tampoco tiene sentido el neóstilo, fuera de nuestro país. Así pues, lo único que podemos decir es que dentro del concierto continental del arte barroco, la Iglesia de Santa Prisca es uno de los monumentos más destacados de cualquier tiempo o modalidad hispanoamericana de dicho arte, que constituye una de sus más bellas expresiones y que su valor y originalidad residen, en el sabio manejo de elementos tradicionales y nuevos en cuyo conjunto encontramos la mexicanidad, pues es expresión de la escuela balbasiense que sólo floreció en México.

La relación artística de la parroquia de Taxco con el arte andaluz -sevillano, granadino, ecijano- es innegable y lo aceptamos desde luego como un origen y punto de partida, pero no creemos que dicha semejanza sea suficientemente fuerte como para considerar que la Iglesia de Santa Prisca pudiera colocarse tranquilamente en algún lugar de Andalucía. Muchos

aspectos artísticos de tradición novohispana, así como su propio balbucianismo mexicano, lo separan definitivamente de sus parientes andaluces, como una personalidad artística distinta. Por otra parte tampoco en otro lugar de España se produjo en esos años un conjunto monumental y completo como es el que forma esta iglesia. Según dejó anotado Francisco de la Haza, quien recorrió ampliamente Andalucía, existen retablos estípite aislados, jamás formando tan sensacional arreglo como los de Taxco.

Finalmente, si tratamos de contemplar nuestra iglesia dentro de una perspectiva del desarrollo del barroco mundial y nos preguntamos que lugar e importancia tiene dentro de ese inmenso concierto de obras de arte, no creemos que haya reparo en considerarla, desde luego, como una de las últimas, más audaces, originales y ricas consecuencias de ese amplio movimiento artístico que surgió en Italia en el siglo XVI y que tanta trascendencia tuvo para el mundo católico.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- Aldrich, Richard. Style in Mexican Architecture. Miami. University Press. 1968.
- Angulo Iniguez, Diego. Historia del Arte Hispanoamericano. Barcelona. Salvat Editores. 1950. 3 Vols.
- Annus dierum Sanctorum. Detectabas per singulos dies (Prov. 8).
C.P.S.C.M. Ios. et Loa. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.
Gbz et Klauber Sculp. et exc. A.V.
- Archivo de Bienes Inmuebles de la Secretaría del Patrimonio Nacional. Legajo 14173- 1 y 2, correspondientes a la iglesia parroquial de Santa Eufemia de Taxco, Gro. 1928-1971.
- Archivo General de la Nación. Como Inquisición.
- Argan, Giulio Carlo. "La Pittorica o L'Arte Barocca". Estratto dalla rivista Lettere Italiane. Genova. 1954. No 3.
- Argan, Giulio Carlo. Manirismo, Barocco, Rococó, Roma, Cuaderno 52 de la Academia Nazionale del Lincei. 1962.
- Aristoteles. del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo. Buenos Aires. Aguilar. 1962.
- Baird, Joseph. The 18th century retablo in the South of Spain, Portugal and Mexico. Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Cambridge, Mass. Department of Fine Arts. Harvard University, 1951, 5 Vol. Vol. II p. 226-229.
- Baird, Joseph Armstrong. The Churches of Mexico, 1530-1810. Berkeley University of California, Press, 1962.
- Bargalló, Modesto. La Minería y la Metalurgia en la América Española durante la Época Colonial. México. Fondo de Cultura Económica. 1955.
- Baxter, Silvester. Spanish - Colonial Architecture in Mexico. Chicago. 1901.
- Baxter, Silvester. La arquitectura Hispano Colonial en México. México. 1934.
- Berenson, Bernard. Seeing and Knowing. New York, The MacMillan Co. 1953.
- Berlin, Heinrich. "Salvador Ocampo, Mexican Sculptor". The Americas. Washington, D.C. 1948. Vol. IV. Núm. 4 p. 415-428.
- Bialostocki, Jan "El Barroco": Estilo época, actitud". Boletín del CINE. Caracas. 1966. No 4. p. 9

- Bonet Correa, Antonio y Villegas V.M. El Barroco en España y en México. México. Porrúa. 1967.
- Butler, Allan. Vida de los Santos de Butler. Traducción de Wifredo Guinea SJ. México. 1965. 1a. Ed. en español (1a. Ed. inglés. Londres 1954).
- Calino, Cesar SJ. Compendio/ de la Vida/ muerte y milagros/ de San Juan/ Nepomuceno/, sacrito en lengua/ italiana/ por el P. Cesar Calino/, de la Compañía de Jesus/ y tra-
ducido a la castellana/ por/ el P. Xavier Mariano/
Claviguero, de la misma/ Compañía/ con las licencias
necesarias/ Impreso en México, en la Imprenta del/
Real, y más antiguo Colegio de/ S. Ildefonso. Año
de 1762.
- Carrillo Gariel, Abelardo. Autógrafos de Pintores Coloniales. Méxi-
co. UNAM. 1953.
- _____ . El pintor Miguel Cabrera. México. INAH.
1966.
- Cassidy, Joseph L. Mexico, hand of Mary's wonders. New Jersey. St.
Anthony Guild Press. 1958.
- Castedo, Leopoldo. A history of Latin American Art and Architecture.
New York. Praeger. 1969.
- Castorena y Urdía y Sahagún de Arévalo. Gacetas de México. 1722 y
1728-1742. México. Secretaría de Educación Pública.
1949-1950. 3 Vols.
- Castrejón, Jaime y Nickel, Ruby. S. Santa Prisca Texco. México. Edi-
ción de los Autros. 1964.
- Catalogus Sanctorum. Sanctorum catalogus vitas; passiones; miracula
connoctissime annectaus; et variis voluminibus select.
Quo edidit Reverendissimus in Christo Pater dominus
Petrus de Natalibus Venet. Dei gratia eps. Equilin
_____ cura non vulgaris; et emaculato quantum fieri
potuit psellis nostris Indidimus. 1543 Venecia. Venent
(tu) go. apo Jacobi Blucti in vico Mercuriale.
- 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). p. 203.
- Croisset, Juan SJ. Año Cristiano o Ejercicios devotos para todos
los días del año. Traducido por José Francisco Isla
SJ. Madrid. Imprenta de la Compañía. 1818. 12 Vols.
- Croiset, P. Anne Chrétienne ou Vies des Saints. Paris. Pelegard Fils
et Roblot. 1876. 9 Vols. Vol. VI. p. 23-31.
- Chueca Goitia, Fernando. "Invariantes en la arquitectura hispanoa-
mericana". Boletín del CIHA. Caracas 1967. No 7, p.
74-120.

- Domínguez Ortiz, Antonio. La Sociedad española en el siglo XVIII. Madrid, 1956. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- De la Haza, Francisco. "El Arte en la ciudad de Nuestra Señora de los Sacatecas". México en el Arte. INHA. 1949. Núm. 7
- _____ El Guadalupanismo Mexicano. México. Porrúa y Obregón. 1953.
- _____ Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía. México. UNAM. 1963.
- _____ El pintor Cristóbal de Villalpando. México. INAH. 1964.
- _____ El Churrigueresco en la ciudad de México. México. Fondo de Cultura Económica, 1969.
- _____ Los Tepales de San Felipe Heri de la Ciudad de México. México. 1970.
- Del Moral, Enrique. "El tránsito del churrigueresco al neoclásico, en México". Conferencia impartida en la Sala "Manuel B. Konde" del Palacio de Bellas Artes, el 11 de junio de 1954. Arquitectura. México. 1954. Sobretiro ND 47.
- Díaz del Castillo, Antonio. Hano Religiosa de Fray José Ciliere. Guadalajara. Biblioteca Enciclopédica del Estado de México. 1970.
- Díaz Barroso, Francisco. El arte en Nueva España. México. edición del autor. 1921.
- Díaz-Berrio, Salvador. El templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato. Guanajuato. Universidad de Guanajuato. 1969.
- Diccionario Enciclopédico Salvat. Caracas. Editorial Grinoco. 1955.
- Enciclopedia de la Religión Católica. Barcelona. Balnau y Jover, S.A. 1956. Diez volúmenes.
- Enciclopedia Espasa. Buenos Aires. 1941. 2 Vols.
- Lyzaguirre, J. "Los Ecos de la Ilustración en las Indias". Arbor. Madrid. 1948.
- Ferguson, George. Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. Buenos Aires. Emecé. 1956.
- Fernández, Justino. Arte Mexicano. México. Porrúa. 1958.
- Fernández, Justino. El Retablo de los Reyes. México. UNAM. 1959.
- Flores Marini, Carlos. Tlanquistenco. México. INAH. 1965.

- Gallego y Barín, Antonio. El Barroco Granadino. Granada. 1956.
- Galluzzi, Francisco María. Vida de el Glorioso/ San Juan Nepomuceno/ Canónigo de la Metropolitana de Praga/ Protomártir del Siglo de la Confesión/ Escrita en Italiano/ por el P. Francisco María Galluzzi, de la Compañía de Jesús/ y traducida en Español/ por el P. Nicolás de Segura, de la misma Compañía, Calificador del Santo Oficio/ Outen la dedica/ a la muy Ilustre y Noblísima/ Congregación, del mismo santo/ fundada/ con autoridad apostólica en la Iglesia/ del Espíritu Santo de la Ciudad de México/ Superior Gobierno de Nueva España/ María de Rivera, en el Ampuedradillo/ Año de 1733. (Biblioteca Palafoxiana, Puebla, Pue.).
- Gambos, Francisco Javier. Comentarios a las Ordenanzas de Minas. México. 1898-1899. Talleres de "La Ciencia Jurídica". 2 Vols.
- García Gónzalo y Cortés, Antonio. La arquitectura en México. Iglesias México. Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. 1914.
- García Granados, Rafael. "La Custodia de Gorda". Anales del III. México. UNAM. 1937. No 1, p. 28-32.
- Gasparini, Granulano. "Significación de la Arquitectura barroca Hispánicoamericana". Boletín del CIHA. Caracas. 1965. No 3, p. 45-50.
- Gillet, Louis. El arte religioso de los siglos XIII al XVII. Historia artística de los órdenes mendicantes. Buenos Aires. Argos, 1938.
- González Valván, Manuel. "El espacio en la arquitectura virreinal de México". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México. UNAM. 1966. No 35, p. 69-102.
- Groethysen, Bernard. La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII. México. Fondo de Cultura. 1943.
- Gustín, Benigno. El Barroco en la Sierra Gorda. México. INAH. 1969.
- Hartung, Horst. "Ciudades mineras de México: Taxco, Guanajuato, Zacatecas". Boletín del CIHA. Caracas. 1969. No 11, p. 123.
- Herrero, Juan Manuel. "Notas sobre la ideología del burgués español del siglo XVIII". Anuario de Estudios Americanos. Sevilla, 1957, Tomo IX, p. 297-326.
- Horta, Manuel. Vida ejemplar de Don José de la Borda. México. Publicación del autor. 1928. 2a. Ed. Notas, 1938.

- Humboldt, Alejandro de. Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España. Estudio preliminar, revisión, cotejos y notas de Juan A. Ortega y Medina. México, Porrúa, Col. "Sepan Cuantos..." No 39, 1966. 2da. ed. en esp. París 1822/ [Viaje a Nueva España en 1803]
- Iturbide, Teodoro. "Tasco y la Gruta de Cacahuamilpa". Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística, T. 43, No 6 y 7 1932.
- Kelenen, Pál. Baroque and Rococo in Latin America. New York, Dover Publications, 1967, 2da. Edition - (1a. 1951 The MacMillan Co. New York).
- Kitson, Michael. The Age of Baroque. London, Paul Hamlyn, 1967.
- Kubler, George. Ars Hispaniae. Tomo XIV. Arquitectura de los siglos XVI y XVII. Madrid. Editorial Plus-Ultra. 1957.
- Kubler, George y Coria, Martín. Art and Architecture in Spain and their American dominions. Penguin Books. 1959.
- López Vogelludo, Diego. Historia de Yucatán. 5 ed. pról. de J. Ignacio Rubio Paré. México, edit. Academia Literaria, 1957.
- Lozano Guirao, Consuelo. "Arquitectura barroca en Galicia". Archivo Español de Arte. Madrid. 1953. No 104. p. 285
- Louchheim, Aline A. The Church Facades of Lorenzo Rodríguez: A focal point for the study of Mexican churriguesque architecture. New York University. 1941. Tesis inédita.
- Manrique, Jorge Alberto. "El trasplante de las formas artísticas españolas a México". Actas del tercer Congreso Internacional de Hispantistas. México. el Colegio de México.
- _____. "El 'Acóstilo' la última carta del barroco monicaco". Historia mexicana. México. 1971. Enero - Marzo. Vol. XX. Núm. 3 p. 335.
- _____. "Reflexión sobre el manierismo en México". Anales IIA. México, IIAIA. 1972. No 40.
- Mariscal, Federico. La Patria y la Arquitectura Nacional. México. Universidad Popular Mexicana. 1915.
- Maritain, Jacques. Arte y Escolástica. Buenos Aires. La Esfera de Oro. 1945.
- Muñoz G., A. "La Iglesia de la Santísima Trinidad de la ciudad de México". El Arquitecto. México. 1924, p. 23-35.
- Murillo, Gerardo. (Dr. Atl). Iglesias de México. 1525-1925. Vol. VI. México. Secretaría de Hacienda. 1927.
- _____. Iglesias de México, Cúcutas. Vol. I. México. Secretaría de Hacienda, 1924.

- Nacar Juster, Elío y Colunga, Alberto. Sagrada Biblia. Madrid. Biblioteca de Autres Cristianos. 1959. 9a. edición.
- Navarro, Barnabé. Cultura Mexicana Moderna en el siglo XVIII. México UNAM. 1964.
- Nieto, Benedicto. La Asunción de la Virgen en el Arte. Madrid. Afro-dicio Aguado. 1950.
- Ortiz Macedo, Luis. "Siglo XVIII o un Nuevo Estilo de Vida". Cuarenta siglos de plástica Mexicana. México. Herrero. 1970 p. 201-345.
- Osores, Felix. Alumnos Distinguidos del Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso de México. México. Librería de la Vda. de Ch. Bourret. 1908. 2 Vols.
- Otto, Rodolfo. Lo Santo. Traducción de Fernando Vela. Madrid. Revista de Occidente. 1925.
- Paula Morell. M., Francisco de. Flos Sanctorum. Buenos Aires. Editorial Santa Catalina. 1949.
- Peñafiel, Antonio. Ciudades Coloniales y Capitales de la República, Estado de Guerrero. México. Secretaría de Fomento. 1908.
- Pérez-Marchand, Honorisa Ana. Dos etapas ideológicas del siglo XVII en México a través de los papeles de la Inquisición. El Colegio de México. México. 1945.
- Pérez Salazar, Francisco. Historia de la Pintura en Puebla. México. UNAM. 1963. edición, introducción y notas de Blise Vargas Lugo.
- Portoghesi, Paolo. "La contribución americana al desarrollo de la arquitectura barroca". Boletín del CIBA. Caracas. 1968. Nº 9, p. 137.
- Prieto, Carlos. La Minoría en el Nuevo Mundo. Madrid. Revista de Occidente. 1969.
- Roñu, Louis. Iconographie de Saints. Paris. Presses Universitaires de France. 1959.
- Real Cédula sobre dispensa de natalicio a los hijos del Presbítero Don Manuel de la Borda. México. 1790. MSS. Col. Ferrúa Turanzas. México.
- Revilla, Manuel G. El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal. México. Secretaría de Fomento. 1893. (2a. edición 1923).
- Ribadeneira, P. S.J. Les Fleurs des saints et des fetes de toute l'année, suivant l'usage du Calendrier Romain reformé. Recueillies par P. de Ribadeneira, Prestre de la Compagnie du nom de Jesus. Augmentees en la seconde édition des vies de Saints de France, Par E. André Du-val, Docteur & Professeur ordinaire du Roy en

Theologie, et en ceste troisieme d'un second volume par l'author, & traduit en Francois par N.G.A.G. Le tout mis en son ordre selon les mois. Dedies a la Roynne mere/du Roy, Regente en France. A Paris. Chez Charles Chastellain, rue saint Jacques a la Constance, pres saint Ives. M.DC. XII. Avec privilege du Roy.

- Rodriguez Casado, Vicente. "El intento español de ilustración cristiana". Estudios Americanos. Sevilla. 1955. Tomo IX. p. 141-169.
- Rodriguez Casado, Vicente. "La Revolución Burguesa del XVIII español" Arbor. Madrid. 1951.
- Roig, Juen Fernando. Iconografía de los Santos. Barcelona. Ediciones Omega. 1950.
- Rojas, Pedro. Historia general del Arte Mexicano, época Colonial. México. Hormas. 1963.
- Royo Marín, Antonio. La Virgen María. Teología y espiritualidad marianas. Madrid. B.A.C. 1968.
- San Miguel, Fray Andrés de. Obras de Fray Andres de San Miguel. Introducción, notas y versión paleográfica de Eduardo Béez Macías. México. IIC. UNAM. 1969.
- San Pablo. Serie I Grandi di tutti; Tempi. México. Coedición Mondadori-Novaro, 1969, 1a. Ed. en español.
- Sánchez Pérez, José Augusto. El culto mariano en España. Madrid, 1943.
- Sánchez Santoveña. La ciudad de México y el patrimonio histórico. México. 1965. Tesis.
- Sanche Corbacho, Antonio. Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII. Madrid. 1952.
- Sarrailh Jean. La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII. México. Fondo de Cultura Económico. 1957. Traducción de Antonio Alatorre. 1a. Ed. en español (Primera edición en francés 1954).
- Shapiro, Meyer, Estilo. Ediciones Tres. Buenos Aires. 1962.
- Sosa Gallardo, Santiago A. "Frontones realizados con ático en la arquitectura hispanoamericana". Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. 1969. No 21 p. 47-57.
- Stepanek, Pavel. "El Barroco en Orago". Arte y Arqueología. Revista del Instituto de Investigaciones Artísticas. Universidad de San Marcos. La Paz. Bolivia. 1969. No 1, p. 71-80.

- Stepanow, Giovanni. Hubens. Traducción de Francisco Payarols. Barcelona. Editorial Labor, 1958.
- Tapié, Victor-Lucien. El Barroco. Buenos Aires. Editorial Universitaria. 1965. 2a. Ed. en esp. (La 1a. en esp. en 1963 y la 1a. en Francés en 1961).
- Taylor, Joshua C. Learning to Look, Chicago. University of Chicago Press. 1967. 12a. Ed.
- Testimonio de la Información dada por el Sr. Dⁿ Manuel de la Borda Presbítero de este Arzobispado Vecino de la Villa de Cuernabaca sobre los particulares que se expresan. México, 1783. MSS. Col. Porruá Turanzas. México, D.F.
- Toussaint, Manuel. Tasco. México Publicaciones de la Secretaría de Hacienda. Editorial Cultura. 1931.
- _____. Don José de la Borda restituido a España. México. Pedro Fobredo. 1933.
- _____. Arte Colonial en México. México, UNAM. 1948, 2a. Ed. 1962.
- _____. La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. México. Comisión Diocesana de Orden y Decoro. 1948.
- _____. Pintura Colonial. México. UNAM. 1965.
- Trous, Manuel. La Eucaristía en el Arte español. Barcelona, Ayudá editores. 1952.
- Vagaggini, Cipriano. El Sentido Teológico de la liturgia. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1965.
- Vargas Lugo, Elisa. "Santa Prisca de Tasco". Caminos de México. México, 1967, Nº 45.
- _____. "Ultrabarroco o anástilo". Artes de México. México, 1968, Nº 106, p. 58-69.
- _____. Las Portadas Religiosas de México. México. UNAM. 1969.
- Velasco, Pedro Andrés de. Vida y milagros/ de San Juan Nepomuceno/ Canónigo de la catedral/ de Traga, Protomártir del Siglo de la confesión/ singularísimo Abogado de la Honra, buena fama/ y Crédito y Protector de la Esclavitud de la religión/ de la compañía de Jesús./ su autor/ el Doct. Fr. D. Pedro Andrés de Velasco/ del Avito de San Juan, Maestro de Artes/ Doctor en/ Sagrada Teología, Examinador y Teólogo de la Inquisición de España, y de el Obispado de Córdoba/, Juez y Vicario (que ha sido) de la Jurisdicción de/ San Juan de Acre de Sevilla, y al presente Capelan/Mayor. (por su AR) de las Señoras Conendadoras/ de su Orden y Visitador

Clasificación de las Encomiendas de Alcolea, Tocina/
y Robayna, etc./ Dedicada/ a la Reyna Nuestra Señora/
Doña Isabel Farnesio (que Dios/ guarde/) Con lico-
nias en Madrid. En la I m-/prenta de Juan Valentino,
Año de 1736.

Velázquez Chaves, Agustín. Tres siglos de Pintura Colonial Mexicana.
México. Editorial. Polis. 1939.

Vicens Vives J. Historia de España y América. Barcelona. Editorial
Vicens-Vives. 1951. (1a. edición de 1957 con el título
Historia Social y económica de España y América).

Welsbach, Werner. El Barroco Arte de la Contrarreforma. Traducción y
ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid.
España-Calpe. 1948. 2a. Ed.

Whitaker, Arthur D. "La historia intelectual de Hispanoamérica en el
siglo XVIII". Revista de Historia de América. México,
1955, Nº 40, p. 553-573.

Whitehead, Alfred North. El simbolismo. su significado y efecto.
México. UNAM. 1969.

Wirsberg, Franzsepp. Mannerismo. The European style of the six-
teenth century. New York, Holt, Rinehart and Winston,
1963 (Primera edición en Austria en 1962).

Ximenez y Fries. Fr. D. Jos' Antonio "El Fenix de los Mineros ricos
de la América". Funebre parentación. Que en el día
3 de septiembre del año pasado de 78// en que se ce-
lebró el Sufragio e Honras// del Caballero// Joseph
de la Borda. México. Imprenta de D. Felipe de Córdova
y Ontiveros. 1779/

INDICE

	<u>Páginas</u>
Introducción.....	I
Capítulo I.-Aportaciones al estudio de la Iglesia de Santa Prisca.....	1
Capítulo II.-José de la Borda y la construcción de la Iglesia.....	50
Capítulo III.-Estudio artístico-religioso	
a).-Análisis formal e Iconográfica de la Arquitectura y su Ornamentación.....	131
b).-Análisis formal e Iconográfico de los retablos.....	206
c).-El tratamiento de los temas religio- sos.....	337
d).-Algunos muebles y esculturas valioe sos del templo.....	363
Capítulo IV.-La pintura en el templo de Santa Prisca.....	
a).-Las pinturas de la nave, de los retab- los, de la Sala Capitular y otras...	381
b).-La Sacristía.....	417
Capítulo V.-Conclusiones.....	433
Bibliografía.....	454