

01061



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DEL POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

La Vanguardia Americana. Tradición arquitectónica novohispana y modelos importados en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII: El caso de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, Ciudad de México.

Tesis que para optar por el grado de maestra en historia del arte presenta:

Ana Lorenia García Martínez.

Directora de Tesis:

Dra. Martha Fernández García.

2005

M 347050

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DEL POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE



La Vanguardia Americana. Tradición arquitectónica novohispana
y modelos importados en la arquitectura de la segunda mitad del
siglo XVIII: El caso de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto,
Ciudad de México.

Tesis que para optar por el grado
de maestra en historia del arte presenta:

Ana Lorenia García Martínez.

Directora de Tesis:

Dra. Martha Fernández García.

2005

Para Martha y Álex,
centinelas novohispanos.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Ana Lorenia Garcia

FECHA: 22/11/05

FIRMA: Ana Lorenia GM

Juego

Ca el que vivie por el seso,
facie sus cosas
ordenadamiente e aun que
perdiere, que no habie y
culpa, pues que facie lo que
conviene.

Alfonso el Sabio
Libro de ajedrez

Me pediste,
niña,
que te enseñara ajedrez;
he aquí la clave:

La vida es un desfile de luz y sombra;
horas de sueño y ensueño;
meditación enclaustrada en un sitio
del tamaño de nuestra imaginación;
un volar silencioso sobre las cosas inmóviles
y,
al fin y tras el devenir de las posibilidades,
un abismarse en el negro
(o claro, según sea el caso)
espacio creado desde siempre por nuestras ansias de victoria.

Alejandro Soriano Vallès

AGRADECIMIENTOS

Lugar común es comenzar diciendo que necesito varias páginas para agradecer a todas y cada una de las personas que de alguna manera han hecho posible la realización de este trabajo, pero lo repito porque es cierto; con todo, seré breve.

Primeramente debo manifestar mi agradecimiento al Instituto de Investigaciones Estéticas, a su directora María Teresa Uriarte y al CONACYT, por la beca otorgada entre el año 2000 y 2001 para el inicio de mi investigación —a la maestra Tita Gerlero quien me alertó acerca de este apoyo—; y al Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del mismo Instituto, por facilitarme parte del material gráfico que aparece en este trabajo.

A mi querida asesora y amiga Martha Fernández, por ser mi guía en esta aventura, por su paciencia y sus consejos; pero sobre todo, por *crear* en todo momento y porque gracias a su alegría y a sus siempre oportunas palabras de aliento, sigo bogando en la vida.

A mis sinodales Mtra. Juana Gutiérrez Haces, Mtro. Jorge Alberto Manrique Castañeda —mis profesores en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM—; Dr. Eduardo Báez Macías y Dr. Leonardo Icaza Lomell, por tomarse el tiempo para leerme con atención y ofrecerme sus valiosos comentarios.

A mi amado esposo Alejandro Soriano Vallès —maestro y secuaz—, por su inquebrantable paciencia, consideración y ayuda en el largo proceso de este trabajo. Por compartir conmigo una misma pasión: la Nueva España y por ser un hombre que “no ha renunciado a sus privilegios femeninos”.

A mi madre, Irma Martínez de García, compañera incansable en todos mis proyectos y en muchos de mis recorridos fotográficos. ¡Gracias!, porque jamás dejas de “estar al pendiente”.

A mi padre, Humberto García Torres, por transmitirme —quizá sin darse cuenta— el gusto por conocer, recordar y relacionar los apellidos de “todo mundo”.

A mi hermano Humberto Manlio por su invaluable e incondicional apoyo técnico (cibemético y fotográfico) en el proceso de terminación de esta tesis.

A mi hermanita Mariana y mi sobrino Miguel Ángel Toledo García, simplemente por su amor constante.

A mis compañeros y amigos de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Instituto de Investigaciones Estéticas por sus palabras de aliento y el constante interés en mi trabajo; especialmente al señor Jorge Islas, experto bibliotecólogo, y a mi amiga Alena Robin compañera de huelga, archivos, bibliotecas y una que otra fiesta.

A mi compañera Sandra Arzate por el apoyo en la digitalización de muchas de las diapositivas aquí incluidas.

A mi tía Laura Martínez y a su familia, refugio seguro en mis años de estudio y siempre.

A todos mis primos y tíos por su apoyo e interés constantes; especialmente a mi tío, el arquitecto Sergio García Torres y a mis primos los doctores García Neri: Miriam y Sergio, por su apoyo técnico y emocional.

A mi querida amiga de la infancia, la psicóloga Elvira Coria Fritsche, quien me hizo ver que alguien había hecho algo... ¡Gracias!.

A mi amigo Nahuatzen Ávila Díaz, quien no creía en “los tiempos académicos”, ni en los “términos jaula”, pero sí fervientemente en la amistad, la dedicación y la lealtad.

ÍNDICE

Introducción.....	xiii
-------------------	------

CAPÍTULO I

La Iglesia de Nuestra Señora de Loreto: razón primera y última para conocer a un arquitecto.

1.1 Fortuna crítica de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto. La definición de su estilo (revisión historiográfica).	23
1.1.1 La crítica del siglo XIX.	25
1.1.2 La crítica del siglo XX.	33
1.2 Entre dos criollos y un gachupín: la autoría del templo.	51
1.2.1 Siglo XIX.	52
1.2.2 Siglo XX.	56
¿Asunto superado?... Loreto a partir de Toussaint.	61
El autor de la iglesia de Loreto.	67
La discusión de la autoría en el XIX ¿polémica entre intelectuales?.	69
1.2.2.1 El proyecto de la iglesia de Loreto.	71
Paradero del proyecto.	82
1.3 El patrocinio.	
1.3.1 Castera, Bucareli y el grupo vasco en la Nueva España.	83
Los trabajos de Castera relacionados con el grupo vasco.	91
1.3.2 Castera y Bassoco.	94

CAPÍTULO II

Ignacio de Castera Oviedo y Peralta y la dinastía de arquitectos novohispanos.

2.1 Formación del arquitecto.	101
2.1.1 Los trabajos al lado de su padre.	103
2.1.2 "Cartas absurdas" de la Ilustración novohispana: ¿Un "neoclásico" formado entre barrocos?.	107
2.1.3 La dinastía de arquitectos novohispanos y su último heredero.	124

CAPÍTULO III

La vanguardia americana y la obra arquitectónica de Ignacio de Castera.

3.1 Sus obras más importantes.	143
3.1.1 Paseo Nuevo y Arcos de Belén (1773 ca.-1775).	145
El Paseo de Bucareli.	146
La Garita de Belén.	157
3.1.1.1 El plano de la Nobilísima Ciudad de México (1776-1778): una visión del arquitecto.	163
3.1.2 Fuente del Salto del Agua (1777-1779).	171
3.1.2.1 Su autoría.	171
3.1.2.2 Las columnas salomónicas en la obra de Castera y en la de sus predecesores.	174
Las "columnas salomónicas neóstilas" y su carácter ilustrado... ..	179
3.1.2.3 La fuente neóstila de Castera.	184
Su lectura formal.	184
Su filiación estilística.	185
3.1.2.4 El salomonismo del siglo XVIII: una hipótesis de su resurgimiento.	191
Datos y reflexiones.	195
Las posibilidades.	198
3.1.2.5. Otras fuentes de Castera.	201
3.1.3 Iglesia de San Pedro Tláhuac, hoy Parroquia de Santiago Apóstol, Chalco, (1780 ca.).	203
La obra de Castera.	204
Análisis formal y filiación estilística.	207
3.1.4 Iglesia y convento de las Capuchinas de la Villa (1782-1787).	220
La autoría.	220
La obra.	227
Fortuna crítica.	230
Descripción formal.	234
Filiación estilística.	237
3.1.5 Convento (1789-1795) y colegio (1803-1805) de la Enseñanza.	243
Fortuna crítica del convento.	246
La obra.	247
Análisis formal y estilístico.	250

CAPÍTULO IV

Tradición arquitectónica novohispana y modelos Importados en la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto.

4.1. Las luces del barroco destellan sobre el neoclásico novohispano.	255
4.2 Análisis arquitectónico y estilístico de la iglesia de nuestra Señora de Loreto.	
4.2.1. El conjunto exterior.....	272
Silueta y volúmenes.	274
4.2.2 La planta.....	278
Loreto y otras iglesias ¿reproducciones o modelos compartidos.	279
Loreto de Roma y su equivalente novohispano.	288
Las coincidencias y sus fuentes.	290
4.2.3 Fachada principal.....	293
Calles laterales y torres.	297
Loreto y el Temple.	299
Castera, los académicos españoles y los arquitectos franceses.	301
4.2.4 La Cúpula.	306
4.2.5 Interior de la iglesia.	310
4.2.5.1. Capilla de los jesuitas.	312
4.3. Las atribuciones.	
4.3.1. La iglesia de la Enseñanza (1772-1778).	314
La atribución a Ignacio de Castera Oviedo y Peralta:	
Deducciones históricas.	320
Deducciones estilísticas y formales.	323
Planta, espacio y cúpula.	324
Portada. "Ni por el uso de las columnas".	327
"Ni por el tipo de follaje...".	330
"Ni por el partido general de la obra...".	332
Otras consideraciones.	338
4.3.2. Iglesia de La Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora (1784-1792) y Capilla de la Santa Escuela (finales del siglo XVIII).	343
Conclusiones.	347
Apéndice documental.	356
Bibliohemerografía.	363
Ciberografía.	382
Archivos consultados.	385
Créditos fotográficos.	384

Introducción

La arquitectura del fin del período virreinal es uno de los tantos temas del arte mexicano en el que queda mucho por hacer, ya sea a través del estudio riguroso de una obra en particular; mediante la reinterpretación de lo ya escrito o analizándola con un nuevo enfoque. La relectura de todo un período a veces parece ineludible. Este trabajo pretende unirse a este tipo de acercamientos.

La razón por la cual elegí el objeto de estudio de esta tesis —decisión a veces tormentosa pero siempre apasionante— fue la siguiente: luego de asistir a los seminarios de la doctora Martha Fernández y de conocer su modo de analizar y disfrutar la arquitectura, me di cuenta de que así era como yo quería, y debía, hacerlo. Muchos eran los temas que me atraían, mas las rupturas o cambios entre los estilos arquitectónicos me parecían realmente interesantes.

Así, atendiendo a la propuesta de mi maestra, comencé la investigación sobre el mecenazgo del II conde de Revillagigedo (1789-1794), virrey que gobernó precisamente durante una etapa de grandes cambios, considerada siempre como un parteaguas en la historia de la Nueva España. La investigación era por demás ambiciosa y como sucede casi siempre, tuvo que pasar por el embudo de la realidad. De ese modo el tema fue transitando por varias posibilidades: un largo período de la historia de la arquitectura virreinal... un período menor... un grupo de arquitectos... un arquitecto... un grupo de obras... una obra... La selección era realmente compleja, pero al entrar a la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de la ciudad de México, en ese instante, mis dudas se despejaron por completo y decidí iniciar la aventura.

La idea de que la historia de la arquitectura virreinal se termina con la capilla del Pocito (1777-1791) de Francisco Antonio Guerrero y Torres no es gratuita; la mayoría de los historiadores se detiene justo ahí, en la obra cumbre del barroco mexicano; así las obras del llamado “neoclásico”, posteriores o contemporáneas, han sido relegadas y forman parte del “etcétera”, cuando se hace el recuento de las edificaciones

novohispanas.¹ La iglesia de Nuestra Señora de Loreto es un ejemplo de esa omisión y aunque forma parte de tal acervo, no ha sido objeto de un estudio completo por parte de los estudiosos del arte virreinal, ni de los del siglo XIX.

En cuanto a la arquitectura del setecientos, en general parece existir también cierto vacío crítico entre las obras consideradas por Manrique como las “últimas cartas del barroco” y la instauración de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos. Ésta, según algunos autores, llegó a imponer de manera “antinatural” y hasta “agresiva”, el estilo importado e ilustrado por antonomasia: el “neoclásico”. Incluso la presencia de elementos clásicos en las “últimas obras barrocas”, se ha llegado a considerar como mera intrusión. La dicotomía ideológica y estilística que se ha marcado entre ambos momentos parece irreconciliable y ha generado, ésa sí, numerosos textos.

El estudio de la transición o convivencia del barroco y el neoclásico ha sido desatendido. Tengo para mí, que ello se debe a la separación antedicha, es decir, a la idea generalizada del rompimiento absoluto entre arquitectos barrocos y arquitectos “neoclásicos”; un divorcio que no nos ha permitido observar la posibilidad de encontrar un punto de convivencia armónica o cuando menos, de cierto intercambio.

Del mismo modo, el estudio de las obras y los artistas representativos del período intermedio se ha realizado a través de monografías y ensayos acerca de algunos edificios que se erigieron durante la época y de muy pocos estudios acerca de los arquitectos que los realizaron.² Existen también los trabajos de referencia obligada, de gran valor por supuesto, pero que al incluir todas las obras realizadas durante el final del siglo XVIII, no se detienen en un análisis estilístico y formal muy riguroso.

La obra de Manuel Tolsá es un fenómeno aparte. Aunque a veces le sucede un poco lo mismo, pues para la historiografía general es el colofón artístico de la Nueva España pero muy distinto de ella —casi su antítesis—, por lo que navega siempre entre

¹ En la mayoría de las obras generales, *i.e.*: *Enciclopedia del arte mexicano*, *Summa Artis*, *Ars Hispaniæ*, *El arte colonial en México*, etc.

² A excepción de la tesis de maestría que realizó Regina Hernández Franyuti, y que luego fue publicada bajo el título: *Ignacio de Castera. Arquitecto y urbanista de la ciudad de México 1777-1811* (México, Instituto Mora, 1997). El libro ofrece muchos documentos inéditos acerca de Castera, lo cuál me fue de enorme utilidad. Por otro lado, el trabajo de Hernández Franyuti se inclinó más hacia la difusión de la obra de Castera como urbanista, que hacia la de su obra arquitectónica.

dos aguas, corriendo el riesgo de naufragar.³ Con todo, la bibliografía dedicada específicamente a la obra de Tolsá es abundante, pero en la mayor parte de los casos se analiza como un fenómeno aislado y con una marcada visión eurocentrista. El resultado ha sido que la obra tolsiana se considere: como *el* arte de la Ilustración, *el* estilo importado “directamente” de las academias españolas y *lo* moderno por antonomasia; aspectos que comulgaban mejor con las ideas innovadoras y centro progresistas que con la tradición virreinal. Todo esto la convierte, como decíamos antes, en una obra ajena a dicha tradición. Asimismo, Manuel Tolsá es visto como *el* académico por excelencia y heraldo cardinal del nuevo estilo. Pero ¿y qué sucede con los arquitectos novohispanos activos a la llegada del valenciano?, ¿y qué hay de las influencias que pudo recibir de ellos?

A pesar de que para algunos autores, Tolsá haya tenido que trabajar en la Nueva España como en un páramo artístico e intelectual⁴ —ayudado, claro, por los libros que había traído consigo y por su “nostalgia valenciana”—, no es posible negar la tradición arquitectónica novohispana que para ese momento tenía casi trescientos años de existencia y se encontraba en un período de esplendor.⁵

Evidentemente no pretendo restar importancia a la obra tolsiana, necedad sería de parte mía, el objetivo es hacer hincapié en la fusión y el intercambio de ideas entre el arquitecto y sus contemporáneos novohispanos. Tal retroalimentación pudo ser posible, así lo creo yo, gracias a la actualización constante de las tendencias estilísticas y

³ Baird, por ejemplo, en sus *Retablos del siglo XVIII* prácticamente ignora el retablo-baldaquino de la catedral de Puebla, concebido antes de 1798 —¡dentro del siglo XVIII!— por el arquitecto valenciano.

⁴ Gómez-Ferrer Bayo, Álvaro. *Una lección neoclásica, la arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España*, discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la recepción pública del académico electo, Ilmo. Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo el día 3 de junio de 1986 y contestación del Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986.

⁵ Joaquín Bérchez cree en la posibilidad de que la formación arquitectónica de Tolsá se haya llevado a cabo en la Nueva España, pues señala que carecía de conocimientos arquitectónicos por su inicial formación de escultor, y agrega que averiguar cómo y con quién los adquirió es “un aspecto desconocido y aún por estudiar”. Dando una primera respuesta al asunto, el autor propone como sus posibles “maestros”, a José Gutiérrez, Esteban González, Antonio González Velázquez y Miguel Constanzó, españoles los dos últimos, académicos activos en ese momento en la Nueva España. (“Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo”, *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo “antiguo” y arte ilustrado. México-Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 27). Pero se olvida de Ignacio de Castera, Francisco Antonio Guerrero y Torres, José Damián Ortiz de Castro y José Joaquín García de Torres, algunos de los arquitectos novohispanos renombrados, que seguían trabajando en ese momento.

tecnológicas, aunadas a la firme convicción sobre el modo de construir novohispano y los criterios de los arquitectos locales.⁶

Pero para aceptar que los alarifes estaban realmente al día sobre las novedades que aparecían en el Viejo Mundo, tenemos primero que despojarnos de la idea un tanto cuanto generalizada de considerar al arte virreinal como un arte anacrónico. Esta idea se halla sustentada sobre una base más bien endeble: la distancia entre los continentes. Ésta, se piensa, no permitía a la Nueva España colocarse al nivel de los avances europeos, así que la moda, la mentalidad y el arte no podían cambiar simultáneamente.

La palabra vanguardia, según esta visión, resultaría inadecuada para calificar a la arquitectura novohispana, sin embargo, existen muchos signos que demuestran justo lo contrario. Bástenos por el momento, con resaltar la llegada casi inmediata de la moda francesa, introducida apenas por el primer Borbón, Felipe V, a nuestra América. El hecho fue narrado por Antonio de Robles en su *Diario*, cuando apuntó que el "...sábado 6 de enero de 1703... salieron los soldados de Palacio vestidos de paño azul con las mangas encarnadas y medias del mismo color, y sombrero de tres picos al uso de Francia".⁷

La llegada absolutamente temprana, de la moda a la capital de la Nueva España también quedó plasmada en la pintura de la *Vista de la Plaza Mayor de México* realizada por Cristóbal de Villalpando. Esta obra fue comenzada probablemente a finales del siglo XVII,⁸ y terminada en los primeros años del XVIII. El doctor Gustavo Curiel, ha precisado que los grupos de alabarderos que rodean el carruaje del virrey, así como varios de los personajes que aparecen en la obra, llevan casacas a la francesa.⁹

⁶ La existencia del tratado novohispano: *Arquitectura mecánica conforme a la práctica de esta ciudad de México*, de mediados del siglo XVIII, habla ya, entre otras muchas cosas que iremos señalando, de la seguridad que se tenía al respecto.

⁷ *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, tomo II, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa (Colección de escritores mexicanos núm. 32), 1946, p. 252. Las cursivas son mías.

⁸ Gutiérrez Haces, Juana. Coordinadora, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1718. Catálogo razonado*. México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas (en adelante IIE)-Universidad Nacional Autónoma de México (en adelante UNAM), Consejo nacional para la cultura y las artes (en adelante CONACULTA), Grupo Modelo S.A. de C.V., 1997. La pintura se encuentra entre las obras de la tercera etapa del estudio de la vida y obra de Villalpando, que va de 1690 a 1699 y que así fue dividida por el grupo de especialistas que realizó la investigación: Juana Gutiérrez, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar.

⁹ Agradezco a la doctora Fernández, por haberme proporcionado este dato.

De este modo Villalpando retrataba la moda borbónica y corroboraba lo escrito por el diarista Antonio de Robles.

En arquitectura esta actitud innovadora es aún más clara, pues ya desde el siglo XVI se utilizaban tratados europeos, y durante el siglo XVII su manejo era más bien cotidiano. Esto último lo ha demostrado la doctora Martha Fernández, a lo largo de su obra. En *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*,¹⁰ por ejemplo, se ve a este artista —activo al final del siglo XVII— como uno de vanguardia, pues entre otras cosas, adoptó plantas de cruz griega en sus obras, en vez de la tradicional planta de cruz latina, aspecto que "resulta en sí novedoso: es un ir más allá de lo tradicionalmente empleado en la Nueva España, en general, y en Puebla en particular".¹¹ Posteriormente, en *Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII*,¹² la doctora Fernández analiza el desarrollo de la arquitectura barroca de ese siglo, las soluciones y las posibles fuentes utilizadas por los artistas, las cuales reflejan tanto la capacidad creativa de los arquitectos como su constante actualización.¹³

Es posible creer entonces que si la práctica constructiva americana había adoptado e interpretado los modelos europeos desde siempre, en el ocaso del siglo, tras la llegada del llamado "buen gusto", la reacción habría sido la misma, especialmente si pensamos en la existencia de un criollismo sólido y de arquitectos experimentados. Es decir, si durante años la mayoría de los arquitectos venidos de España creaban nuevas soluciones, a partir de las construcciones realizadas por los arquitectos novohispanos y adaptaban a ellas su modo de construir, lógico es que con el "neoclásico" se continuara esa tradición.

¹⁰ México, UNAM/IIE, (monografías de arte 14), 1986.

¹¹ *Ibid.*, p. 135.

¹² México, UNAM/ Coordinación de Humanidades, (colección de arte, 44), 1990.

¹³ La autora ha señalado recientemente, que la presencia simultánea, y a veces anterior, de los modelos propuestos por el tratadista Guarino Guarini en la arquitectura virreinal, se pudo dar a través de dibujos o grabados del abate previos a la publicación de su tratado en 1686. En la lectura de su ponencia, la dra. Fernández señaló que su trabajo podría haberse llamado "Guarini antes de Guarini", lo cual permite ver, entre otras cosas, dos aspectos fundamentales señalados por ella misma: cuán aventajados estaban los arquitectos novohispanos y la necesidad de investigar este tipo de problemas para poder comprender la arquitectura del siglo XVII. ("Guarino Guarini en la Nueva España", *Arte y Ciencia, XXIV Coloquio Internacional de Arte* [1-6 de octubre del 2000, Guadalajara, Jalisco], edición a cargo de Peter Krieger, México, UNAM-IIE, 2002.) Hay que reconocer que la investigación propuesta por la doctora debería hacerse con toda la arquitectura virreinal.

La práctica que comienza desde los primeros años de la conquista, no se termina en el siglo XVIII e incluso trasciende al XIX.¹⁴ Ejemplo de ello es la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, obra del criollo Ignacio de Castera, arquitecto formado fuera de la Academia de San Carlos y a quien se le encuentra trabajando con Francisco Antonio Guerrero y Torres —representante principal del llamado barroco neóstilo—, entre otros arquitectos de la tierra, vanguardistas e ilustrados, quienes llevaron la batuta en la arquitectura y el urbanismo de la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo.

En Loreto convergen de alguna manera distintas personalidades artísticas, pero todas participan de una misma corriente de pensamiento: la Ilustración. Coincido con la doctora Martha Fernández en cuanto a que la “presencia de las Luces” se puede detectar desde las décadas de 1740-1750, tanto en la actitud de los artistas como en sus creaciones. En ellas predomina un sentido de revisión, la necesidad de realizar inventarios y cierta actitud crítica frente a la realidad. Todas estas características son fruto del pensamiento ilustrado, como lo son también las *Reformas* propuestas en 1746 para las *Ordenanzas de Albañilería* de 1599 en las que los arquitectos subrayaban la necesidad de cambiar el modo de designar a su actividad, ya que en vez de “Albañilería”, debía llamarse “Nobilísimo Arte de Arquitectura”.¹⁵

Pero existen también otros indicios en los que se advierte la presencia de ideas ilustradas varios años antes. En el interés, por ejemplo, de los Rodríguez Juárez de crear una academia pintura, hacia el principio de la segunda década del setecientos,¹⁶ una fecha sorprendentemente temprana, en la que el modelo a seguir no era España,

¹⁴ En el arte sucede lo mismo que en todas las esferas del virreinato, y es que a pesar de la conversión de México en nación independiente, se seguían ejerciendo las mismas prácticas en los ámbitos político, económico y social.

¹⁵ Cf. sus obras: *Artificios del barroco...*, op. cit., p. 21. “El neóstilo y las primeras manifestaciones de la Ilustración en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 64, UNAM, México, 1993, p. 33 y ss. (Este trabajo es la antítesis del realizado por el maestro Jorge Alberto Manrique: “El ‘neóstilo’: la última carta del barroco novohispano”, *Revista Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, 1971, p. 335-367). Y recientemente, “La casa en la Nueva España”, [p.32 y 33] y “El Palacio de Iturbide” [p. 202], *Las casas señoriales del Banco Nacional de México*, México, Fomento Editorial Banamex A.C., 1999.

¹⁶ Ruiz Gomar, Rogelio. “La pintura del período virreinal en México y Guatemala”, Ramón Gutiérrez, coordinador. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Manuales de arte Cátedra, 1995, p. 132. Mues Orts, Paula. *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*, México, CONACULTA (Círculo de Arte), 2001, p. 24.

sino Francia o Italia, pero especialmente Francia, en donde la Academia gozaba ya de gran prestigio y jugaba un papel principal en el desarrollo de la pintura.

Así, la llegada del pensamiento ilustrado se ha identificado en distintos momentos y no existe una fecha precisa o inamovible en este sentido, Josefina Zoraida Vázquez, por ejemplo, señala el año de 1730 como el de amplia difusión de tales ideas.¹⁷ Lo cierto es que su precoz arribo a la Nueva España es innegable.

Ignacio de Castera formado, pues, en un ambiente Ilustrado que tenía ya varios años de adelanto y que había dado a los artistas aún más libertad para crear edificios únicos y completamente novohispanos, pudo diseñar varias obras que representan lo que he llamado “La Vanguardia Americana”.

La idea de la *Vanguardia Americana*, si se me permite acotar, se puede aplicar a gran parte del quehacer arquitectónico novohispano, pero también a la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII. Los pintores de la *Maravilla Americana* —obra que inspiró el título de esta tesis—, aquellos de la Academia de 1753, son ejemplo claro de qué tan enterados estaban nuestros artistas de la moda europea, en este caso acerca del rococó y del funcionamiento de la Academia francesa. Testimonio de ello, es la definición que se hace de las tres nobles artes en el tratado novohispano *Arquitectura mecánica conforme la práctica de esta Ciudad de México*, escrito al mediar el siglo XVIII: “La Escultura, la Pintura y Architectura, son las tres Bellas Artes, en virtud de las que *en París y en toda España*, a su título se ordenan”,¹⁸ el párrafo es tan obvio que no requiere de comentario.

La obra arquitectónica de Ignacio de Castera, incluida por supuesto Loreto, ilustra claramente todo lo anterior. No se trata de una copia servil de los modelos europeos, sino del resultado de un modo de construir, una estética y una voluntad de forma propios, novohispanos todos, que fueron conformando —a la par del criollismo— cierta autonomía o independencia arquitectónica. En este sentido vale citar la opinión de

¹⁷ “El siglo XVIII mexicano: de la modernización al descontento”, *Interpretaciones del siglo XVIII mexicano*, México, Nueva Imagen, 2000, p. 29.

¹⁸ Anónimo, s/p. Las cursivas son mías. Agradezco a la doctora Martha Fernández, por haberme permitido revisar la copia que ella posee del tratado original. Esta obra fue atribuida a Lorenzo Rodríguez, por Ignacio González-Polo y Clara Bargellini, hace algunos años. Pero la doctora Fernández ha estudiado el documento y ha señalado que probablemente no se trate de Lorenzo Rodríguez, sino de algún otro arquitecto contemporáneo y muy posiblemente novohispano, aspecto que lo hace aún más interesante.

Martha Fernández, hecha a propósito del tratado de Guarino Guarini, pero que bien se puede aplicar a nuestro caso: la importancia de “Las adaptaciones y transformaciones que los artistas locales impusieron a las propuestas del tratado incluyendo el uso de material que, de algún modo, ayudaron a transformar las propuestas originales del tratado y a imprimir a las obras carácter local”.¹⁹ En la obra de Castera la experimentación con materiales ya no era tan relevante, pero sí en cambio las adaptaciones de los modelos para poder continuar con la tradición local existente.

La forma en que abordaré los temas anunciados, es decir, la organización de la tesis es la siguiente.

En el capítulo primero desarrollo el asunto de la fortuna crítica de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto durante los siglos XIX y XX, así como la definición de su estilo, aspectos que pretendieron ser esclarecidos a lo largo de esas dos centurias. La autoría y el patrocinio del templo son también analizados en este apartado, puesto que resultan primordiales para entender la obra en su conjunto y, además, nunca habían sido estudiados a profundidad.

En el segundo capítulo estudio la personalidad del arquitecto Ignacio de Castera Oviedo y Peralta, su trabajo al lado de algunos arquitectos de la época, así como su relación con el dinámico grupo vasco-criollo y con el gremio de arquitectos. Asimismo, planteo la posibilidad de la existencia de una dinastía de arquitectos iniciada al final del siglo XVII.

Las principales obras arquitectónicas del artífice serán estudiadas en el capítulo tercero, así como la importancia que tuvieron los distintos grupos, personas, prelados o virreyes que las patrocinaron. A través del conocimiento de su obra se podrán comprender los ideales estéticos del artista y el modo en que los llevó a su última gran obra, la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto de la Ciudad de México.

El capítulo cuarto está dedicado al análisis formal y estilístico de dicho edificio. En esta parte hago una distinción entre los modelos de la tradición arquitectónica novohispana y los modelos extranjeros utilizados por el arquitecto —labor realizada también en el capítulo tercero—, que me permiten dar a conocer una faceta de don

¹⁹ Sinopsis de la ponencia del Coloquio Internacional de Arte *El arte y la ciencia*, arriba citado.

Ignacio de Castera Oviedo y Peralta poco celebrada, o por lo menos muy distinta de la que siempre se nos ha ofrecido.

Al final del mismo capítulo y considerando lo estudiado a lo largo de la tesis, atribuyo al alarife un par de obras de arquitectura religiosa que han sido catalogadas como anónimas o realizadas por otros arquitectos.

Para terminar esta introducción debo aclarar un par de puntos:

★Que no he dedicado ningún capítulo a las obras urbanísticas de Castera realizadas al lado de Revillagigedo, ni a los múltiples planos elaborados al final del siglo XVIII, dado que son bien conocidos y han sido estudiados por varios autores. Mi intención es enfocarme en los *otros trabajos* del arquitecto. Con todo, algunos de los planos serán mencionados a lo largo de la tesis, entre ellos el célebre “Proyecto hidráulico y reforma de los barrios” (1794) de la Ciudad de México, también conocido como “Zanja cuadrada”, que tanta polémica causara desde su propuesta.

★Que el uso de la palabra *vanguardia* tanto en el título, como a lo largo de esta tesis, se hace *stricto sensu* (según el *Larousse*: “fig. Lo que precede a su época por sus audacias”), y que es el mismo sentido con que ha sido utilizado por la doctora Elisa Vargaslugo al referirse a una obra de la mitad del siglo XVIII: santa Prisca de Taxco.²⁰

²⁰ *La iglesia de Santa de Prisca de Taxco*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades-IIE, 1999 (3ª ed.), p. 437.



CAPÍTULO I

LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LORETO: RAZÓN PRIMERA Y ÚLTIMA PARA CONOCER A UN ARQUITECTO

...libros controversiales e incompatibles
que de algún modo son la historia del siglo XIX...

Jorge Luis Borges
La forma de la espada

1.1. Fortuna crítica de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto: la definición de su estilo (revisión historiográfica).

Hemos señalado que el objeto de estudio de esta tesis, no ha sido analizado de modo sistemático por ningún historiador; por lo que resulta primordial examinar lo que se ha dicho de ella a lo largo de la historia.

Es cierto que una obra de tan fina e interesante arquitectura como la iglesia de Loreto, merecería figurar en todas las obras generales sobre el arte virreinal, o en todos los textos que versan sobre el llamado neoclásico —aunque de hecho primero tendría que existir una obra completa dedicada exclusivamente al estudio de este tipo de arquitectura—¹. Sin embargo, debido a una especie de tradicional incompreensión hacia

¹ El arquitecto Israel Katzman ofrece un acercamiento al tema en general, en su *Arquitectura del siglo XIX en México (tomo I)*, México, Centro de investigaciones arquitectónicas, UNAM, 1973), pero desafortunadamente, como sucede con la mayoría de aquellos que se dedican a esta época, la centuria "comienza" a partir de la cuarta década del siglo. La iglesia de Loreto es mencionada por Katzman, pero su análisis es mínimo. Recientemente el arquitecto publicó el libro: *Arquitectura religiosa: (1780-1830)*,

el siglo XIX, en general y hacia el "neoclásico" en particular,² la realidad es otra: generalmente encontramos muy breves comentarios acerca del templo, si es que tuvo la fortuna de ser incluido.

En este capítulo haré la revisión de la historiografía de los siglos XIX y XX, para destacar tres aspectos que son constantemente referidos por aquellos que han dedicado algunas líneas al templo: las apreciaciones estéticas y artísticas —la fortuna crítica—, la autoría y su patrocinio.

El análisis de cada uno de los temas se irá extrayendo de las fuentes historiográficas, para presentarlos separadamente en el subcapítulo correspondiente. Ésta es la razón por la cual algunos textos serán citados una o más veces a lo largo del capítulo, especialmente aquellos que se refieren a la autoría de la iglesia.

(México, FCE, 2002); se trata de una buena edición, pero en esencia es un catálogo, brevemente comentado, de las obras de arquitectura religiosa realizadas durante la época y el autor retoma mucho de su *Arquitectura del siglo XIX*.

² Esta aversión es de todos conocida, y se debe, desde mi punto de vista, a tres causas principales: a) muchas obras barrocas fueron destruidas para ser sustituidas por obras de "buen gusto" —aunque se olvida que lo mismo sucedió a lo largo de todo el virreinato y, de modo aún más descarado, durante el siglo XX—; b) la identificación del ser nacional con el barroco. Relación con la cual estoy completamente de acuerdo, pues justo con el sentimiento de criollismo del siglo XVII, nace la arquitectura barroca novohispana y se enriquece durante la segunda mitad del XVIII, en una segunda etapa de criollismo, aún más fortalecido; c) la mala calidad de muchas obras neoclásicas, tanto en lo que se refiere a los materiales, como al estilo mismo. Pero los tres puntos anteriores no justifican la desatención hacia el estudio de las obras del final del virreinato. Recientemente, hay que aclarar, el interés por el tema se ha incrementado y han aparecido algunos trabajos que serán mencionados en su momento.

1.1.1 La crítica del siglo XIX.

El XIX fue un siglo en que los estudios sobre arquitectura no llamaron mucho la atención; y cuando se escribía acerca del noble arte, pocos eran los edificios dignos de mención. El siguiente párrafo de Ida Rodríguez Prampolini explica muy bien esta situación:

Tres son los edificios coloniales que fundamentaban el orgullo de los mexicanos en la rama de arquitectura: El Palacio Nacional, la Catedral y la Escuela de Minería. Estos edificios y algunos otros habían quedado siempre intachables a pesar de la ola de antihispanismo y a pesar de los cambios de gustos y estilos.³

La iglesia de Loreto fue uno de esos otros “edificios intachables”; pues realmente gustaba a los habitantes de la ciudad. Se dice que todavía al final del siglo XIX y principios del XX, las bodas más elegantes de la ciudad se realizaban ahí. Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo, ubicó parte de su cuento, *La novela del tranvía* (1882),⁴ en la iglesia y plazuela de Loreto. Resulta claro que el templo era apreciado y jugaba un papel protagónico en la Ciudad de México por aquellos días. Época muy distinta de la nuestra, en la que no todos los habitantes conocen los valiosos edificios históricos del hoy llanamente denominado “primer cuadro de la ciudad”.



En 1853, en el libro *La Ciudad de México* de José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra,⁵ encontramos una breve alusión al templo de Loreto dentro del capítulo dedicado a la descripción de la ciudad, en el apartado que se refiere a la cuestión eclesiástica.

La opinión de los autores sobre la arquitectura, deja ver la antipatía que algunos sentían —en esa parte del siglo XIX— hacia determinadas obras del virreinato. Sin embargo, Loreto era uno de los pocos edificios salvables:

³ *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1850)*, tomo I, México, IIE/UNAM, 1997, p. 100.

⁴ *La Novela del tranvía y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica [en adelante FCE], Secretaría de Educación Pública [en adelante SEP], Lecturas Mexicanas 55, 1984. Agradezco al maestro Alejandro Soriano Vallés, por llamar mi atención acerca de este pasaje.

⁵ Prólogo de Ernesto de la Torre Villar, México, Porrúa, 1987.

La parte monumental es también rica y suntuosa; se han gastado en ella sumas inmensas con las cuales, si hubiera habido gusto en la arquitectura, tendríamos obras soberbias, sin embargo, Catedral, Loreto, La Profesa, San Francisco y otros templos son de primera clase en su línea, y algunos de ellos superiores todavía a cuantos posee la América; son muy dignos de la ciudad que adoman.⁶

En estas líneas encontramos únicamente la apreciación estética de la iglesia, gracias a la cual, Loreto alcanza el nivel de edificio de primera clase y es “muy” digno de la Ciudad de México.

Asimismo, se percibe el ideal estético que privaba por en aquellos años: la predilección por lo clásico, es decir, por lo que entonces era considerado el “buen gusto”. Nótese cómo tal preferencia, no era muy distinta de las aspiraciones de la “Real Academia de Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España” durante el siglo anterior.



El mismo año de 1853, apareció el primer tomo del *Diccionario Universal de Historia y Geografía* dirigido por Manuel Orozco y Berra.⁷ Obra en la que participaron los principales protagonistas de la élite intelectual durante esa etapa del siglo y que fue la “primera obra de tipo enciclopédico publicada en nuestro país... y la empresa de carácter editorial más ambiciosa llevada a cabo hasta ese momento”.⁸

Son dos los pasajes en que encontramos datos acerca de la iglesia de Loreto: primero bajo la voz “Bassoco, Antonio”, en la que se ofrece una detallada biografía del personaje. Entre otros testimonios, leemos que el conde de Bassoco había gastado, hasta el día de su muerte, “217, 194 pesos, 3 reales $\frac{3}{4}$ ” en la construcción del templo y que posteriormente su esposa, la marquesa de Castañiza, había llegado a pagar un total de 300,000 pesos para su terminación.⁹

Después, bajo la voz “Colegio de San Gregorio”, hallamos lo que se convertirá en piedra angular de la historia del templo de Loreto, pues los datos contenidos en ella se irán repitiendo desde entonces —incluso hasta nuestros días— con muy pocos

⁶ *Ibid.*, p. 142. Las cursivas son mías.

⁷ México, Tipografía de Rafael, Librería de Andrade.

⁸ Pi-Suñer Llorens, Antonia. Presentación del primer volumen de *México en el Diccionario Universal de Historia y Geografía*, en la Casa de las Humanidades de la UNAM. Página disponible en Internet: <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/abr/270401/mexicoen.html> Citado: diciembre de 2001.

⁹ *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 484.

cambios.¹⁰ El artículo está firmado con las iniciales M.B., que al ser cotejadas con la lista de los intelectuales que participaron en la realización de la obra, indican que se trata de "D. Manuel Berganzo, el conde de la Cortina y de Castro".¹¹

Según Berganzo, la primera piedra del templo se puso en 1809 y la consagración y dedicación fue hecha por el obispo de Durango, el 29 de agosto de 1816. Las fechas dadas en este pasaje serán repetidas, textualmente, por los autores que posteriormente toquen el tema. Lo mismo sucede con el costo de la obra, aunque en este caso existen variantes mínimas que ya iré resaltando. Se habla además de la decoración interior del templo. Este aspecto será prácticamente borrado de la historia de Loreto y por eso lo incluyo aquí.

Manuel Berganzo señala que después de la consagración: La "Santa Casa" estaba colocada en el nuevo templo, conteniendo el altar y nicho de la Señora [de Loreto] y los demás adornos y utensilios de la Casa, todo de plata.¹² No se añade más en cuanto a la descripción de la "Santa Casa", pero muy probablemente se trataba de una reproducción de la casa de la Virgen María (esta reliquia se encuentra en la Basílica de Nuestra Señora de Loreto, en la ciudad del mismo nombre, en Italia) como la que existe en el exconvento de San Francisco Javier, en Tepetzotlán.

Continuando con la historia, el autor se refiere al hundimiento de la iglesia:

Un error considerable se había cometido en la ejecución de la obra material del edificio, y fue que el lienzo que mira al oriente se construyó de cantería, que con su mayor peso inclinó toda la fábrica a este lado; siendo su correspondiente hacia el poniente de tezontle. Esto hizo creer, después de la Independencia, en un hundimiento progresivo o en su derrumbe total y, a pesar de la opinión de algunos inteligentes, se cerró la iglesia en 1832, llevando a la Señora a la antigua de San Pedro y San Pablo...¹³

¹⁰ En este sentido, me parece pertinente anotar un comentario de la maestra Juana Gutiérrez Haces, en cuanto a que en algunos temas analizados por la historia del arte virreinal, a veces se repite lo que ya se había dicho desde el siglo XIX. (Opinión expresada en el "Seminario de arte moderno (academias y rococó)" en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, semestre 2002-1).

¹¹ *Diccionario... op. cit.*, lista incluida en la portada de cada volumen.

¹² *Diccionario... op. cit.*, tomo II, (voz "Colegio de San Gregorio"), p. 397. La historia del templo de Loreto es incluida en la del colegio de San Gregorio, debido a que el templo fue construido en un terreno propiedad del mismo y donde había estado su iglesia. El autor señala que la mayoría de los datos los había tomado del "Extracto de erección y principios del Colegio de San Gregorio, de la Capital de México, sus progresos, dotaciones y rentas a favor de los indios" (p. 369); probablemente se trataba de un documento antiguo.

¹³ *Diccionario, op. cit.*, p. 397.

Posteriormente se menciona la reapertura de la iglesia el 2 de febrero de 1850 año en que: “se le envigó y adornó de nuevo pero se echa de menos, sin embargo, la Santa Casa, y los colaterales son muy ruines y no dicen nada a lo suntuoso de toda la fábrica”.¹⁴ La Casa, según este párrafo, sólo existió o por lo menos fue vista por el autor hasta 1832, año en que se cerró la iglesia; y los retablos, que nunca son descritos en detalle, eran bastante pobres.

La opinión estética que leemos en el *Diccionario* acerca de la obra, resulta un tanto complicada, ya que la fortuna crítica de la misma se haya entrelazada con la cuestión de la autoría, e incluso llega a ser producto de ésta. Por ello, el tópico será analizado en la segunda parte de este capítulo.



El 2 de abril **1857**, se publicó un artículo en el periódico *La Cruz* (fig. 1), en la sección de “Variedades”, con el título “El templo de Loreto en México”.¹⁵ No está firmado y al final sólo se lee que fue escrito el 27 de marzo del mismo año.¹⁶

El autor de este texto recurrió a una misma fuente: el *Diccionario Universal de Historia y Geografía* —los artículos arriba citados—, tal y como él mismo lo señala en el cuerpo del escrito. Es claro que añadió su opinión personal acerca de la obra, así como algunos datos que no se encontraban en el *Diccionario*. Por ejemplo, acerca del hundimiento de la iglesia, se dice que, ésta se pudo reabrir en 1850, “en virtud de la declaración de peritos, en cuyo concepto el edificio estaba ya asentado, habiendo hallado su centro de gravedad”.¹⁷ Desgraciadamente el autor no da el nombre de los peritos, pero creemos que podría tratarse de don Lorenzo de la Hidalga, pues por aquellos años él había demostrado que muchos de los hundimientos en las construcciones de la Ciudad de México, incluida Loreto, se habían producido por

¹⁴ *Diccionario... op. cit.*, p. 484-485.

¹⁵ En *La Cruz. Periódico exclusivamente religioso, establecido ex profeso para difundir las doctrinas ortodoxas, y vindicarlas de los errores dominantes*, México, abril 2 de 1857, Tomo IV, número 15, p. 479-482.

¹⁶ Elisa García Barragán asegura que el autor fue José María Roa Bárcena, pero no señala el porqué de la atribución. (Cf. su artículo “José Agustín Paz. Entre dos devociones: la arquitectura y el amor a la patria”, *Manuel Tolsá. Nostalgia... op. cit.*, p. 176.)

¹⁷ “El templo de Loreto...”, *op. cit.*, p. 481.

errores de cálculo en la mecánica del suelo.¹⁸ Sin embargo, los autores que más tarde se ocuparon del asunto, repitieron que el hundimiento se había producido por los diferentes materiales utilizados en la iglesia.

Por otro lado, una pequeñísima omisión se hizo en cuanto a la cantidad gastada en la construcción de la iglesia hasta la muerte de Bassoco. El autor decidió cerrar la cifra en 217, 194 pesos y eliminó los 3 reales $\frac{3}{4}$. Los 300, 000 pesos de gasto total no varían.

En cuanto a la opinión que el templo le merece al autor, encontramos que:

Es sin duda uno de los templos más hermosos de la capital, y llama con justicia la atención de los extranjeros. Tiene la forma de una cruz cuyos brazos son iguales en tamaño al árbol de la misma: en el centro se eleva una bellísima cúpula, quizá demasiado grande, relativamente a las demás proporciones del edificio: las *columnas agrupadas de medio relieve*, en que descansa aparentemente la bóveda pertenecen al *orden jónico mezclado*: hay en todo el conjunto una sencillez y una grandiosidad que encantan la vista y elevan el espíritu.¹⁹

La apreciación estética es favorable a la iglesia, como en general lo sería durante estos años. El escritor la considera tan excelsa que incluso eleva el espíritu, a pesar de que la cúpula le parece demasiado grande.

Por otro lado, resulta interesante observar la incipiente categorización formal cuando define las pilastras adosadas como "columnas agrupadas de medio relieve". La también primitiva categorización estilística, se puede ver cuando el autor señala que las pilastras pertenecen al "orden jónico mezclado"; que hoy conocemos como pilastras jónicas de cuatro volutas. Quizá decidió bautizarlas de ese modo porque se trataba de un capitel jónico distinto del común, es decir, en vez de tener dos volutas tenía cuatro, con lo que el calificativo de "mezclado", según el criterio del articulista, le vendría bien a dichas "columnas".

No debemos olvidar que este tipo de apreciaciones son producto de una época determinada y que en ocasiones fueron emitidas por abogados, políticos e intelectuales interesados en la cultura nacional y sus distintas manifestaciones.

¹⁸ Katzman, Israel, *op. cit.*, p. 18 y 243.

¹⁹ *Ibid.* Las cursivas son mías.

Este artículo sería el primero en difundir a través de un medio masivo de comunicación, la historia completa de la autoría, patrocinio, construcción y cambios de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto y aunque sólo repitió lo que se había escrito en el *Diccionario Universal*, marcó el inicio de la controvertida autoría de la obra.



Entre 1880 y 1883 se publicaron los tres tomos de *México pintoresco, artístico y monumental* (fig. 2) escritos por Manuel Rivera Cambas.²⁰ El autor, como muchos de aquella época, no acostumbraba referir las fuentes de su investigación, sin embargo, los datos que ofrece sólo pudieron haber sido tomados de dos obras: el *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, o el periódico *La Cruz*. Pues las fechas de construcción y terminación, así como los nombres de los patronos, son repetidos literalmente.

En esta obra de Rivera Cambas se nota la influencia de otro de sus trabajos: *Los gobernantes de México*, publicado en 1873;²¹ pues en su versión de la historia añadió —entre otros nombres de personajes y sus cargos— que cuando se consagró el templo, el arzobispo de México era don Pedro de Fonte.

Cuando el autor llega al punto del hundimiento de la iglesia, nos damos cuenta de cuál fue el artículo que leyó, pues declara:

...hasta 1850... se volvió á abrir la nueva iglesia, después que se consultó la opinión de los arquitectos en favor de la seguridad, ya completa por haber asentado las paredes y hallado el centro de gravedad...²²

Este párrafo sólo se encuentra en el artículo de *La Cruz*, por lo que es fácil concluir que ésa fue la fuente principal de información.

Hay que mencionar que Rivera Cambas repite y añade algunos datos a lo expuesto en el artículo de *La Cruz*, en especial acerca de las capillas que, bajo la advocación de la virgen de Loreto, habían existido antes en la Ciudad de México.

²⁰ México, Editorial del Valle de México (Edición facsimilar), 1972.

²¹ Prólogo y continuación de Leonardo Pasquel, México, Citlaltépetl [colección Suma Veracruzana], 1964, [1ª ed. J.M. Aguilar Ortiz, 1872-1873].

²² Rivera Cambas, Manuel. *México Pintoresco...*, op. cit., tomo II, p.109.

En *La Cruz*, el desconocido autor del artículo dice que en el lugar donde está ahora la iglesia, los indios de Tacuba habían construido “el primer templo que sirvió a los padres jesuitas recién llegados a América”, el cual era muy pobre y por estar cubierto de zacate se le dio “el nombre de *Xacalteopan*”.²³ Algunos años más tarde:

En 1675, el padre Juan B. Zapata [castellanización del apellido Zappa] trajo de Italia, tocada a la original y según sus medidas, la imagen de Nuestra Señora de Loreto, y con ella las dimensiones de la “Santa Casa” [31 pies de largo, 15 de ancho y 21 de alto]. El padre Salvatierra, en ausencia del padre Zapata, labró capilla a la “Santa Casa” e imagen en la iglesia de San Gregorio y en el lugar que ocupa el bautisterio, estrenándose la obra en enero de 1680.²⁴

Posteriormente se menciona la reparación de esta capilla, pagada por Juan de Chavarría Valero, la dedicación hecha en 1685 y la conclusión de fachada y torre en 1691. Cuando Rivera Cambas escribe sobre el asunto, sigue esta historia pero añade los costos de las obras, algunos nombres de personajes importantes y añade que “La antigua capilla fue compuesta y pudo considerarse que quedó como nueva; se estrenó el 10 de diciembre de 1738”.²⁵ He incluido esta información porque a pesar de tratarse de capillas distintas de la iglesia que nos incumbe algunos autores las considerarán “etapas constructivas” de la actual iglesia de Loreto.

Rivera Cambas no emite, pues, ninguna opinión acerca de la obra, ni estética ni estilística. Únicamente anota su ubicación, menciona que el crucero tenía tres altares y que había ciertas pinturas “ejecutadas por el artista mexicano D. Joaquín Esquivel, que floreció en el siglo XVIII”.²⁶ Incluimos su obra por ser muy importante para la historiografía del siglo XIX.



Diez años después, en 1893, Manuel G. Revilla publica su obra *El arte en México*.²⁷ Revilla es, como señala Justino Fernández, “el primer historiador del arte mexicano en

²³ “El templo de Loreto...”, *op. cit.*, p. 480.

²⁴ *Ibid.* hay que aclarar que el autor se refiere al padre Juan B. Zappa, quien trajo a la Nueva España el modelo y las medidas de la Santa Casa de Loreto.

²⁵ Rivera Cambas, *México pintoresco*, *op. cit.*, p. 109.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Consulté la segunda edición, publicada en México por Porrúa en 1923. Es también la que utilizarán aquellos que lo “citen” posteriormente.

conjunto que tiene verdadera importancia".²⁸ Su obra se convertirá, por lo tanto, en referencia obligada para aquellos que luego deseen escribir acerca del arte virreinal.

Su apreciación artística sobre Loreto, es la siguiente:

Al lado de construcciones poco puristas, se levantaron con cierta periodicidad en la Nueva España algunas más o menos regidas por el canon greco-romano... D. Manuel Tolsá edifica el Palacio de Minería, construye las casas de Pérez de Gálvez... *levanta la iglesia de Loreto* y termina la Catedral.²⁹

Revilla asegura que la iglesia es de Tolsá, pero para ese momento la controversia en torno al asunto ya se había discutido en algunas fuentes como se describirá en otra parte. Lo que nos interesa por el momento es la categorización del estilo: "el canon greco-romano". Loreto forma parte del grupo de obras "puristas" y, según se puede ver, para Revilla sólo las obras de Tolsá concuerdan con tal clasificación. En los criterios del historiador, se puede observar el ideal estético que prevalecía durante los últimos años del siglo XIX: el de las formas clásicas.



En el último año del siglo XIX, el de 1900, José María Marroquí menciona la Plazuela de Loreto, pero no dice nada acerca del templo, únicamente que "Tomó esta plaza el nombre que lleva, y es el tercero que ha tenido, del templo dedicado a la Virgen de Loreto".³⁰ No añade más y luego describe las capillas de Loreto que habían existido en la Nueva España: la del Colegio de Tepetzotlán, y las de las iglesias, antigua y nueva, de San Gregorio.³¹

Al parecer, José María Marroquí se basó en el libro *México pintoresco, artístico y monumental*, pues en él Rivera Cambas se refiere a las capillas. La otra posibilidad es que haya conocido —como parece suceder con otros autores— el artículo de *La Cruz*. Pero si como creemos, Marroquí conoció ambos textos y, además, reconocía que la

²⁸ Fernández Justino, "El retablo de Los Reyes" en *Estética del arte Mexicano*, México, IIE/UNAM, 1990 (2ª ed.), p. 237.

²⁹ Revilla, *op. cit.*, p. 75. Las cursivas son mías.

³⁰ *La ciudad de México. Contiene el origen de los nombres de muchas de sus calles y plazas, del de varios establecimientos públicos y privados, y no pocas noticias curiosas y entretenidas*, México, Jesús Medina, 1969 (2ª ed. facsimilar), p. 111.

³¹ *Ibid.*, p. 112.

plaza se llamaba así debido a la iglesia de Loreto, ¿por qué entonces no se habrá referido a ella en su libro? ¿Por qué, si en la mayoría de las calles y plazas que aparecen en su libro el historiador ofrece una breve reseña acerca de los templos que les daban nombre? Es una incógnita.

Hasta aquí, podemos hacer una síntesis de las ideas estéticas que se emitieron en torno la obra que nos ocupa. En general Loreto era considerada como una edificación muy digna, de buen gusto y uno de los templos más hermosos de la capital. Asimismo, el hundimiento era un aspecto que llamaba mucho la atención desde entonces.

En general se nota un poco más de insistencia en los datos históricos de la iglesia y en las capillas que bajo la misma advocación existieron antes de ella. Y en lo que se refiere a los primeros intentos por ubicarla dentro de una categoría estilística, encontramos que fue considerada como una obra del "canon greco-romano" (Manuel G. Revilla) o del "jónico mezclado" (*La Cruz*).

1.1.2 La crítica del siglo XX.



En 1915 se publicó *La patria y la arquitectura nacional. Resúmenes de las conferencias dadas en la casa de la Universidad popular mexicana, del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914*, ofrecidas por el arquitecto Federico E. [Ernesto] Mariscal.³² Las conferencias son el reflejo del deseo de los arquitectos de aquella época, por encontrar la arquitectura representativa de la nación mexicana o, en palabras de Justino Fernández, el "descubrimiento de lo mexicano".³³ La opinión que de la iglesia se tenía era la siguiente:

Frente a la gran plaza de su nombre hállase deplorablemente hundida esta obra maestra de la última época llamada colonial y producto de un artista mexicano. [...] Todo lo que se diga en elogio de esta Iglesia es corto; su hermosísima cúpula lo mismo que las fachadas principal y lateral, son verdaderos modelos arquitectónicos y el interior, tanto la nave como la cúpula y las [sic] cinco ábsides, sólo podría compararse por su

³² México, Stephan y Torres, 1915.

³³ "El retablo de los reyes", *op. cit.*, p. 248.

grandiosidad a los más notables templos franceses de esa misma época. Por desgracia ha sido inicuaamente pintada.³⁴

Resulta claro que la crítica del edificio se adecuaba a los ideales estéticos del arquitecto y académico. Comparaba al edificio con los templos neoclásicos franceses, mas no con lo español. Esto respondía a la enorme admiración y predilección por lo galo, que entonces predominaba y de la cual Mariscal fue protagonista —aunque también fue, al lado de su hermano Nicolás, padre intelectual del nacionalismo en la arquitectura del final del siglo XIX³⁵—.

Al igual que al autor del artículo de *La Cruz*, fue el grandioso interior lo que llamó la atención del arquitecto. Y es que en verdad se trata de un espacio sorprendente que, como ya he dicho, nunca ha sido cuestión de análisis. Debido a la gran admiración y respeto del arquitecto Mariscal hacia la arquitectura del periodo virreinal, él fue, y sigue siendo, el único que la ha llamado “obra maestra de la última época llamada colonial”.



En 1920, apareció uno de los primeros artículos de don Manuel Toussaint, bajo el título “Artes plásticas en México”.³⁶ En el cual, además de referirse a una de las exposiciones de la Academia de Bellas Artes, publicaba la “fe de erratas” del tercer tomo de las *Monografías mexicanas de arte. Iglesias y conventos de la ciudad de México*, obra en la que él mismo había participado. Con este temprano texto, comprobamos porqué las obras de Toussaint siguen siendo importantes para la historia del arte en México; en este caso, Don Manuel cuestionaba el modo en que se hacía:

...en arte colonial estamos acostumbrados a que se haga, o bien una erudición seca, desprovista de toda evocación artística, o bien el extremo contrario, un fantaseo que

³⁴ Mariscal, *op.cit.*, p. 69. Las cursivas son mías.

³⁵ Sobre este tema ver: Manrique, Jorge Alberto. “Las cuentas claras en arquitectura: dos décadas inciertas”, *Una visión del arte y de la historia*, [Artículo tomado de *Artes Visuales*, núm. 2 México primavera de 1974, p. 29-34], México UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 28; y García, Ana Lorenia. Introducción a *Nicolás Mariscal. Arquitectura, arte y ciencia*. México, CONACULTA, INBA, Dirección de arquitectura y conservación del patrimonio artístico inmueble, (Cuadernos de Arquitectura, núm. 8), 2003.

³⁶ En *México Moderno*, Vol. I, núm. 2, México, 1º de octubre de 1920. Publicado en Moysén Xavier. *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)* [con la colaboración de Julieta Ortiz Gaitán], México, IIE/UNAM, 1999.

más es literatura que otra cosa y en que, usando de mil términos arcaicos, se pretende dar la evocación de la ruina en su parte espiritual.³⁷

El historiador mostraba una gran preocupación por la categorización estilística. Sugería —desde entonces— usar la palabra “barroco” en vez de “churrigueresco” para ciertas obras. En otra parte cuestiona: “Al hablar del Renacimiento en México, ¿por qué no decir que es segundo Renacimiento, mejor llamado estilo académico... ?”.³⁸ Así, el tema de los estilos comenzaba a ser motivo de análisis serio, como se verá después en la obra de otros historiadores.

Casi al final del artículo encontramos una pequeña nota acerca de la iglesia de Loreto:

¿Por qué al hablar de Loreto se dice que esta iglesia demuestra el ingenio de los arquitectos Tolsá y Paz? sin duda que dicha obra revela algo más que ingenio; el traductor inglés, que sabe lo que trae entre manos corrigió modificando la traducción: “the chef-d’ouvre of the architects Tolsa and Paz”.³⁹

Sin detenernos ahora en la cuestión de la autoría; hay que señalar que la crítica estética que se hacía de la obra en las *Monografías*, no le pareció correcta a Toussaint. No se trataba de una iglesia que mostraba simple ingenio sino de “algo más”. De cualquier modo, y quizá por tratarse de una breve fe de erratas, no se extiende más en el asunto; aunque claro, varios años después lo hará en su *Arte colonial en México*.



Un año más tarde, en 1921, se publica, con un tiraje de apenas una veintena de ejemplares numerados, el libro *El arte en Nueva España*, de Francisco Díez Barroso.⁴⁰

La iglesia de Loreto aparece como una de “las construcciones academistas”.⁴¹ Una nueva categorización se agrega a los intentos por ubicar a la iglesia y ahora se trata de una obra “academista”, quizá por haber sido realizada cuando la Real Academia de San Carlos supervisaba todas las construcciones que se hacían en la Nueva España o porque la obra sigue los cánones clásicos o académicos.

³⁷ *Ibid.*, p. 424.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ México, edición del autor.

⁴¹ *Ibid.*, p. 235.

El aspecto exterior es, según Diez Barroso, “frío e inexpresivo [y] el efecto de los dos campanarios es pobre”.⁴² El autor usa por primera vez los adjetivos que luego se aplicarán al “neoclásico” en general, y que nos hablan de la incompreensión y antipatía que se ha tenido hacia el estilo desde hace muchos años.

En cuanto a la cúpula del templo, la opinión de Diez Barroso es muy distinta, pues señala que, tanto la rotonda como la cúpula central son magníficas y que el interior y exterior son muy hermosos. Concluye diciendo que probablemente esta parte de Loreto sea “lo mejor del academismo [sic] en Nueva España”.⁴³ Como se puede ver, Diez Barroso no desacredita completamente al templo, el cual se salva gracias a la cúpula y a la rotonda.

Aunque ya no existe el entusiasmo que llevó a Federico Mariscal a calificar a Loreto como la “obra maestra” del final del virreinato, por lo menos la cúpula seguía siendo considerada como lo mejor de aquella época. Debo matizar, sin embargo, esta última opinión de Diez Barroso pues como en otros casos, la idea que se tiene acerca de la autoría de esta parte de la iglesia, repercute en la crítica que de ella se hace.



1922: don Manuel Romero de Terreros y Vinent publica su obra *Historia sintética del arte colonial*.⁴⁴ En ella intenta definir el estilo de la iglesia de Loreto. Dentro de su categorización estilística se encuentra el “renacimiento puro”, cuyos representantes más destacados son Tolsá y Tresguerras.⁴⁵

En otro apartado, Romero de Terreros usará por primera vez el término “neoclásico” —así, con guión— como sinónimo de lo que antes había llamado “renacimiento puro”, y la iglesia de Loreto es mencionada como ejemplo de él.

El noble estudioso no se detiene a describir la obra, ni a dar su opinión, pero es muy puntual en las categorías estilísticas, lo cuál nos habla de la necesidad que existía en este sentido y del cambio que se estaba dando en la manera de hacer la historia del arte en México.

⁴² *Ibid.*, p. 235-236.

⁴³ *Ibid.*, p. 237-238.

⁴⁴ México, Porrúa.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.



El poeta José Juan Tablada también fue pionero en la tarea de narrar una historia del arte nacional y en **1927** publicó su obra *Historia del Arte en México*.⁴⁶ Tablada divide la arquitectura virreinal, como sus antecesores, en estilos. Uno de ellos es el “renacimiento puro”, que apenas había utilizado Romero de Terreros.

Tablada manifiesta muy claramente su desinterés por dicho estilo, debido a que en él apenas se notaban ya “las huellas de la mano indígena que ‘mexicanizaron’ los sentidos primitivos...”. Producto de la mentalidad de su tiempo, el poeta lo consideraba un estilo de importación y “por todo ello, así como por su frialdad, más de raciocinio que de sentimiento o expresión, este estilo es menos interesante para nosotros que los precedentes”,⁴⁷ es decir, el barroco y sus distintas modalidades. Tablada termina este brevísimo párrafo dando tres ejemplos de “renacimiento puro”: San Pablo, Loreto y Jesús María. Sólo elige estos tres edificios. Así, Loreto vuelve a ser considerada como ejemplo de aquel “insensible”, “frío”, “racional” e “inexpresivo” estilo.



En **1937**, Justino Fernández publica el libro *El arte moderno en México. Breve historia-siglos XIX y XX*,⁴⁸ resultado de diez “pláticas” emitidas en la “Escuela de Verano de la Universidad Nacional de México”.

En este interesante trabajo —uno de los primeros de Justino Fernández—, aparecen ideas que luego irá matizando y enriqueciendo, para lo que más tarde se convertiría en *El arte del siglo XIX en México*,⁴⁹ aspecto que le otorga gran valor.

Para Fernández, Loreto es “una franca manifestación neoclásica”, junto con obras como la “Nueva Iglesia de San Pablo” y “la primitiva cúpula de la capilla del Señor de Santa Teresa”.⁵⁰ El término “neoclásico”, como se puede ver, es ya plenamente

⁴⁶ México, Compañía Nacional Editora “Águilas”, S.A.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 162-163.

⁴⁸ Prólogo de Manuel Toussaint (Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México), México, Antigua librería Robredo, José Porrúa e hijos.

⁴⁹ Publicado por primera vez en 1952.

⁵⁰ *El arte moderno en México...*, *op. cit.*, p. 53.

aceptado y se le usa para definir a las obras construidas por los arquitectos de los últimos años del virreinato.



Llegamos a **1948**. Don Manuel Toussaint escribe el *Arte Colonial en México*,⁵¹ texto que hasta hoy sigue siendo referencia importante para obtener información básica, sobre algunos temas del arte virreinal mexicano.

En cuanto a la historia del templo, todo indica que Toussaint siguió el artículo de *La Cruz*,⁵² esto es perceptible porque la cantidad de dinero que el patrono había gastado en la iglesia, es la misma que se leen en el periódico citado.⁵³

Líneas adelante Toussaint menciona el problema del hundimiento de la iglesia y repite lo que se había dicho tanto en el *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, como en el periódico *La Cruz*, pero de este modo:

Los arquitectos del edificio no supieron calcular la resistencia del suelo, y así el lado del oriente está edificado en cantería, en tanto que el opuesto es de tezontle. Como consecuencia inevitable, la iglesia se hundió hacia su parte más pesada; pero, cosa admirable, la trabazón del edificio era tan perfecta que no hubo la menor muestra de ruina...⁵⁴

En este párrafo el historiador mezcla un poco las ideas, pues según la primera línea los arquitectos tuvieron errores de cálculo y parecería que por eso decidieron construirla con distintos materiales, lo cual provocó el hundimiento. El párrafo resulta un poco confuso, pero lo que sí queda claro, es que don Manuel repite lo que se había dicho en el siglo XIX.

Por otro lado, el estudioso asegura “que no hubo la menor muestra de ruina”, pero como ya se ha observado a lo largo de este apartado, sí la hubo e incluso la iglesia se tuvo que cerrar al culto.

⁵¹ México, UNAM, 1983 (4ª ed.).

⁵² La divulgación del artículo de este periódico —del periódico en sí— pudo ser posible gracias a que durante la segunda mitad del XIX la importancia de los diarios era notable, muchos de ellos fueron coleccionables, e incluso eran encuadernados en volúmenes por los mismos editores. Al parecer, este periódico tuvo gran aceptación en México.

⁵³ Escribe Toussaint: “El patrono había gastado hasta su fallecimiento, antes de ver concluido el edificio, doscientos diecisiete mil ciento noventa y cuatro pesos. La viuda continuó ministrando el subsidio hasta los trescientos mil”, (*Op. cit.*, p. 224).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 225.

En un sólo párrafo, Toussaint ofrece las apreciaciones estéticas y artísticas del templo:

Es la iglesia de Loreto un templo tan diferente de las construcciones barrocas, tan audaz en su ámbito, que no podemos menos de considerarlo como excepcional, único en esta época, porque, sujetándose a los principios académicos en esencia, expresa decidido una gran personalidad. Podemos encontrarle antecedentes en la arquitectura clásica desde el *Panteón* para acá, pasando por las grandes cúpulas francesas, pero ¡qué amplio, qué noble, qué artístico, es el ambiente que se respira bajo esta enorme cúpula! Los dioses de la armonía y de la proporción aquí se han dado cita. Por el exterior también son vigorosos los efectos que causa. La portada muy sobria; los campanarios humildes, agobiados por el gran domo, que se distingue desde cualquier punto de la ciudad. En los ángulos del crucero; afuera, portadas ciegas pero rebosantes de proporción y buen gusto. La decoración pintada con que se ha cubierto el interior de este noble templo desmerece en grado sumo con su arquitectura.⁵⁵

Nótese cómo algunas de sus opiniones son muy parecidas a las de Federico Mariscal, quien había señalado:

...su hermosísima cúpula lo mismo que las fachadas principal y lateral, son verdaderos modelos arquitectónicos y el interior... sólo podría compararse por su grandiosidad a los más notables templos franceses de esa misma época. Por desgracia ha sido inicuaamente pintada.⁵⁶

La diferencia con el texto de don Federico, es que Toussaint añade una docena de elogios a todo el edificio e inclusive la portada le parece "rebosante de proporción y buen gusto".

Toussaint emplea otra comparación del artículo de *La Cruz*, pero con un sentido distinto. Cito primero el párrafo del periódico: "El hundimiento hacia la parte oriental es más visible en el exterior de la iglesia, y si sus torres fueran más elevadas, nos ofrecerían una imitación de la célebre de Pisa".⁵⁷ El autor del escrito se refiere, evidentemente, a la marcada inclinación de ambas obras. Don Manuel, inspirado en lo anterior, hace lo propio y señala: "así, inclinada, como la torre de Pisa, subsiste y subsistirá luengos años al menos así lo deseamos".⁵⁸

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Mariscal, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁷ "El templo de Loreto...", *op. cit.*, p. 281.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 224.

Esta abundancia de elogios y adjetivos, la repetición casi textual de algunos de ellos, así como la reutilización del material decimonónico, llama la atención en todo el apartado, pues recordemos que algunos años atrás el propio Toussaint se quejaba de ese modo de escribir la historia del arte "colonial".

Por otro lado, el interior del templo y su cúpula fueron lo que más admiración provocó al historiador, a tal grado que, señala, se puede evocar a "los dioses de la armonía" con sólo observarlos.

Por último, aunque Toussaint incluye la obra dentro del capítulo del neoclásico, no la encaja dentro de esa categoría, aclarando que es "excepcional" porque aunque fue hecha siguiendo los principios académicos, tiene "gran personalidad" y es audaz; en otras palabras: algo único.

Las apreciaciones de Manuel Toussaint serán luego utilizadas por varios autores de la década de los noventa, para describir el templo.



Los valencianos Francisco Almela y Vives y Antonio Igual Úbeda publican, en 1950, la biografía *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816)*.⁵⁹ En esta obra se hace, por vez primera, una comparación entre Loreto y un modelo español, pues a decir de los estudiosos: "...se parece extraordinariamente a la iglesia del Temple en... Valencia: el mismo estilo neoclásico...".⁶⁰ La analogía hecha por los autores, está sustentada en lo que ellos perciben como una visible influencia del arquitecto valenciano Manuel Tolsá.

Hasta este momento los esfuerzos por encontrar la filiación estilística de la obra habían pasado por el "jónico mezclado", el "renacimiento puro" y el "canon greco-romano". Algo estaba ya definido: Loreto era una iglesia neoclásica; ahora se tenía que avanzar en otro sentido, y así comienzan los intentos por identificar los posibles modelos que la habían inspirado.⁶¹

⁵⁹ Valencia, Imprenta Provincial (Cuadernos de Arte 4).

⁶⁰ Ibid., p. 77.

⁶¹ El mismo año de 1950, se publicó la importante obra de Diego Angulo Iñiguez: *Historia del Arte Hispanoamericano*, pero desafortunadamente para nosotros, la iglesia de Loreto no fue incluida en el estudio, privándonos así, de conocer la opinión que el historiador tenía de ella.



Pasemos a **1952**, año en que se publica la obra de Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*,⁶² y que ya mencionaba al referirme a *El arte moderno en México*. También Fernández intenta encontrar los antecedentes de Loreto y señala que fue “inspirada posiblemente en el proyecto de Ventura Rodríguez para San Francisco el Grande de Madrid”.⁶³

Don Justino, como apenas hacía dos años habían hecho Almela e Igual, compara a Loreto no con la iglesia del Temple, sino con el proyecto de la iglesia madrileña. Es, además, el primero en relacionar una obra de este período del virreinato, con otra de un arquitecto contemporáneo el célebre y polémico don Ventura Rodríguez (1717-1785).

Esto es todo lo que dice sobre Loreto, además de incluirla en la lista de las últimas obras neoclásicas del virreinato enumeradas por el autor. Don Justino no profundiza en el asunto porque su estudio del siglo XIX comienza a partir de la restauración de la Academia, es decir, en la cuarta década de la centuria.

Me parece que quizá fue esta división de etapas para el estudio del arte en México, la causa de que no existan muchos trabajos de investigación acerca de este período, de las obras y de los arquitectos contemporáneos a Tolsá. Hay que añadir también que por considerar al valenciano el máximo representante de esa época, su vida y obra han despertado mayor interés que la de los demás.



En **1961** Lauro E. Rosell publica su libro *Iglesias y conventos de México. Historia de cada uno de los que existen en la Ciudad de México*.⁶⁴ Se trata de una obra de difusión que, en un tomo, ofrece una brevísima reseña de cada uno de los templos. El autor no ofrece la referencia de sus fuentes en ningún momento, aunque por la bibliografía al final de su trabajo, nos enteramos que acudió a las obras de Luis González Obregón, Antonio García Cubas y José María Marroquí entre otros; pero no consultó a Toussaint, a Justino Fernández, ni a los investigadores que estaban publicando cosas nuevas sobre el tema en ese momento.

⁶² México, UNAM, 1983, 2ª edición.

⁶³ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁴ México, Patria.

Rosell coincide con la visión de Federico Mariscal al señalar que la iglesia de Loreto "...es obra maestra de los últimos tiempos virreinales..." y añade, coincidiendo con la mayoría de los autores, que "la hermosísima cúpula es una de las de mayor atractivo en la capital".⁶⁵

La apreciación estética del autor es interesante:

El grandioso templo jónico, de estilo neoclásico... con su estupenda cúpula y magnífica columnata, llaman grandemente la atención de los conocedores por su arquitectura y genialidad artística de su o sus constructores.⁶⁶

La categorización estilística expuesta en la primera línea de este párrafo, se hace con relación al interior del templo, pues es ahí en donde se encuentran las pilastras de orden jónico. Luego se aplauden la cúpula y la "columnata", mas debo señalar que no se trata de una columnata en estricto sentido; seguramente Rosell se refería a las columnas pareadas que enmarcan los vanos de la cúpula:

Asimismo, el autor menciona "la gran originalidad de la planta", y termina señalando que tanto la cúpula como "las fachadas... son magníficos ejemplos del estilo Luis XVI, muy en boga en la época de la construcción".⁶⁷ Este autor es el primero en mencionar esta filiación estilística, misma que no será muy socorrida por los investigadores posteriores.



En 1967 Gonzalo Obregón ofreció una conferencia en el Museo de la Ciudad de México titulada "Bosquejo histórico de la plaza de Loreto", que posteriormente fue incluida en la revista *Artes de México* (1968).⁶⁸ El número de la revista es muy interesante porque incluye varias fotografías del interior y exterior del templo, así como de la Plaza de Loreto durante los trabajos de remodelación que se realizaron durante esos años. Sin embargo, muy poco es lo que encontramos acerca de la fortuna crítica de la iglesia en el texto de Obregón, quien la considera magnífica,⁶⁹ y coincide más con Rosell y

⁶⁵ Rosell, op. cit., p. 47.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ "La ciudad de México, número VI: Sus plazas, 2ª parte", México, núm. 110, 1968.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 31.

Mariscal en cuanto a que se trata de “una de las más suntuosas edificaciones de la colonia y la más hermosa cúpula neoclásica de la ciudad de México”.⁷⁰

La revista presenta, además, fotografías del interior de la iglesia antes y después de que se pintara la cúpula y se cambiaran los vidrios transparentes por vitrales de colores ambarinos. Según los pies de fotografía esta remodelación se llevó a cabo hacia la segunda década del siglo pasado (antes de 1929).⁷¹ Pero recordemos que ya Federico Mariscal se quejaba, en 1915, de que la iglesia había sido “inicuamente pintada”. Posiblemente las fotografías que presenta la revista —en las que no aparece ninguna pintura— sean anteriores a 1915. O tal vez la remodelación de 1929, sólo consistió en el cambio de los vitrales. Cabe mencionar que ésta es la única fuente que se refiere al asunto. Abro un pequeño paréntesis para aclarar que este aspecto del templo, es decir, la pintura mural y las pinturas de caballete existentes en la iglesia, no serán consideradas en este trabajo por estar dedicado específicamente a los aspectos arquitectónicos. Sin embargo, me parece necesario resaltar que tanto las pinturas de la cúpula, como los vitrales, deslucen el interior del templo y no corresponden con la idea original del arquitecto, ni con la estética de la época, por lo que su remoción sería conveniente. (Esto coincide, hay que decirlo, precisamente con la actual polémica de los vitrales de la Catedral Metropolitana.)



En 1969 la doctora Elisa Vargaslugo dedicó algunas líneas al edificio, en su libro *Las portadas religiosas de México*.⁷² La autora declara que se trata de una “estupenda iglesia... monumento *aislado* y elegante, por su innegable calidad arquitectónica”, pero asegura que se trata de una “obra de gusto europeizante, como modelo importado, sin que en su diseño hayan tenido nada que ver los antecedentes artísticos novohispanos”.⁷³

En estas apreciaciones vemos, por un lado, que Loreto sigue siendo valorada como una obra estupenda y elegante. Con menos palabras que Toussaint, Vargaslugo

⁷⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁷¹ *Ibid.*, p. 38-41.

⁷² México, IIE/UNAM (Estudios y fuentes del arte en México XXVII).

⁷³ *Ibid.*, p. 90. Las cursivas son mías.

sostiene que se trata de una obra de gran calidad arquitectónica, pero que se trata de un "monumento aislado". Con esto parecería estar conjurando la fortuna de la iglesia en el sentido de no haber sido estudiada por nadie.

La iglesia, pues, es "de gusto europeizante y "modelo importado", es decir, completamente desligada de lo novohispano. Se trata, una vez más, de ese gusto denominado académico o "neoclásico", pero importado al fin, que viene a romper con lo novohispano, pero que logra una obra de indiscutible calidad.



El mismo año de **1969**, apareció una nueva biografía sobre Tolsá, pero esta vez fue realizada por un mexicano, Salvador F. Pinoncelly, denominada *Manuel Tolsá. Arquitecto y escultor*.⁷⁴

Son varias las imprecisiones del texto de Pinoncelly en lo que a la iglesia de Loreto se refiere. El primero de ellos, se da al considerar las capillas en que estuvo la virgen de Loreto, en la Ciudad de México, como etapas constructivas de la actual iglesia. Según el autor, en la "4ª etapa. 1809-1816. [se construye] La actual iglesia neoclásica totalmente nueva".⁷⁵ En la última edición de este libro, Pinoncelly eliminó los nombres de las capillas —"etapas"—, pero insistió en reconocer a la iglesia de Loreto, como el resultado de "la última etapa constructiva".⁷⁶

El autor ubica la iglesia como una obra neoclásica, al igual que los otros investigadores, pero el análisis que hace sobre el templo depende completamente de su opinión acerca de la autoría.



En **1970**, don Xavier Moysén se encargó de escribir el capítulo dedicado al neoclásico en la obra *Cuarenta siglos de plástica mexicana*.⁷⁷ En él, el maestro considera a Loreto como "una de las iglesias más interesantes que dejó la arquitectura neoclásica".

⁷⁴ México, SEP (Cuadernos de Lectura Popular, serie "El hombre en la historia"), [Junio] 1969.

⁷⁵ Pinoncelly, 1969, p. 133.

⁷⁶ Pinoncelly, Salvador. *Manuel Tolsá, arquitecto*. México, CONACULTA, Dirección General de Publicaciones (Colección Círculo de Arte. Arquitectura), 1998, pp. 39-40.

⁷⁷ "El arte neoclásico", Francisco de la Maza *et. al.*, *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, México, Herrero, 1970, p. 327-365.

En cuanto a las apreciaciones artísticas del templo, Moysén es el primero en detenerse en una de las características formales del mismo, señalando que: "...presenta una de las plantas más originales del virreinato...", y "si se considera a la arquitectura como creación de espacios, la iglesia de Loreto es una positiva realización".⁷⁸ El estudioso será quien defina con mayor claridad lo extraordinario o la singularidad que otros ya habían percibido, pero que sólo explicaban mediante elogios. Recuérdese por ejemplo a Rosell, quien únicamente mencionaba "la gran originalidad de la planta".

Moysén es también el primer historiador del siglo XX que atribuye el hundimiento de la iglesia a cuestiones de cálculo en la mecánica del suelo y no por los materiales utilizados, que era lo que se había venido repitiendo desde 1857 a partir del famoso artículo del diario *La Cruz*.

Finalmente añade que su portada es un buen ejemplo para marcar las diferencias entre el "barroco o ultrabarroco" y el "neoclásico".⁷⁹



El arquitecto Luis Ortiz Macedo escribió en 1972 el libro *El arte del México virreinal*, obra sintética y de difusión. En el capítulo correspondiente al neoclásico el autor aplaude:

...el más grandioso espacio cupular que construyó la Colonia: nos referimos a la monumental iglesia de Loreto, en la ciudad de México, hoy desgraciadamente desproporcionada debido a los hundimientos que su pesada estructura ha sufrido.⁸⁰

Nuestra iglesia sigue considerándose una obra representativa de la historia general del arte novohispano, y nuevamente la cúpula y el espacio son admirables; este último es, para Ortiz Macedo, el "más grandioso" de la "Colonia". Al mismo tiempo otra característica sigue destacándose por encima del estudio completo del edificio: el marcado hundimiento.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 350.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ México, SEP-setentas, 1972, p. 133.



En **1973** apareció el libro de Israel Katzman titulado *Arquitectura del siglo XIX en México*,⁸¹ el cual que sigue siendo el único trabajo de historia general de la arquitectura de esa centuria y referencia obligada para quienes se dedican a dicho período.

Al igual que Moyssén, Katzman considera a la iglesia de Loreto “una de las obras más importantes del siglo XIX”.⁸² Como se puede ver, la valoración positiva de Loreto entre los estudiosos mexicanos era sólida, pero no tanto como para inspirar una monografía o, cuando menos, un estudio más detallado.

El arquitecto, por otro lado, encuentra cierta filiación entre Loreto y la capilla del Señor de Santa Teresa, en la iglesia de Santa Teresa la Antigua, de Antonio González Velázquez. Katzman no considera los modelos propuestos ni por Almela e Igual, ni por Justino Fernández y se concentra en una obra novohispana anterior a Loreto, realizada por un arquitecto español, heraldo del estilo moderno y académico.

Podemos percatarnos que, debido a la inexistencia de un estudio completo sobre la obra o por encontrarse pocas y aisladas opiniones sobre ella, los investigadores tienen que enfrentarse con la obra directamente, según su metodología, su formación y hasta su nacionalidad, llegando a conclusiones muy distintas. Todas, sin embargo, merecen ser consideradas porque son parte de la historiografía.



También en **1973** se publicó la obra *Ars Hispaniæ*. El tomo XIV, titulado “Arte en América y Filipinas”, fue escrito por Enrique Marco Dorta.⁸³ Dentro de las escasas cinco cuartillas dedicadas al “neoclasicismo” en México, Loreto aparece así: “su autor es Ignacio de Castera... esta iglesia de planta hexagonal con cúpulas y cuatro capillas semicirculares, basta, entre otras obras, para acreditarle como gran arquitecto”.⁸⁴ El autor de la obra, según vemos, ya es otro y, además, se le considera excelente arquitecto.

⁸¹ Katzman, *op. cit.*

⁸² *Ibid.*, p. 289.

⁸³ Madrid, Plus Ultra.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 380.

Pero detengámonos en las apreciaciones hechas por el estudioso. Por un lado, coincide con la mayoría de los autores examinados hasta el momento, en cuanto a que se trata de una gran obra de arte; asimismo, Marco Dorta es el primero que describe, aunque sea de manera muy sintética, la planta del edificio y sus cerramientos, pero únicamente se refiere al crucero. Quizá para el autor, esto fuera lo más interesante o lo más significativo de toda la iglesia. De cualquier modo, Loreto no deja de ser otra obra del final del virreinato. Digna de mención, sí, pero merecedora de tan sólo un par de líneas dentro de la historia general del arte americano.



En 1974 se publicó el ensayo de don Francisco de la Maza, *Del neoclásico al art nouveau*.⁸⁵ Loreto es una de las ocho "obras religiosas neoclásicas" de la Ciudad de México y al referirse a la capilla del Señor de Santa Teresa declara que "Esta capilla junto con la de Loreto son *las mejores obras* que hizo el neoclásico en México".⁸⁶ En verdad De la Maza apreciaba la iglesia, pues añade:

Tiene la cúpula más ancha, alta, espaciosa y espectacular del país. Es extraordinaria, con su juego de ventanas triples en su tambor, que la hacen aérea y ligera a pesar de sus dimensiones heroicas. El presbiterio y cuatro grandes nichos ayudan a la magna espacialidad de esta obra solemne y grandiosa. La fachada tiene los más finos relieves del neoclásico.⁸⁷

Con este magnífico párrafo se describe Loreto. Una vez más, la cúpula y el espacio interior son lo más aplaudido. De la Maza y Toussaint son, sin duda, los que mostraron mayor entusiasmo entre los autores del siglo XX que se han referido a la iglesia de Loreto. De su pluma sólo salieron elogios y la obra resulta lo mejor del neoclásico: extraordinaria, solemne, grandiosa y hasta heroica. El maestro será también el único que alabe los "más finos relieves" de la portada principal.

⁸⁵ *Del neoclásico al art nouveau y Primer viaje a España*, México, SEP-Setentas, 1974.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 21. Las cursivas son mías.

⁸⁷ *Ibid.*



Llegamos a **1982**. Sonia Lombardo de Ruiz es quien se encarga de realizar el artículo “La arquitectura y el urbanismo en la época de la Ilustración. 1780-1810” para la obra *Historia del arte mexicano*.⁸⁸ Dentro del apartado ‘obras institucionales del Estado’, Lombardo recuerda que en esa época la iglesia había construido pocas obras nuevas. Una de ellas fue Loreto.⁸⁹ Esto es todo lo que se dice en el cuerpo del texto, pero en los epígrafes de las ilustraciones —correspondientes a la portada de la iglesia y un detalle de la cúpula—, se hace una breve descripción:

...es una de las más completas obras neoclásicas... La sobria fachada de pilastras dóricas tiene dos pequeños campanarios, cuya dimensión no estorba la visual de la cúpula que sobresale como el elemento principal... La cúpula, la más famosa de la ciudad de México, debe su renombre a su dimensión y al hecho de estar sostenida por un alto tambor de columnas, en un equilibrio cuidadosamente calculado, que le ha permitido sobrevivir al tiempo y a los temblores.⁹⁰

Al referirse a la fachada, coincide con la fortuna crítica que había predominado hasta ese momento. De hecho, su apreciación es muy cercana a la de Manuel Toussaint: la fachada es sobria y la cúpula sobresale de entre las torres. Añade también que la cúpula es una de las más famosas de la Ciudad de México por a su elevación, por las columnas que la sostienen y porque había resistido los temblores. Estas tres, son, en efecto, características de la cúpula; pero hoy —para infortunio nuestro— ya no es “la más famosa de la ciudad de México” y la realidad es que mucha gente ni siquiera sabe en dónde se encuentra.



Álvaro Gómez-Ferrer Bayo leyó en **1986** su discurso de recepción como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, dedicado a la obra de Tolsá en la Nueva España.⁹¹

Gómez-Ferrer compara a Loreto con la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia, y la confronta también con la portada del Temple, el parecido con ésta es “casi total”.⁹²

⁸⁸ México, SEP-INBA-Salvat, 1982, p.1256-1275.

⁸⁹ *Ibid.*, pp.1266, 1267.

⁹⁰ *Ibid.*, p.1272.

⁹¹ *Una lección neoclásica. La arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España*. Discurso leído... *op. cit.*

⁹² *Ibid.*, p. 48.

Con esto el académico se suma a la opinión emitida por Almela e Igual en la biografía *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*. Lo mismo sucede en la comparación con la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia, pues dichos autores habían sido los únicos en mencionar la cúpula de esta obra al hablar de la de Loreto. (Ahondaré en esto más adelante.)



La tesis de maestría de Regina Hernández Franyuti fue publicada en 1997, bajo el título: *Ignacio de Castera. Arquitecto y urbanista de la ciudad de México. 1777-1811*.⁹³ Se trata de una síntesis de la vida y obra del arquitecto, enfocada más en su labor urbanística de las últimas décadas del XVIII, que en un análisis de su producción arquitectónica total. Esto hubiera valido la pena por tratarse de un protagonista de la transición del barroco al "neoclásico". No quiero decir con esto que la obra sea inconsistente, por el contrario, gracias a ella varias obras de Castera, así como aspectos de su controvertida personalidad, salen del anonimato.

Pocas son, sin embargo, las líneas que la autora dedica al templo de Loreto; asegura que con este proyecto, el arquitecto "quiso realizar una obra que lo consagrara como arquitecto, pues dentro de este campo sus actividades se habían limitado a obras menores...".⁹⁴ La idea de que Castera se haya querido "consagrar", parece haber sido inspirada por el libro de Sonia Lombardo de Ruiz, *La plaza de Loreto*,⁹⁵ pues al referirse a las construcciones que rodean a la plaza, Lombardo señalaba: "Dominó el estilo en boga que era el Neoclásico y con la realización de la iglesia de Loreto, ambos arquitectos [Castera y Paz] se consagran, pues logran una obra de primerísima calidad".⁹⁶ Esta declaración no nos parece muy adecuada, porque es difícil que Castera hubiera pretendido ser aclamado o consagrado, y porque, como veremos adelante, el arquitecto no sólo había hecho "obras menores" como señala Hernández Franyuti, sino todo lo contrario.

⁹³ México, Instituto Mora.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁵ *La Plaza de Loreto*, México, Departamento de monumentos coloniales [22], 1971.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 27. Las cursivas son mías.

Encontramos también la descripción del templo, sus fechas de construcción (1809-1816) y el hundimiento debido a que no se calculó la resistencia del suelo. Gracias a los documentos publicados por la autora, nos enteramos de que Castera murió dos años después de que se colocó la primera piedra de la obra.

En cuanto a las apreciaciones artísticas, Hernández Franyuti es la primera que hace una descripción formal de la iglesia un poco más de detallada. En lo que se refiere a la cuestión estilística, la autora considera a la iglesia una obra de estilo neoclásico, y transcribe⁹⁷ la descripción de Manuel Toussaint en su *Arte colonial en México*.

Llegamos así al último texto del siglo XX en que se trata la obra que estudiamos. Haciendo un balance final de lo que se escribió acerca de ella, tenemos que, por un lado, la fortuna crítica se mantuvo en una línea constante de respeto hacia la obra y la consideró ejemplo sobresaliente de la llamada arquitectura "neoclásica".

Por otro lado, el análisis de sus posibles modelos o de aquello que la hacía tan singular, sólo fue abordado por algunos de los autores y no se llegó a un acuerdo general entre las distintas apreciaciones. Aunque son realmente pocos, los posibles modelos españoles, o importados, suman más que los novohispanos. Entre los primeros se encuentran: San Francisco el Grande de Madrid, la iglesia del Temple de Valencia y la iglesia de las Escuelas Pías, de la misma ciudad. En lo que se refiere a los modelos novohispanos, la capilla del Señor de Santa Teresa, en la iglesia del convento de Santa Teresa la Nueva de la Ciudad de México, fue la única obra considerada.

La falta de una monografía sobre el Santuario de Nuestra Señora de Loreto es, desde mi punto de vista, lo que no ha permitido establecer las conclusiones pertinentes.

Así, la revisión historiográfica ha marcado pautas y generado ideas, con ellas es posible continuar el estudio de este ejemplo de la Vanguardia Americana y el misterio de su verdadero autor.

⁹⁷ Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 95-96.

1.2 Entre dos criollos y un gachupín: la autoría del templo.

A largo de la historia general del arte mexicano, es posible encontrar casos en los que la información primera de una obra, recabada y dada a conocer docenas de años atrás, es utilizada como piedra angular por quienes posteriormente se refieran a la misma. La referencia a dicha información es absolutamente necesaria, pero algunas veces se repite, incluso textualmente, lo mismo que se ha venido diciendo acerca de la obra por varios años —incluidas las imprecisiones— y sólo se añaden hallazgos documentales o bibliográficos recientes, o una descripción más precisa.

Como se ha podido observar, cuando menos en parte, éste es el caso del templo de Nuestra Señora de Loreto. Está escrito y es aceptado que fue construido por Ignacio de Castera y José Agustín Paz, pero la popular atribución a Manuel Tolsá y Sarrio sigue siendo repetida. Además, nunca ha quedado del todo claro —porque nadie lo ha comentado— qué hizo cada arquitecto, a quién se debe la idea original, qué pasa con la magnífica cúpula, etc. El problema, en fin, no se ha resuelto. Esclarecerlo es apremiante, pues aunque se trate de arquitectos renombrados que se podrían clasificar simplemente como "neoclásicos", cada uno posee distinta personalidad y, por lo tanto, una distinta concepción del arte de arquitectura.

Comenzaré este apartado narrando la manera en que surgió el conflicto de la autoría y su inicio en el siglo XIX. Continuaré con el desarrollo del mismo e iré detallando las consecuencias que arrastró hasta la recién terminada centuria. Posteriormente, haré la relectura de dos textos en los que el verdadero autor de la iglesia de Loreto es desenmascarado.

1.2.1 Siglo XIX.



Era 1º de julio de 1829, a los 11 días del fallecimiento del senador José Agustín Paz el periódico *El Sol* publicaba una esquela en que se elogiaba al político y al arquitecto,⁹⁸ con estas palabras:

Entre los monumentos que ha dejado de su pericia, son los principales el edificio actual de la cámara de diputados y *la cúpula del templo de Loreto*, obras ambas dignas de la admiración de los inteligentes y en las cuales compiten la valentía y la hermosura.⁹⁹

Habían pasado apenas trece años desde la terminación de Loreto y el autor de la esquela era muy preciso, por lo que podemos concluir que por aquellos años existía la idea, cuando menos entre los conocidos del arquitecto, de que la cúpula de Loreto era fruto de su pericia. Cabe destacar el elogio que de ella se hace. El autor no duda en llamarla valiente, hermosa y admirada por “los inteligentes”. Con esta apreciación se muestra claramente el entusiasmo —tantas veces mencionado— con el que la cúpula era observada.



En el *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, y bajo la voz “Bassoco, Antonio”, encontramos la biografía del conde Antonio de Bassoco y Castañiza, I^{er} conde de Bassoco, quien entre otras muchas obras de beneficencia, había pagado la iglesia de Nuestra Señora de Loreto. Cuando el autor del artículo, se refiere a su construcción señala:

Lástima que el conde, prevenido contra D. Manuel Tolsá por alguna de sus construcciones, no le hubiera encargado la de este templo conforme al plan que le presentó de una preciosísima rotunda, [...] Encomendóse la obra a Castera [...] por falta de Castera se encargó de su conclusión el arquitecto D. José Paz.¹⁰⁰

⁹⁸ *El Sol*, Ciudad de México, (Año 1, de la tercera época, núm. 1), miércoles 1º de julio de 1829, p. 4. Esta nota aparece firmada con las iniciales EE.

⁹⁹ *Ibid.* La cámara de diputados sí fue realizada por él y se terminó en 1828.

¹⁰⁰ *Diccionario Universal...*, *op. cit.* p. 484.

Asimismo se hace hincapié en que Tolsá estaba tan empeñado en construir la iglesia, que incluso "se comprometía a poner [dinero] de su bolsa" para realizarla; pero que el conde no lo aceptó y decidió encargar la obra a Castera.

Estos párrafos hubieran sido suficientes para aclarar, desde entonces, la autoría de la obra, pues el autor es bastante claro: Tolsá presenta un proyecto, el conde no le acepta, Castera diseña y comienza la iglesia, y Paz la concluye. Desgraciadamente, este texto jamás fue analizado por nadie y, además, todo parece indicar que no fue ésta la obra consultada por aquellos que más tarde se refieran al asunto.

Cabe aclarar que el proyecto de Tolsá mencionado por primera vez en esta fuente, será analizado en otro apartado, debido a que son varios los investigadores que han hecho el análisis de Loreto con base en él.



En el diario *La Cruz* del 2 de abril de 1857, apareció el artículo "El templo de Nuestra Señora de Loreto de México", ilustrado con una litografía del interior del templo tal y como se encontraba entonces (fig. 3). En el artículo se cita textualmente el párrafo arriba mencionado del *Diccionario Universal*, pero —y aquí comienza lo que es una auténtica danza por la autoría—, primero se transcribe otro que, a decir del autor, se encontraba dentro del mismo *Diccionario* y declaraba:

El conde de Bassoco... erigió a sus expensas el nuevo templo que hoy admiramos, en el que se demuestra el valiente ingenio de los arquitectos Tolsá y Paz, principalmente en su soberbia cúpula.¹⁰¹

Esta afirmación, aunada a la de la existencia del proyecto, provocará que varios autores repitan que es justo en la cúpula en donde se aprecia la mano de Tolsá, como se verá más adelante.

En cuanto al "otro artículo" del mismo *Diccionario Universal*, debo confesar que en un principio pensé que se trataba de una confusión del autor de *La Cruz*, y que quizá eso lo habría leído en otra parte, o en la edición española del *Diccionario*; sin embargo, y después de revisar todos los vocablos bajo los cuáles podría haber sido incluida la

¹⁰¹ *La Cruz*, México, tomo IV, núm. 15, p. 480.

iglesia de Loreto encontré el párrafo arriba citado, dentro de la historia del “Colegio de San Gregorio” (bajo la voz correspondiente).¹⁰² Como señalé en el apartado de la fortuna crítica, de estas páginas el escritor de *La Cruz* tomó todos los datos de la historia.

Cabe destacar que el articulista evita comprometerse con alguna de las dos teorías, y da pie a malas interpretaciones, al concluir que “En México se cree generalmente que la iglesia es obra de Tolsá: nosotros, careciendo en la actualidad de otros datos, nos limitamos a transcribir los anteriores”.¹⁰³ Así, aunque el autor tuvo la buena intención de evitar problemas, provocó justo lo contrario: que la creencia de que Loreto era obra de Tolsá prevaleciera e incluso se fortaleciera. Todo indica que el escritor no tuvo opción, pues debió parecerle realmente contradictorio el hecho de encontrar, en una misma obra —el *Diccionario*— dos versiones distintas, y lo más “científico” fue transcribir ambas.



En **1880** Rivera Cambas publicó el libro *México pintoresco artístico y monumental*. Muy probablemente don Manuel se valió del artículo arriba comentado, pues declara: “dirigieron la obra los arquitectos Manuel Tolsá y D. Agustín Paz, poniendo su mayor esmero en la construcción de la cúpula”.¹⁰⁴ Como se puede ver, el autor sucumbe ante la tentación de mejorar la historia y añade las palabras “dirigieron la obra”, aseveración que nadie había hecho antes. Resulta claro, entonces, que fue ésa la fuente principal, y que otorgó mayor importancia al artículo del Colegio de San Gregorio, porque asegura que el “mayor esmero” de los constructores se había puesto en el domo de la iglesia.



Casi al terminar el XIX, Manuel Revilla publicó *El arte en México*, (**1893**). Y si bien es cierto que se trata de la primera obra general sobre el arte mexicano, también lo es que gracias a ella se seguirá creyendo que Loreto era obra de Manuel Tolsá, pues según

¹⁰² *Diccionario Universal...*, tomo II, p. 397.

¹⁰³ *La Cruz*, *op. cit.*, p. 481.

¹⁰⁴ Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 109.

Revilla, el valenciano “edifica el Palacio de Minería, construye las casas de Pérez de Gálvez... *levanta la iglesia de Loreto* y termina la Catedral”.¹⁰⁵

Probablemente el autor consultó la obra de Rivera Cambas, pero como no conocía al arquitecto Paz o simplemente no le pareció relevante, omitió su nombre y otorgó todo el crédito al ya entonces célebre Tolsá. También podría ser que Revilla sólo se limitó a escribir lo que la tradición seguía repitiendo hasta ese momento.

* *

El siglo concluye, infinidad de cambios ha sufrido el país, pero el jaleo de la autoría se ha quedado justo como en un principio: en México, se creía que la iglesia de Loreto había sido producto del ingenio de don Manuel Tolsá y Sarrio.

¹⁰⁵ Revilla, *op. cit.*, p. 75. Las cursivas son mías.

1.2.2. Siglo XX.

Durante el recién consumado siglo, la disputa por la autoría de la iglesia continuó. El problema no se había resuelto debido a que, como he dicho antes, se seguía repitiendo lo mismo; los textos se habían interpretado de acuerdo a los intereses de cada uno y no se habían verificado las fuentes primarias.

Ahora veremos cómo durante ese siglo, los historiadores, investigadores, arquitectos e intelectuales que se refieran al edificio, se sentirán con la libertad de decidir quién fue el constructor y algunos hasta se permitirán añadir detalles que enriquezcan su dicho.



En 1915, por ejemplo, don Federico Mariscal interpretó las cosas de otro modo. Loreto había sido *construida* por "...un artista mexicano. Don Agustín Paz, que trabajó en unión de su maestro el arquitecto español Tolsá".¹⁰⁶

Es muy probable que en la búsqueda de una arquitectura nacional, preocupación general de los arquitectos de la época —como antes señalé—, a Mariscal le pareció importante destacar lo mexicano de la iglesia y en este caso lo era el constructor, por lo que antepuso el nombre de Paz, al del español.

Por otro lado, nótese cómo para Mariscal el autor fue José Agustín Paz, "en unión" de Tolsá, lo que me permite deducir que el arquitecto siguió a Rivera Cambas, sólo que al revés: primero el mexicano, por obvias razones, y luego el valenciano.



Es 1921 Manuel Díez Barroso publica *El arte en la Nueva España* y cuando se refiere a la iglesia de Loreto, sigue al *Diccionario Universal de Historia y Geografía* —o la cita de éste en *La Cruz*—, pues señala:

...se considera por muchos como obra de Tolsá. Éste formó en un principio un plano para esta iglesia, pero no se emprendió la construcción conforme a él. La obra se encomendó a Castera, quien parece que tomó bastante del proyecto de Tolsá, y quien concluyó la obra fue el arquitecto José Paz en 1816.¹⁰⁷

¹⁰⁶ *La patria y la arquitectura nacional... op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁷ Díez Barroso, *op. cit.*, p. 237-38.

El autor concede el crédito de la construcción a Castera y a Paz, pero —y es enfático en esto—: la idea original se debía casi por completo a Tolsá. Esto se hace más claro cuando líneas abajo, señala: “Parece que en esta parte del templo de Loreto [en la cúpula] se siguieron los planos primitivos de Tolsá”.¹⁰⁸

El proyecto de Tolsá, que probablemente ninguno de sus predecesores conocía, ni tampoco había sido reproducido, se estaba convirtiendo en razón suficiente para asegurar que en la cúpula, lo mejor del templo según Díez Barroso, se habían seguido los planos de Tolsá. Recordemos por último que en el apartado anterior de este trabajo, Díez Barroso despreciaba la portada principal pero encomiaba el interior y exterior de la cúpula.



Un año más tarde, Manuel Romero de Terreros, en su *Miscelánea de arte colonial*, repetirá la misma idea de Díez Barroso: “...otros arquitectos de la época cultivaron el **neo-clásico** como Ignacio de Castera, autor de la iglesia de Loreto, terminada en 1816”. En la nota al pie amplía la información: “Existe la creencia de que la iglesia de Loreto fue obra de Tolsá, pero no lo fue sino de Castera, terminada por Paz”.¹⁰⁹

Apenas un año después, en 1923, apareció la segunda edición de *El arte en México*, de Revilla, y se repetía el mismo error de 1893: Loreto era una más de las obras del valenciano.



En 1924, el arquitecto Manuel Francisco Álvarez, presentó una conferencia ante la Sociedad Científica Antonio Alzate, denominada “Ratificaciones históricas relativas a la iglesia de Loreto y catedrales de México y Puebla”.¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ La cita fue tomada de *Miscelánea de arte colonial*. Editada por Carlota Romero de Terreros de Prévoisin, prólogo de Xavier Moyssén, México, Reaseguros Alianza, 1990. Cotejé la primera edición (México, Porrúa, 1922) y sólo se modificó la ortografía. Hubo otra edición de Porrúa (1951), pero no se incluyó la nota aclaratoria; ésta lleva el número seis en la edición primera. Cabe señalar que Romero de Terreros fue el primero en corregir el nombre de Tolsá y no “Tolsa”, lo cual dio lugar a un artículo dedicado específicamente al asunto.

¹¹⁰ *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1925. (Conferencia dictada en la sesión del 7 de julio de 1924).

Motivado quizá por aquella especie de anarquía creada en torno al tema de la autoría, Álvarez se preguntaba molesto por qué en un artículo del *Excelsior* sólo se mencionaba a Paz como autor de la obra y se olvidaba a Castera e inquiría, además, cuáles eran los datos que permitían asegurar que Paz hubiera sido alumno de Tolsá.¹¹¹ Asimismo, el autor criticaba molesto la segunda edición de la obra de Revilla, por repetir los mismos errores que en la primera “lo cual redundaba en perjuicio del público y de la verdad histórica...”¹¹²

El arquitecto Álvarez estaba en contra de ambos argumentos, porque conocía la carta de un pariente del patrono de la iglesia —que citaba textualmente— y recordaba que él la había publicado para que no se siguiera repitiendo la falta. Por eso, al percatarse de que sus pruebas no habían sido tomadas en cuenta, decidió ratificarlas o confirmarlas en la conferencia de la Sociedad Científica Antonio Alzate del citado día señalando de manera contundente que: “Castera construyó la iglesia de Loreto del 1809 al 1816”.¹¹³

Empero, la rigurosa labor del arquitecto-investigador-historiador no logró mucho y las cosas siguieron igual...



En 1929 el arquitecto Alfredo Escontría, el primer biógrafo de Tolsá, publicó su *Breve estudio de la personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*.¹¹⁴

Después de hacer un recorrido por el barroco novohispano del siglo XVIII, el autor nos ofrece la biografía del artista,¹¹⁵ para luego dedicar un breve análisis a cada una de sus obras. Al referirse a la iglesia de Loreto, apunta:

¹¹¹ *Ibid.*, p. 329. El arquitecto Álvarez, sólo se refiere al documento así: “en un artículo publicado en la sección de Arquitectura de ‘EXCÉLSIOR’ referente a la iglesia de Loreto...”. No localicé el artículo del rotativo pero el arquitecto Federico Mariscal había manifestado una idea idéntica, así que muy probablemente el reclamo fuera dirigido en su contra.

¹¹² *Ibid.*, p. 333.

¹¹³ *Ibid.*, p. 332.

¹¹⁴ México, Empresa editorial de ingeniería y arquitectura S.A.

¹¹⁵ Es él quien da el nombre completo de la esposa de Tolsá, doña Luisa Sanz Téllez Girón Espinosa de los Monteros, natural de la villa de Veracruz, hija de padre español y madre “natural de la ciudad de México, descendiente de los condes de Osuna” (Escontría, p. 56). Sus apellidos suenan bastante sugerentes, pues al parecer los Téllez Girón pertenecieron a una misma familia de arquitectos, activa desde el final del siglo XVII y hasta la cuarta década del XIX. Son cuatro los artífices que aparecen en documentos del ramo Bienes Nacionales del AGN:

No se puede contemplar la grandiosa cúpula de este templo sin que venga a la memoria el recuerdo del Arquitecto de la Catedral.

Es indudable que *los planos que hizo Tolsá para este templo* sufrieron las modificaciones que le hicieron sus constructores los arquitectos Ignacio [sic] y José Agustín Paz.¹¹⁶

En primer lugar, nótese que lo grandioso del templo es la cúpula, y es justo ahí en donde se percibe la mano de Manuel Tolsá. Una opinión idéntica a la Díez Barroso y cercana a la de otros autores.

En el párrafo siguiente el autor asegura la existencia de los “planos que hizo Tolsá”, es decir, que a pesar de que no los publica en su trabajo —no sabemos si realmente los tuvo en sus manos—, atribuye el diseño de la obra al valenciano, aunque posteriormente reconoce que fue construida por dos arquitectos. Del primero no da el nombre completo sólo lo llama Ignacio, obviamente se trata de Ignacio de Castera, pero lo nombra así porque tal vez no conocía a dicho “constructor”, o tal vez porque no le pareció tan importante. Del otro arquitecto, en cambio, sí escribe el nombre completo.

Todo indica que la hipótesis de Alfredo Escontría fue formada a partir de los pocos libros que se habían publicado acerca del arte virreinal mexicano. Al revisar la

a) Antonio Téllez Girón. “Maestro de alarife y arquitectura”, en 1689; “maestro del arte de arquitectura” en 1699, activo hasta 1707, aproximadamente.

b) José Téllez Girón. Sólo se le menciona como “maestro” que midió y tasó un sitio, en 1744.

c) Vicente Téllez Girón. “Perito” que aparece tasando el molino de Santo Domingo en 1805.

d) José Téllez Girón. “Profesor en el arte de arquitectura”, en 1837. Realizó el avalúo de una casa en 1845. (Olvera Calvo, María del Carmen y Reyes y Cabañas, Ana Eugenia. *La importancia de las fuentes documentales para el estudio de los artistas y artesanos en la ciudad de México, siglos XVI al XIX*, tesis de licenciatura en historia, UNAM, Facultad de filosofía y letras, 1991). Israel Katzman, por otro lado, incluye a un arquitecto José Antonio Télles [sic] Girón, quien “realizó un proyecto de fachada para el teatro de la plazuela del Factor... (seguramente en 1851); el teatro Arbeu, en la calle de República del Salvador (1874-75); proyectos para un teatro en Huatusco, Veracruz (1883) y una casa en ribera de San Cosme” (*Arquitectura del siglo XIX en México*, tomo I, México, Centro de investigaciones arquitectónicas, UNAM, 1973, p. 295). Aunque son sólo conjeturas, me parece que el emparentar con gente relacionada con el prestigiado gremio de arquitectos pudo haber favorecido la posición de Tolsá dentro del ambiente. El tercer, o segundo apellido, de doña Luisa —Espinosa de los Monteros—, podría estar ligado con Miguel Espinosa de los Monteros “Maestro mayor del arte de arquitectura y corrector de matemáticas” de la Academia de pintura formada por José de Ibarra, en 1753. (Moyssén, Xavier. “La primera Academia de Pintura en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas [en adelante AIIIE]* núm. 34, México IIE-UNAM, 1965, “documento I”, p. 23). Repito sólo son suposiciones, habría que comprobarlas, pues de ser ciertas confirmaríamos la suposición de Bérchez, en cuanto a que la formación arquitectónica de Tolsá, se pudo llevar a cabo en la Nueva España, con artistas activos en la época; pero no sólo con los españoles, sino también con los criollos con quienes, además, habría intentado relacionarse. Por otro lado, sólo hay que observar la obra de Tolsá para percatarse de cuán novohispana puede llegar a ser.

¹¹⁶ Escontría, *op. cit.*, p. 72. Las cursivas son mías.

bibliografía, que sólo aparece al final del libro, constatamos que el autor había leído a Díez Barroso (1921)); a Manuel Romero de Terreros (1922) y a Manuel Revilla (2ª edición, 1923).

Escontría tomó un poco de cada autor, pero lo que mejor funcionaba para su texto era lo dicho por Manuel Díez Barroso en cuanto que en la cúpula se notaba la maestría de Tolsá. Por otro lado, le permitió asegurar contundentemente que “los planos de Tolsá” habían sufrido los cambios de Castera y Paz. En esta frase se percibe cierto tono peyorativo, lo cual podría explicarse, desde mi punto de vista, de tres maneras: que no conocía a los constructores, como dije arriba; que no quiso darles el crédito que otros ya les habían otorgado, y por último que como el biografiado era nada menos que don Manuel Tolsá, la objetividad del autor se vio un poco debilitada.

Las apreciaciones estéticas y artísticas que hace Escontría, dependen totalmente de la autoría, es por eso que se incluyen en este momento:

Quien contemple esa fachada en sus detalles y proporciones, de clasista [*sic*] tímido y después admire la masa grandiosa de esa cúpula atrevida, esbelta y elegante, la más elegante de cuantas tiene la ciudad de México, indudablemente que sentirá que allí palpita el espíritu del Arquitecto Valenciano [*sic*].¹¹⁷

Al tratarse de un texto de la segunda década del siglo XX, el análisis es más bien descriptivo y sólo se analiza el exterior del templo.¹¹⁸ En la portada, Escontría no encuentra más que a un “clasista tímido”, que no es Tolsá, por supuesto. Pero la cúpula es “grandiosa”, “atrevida” y, sin duda, la más elegante de la ciudad de México. No podía ser de otra manera, porque Escontría —al igual que Díez Barroso— está convencido de que es justo ahí donde se distingue el soplo tolsiano.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ La carencia de estudios sobre el espacio y el manejo de la luz en la arquitectura novohispana prevalece hasta nuestros días. El único trabajo sobre el asunto, sigue siendo el de Manuel González Galván, publicado hace casi cuarenta años (1966): “El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 35, México, IIE/ UNAM, p. 69-102. El autor no incluye la iglesia en cuestión.



Casi diez años después, en **1937**, don Justino Fernández, afirmará que Ignacio de Castera había concebido y llevado a cabo la construcción de la iglesia.¹¹⁹ (Aunque posteriormente cambiará su dicho, a partir de la obra de Manuel Toussaint.)

En el apartado denominado "Principios del siglo XIX", Fernández dedica dos páginas a la "arquitectura de fines del siglo XVIII", y dentro de ellas aparece la iglesia de Loreto:

...el arquitecto Ignacio de Castera, quien, además de un plano de la ciudad de México, fechado en 1783, y de algunos otros proyectos, concibió y llevó a cabo la construcción del templo de Loreto, de México, terminada en 1816...¹²⁰

La autoría, como vemos recae en Castera *únicamente*. ¿Por qué no habrá incluido a Paz?. Resulta claro que las diez pláticas en que se dividió el curso que dio origen a la publicación, eran limitadas como para detenerse a explicar cada edificio —no habría terminado ese verano—; lo que llama la atención, es que a pesar de que conocía el libro de Escontría, porque lo registra en su bibliografía al final del capítulo y además lo consultó para los datos biográficos de Tolsá; no dice una sola palabra acerca de los planos que éste hizo, ni sobre la participación de José Agustín Paz, el cual, dicho sea de paso, sólo aparece como José Paz en la lista de los otros arquitectos que trabajaban en la época de Tolsá y Tresguerras.¹²¹ Por último, es seguro que don Justino conocía las obras de Romero de Terreros y Mariscal, sin embargo, Paz no figura como participante en la construcción. ¿Se habrá basado en el texto de Manuel Francisco Álvarez? Puede ser.

¿Asunto superado?... Loreto a partir de Toussaint.

En **1948** se publicó el *Arte Colonial en México* de don Manuel Toussaint, quien declara lo siguiente acerca de Ignacio de Castera:

Uno de los templos más bellos de la ciudad de México le ha sido atribuido: el de Loreto. *La tradición y la fama se lo han dedicado a Tolsá, pero un documento suscrito por el hijo del prócer que lo edificó a sus expensas, el Conde de Bassoco, aclara todo.* En un

¹¹⁹ *El arte moderno en México. Breve historia... op. cit.* p. 53.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹²¹ *Ibid.*, p. 61.

principio se acudió al Valenciano [*sic*], quien presentó el proyecto de una rotonda, que no fue aceptado. Entonces se adoptó el de los arquitectos Ignacio de Castera y Agustín Paz, que fue el que se llevó a cabo.¹²²

Toussaint no daba referencia alguna sobre el documento que esclarecía la atribución. A pesar de ello, la mayoría de quienes posteriormente se ocuparon del tema nunca se cuestionaron cuál habría sido aquel escrito, en dónde estaba o de qué se trataba. Con todo, la aclaración del maestro comenzó a repetirse y a interpretarse de diversas maneras.

Por otro lado, nótese cómo don Manuel primero dice que la iglesia había sido atribuida a *Castera* y líneas abajo señala que el proyecto adoptado fue el de Castera y Paz *juntos*. Así, aunque don Manuel creyó francamente que con el "documento" todo quedaría aclarado, la autoría permanecía en la ambigüedad.

Buscando entre los papeles de la "Colección Manuel Toussaint", del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, encontré el dichoso documento.¹²³ Se trata de una especie de cuadernillo, formado por tres hojas tamaño carta color azul celeste, dobladas a la mitad y cocidas por el medio. En ellas un señor J.V. Quāuhtlá, había copiado, a mano, una carta enviada por José María Bassoco —el supuesto hijo del prócer que había pagado la iglesia— a *La Iberia*. El copista aclaraba lo siguiente al final del texto:

Tomado de el [*sic*] periódico "La Iberia" n° 1748. Enero 30 de 1873.

Esta copia la tomé de otra que hallé entre los diversos papeles que fueron de la pertenencia del Presbítero Monseñor Agustín M. Hunt y Cortés, Capellán del Templo de Loreto en la Ciudad de México del 2 de junio de 1896, al 1 de Junio [*sic*] de 1910, la cual copia está hoy en mi poder.

Tezoyuca, Edo. de México, a 22 de octubre de 1929.¹²⁴

Al comparar el manuscrito con el original, me percaté de que es casi exacto. Hay algunos cambios en ortografía y puntuación, que nos son tan relevantes, pero don J.V.

¹²² *Op. cit.*, p. 224.

¹²³ Esta colección fue donada al Instituto e incluye gran parte de sus apuntes personales, así como borradores de algunos de sus trabajos. El documento "original", es decir el manuscrito, y una copia a máquina del mismo, se encuentran en el legajo 52, fs. 565-569. Además, existen otras copias mecanográficas: en el legajo 280, fs. 3416 y 3417 existen dos en papel calca; y en el 605, fs. 6591-6592 una en papel *bond*, y otra en papel calca. La existencia de tantas copias entre los papeles del historiador, me permite confirmar que fue ése el documento utilizado para enmendar la atribución.

¹²⁴ Colección Manuel Toussaint (en adelante CMT), leg. 52, f. 568.

Quāuhtlá o monseñor M. Hunt y Cortés, no copiaron la carta completa. Uno de los dos eliminó el primer párrafo y el último, quizá por considerarlos innecesarios, pues lo interesante, es decir, el nombre del constructor, aparecía en el cuerpo de la carta. El contenido completo de esta epístola se verá algunas líneas adelante.

A partir de este momento, es decir de la publicación del *Arte Colonial en México*, la mayoría de los investigadores o estudiosos ya no analizarán las razones por las cuáles la obra se había atribuido a uno u otro artista, y simplemente decidirán —de acuerdo a su criterio y/o interpretación— a quién o a quiénes mencionar en sus trabajos.

Por esta razón no citaré todos y cada uno de los párrafos en que se toca el asunto como lo hice en la cuestión de la fortuna crítica del edificio, me pareció más adecuado dividir las posturas de los investigadores en cuatro grupos, dependiendo del arquitecto —o los arquitectos— al que consideren el autor de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto.

Primer grupo. Autores que coinciden con Toussaint en el sentido de ser obra de los *dos arquitectos criollos*:

Xavier Moyssén en 1970;¹²⁵ Sonia Lombardo de Ruiz,¹²⁶ en 1971; Israel Katzman en 1973¹²⁷ y Regina Hernández Franyuti en 1997.¹²⁸

Segundo grupo. Autores que *otorgan todo el crédito a Ignacio de Castera*:

El *Diccionario Porrúa de historia biografía y geografía de México*,¹²⁹ en el que colaboraron Francisco de la Maza y Justino Fernández, publicado por vez primera en 1964; Elisa Vargaslugo¹³⁰ en 1969; Francisco de la Maza¹³¹ en 1974; Enrique Marco Dorta en 1973.¹³² Santiago Sebastián, Teresa Gisbert y José de Mesa,¹³³ en **1985**. Es importante reseñar brevemente este último caso, puesto que no fue mencionado en el apartado anterior.

¹²⁵ *Cuarenta siglos de plástica mexicana... op. cit.* p. 350.

¹²⁶ *La plaza de Loreto, op. cit.*, p. 27.

¹²⁷ *Arquitectura del siglo XIX en México, op. cit.*, p. 272 y 289.

¹²⁸ *Ignacio de Castera..., op. cit.*, p. 97.

¹²⁹ Tomo A-C, México, Porrúa, 1995, (6ª ed. corregida y aumentada), p. 654.

¹³⁰ *Las portadas religiosas de México, op. cit.*, p. 90.

¹³¹ *Del neoclásico al art nouveau..., op. cit.*, p. 21.

¹³² "Arte en América y Filipinas", *Ars Hispaniae...* op. cit. p. 380.

¹³³ *Summa Artis Historia General del Arte*, volumen XXIX, Madrid, Espasa-Calpe.

El capítulo dos, del volumen XXIX de *Summa Artis*, está dedicado al neoclasicismo.¹³⁴ La figura central del mismo es, evidentemente, Manuel Tolsá y se repite la existencia de un proyecto para la fachada de la virgen de Loreto:

Debe recordarse al arquitecto Ignacio de Castera, que compitió con Tolsá en los proyectos para la iglesia... y presentó el plano de una planta hexagonal con cúpula y cuatro capillas semicirculares.¹³⁵

Los autores del *Summa Artis* mezclan un poco la idea de la existencia del proyecto. Añaden que Castera y Tolsá habían participado en la "competencia" para obtener el encargo y luego transcriben las palabras de Enrique Marco Dorta (1973),¹³⁶ no para describir la iglesia construida, sino el supuesto plano que Castera —no Tolsá como se había venido diciendo— había presentado.

Dentro de este mismo grupo encontramos a José Emilio Pacheco, quien en 1994 afirmó que Loreto era obra de Castera durante el discurso de entrega de las instalaciones del Colegio Nacional;¹³⁷ es decir, del muy remodelado convento de la Enseñanza, una de las construcciones del propio don Ignacio de Castera.

Tercer grupo. Autores que se basan en el *proyecto de fachada para la Iglesia de Loreto, realizado por Tolsá*, dibujo que, dicho sea de paso, casi nadie reproduce en sus trabajos y del que nunca se indica el repositorio en que se encuentra:

Este círculo lo forman los valencianos Francisco Almela y Vives y Antonio Igual Úbeda, en su biografía de Tolsá publicada en 1950;¹³⁸ el arquitecto mexicano Salvador F. Pinoncelly (1969);¹³⁹ Luis Ortiz Macedo en 1972;¹⁴⁰ y Álvaro Gómez-Ferrer, en el discurso de recepción como académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en 1986.¹⁴¹

¹³⁴ *Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 582.

¹³⁶ Marco Dorta al hablar de Castera señala: "...esta iglesia de planta hexagonal con cúpulas y cuatro capillas semicirculares, basta, entre otras obras, para acreditarle como gran arquitecto", (en "Arte en América y Filipinas", *op. cit.*, p. 380).

¹³⁷ En *Entrega de las nuevas instalaciones de El Colegio Nacional. 22 de noviembre de 1994*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 44.

¹³⁸ *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, *op. cit.*, p. 77.

¹³⁹ Ediciones arriba citadas.

¹⁴⁰ *El arte del México virreinal*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁴¹ *Una lección neoclásica. La arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España*, *op. cit.*, p. 46 y ss.

Cuarto Grupo. Autores que consideran que la iglesia de Loreto *se debe al ingenio de José Agustín Paz*:

Únicamente son dos los investigadores que recientemente han otorgado el crédito de la obra a este arquitecto y como no los hemos mencionado a lo largo de este trabajo, resulta necesario detenernos para analizar brevemente sus textos.

En 1998 se presentó en el Palacio de Minería la exposición *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado. México-Valencia*, este título pasó al catálogo de la muestra y así se publicó en 1999.¹⁴² La exposición fue un muy buen intento para motivar el estudio de la época y de los artistas que trabajaban al mismo tiempo que Tolsá, cosa que nunca se había hecho. En la realización del catálogo participaron investigadores de México y Valencia, entre ellos la dra. Elisa García Barragán cuyo artículo es el que nos interesa en este momento y que se intitula: "José Agustín Paz. Entre dos devociones: la arquitectura y el amor a la patria". La historiadora aporta datos acerca de la vida de Paz y en lo que se refiere a la autoría de la iglesia de Loreto, otorga mayor crédito a su biografiado:

...el proyecto se encargó a los arquitectos Ignacio de Castera y José Agustín Paz, de él ya se dice en este momento que era discípulo preferido de Tolsá y que es quien queda al frente de la construcción. El proyecto del maestro se modifica y es lógico pensar que tanto Castera y *sobre todo Paz* llevaron a cabo los cambios, *aunque la mayor parte de la autoría recae en el queretano.*¹⁴³

En esta última frase García Barragán es bastante clara: la autoría recayó en Paz, pues él había quedado al frente de la construcción. Las razones que permitieron a la autora llegar a esta conclusión están sustentadas en la existencia de los planos de Tolsá, por lo que en el subcapítulo siguiente analizaremos el asunto con mayor detenimiento.

En el último año del siglo pasado, el 2000, se publicó el *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Tomo I.*¹⁴⁴ Jaime Cuadriello fue el encargado de hacer el comentario. Al referirse a una de las obras: "ménsula de yeso con el emblema de las artes" de Manuel Tolsá, el autor señala la fuente que inspiró el motivo ornamental de

¹⁴² *Op.cit.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 176. Las cursivas son mías.

¹⁴⁴ México, Museo Nacional de Arte (en adelante Munal)-IIE, p. 154.

la misma: *Trophées militaires et civiles* de Jean Charles Delafosse,¹⁴⁵ añade que en las láminas de dicha obra no sólo se encuentran trofeos militares, sino también diseños con instrumentos eclesiásticos, mismos que se pueden observar en varias obras de la ciudad de México.

En nota al pie el investigador anota que como ejemplo sacro de estos trofeos pendientes labrados, “En los intercolumnios de la austera fachada del templo de Loreto (*obra del arquitecto José Agustín Paz*) quedan dos de los mejores ejemplos que hacen patente el uso que tenían estas insignias de triunfo, prestigio y distinción.”¹⁴⁶ Desconozco la razón por la cual Cuadriello atribuye la obra de Paz, pues en el texto no aparece ninguna nota al pie. Podríamos pensar que quizá siguió la idea expuesta por la dra. Barragán, considerando que él también participó en el catálogo de la exposición de Tolsá, sin embargo, en aquella ocasión, Cuadriello se refería a los trofeos y a la autoría de este modo:

...los veremos labrarse a escala colosal, pero en fecha más tardía, en los diseños de los arquitectos *Ignacio de Castera* y *José Agustín Paz* para la fachada del Templo de Loreto de la Ciudad de México de 1809-1816.¹⁴⁷

En resumen, en 1998 el investigador atribuía la obra a los dos arquitectos y en el 2000 sólo a José Agustín Paz.

Un caso parecido es el de Guillermo Tovar de Teresa. En su *Repertorio de Artistas en México* señala, dentro del texto, que Castera “fue el autor de una obra del neoclásico, la iglesia de Loreto”; pero en pie de fotografía se lee: “Iglesia de Nuestra Señora de Loreto (en colaboración con Agustín Paz, 1816)”.¹⁴⁸

Estos dos ejemplos —puede haber más— muestran la imprecisión existente en torno a la autoría de la obra y el hecho de que hasta hoy no había sido aclarada.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, nota. Las cursivas son mías.

¹⁴⁷ “Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas. El caso del estilo Luis XVI”, *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo “antiguo”...*, *op. cit.* p. 134.

¹⁴⁸ *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, tomo I, México, Grupo financiero Bancomer, 1995, p. 228.

El autor de la iglesia de Loreto.

Después de este largo embrollo —que ameritaba ser explicado— podemos enterarnos de quién, finalmente, es el autor. La incógnita, aunque parezca increíble, había sido despejada mucho tiempo atrás, pero entre tantas interpretaciones la autoría de la iglesia no se aclaró y hasta los últimos años se tomó con cierta ligereza.

Regresemos al siglo XIX. Entre los “literatos distinguidos” que colaboraron en la realización del *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, se encontraba nada menos que don José María Bassoco, el mismo que escribió la carta al periódico *La Iberia* y que, debo aclarar, no era hijo de Bassoco como supuso Toussaint, sino su sobrino nieto.

Este hombre, primer director de la Academia Mexicana de la Lengua fue quien redactó, desde un principio, la “historia verdadera” del templo. Me atrevo a asegurarlo porque él, don José María Bassoco de la Heras, segundo conde de Bassoco, llegó a México en 1810, fecha en que la iglesia estaba en construcción y momento en que sus tíos abuelos pudieron contarle *personalmente*, cómo habían sucedido las cosas; lo del proyecto encargado para su construcción y la participación de Tolsá en este sentido.

La correcta lectura del artículo del *Diccionario* suscrito por el sobrino nieto del “prócer que edificó” la iglesia de Loreto “a sus expensas”¹⁴⁹ hubiera sido suficiente para establecer la exacta atribución. Veamos por qué. En el *Diccionario*, en 1853, se leía: “Encomendóse la obra a Castera... **Por falta de Castera se encargó de su conclusión el arquitecto D. José Paz, pero ya no era tiempo de corregir sus defectos, y hubo de limitarse a concluirlo...**”¹⁵⁰

Veinte años después (1873) las cosas no habían cambiado mucho, como se pudo notar en los párrafos anteriores, quizá porque la edición del *Diccionario* era lujosa y no podía estar al alcance de todos, pero el hecho es que la idea de que Loreto era de Tolsá se seguía repitiendo y don José María Bassoco así lo denunció en la célebre carta enviada al periódico *La Iberia*. Cuyo contenido y razón de ser ahora ampliamos.

¹⁴⁹ Aunque el artículo no está firmado, como otros del *Diccionario*, Bassoco lo termina con una máxima en latín. Al parecer era costumbre suya terminar así sus textos, pues de idéntico modo cierra la carta dirigida a *La Iberia*, además, el contenido lo hace patente como se verá a continuación.

¹⁵⁰ *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 484.

El segundo conde de Bassoco se quejaba de que en la publicación del día anterior se había *repetido* la incorrecta atribución de la obra y transcribía el párrafo:

La comisión de la prensa de la Habana visitó días pasados la Escuela de Minas, y quedó muy complacido de los agasajos de los alumnos, que hicieron en su presencia varios experimentos de física y química. La hermosa arquitectura del edificio mereció sus elogios. *Iguales los tributarán al templo de Nuestra Señora de Loreto, obra del mismo célebre arquitecto, Tolsá, y volverán a recordar a éste admirando la estatua ecuestre de Carlos IV en el paseo de Bucareli.*¹⁵¹

Después continuaba:

"Yo he perdido mi memoria, mas, sin embargo, me atrevo a asegurar, que no será esta la primera vez en que desmiento por la prensa la aseveración de que el templo de Loreto es construcción del excelente escultor D. Manuel Tolsá; *fuélo del Maestro de obras D. Ignacio Castera, y en su conclusión, cuando ya no podía variarse cosa sustancial*, le terminó el Arquitecto D. José Paz..."¹⁵²

La afirmación de Bassoco era pues, palmaria. Habían pasado veinte años entre las dos publicaciones, y a pesar de que el intelectual modestamente declaraba haber perdido la memoria en la carta de 1873, el hecho era el mismo: Ignacio de Castera había sido el inventor de la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto, y José Agustín Paz la había terminado siguiendo lo estipulado por el primero o, en palabras de Bassoco, cuando ya no podía cambiar las ideas —buenas o malas— del proyecto de Castera.

No sólo esta relectura de las fuentes es la que nos aclara que Castera fue el autor de Loreto sino, como se verá en los capítulos subsecuentes, la filiación estilística y arquitectónica de la iglesia en relación con otras obras del mismo arquitecto.

Antes de continuar, debo recordar que la célebre carta de *La Iberia* mencionada por el arquitecto Manuel Francisco Álvarez en 1924, también había sido publicada por él mismo. Así lo aseguró en las "Ratificaciones históricas..." arriba mencionadas, texto en el que citó el mismo párrafo —palabras más, palabras menos— que yo he utilizado, para comprobar que la obra era de don Ignacio de Castera. Es decir, el arquitecto Álvarez ya había demostrado el hecho, hacía exactamente ochenta años.

¹⁵¹ *La Iberia. Periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*, 29 de enero de 1873, núm. 1783, año VII, p. 2. Las cursivas son mías.

¹⁵² *La iberia...*, *op. cit.*, 30 de enero de 1873, núm. 1784, p. 3. Las cursivas son mías.

La discusión de la autoría en el XIX ¿polémica entre intelectuales?

Ha quedado claro que la controversia de la autoría comenzó en el siglo XIX. Todo me hace pensar que quizá se trató de una controversia entre intelectuales del momento. (La pugna de principios del siglo XX, pudo tener las mismas razones.)

Cuando Bassoco escribió su carta al periódico *La Iberia* declaraba: “no será esta la primera vez en que desmiento por la prensa la aseveración de que el templo de Loreto...”,¹⁵³ y al terminar su carta agregaba: “...*quærenda est veritas*; este es mi lema, y por esto estoy tan discorde con ud. en sus apreciaciones de algún tiempo a esta parte, lo cual, no obstante, queda servidor de ud.— José María Bassoco”.¹⁵⁴ Veamos a qué se debía la molestia de Bassoco y por qué o con quién estaba “tan discorde”.

Sucede que el “Director, propietario y responsable” del periódico *La Iberia* era Anselmo de la Portilla (n. Sobremazas, Santander, 1816; m. Ciudad de México, 1879), quien había llegado a México en 1840 para dedicarse al comercio y al periodismo. Al principio colaboró en los diarios conservadores principales más importantes de la época, como *El Católico* y *El Universal*, entre otros. Posteriormente, fundó los periódicos *La Cruz*, *El Español* y *El Eco de España*, “en los cuales trabajó ardientemente por la confraternidad hispanoamericana” y fue, además, uno de los fundadores de la Academia Mexicana de la Lengua.¹⁵⁵ (*La Iberia*, inició su emisión en 1867 y terminó en 1876. Curiosamente, entre los muchos temas de la publicación, no aparece el de historia de México, sin embargo, en su folletín se publicaron obras tan importantes como las *Instrucciones* de virreyes.)

Por otro lado, José María Bassoco (n. Madrid 1795; m. Ciudad de México, 1877) llegó a la ciudad de México muy joven —llamado por su tío abuelo, Antonio Bassoco—, fue cadete en el ejército realista hasta 1814, año en que se retiró para dedicarse a la agricultura. Durante ese retiro estudió de manera autodidacta letras clásicas y lengua castellana, llegando a ser el primer director de la Academia Mexicana de la Lengua.¹⁵⁶

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Enciclopedia de México*, tomo X, José Rogelio Álvarez, director. México, Impresora y editora mexicana, S.A. de C.V., 1978 (3ª ed.), p. 814. *Diccionario Porrúa...*, tomo L-Q, *op. cit.*, p. 2774-2775.

¹⁵⁶ *Diccionario Porrúa...*, tomo A-C, *op. cit.*, p. 393.

Tanto Anselmo de la Portilla como José María Bassoco fueron colaboradores del *Diccionario de Historia* de Manuel Orozco y Berra. Ambos intelectuales participaban, pues, dentro de los grupos más importantes de la época. Podría ser que De la Portilla no estuviera muy complacido de que Bassoco fuese autodidacta y, por si no fuera poco, que ocupara un grado superior al suyo en la Academia, nada menos que el de director. Sospecho, que fue ésta la causa principal por la que el dueño del periódico siguió publicando o permitiendo que se publicara en su periódico la idea de que Loreto era obra de Tolsá. Posiblemente era algo que se había discutido en los círculos que ambos frecuentaban y que molestaba a Bassoco, por lo que De la Portilla aprovechaba la oportunidad para contradecir al autoeducado director de la Academia. Puede ser...

Dos cosas sí quedan muy claras: que la autoría de la iglesia de Loreto fue un tema que siempre provocó polémicas y que éstas comenzaron en el siglo XIX, un siglo conflictivo en todas las esferas de la sociedad.

1.2.2.1. El proyecto de la iglesia de Loreto.

Paralela a la discusión de la autoría de la obra, se va desarrollando otra cuyo origen es el mismo, pero que arroja resultados distintos porque depende de la interpretación de cada autor. Se trata de la existencia del proyecto presentado por Tolsá al conde de Bassoco, patrono de la iglesia de Loreto. A partir de la existencia de este plan, se va creando una especie de mito que será motivo de diversas teorías y de no pocas confusiones, las cuales serán analizadas en este apartado.

En el *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, José María Bassoco se refería al documento de la siguiente manera:

Lástima que el conde, prevenido contra D. Manuel Tolsá por alguna de sus construcciones, no le hubiera encargado la de este templo conforme al plan que le presentó de una preciosísima rotunda, [...] Encomendóse la obra a Castera... que jamás llegó a presentar un plan, pero sí se conoce por las pequeñas torres y grande cúpula, que vio el de Tolsá para desfigurarlo y formar de él una que podía llamarse parodia.¹⁵⁷

A juzgar por la descripción, el plano consistía en la planta y el alzado frontal del templo, pues sólo en un trabajo así podrían observarse claramente la rotunda, las torres y la cúpula a que se refiere el autor. El intelectual añade en este párrafo que Castera no había presentado ningún proyecto, lo cual resulta prácticamente imposible pues, como es sabido, todos los proyectos arquitectónicos, tenían que ser revisados y aprobados por la Real Academia de San Carlos de la Nueva España.

Tras mencionar el “plan”, Bassoco añade que Castera lo había “echado a perder”, haciendo una mala imitación del mismo. Pero esta opinión será luego matizada con la publicación de la carta dirigida al redactor de *La Iberia*. En ella, como ya quedó dicho, Bassoco desmentía que Loreto hubiera sido construcción

...del excelente escultor D. Manuel Tolsá, fuélo del Maestro de obras D. Ignacio Castera... Tolsá presentó al señor conde de Bassoco el plano de una preciosísima rotunda a semejanza de una que me dicen hay en Roma; víle yo, y me parece que si el templo se hubiera construido con arreglo a él, no hubiera sido el más magnífico y suntuoso de México; pero sí el más gracioso y elegante...¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Diccionario Universal...*, op. cit., p. 484

¹⁵⁸ *La Iberia*, 30 de enero de 1873, op. cit., p. 3.

Líneas adelante Bassoco aclara lo mismo que en el *Diccionario* en cuanto que Tolsá estaba empeñado en construir la iglesia

Mas el conde estaba fuertemente prevenido contra Tolsa [sic], y creo no le faltaba razón, por el Colegio de Minería y por la casa del Marqués del Apartado, que es la que ahora posee D. Isidoro de la Torre en la 1ª calle del Reloj.¹⁵⁹

La opinión que Bassoco tenía acerca del valenciano y de su proyecto, es más bien ambigua. Parece que a él personalmente le gustó mucho, pero a su tío abuelo no y fue por eso —entre otras razones que luego se verán— que no lo aceptó.

Nótese cómo don José María elogia a Tolsá, lo llama “excelente escultor” y a Castera sólo “maestro de obras”; la distinción que hace entre los artistas es curiosa, pues en 1853 había dejado ir la pluma recriminando a Castera por haber construido una “parodia” del proyecto de Tolsá y en 1873, aunque ya no lo critica —quizá los años le dieron serenidad de juicio—, tampoco lo llama maestro en el arte de arquitectura o arquitecto, que era el título correcto de don Ignacio de Castera.

Por otro lado, parece ser que Bassoco era un hombre bastante exigente, pues aunque elogiaba a Tolsá, tampoco lo reconocía como arquitecto. Aseguraba que sus construcciones no eran muy buenas del todo, por eso su tío abuelo estaba “prevenido en contra de él”; y añadía que si Tolsá hubiera hecho Loreto, no hubiera sido el edificio más “magnífico y suntuoso”, pero sí el más “gracioso y elegante”. O sea que habría hecho algo bueno a secas.

Pero eso no es todo, en el *Diccionario* había dicho que en ninguna otra obra “hubiera quedado mejor aquel artista [Tolsá], que si faltó alguna vez a lo que exigía la utilidad, abundaba en gusto por lo bello y lo suntuoso”. Y en la carta de *La Iberia* escribía algo similar: “...es sensible, ciertamente, que Tolsá no hubiera podido desplegar su genio esencialmente *ornamental* en la especie de arquitectura que tanto se prestaba a ella”.¹⁶⁰ Me parece que lo que Bassoco pretendió decir con esto, fue que Tolsá era más bien un adornista, pues recordemos que égstá era una de las especialidades, relacionada con la arquitectura, a la que podían aspirar los estudiantes de escultura de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Tolsá había estado ahí y

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

había llegado a la Nueva España como director de Escultura, con su título de escultor, mas no como arquitecto; sería comprensible que al recibir encargos como tal, el gremio de artífices novohispanos se sintiera molesto, ya que muchos de sus miembros sí poseían título de maestro de arquitectura.

Seguramente esto lo sabía el tío abuelo de José María, es decir, el conde don Antonio de Bassoco, pues él mismo era "práctico en arquitectura".¹⁶¹ Todo indica que fue el conde quien platicó esta situación a su sobrino nieto y éste la plasmó en la biografía de su pariente. No se debe olvidar, por otro lado, que desde los primeros años de su construcción, el Palacio de Minería (1797) tuvo problemas de hundimiento y de esto lógicamente estarían enterados los Bassoco, pues sería un secreto a voces en la Ciudad de México.

La crítica que José María Bassoco hacía en contra de Castera en 1853, ya no la repitió en 1873, pero desgraciadamente el texto del *Diccionario* fue más difundido que la carta de *La Iberia*¹⁶² y repercutió en la reputación del arquitecto, quien prácticamente desapareció de la escena historiográfica.¹⁶³ Pero sobre todo, plantó la semilla de la confusión del proyecto y de la supuesta participación de Tolsá en el diseño de la Iglesia de Loreto.

Díez Barroso (1921) es el primer autor que, interpretando lo escrito por Bassoco, difunde la idea de la "participación" de Tolsá en la iglesia de Loreto. Transcribo las líneas de ambos autores: Bassoco afirmaba que Castera no había presentado un proyecto, pero que "...sí se conoce por las pequeñas torres y grande cúpula, que vio el de Tolsá para desfigurarlo y formar de él una que podía llamarse parodia".¹⁶⁴ Díez Barroso, basado en el párrafo anterior, escribió que "al parecer" Castera "tomó bastante del proyecto de Tolsá", pero que en la cúpula, también "al parecer", "se siguieron los planos primitivos de Tolsá".¹⁶⁵

¹⁶¹ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Obras públicas, vol. 17, exp. 10, f. 183.

¹⁶² La difusión se hizo indirectamente, a través del periódico *La Cruz*. No olvidemos que en el artículo se transcribieron los párrafos referentes a Loreto y que dicho diario fue la fuente de muchos de aquellos que hicieron la historia del templo.

¹⁶³ Bassoco pudo haber escrito las peores críticas en contra de Tolsá, de cualquier manera sería él quien pasaría a la historia como el gran artista de la época.

¹⁶⁴ *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 484

¹⁶⁵ Díez Barroso, *op. cit.*, p. 237-238.

El autor "parece" malinterpretar la declaración de Bassoco pues éste decía que por las torres y la cúpula de la iglesia, se notaba que Castera había visto el plano de Tolsá, es decir, que quizá se habría inspirado en él, pero jamás dice que Castera lo hubiera copiado ni que hubiera seguido a pie juntillas los planos del valenciano. De haberlo hecho, por otro lado, y según el juicio de Bassoco, no se habría construido lo que él llamó una "parodia".

La posibilidad de que Díez Barroso hubiera visto el plano de Tolsá me parece incierta, pues como señalé antes, nadie lo había publicado y la descripción que se tenía de él era minúscula. Simplemente él interpretó que en la cúpula se habían seguido los planos de Tolsá, y así lo escribió en su libro. Por último, nótese que el autor se refería a "los planos" y Bassoco a uno solo.

Ocho años más tarde, el arquitecto Alfredo Escontría escribió la primera biografía de Manuel Tolsá y volvió a tocar el tema: "Es indudable que los planos que hizo Tolsá para este templo sufrieron las modificaciones que le hicieron sus constructores..."¹⁶⁶ Sin presentar evidencia alguna sobre la existencia de "los planos", Escontría afirmaba enfáticamente que los diseños habían sufrido modificaciones. Como expliqué antes,¹⁶⁷ el arquitecto parece desconocer a los autores de la Iglesia y como el tema central de su libro es Tolsá, pues no duda en darle a él todo el crédito.

El plano se había convertido así, en una fuente para emitir diversas apreciaciones artísticas de la obra, lo cual resulta realmente paradójico considerando que nadie lo había descrito, publicado, ni mucho menos referido su ubicación en cierto archivo.

Francisco Almela y Vives y Antonio Igual Úbeda, fueron los primeros investigadores (1950) que ofrecieron más datos acerca del diseño de Tolsá:

A propósito de proyectos, es de mencionar el que se conserva en su original firmado por Tolsá bajo la inscripción: "Fachada principal de un Templo acomodado a propósito [sic], p.^a sostituir [sic] el antiguo, y deteriorado de Nuestra Señora del Oreto [sic], de esta Corte".¹⁶⁸

¹⁶⁶ Escontría, *op. cit.*, p. 72.

¹⁶⁷ *Vide supra*. p. 47.

¹⁶⁸ *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá, Op. cit.*, p. 76.

Está inscripción se encuentra, en efecto, al pie del proyecto y es reproducido por los autores en la sección de ilustraciones (fig. 4). Desgraciadamente no se indica en dónde se conservaba el original, ni si estaba fechado. Se podría pensar que quizá lo habían encontrado en el Archivo General de Indias (AGI) pero no existe ninguna referencia.

Almela e Igual además de copiar la inscripción arriba citada, hacen la descripción del dibujo:

A decir verdad, la fachada que diseñó don Manuel para el Templo de la Virgen de Loreto de aquella corte, o sea Méjico, resultaba desproporcionada, no en sí misma —acaso de todos modos de un neoclasicismo demasiado esquemático—, sino porque parecía... como aplastada bajo la mole inmensa de una cúpula valiente y magnífica, ante la cual no es improprio recordar la predilección... de la arquitectura valenciana del siglo XVII por las ya aludidas cúpulas de tejas...¹⁶⁹

Los autores pensaban que el diseño no era de los mejores del valenciano, pues se trataba de un “neoclasicismo demasiado esquemático” e incluso les parecía desproporcionado. Sin embargo, la cúpula les recordaba las cúpulas valencianas encamionadas o cubiertas de tejas.

En las líneas que siguen al párrafo citado, Almela e Igual se refieren a la cúpula de las Escuelas Pías de Valencia y a su posible relación con la cúpula de San Francisco el Grande de Madrid, porque además de ser “destacada” había sido proyectada por el *valenciano* Francisco Cabezas, el mismo de la iglesia madrileña. Sin relacionar lo anterior con la iglesia de Loreto, los autores regresan a México y puntualizan:

Ahora bien: el templo de Loreto, en su estado actual, no puede considerarse en absoluto obra de Tolsá. Ya el tratadista Díez Barroso se la atribuía con alguna reserva. Más recientemente se supone construida por los arquitectos Castera y Agustín Paz. Pero, de todos modos, la cúpula conserva algo de la grandiosidad que tenía la proyectada por Tolsá...¹⁷⁰

Para Almela e Igual Loreto no es de ninguna manera obra de Tolsá. Apoyan su dicho en Manuel Díez Barroso que no fue tratadista como indican, sino autor del libro varias veces citado. Apuntan que, a pesar de todo, la cúpula conservaba “algo de la grandiosidad” de la diseñada por Tolsá.

Los autores terminan el tema con las siguientes consideraciones:

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

Lo verdaderamente extraordinario... viene ahora. Tolsá, el valenciano, había dibujado una fachada pero otros arquitectos no valencianos llevaron a cabo una fachada distinta. Y esta última se parece extraordinariamente a la iglesia del Temple en la ciudad de Valencia...¹⁷¹

Para los investigadores resulta sorprendente que los arquitectos "no valencianos", hayan realizado una obra cuyo parecido con una iglesia valenciana sea casi total. Almela e Igual realmente no explican cómo se pudo dar esta similitud, ni ofrecen conclusiones al respecto, dejando el tema abierto para cualquier interpretación.

El arquitecto Salvador Pinoncelly será el autor que tome la estafeta en esta labor y será él quien ofrezca una teoría en torno al proyecto. Antes de analizarla, me parece pertinente aclarar algunos detalles acerca del libro de Pinoncelly. Se trata de una nueva "vida y obra" de Tolsá: *Manuel Tolsá. Arquitecto y escultor* (1969). Ésta fue reeditada sin la totalidad de las ilustraciones, con el título de *Manuel Tolsá*, en 1974.¹⁷² Una más, con pocos cambios y buen material fotográfico, se publicó recientemente (en 1998): *Manuel Tolsá, arquitecto*.¹⁷³ Además, se ha incluido, quizá por tratarse de una biografía sintética, en otros libros sobre Tolsá y el Palacio de Minería, y existe una versión en Internet.¹⁷⁴

Cuando Pinoncelly se ocupa del templo de Nuestra señora de Loreto, la menciona como una más de las "otras capillas" de Loreto que existieron en la Ciudad de México, y se refiere a ella como la

4ª etapa. 1809-1816. La actual iglesia neoclásica totalmente nueva. Arquitectos: Manuel Tolsá, proyecto original; después Agustín Paz la re proyecta, respetando la idea de su maestro, y posteriormente quizá la construyó Castera, como afirma Antonio de Bassoco, quien encomendó la obra, y cuyas opiniones se publicaron en el diario español *La Iberia*, el 30 de enero de 1873, hecho que ratifica Justino Fernández.¹⁷⁵

Como antes mencioné el autor considera a la iglesia de Loreto como la cuarta etapa de construcción de una misma iglesia, pero aclara que se trata de una iglesia

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷² México, Colección Metropolitana, Departamento del Distrito Federal.

¹⁷³ México, CONACULTA, Dirección General de Publicaciones (Colección Círculo de Arte. Arquitectura), 1998.

¹⁷⁴ Me detengo en este aspecto porque llama la atención que a pesar de que el libro no cuenta con un aparato crítico muy riguroso, se ha reeditado casi igual durante años. En la última edición, por ejemplo, se agregaron citas con el afán de completar el texto, pero las he cotejado y son inexactas.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 40 y Pinoncelly, 1969, p. 133.

“totalmente nueva”. Posteriormente Pinoncelly sintetiza la participación de los tres arquitectos en la obra, es decir, incluye a todos los protagonistas de la historia pero menciona la participación de cada uno de una manera totalmente distinta de la que se había venido repitiendo y pretende sustentar su dicho en la carta de *La Iberia*. De este periódico, dicho sea de paso, afirma que es español, origen que a mi modo de ver, tal vez fue deducido atendiendo al nombre del periódico. Ya hemos visto que no fue una publicación ibérica sino mexicana.

El nombre del emisor de la carta es incorrecto, pues no se trataba de Antonio de Bassoco (el conde), sino de José María Bassoco (el sobrino nieto). Luego asegura que Justino Fernández ratificaba la información de la misiva en *El Arte moderno en México*; dato que nunca es mencionado en el libro.¹⁷⁶ Pinoncelly afirma que “quizá” Castera había construido la Iglesia, pero si la misiva de *La Iberia* era bastante clara acerca de la participación de cada arquitecto ¿por qué, entonces Pinoncelly lo interpretó de otra manera?

El arquitecto sabía quién era Ignacio de Castera, pues mencionaba su labor como urbanista en la primera edición de su libro,¹⁷⁷ pero al parecer no le dio mucha importancia y otorgó mayor crédito a José Agustín Paz; de hecho casi se la atribuye a él solo.

Podríamos pensar que tal vez Pinoncelly se basó en Lauro E. Rosell, porque éste en una misma página escribe que Antonio de Bassoco había encargado la obra a Paz, pero dos párrafos adelante señala que en la carta de *La Iberia* se “indica con toda claridad, que el proyecto para la construcción de la obra fue hecho del todo por el maestro de obras don Ignacio de Castera...”.¹⁷⁸ Me atrevo a suponer que como Rosell no se inclinaba por ningún autor de modo definitivo, Pinoncelly tuvo la posibilidad de interpretarlos y explicarlos a su modo.

Es posible también que haya utilizado los documentos citados por Rosell, para comprobar sus creencias. Por ejemplo, Rosell dice que “existían opiniones” acerca de

¹⁷⁶ Pinoncelly incluso cita el número de página en que el doctor ratificaba el hecho, pero en esa página no hay nada al respecto. (El arquitecto lo cita así: “Véase Justino Fernández, *El arte moderno en México*, 1937, p. 52”. Pinoncelly 1998, p. 40, n.7) En las otras obras de J. Fernández relacionadas con el tema tampoco aparece ninguna declaración en este sentido.

¹⁷⁷ Pinoncelly, 1969, p. 137.

¹⁷⁸ *Iglesias y conventos, op. cit.*, p. 47.

Paz como director de la obra y añade: "en los datos iniciales de la *Memoria de Hacienda de 1873* asocian a este arquitecto al eminente valenciano don Manuel Tolsá".¹⁷⁹ Pinoncelly toma este dato para asegurar que Paz había sido alumno *predilecto* de Tolsá,¹⁸⁰ y agrega que Loreto "se inaugura el 22 de agosto de 1816, con un costo de \$300, 000.00. (*Memorias de hacienda 1873-74*)".¹⁸¹ Al mismo tiempo sustenta su dicho en la existencia de "una medalla conmemorativa en la Academia de San Carlos, con la planta y el alzado de Loreto, y en cuyo reverso aparece el nombre del Arq. Paz, como director de la obra".¹⁸²

Con todo lo anterior queda claro que Salvador Pinoncelly no tomó en cuenta lo escrito por Manuel Toussaint o por Elisa Vargaslugo e hizo una interpretación alrededor de su supuesto conocimiento de la carta de *La Iberia*, del libro de Rosell y del proyecto de portada de Tolsá.

De este último, Pinoncelly incluyó una copia dibujada por él mismo en la primera edición de su trabajo (1969), pero sólo apareció en esa edición. En ella certificaba que el proyecto original pertenecía a cierto arquitecto de apellido Ortega, pero eso es todo lo que refiere sobre el documento. De igual modo, llama la atención que el autor no reprodujera fotográficamente dicho proyecto. Otras dos fuentes, anteriores a su libro, ya lo habían hecho: la obra de Rosell y la revista *Artes de México*.¹⁸³

Hasta este momento ninguno de los autores había ofrecido cuando menos una pista sobre el paradero del dibujo, por lo que podríamos deducir que pertenecía a una colección particular.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Pinoncelly, 1998, p. 42. Al parecer, la idea de que José Agustín Paz fue alumno de Tolsá no está del todo probada. Adelante me referiré al asunto.

¹⁸¹ Pinoncelly, 1969, p. 134 y 1998, p. 40. Las cursivas son mías.

¹⁸² *Ibid.* En efecto dicha medalla fue acuñada, por Jesús Torres profesor de grabado en hueco, en la Academia de San Carlos entre 1861 y 1876. (Navalón, Sebastián. *El grabado en México* [notas y preámbulo de Manuel Romero de Terreros], México, Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933, p. 11-12). La medalla se acuñó durante estos años, justo dentro del período en que se originó la pugna por la autoría. Agradezco la generosidad del doctor Eduardo Báez, por su orientación para comprobar la existencia de dicha medalla.

¹⁸³ *Op. cit.*, p. 30. Desgraciadamente en ninguna de estas dos se menciona el repositorio del documento, ni tampoco es analizado. En el pie de fotografía de la revista sólo se afirma que se trata del proyecto original de Tolsá y que "la obra fue sensiblemente modificada por los constructores", que en este texto son Castera y Paz.

En lo que respecta al dibujo de Pinoncelly, ya dijimos que fue realizado a mano, con tinta. En la parte inferior el arquitecto anotó las medidas “aproximadas” del proyecto de Tolsá. Partiendo de estas medidas el autor realizó el análisis de la obra, pero dichas mediciones varían de página a página, por ejemplo: el diámetro de la cúpula en el dibujo, es de 31.8 mts. y en el texto Pinoncelly afirma que el “Centro de la composición, la cúpula se expande en 30 metros de diámetro... Agustín Paz la hace de 19 metros de diámetro y 36.90 m. de altura”.¹⁸⁴ Posteriormente, al establecer la filiación estilística con proyecto de Tolsá, señala: “...la enorme cúpula *de casi 30 metros de diámetro...* podría rivalizar con las obras francesas...”.¹⁸⁵ Así, tenemos entonces cuatro distintos diámetros de la misma cúpula: 31.8 mts., 30 mts., 19 mts. y “casi 30 metros”.

Por otra parte, el autor afirma que “Tolsá evidentemente fue el creador de la idea original, sin que esto demerite a Paz y a Castera, en la medida en que la cúpula construida tiene también originalidad”.¹⁸⁶ Aunque, según el autor, fueron ellos quienes la encogieron provocando la desproporción del conjunto.

Finalmente, aunque don Salvador le conceda parte del crédito a los arquitectos novohispanos, inclina su preferencia hacia el personaje motivo de su biografía y por eso otorga todo el mérito de la “idea original” a Tolsá, apoyándose enteramente en el dibujo de la portada.

Más tarde, en 1986 Álvaro Gómez-Ferrer Bayo pronunció su discurso de recepción como académico electo de la Real Academia de San Carlos de Valencia y su tema fue la obra de Manuel Tolsá.¹⁸⁷

Cuando Gómez-Ferrer analiza el templo de Loreto, nos percatamos de que la fuente principal de sus aseveraciones es la obra de Pinoncelly. De este modo asegura que el proyecto realizado fue hecho por José Agustín Paz —“discípulo predilecto de Tolsá”— y por Castera; que ellos no se habían atrevido a construir la “espléndida cúpula” diseñada por el valenciano influida por los grandes edificios franceses; y al final incluye las

¹⁸⁴ Pinoncelly, 1969, *op. cit.*, p. 136, 139 y 141.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 42. Las cursivas son mías.

¹⁸⁶ Pinoncelly, 1998, p. 44.

¹⁸⁷ *Op. cit.* Vale señalar que este discurso fue incluido en el catálogo de la exposición *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo “antiguo” y arte ilustrado* que he mencionado antes, pero la fecha del mismo, 1996, es incorrecta.

medidas de la misma “30 m. de diámetro y 40 m de altura”.¹⁸⁸ Todos estos datos fueron, sin duda, tomados de Pinoncelly.

Gómez-Ferrer se refiere también a “El proyecto de Tolsá, del que se conserva solamente su fachada...”,¹⁸⁹ pero, una vez más, sin mencionar su procedencia. A pesar de ello el académico advierte: “la transposición de los modelos compositivos valencianos a la obra de Tolsá, [se da] en este caso aún indirectamente a través de Paz y Castera”.¹⁹⁰ La postura de los valencianos en este sentido, podría rayar en cierto regionalismo, porque si bien es cierto que Tolsá pudo seguir los modelos arquitectónicos tradicionales de su ciudad natal o de las academias españolas de San Carlos y San Fernando, eso no significa que todo lo que hizo el valenciano en la Nueva España fuera un trasunto de los mismos. Con tanta insistencia, se podría llegar a pensar que su capacidad creativa era más bien discutible, en tanto que copiaba o reproducía todo lo que había visto en su —parafraseando a Eloisa Uribe— “Valencia querida”.¹⁹¹

Por último, recientemente la idea de Pinoncelly volvió a ser tomada como punto de partida para referirse a la iglesia de Loreto. La dra. Elisa García Barragán en su artículo “José Agustín Paz. Entre dos devociones: la arquitectura y el servicio a la patria”, señala:

...el proyecto se encargó a los arquitectos Ignacio de Castera y José Agustín Paz, de él ya se dice en este momento que era discípulo preferido de Tolsá y que es quien se queda al frente de la construcción. El proyecto del maestro se modifica y es lógico pensar que tanto Castera y *sobre todo Paz* llevaron a cabo los cambios, *aunque la mayor parte de la autoría recae en el queretano*. Pinoncelly comenta “que en la obra realizada, tiene las incongruencias típicas de la arquitectura en que intervienen varias manos”.¹⁹²

La historiadora coincide plenamente con Pinoncelly, pero ella sostiene que el arquitecto protagonista de su ensayo fue prácticamente el autor de la magnífica iglesia de Loreto. En este párrafo García Barragán acepta la participación de Castera, pero no duda en asegurar que “la mayor parte de la autoría recae” en Paz.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 46 y 48.

¹⁹⁰ Gómez-Ferrer, *op. cit.*, p. 48.

¹⁹¹ Uribe, Eloisa. *Tolsá. Hombre de la Ilustración*, México, Conaculta-INBA-MUNAL, 1990.

¹⁹² *Op. cit.*, 1998, p. 176. Las cursivas son mías. (La cita que García Barragán hace de Pinoncelly, fue tomada de Eloisa Uribe, *Tolsá...*, *op. cit.*, p. 158.)

Líneas adelante, cuando describe el interior de la iglesia, la atribución ya no aparece matizada y se afirma de modo contundente:

...en el ornato del interior del templo, en los capiteles que coronan las innumerables pilastras, se advierte la afinidad, el aprecio que Manuel Tolsá siguiera teniendo por el orden compuesto, en este caso muy a la manera en que lo empleara Miguel Hernández en la capilla de la comunión en la iglesia del Temple en Valencia. Afecto comunicado a José Agustín Paz que en el caso de Loreto, utiliza este tipo de decoración...¹⁹³

Nuevamente la comparación se hace con la iglesia del Temple de Valencia. Se relaciona directamente la obra de Paz, el alumno; con la de Tolsá, el maestro. Relación que se establece luego del convencimiento en torno a la autoría según Pinoncelly, pero que carece de sustento documental.

Debo señalar que el hecho de que Paz fuera “alumno predilecto” de Tolsá, parece un tanto cuestionable. Recordemos que el asunto fue rebatido en 1924 por el arquitecto Francisco Antonio Álvarez, en las “Ratificaciones históricas” arriba citadas. En ellas el autor exigía datos que comprobaran que Paz había sido “discípulo predilecto” de Tolsá, como se decía en un artículo de *Excelsior*.¹⁹⁴ Asimismo mencionaba a los discípulos de Tolsá en escultura y añadía que “para nada se cita a Paz” —esto es evidente porque Paz no era escultor—, pero además Álvarez aseguraba que atendiendo a las fechas del nombramiento de Tolsá como Académico de Mérito y la de su muerte, existían tan sólo tres años de diferencia “...no habiendo podido formar escuela de arquitectura ni oficial, ni particularmente”.¹⁹⁵

Hoy sabemos que en efecto existen algunos dibujos de Paz firmados por Tolsá, como los de muchos otros alumnos de la Academia de San Carlos, pero la idea de que fue su pupilo distinguido, no tiene, desde mi punto de vista, mucho sustento y tal vez —como pasó con Loreto— se originó en aquel artículo periodístico criticado por Álvarez y se siguió repitiendo. De este modo se explicaría que se utilice casi la misma expresión en los casos que aquí he mencionado: Pinoncelly aseguró que fue “alumno predilecto” de Tolsá, luego Gómez-Ferrer lo llamó “discípulo predilecto” y por último Elisa García Barragán “discípulo preferido”. Lo anterior me permite concluir que, como en el caso de

¹⁹³ García Barragán, *op. cit.* p. 176.

¹⁹⁴ “Ratificaciones históricas...”, *op. cit.*, p. 229.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 330.

Loreto, todos siguieron la idea de Pinoncelly. (Éste no refiere la fuente para su afirmación.)

Paradero del proyecto

La suerte que tuvo el tantas veces citado dibujo de la fachada es el siguiente: ya desde 1853, don José María Bassoco recordaba que se lo habían entregado a los jesuitas del Colegio de San Gregorio cuando regresaron a la Nueva España en 1816, pero nada más. Con esto en mente, busqué en el archivo de los padres de la Compañía de Jesús y me informaron que el expediente referente a Loreto con documentos antiguos y modernos, había sido regalado al párroco de Loreto, en los últimos años, pero no me indicaron exactamente cuándo.¹⁹⁶ El entonces (2002) rector del santuario de Nuestra Señora de Loreto, Francisco Espinosa Estrada, me permitió revisar los documentos existentes en la iglesia, entre ellos algunos levantamientos arquitectónicos de la iglesia realizados a principios del siglo pasado. El padre me indicó que al parecer una copia del proyecto de Tolsá estuvo ahí, pero que desapareció en alguna de las tantas ocasiones en que se permitió el acceso a los expedientes del templo de Loreto.¹⁹⁷

En noviembre del año 2004, estando en la fototeca de Instituto de Investigaciones Estéticas, coincidí con el doctor Luis Ortiz Macedo, no recuerdo por qué salió a cuento el tema del proyecto, pero el arquitecto dijo entusiasmado: “¡Yo lo tengo ¿eh?, yo tengo el proyecto de Tolsá!”. Y bien... finalmente, don Luis me contó que el proyecto original había pertenecido a la familia Mac Gregor, y luego fue vendido. Posteriormente el plano llegó a las manos del arquitecto a través de Guillermo Tovar de Teresa, quien se lo obsequió.

En efecto el proyecto es de Tolsá, pero el diseño del valenciano es muy distinto de la obra de Castera, por lo que sería necesario conocer el proyecto completo, para poder establecer con precisión las coincidencias o las diferencias con la iglesia diseñada por don Ignacio. En el capítulo cuarto me referiré al asunto.

¹⁹⁶ Agradezco a la doctora Josefina Muriel por haberme asesorado en este aspecto y por facilitar el contacto con el archivo de jesuita.

¹⁹⁷ También agradezco, la amabilidad y la confianza del padre Espinosa Estrada, quien además me permitió fotocopiar el libro de Sandro Benedetti, citado en esta tesis.

En cuanto a la participación del arquitecto José Agustín Paz no pretendo dejarla de lado, pues fue él en efecto quien se encargó de terminarla, pero, y esto es fundamental, *siguiendo siempre los planos de Castera*.

1.3 El patrocinio.

El patrocinio de esta obra resulta cardinal, ya que a través del conocimiento de la personalidad del patrono, una parte del sentido total de la misma puede llegar a esclarecerse.

En el caso de Loreto, el hecho de que Bassoco haya elegido al arquitecto criollo Ignacio de Castera, en vez del valenciano Manuel Tolsá, es muy sugerente ya que no se trata de una obra menor, ni tampoco de dos arquitectos poco sobresalientes en ese momento, sino de la construcción religiosa más importante del final del virreinato y de dos artistas que representan lo mejor de ese período.

En este último apartado del capítulo, pretendo, primeramente, resaltar las obras encargadas a Castera a través del grupo vasco, gracias a las cuales —entre otras razones— el arquitecto logró adquirir el prestigio que luego le permitió participar en la gran empresa urbanística del II conde de Revillagigedo y, por otro lado, reflexionar en torno a su relación con el vascongado conde de Bassoco, quien le encargó la construcción de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto.

1.3.1 Castera, Bucareli y el grupo vasco en la Nueva España.

Parece inevitable... cada vez que se menciona el nombre de Ignacio de Castera, se ubica inmediatamente como el arquitecto predilecto y protegido del segundo conde de Revillagigedo (1789-1792). Realmente su labor durante esos años fue vasta, sin embargo, nadie ha examinado cómo, por qué o través de quién llegó a ocupar esa privilegiada posición.

La carrera integral de Castera ha sido olvidada o tal vez sólo ensombrecida, debido a la concentración de los estudiosos en su actividad como urbanista al lado del virrey

Revillagigedo II, o como uno de los protagonistas que "padeció" el establecimiento de la Academia y los conflictos surgidos entonces.

El contexto histórico en que esto sucede se ha dejado un poco de lado, olvidando que los grupos de poder de la Nueva España, los lazos familiares que establecían entre ellos, así como su modo de proceder en cuanto al patrocinio de las obras, nos permiten comprender una parte importante acerca del desarrollo de la arquitectura de la época.

Aunque sería exagerado hablar de una cultura artística endogámica, sí puedo referirme a la existencia de élites intelectuales o grupos letrados que desde el siglo XVII —o quizá antes—, se presentan como una constante en la Nueva España y que pretendían reproducir el patrón de la nobleza española. Uno de estos círculos es el formado por la poderosa comunidad vasca y su fusión con los miembros de la nobleza novohispana.

Don Ignacio de Castera no era un hombre noble ni mucho menos, pero gozaba de un privilegio que aunque ahora puede parecernos menor, en aquel entonces hacía la diferencia: el padre del arquitecto, Esteban Castera era natural del puerto de Pasajes, en el señorío de Vizcaya,¹⁹⁸ fue contratista del Ayuntamiento de México y había participado en las obras del acueducto de Chapultepec.¹⁹⁹

La ascendencia de don Ignacio le permitió relacionarse con la comunidad vascongada, es decir, con el grupo más poderoso, económica, política y socialmente del siglo XVIII, mismo que, al enlazarse con las familias americanas más acaudaladas, formaron lo que Brading llamó la élite comercial novohispana.²⁰⁰ Por otro lado, la participación de su padre dentro del Ayuntamiento debió haber sido decisiva, pues los primeros encargos importantes le fueron conferidos durante el mandato del virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa Henestrosa (1771-1779), periodo durante el cual

¹⁹⁸ Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 15. Esteban Castera se casó con Francisca Oviedo y Peralta, el 5 de febrero de 1749. *Apud.*, Archivo Histórico Genealógico de la Iglesia Mormona, ficha 5, clave J6195984345. El apellido Peralta también es vasco.

¹⁹⁹ Tovar de Teresa, Guillermo, "Arquitectura efímera y fiestas reales", *Artes de México*, núm. 1, México, 1988 [otoño], p. 42 y del mismo autor, *Repertorio de artistas en México. op. cit.* tomo I, p. 228.

²⁰⁰ Brading distingue a lo largo de su obra básicamente dos tipos de élites: la española y la criolla, siendo la primera más poderosa que la segunda. (Brading, David A. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1819)*, México, FCE, 1991, [1ª ed. 1971]).

Esteban Castera realiza “empedrados y arquerías para el acueducto ‘de agua delgada’ que venía de Chapultepec”.²⁰¹

Durante el mandato de Bucareli el impulso dado a la comunidad vascongada fue realmente notable: la mayor parte de los títulos nobiliarios le fue otorgada entonces, el número de cofrades de Aránzazu se elevó y su presencia dentro del gobierno virreinal aumentó considerablemente. ¿Por qué justo en esta época y no antes o después se hizo patente tal apoyo? Si atendemos a los otros apellidos del virrey, la respuesta surge de inmediato, Ursúa y Henestrosa son nombres vascuences. Pero antes de responder cómo exactamente apoyó el virrey todas las iniciativas provenientes de sus paisanos, debemos explicar el gran significado que tenía el ser vascongado.

El sentimiento de unidad de la comunidad vasca fue —y sigue siendo— realmente notable. Dicha fraternidad, unida a la criollización²⁰² experimentada por sus miembros, provocó que desde su llegada al virreinato americano, participaran de manera significativa en todos los ámbitos de su nueva tierra, ofreciendo ayuda incondicional a los hijos o descendientes de vizcaínos, incluidos los americanos. Esta actitud se fortaleció todavía más durante el siglo XVIII, cuando “la comunidad dio apoyo decidido a los anhelos y valores sociales de los criollos”.²⁰³

Consideremos también que las cofradías jugaban un papel fundamental en la vida de la Nueva España, y la de Nuestra Señora de Aránzazu, fundada en 1681, se propuso “dar culto a las devociones de la tierra y ayudar al paisano necesitado...”;²⁰⁴ y en general a toda la nación vascongada.²⁰⁵ Es importante señalar también que, de

²⁰¹ Tovar de Teresa, “Arquitectura efímera...”, *op. cit.* p. 42.

²⁰² Luque Alcaide, Elisa, “Asociacionismo vasco en la Nueva España: modelo étnico-cultural”. Amaya Garriz, coordinadora. *Los vascos en las regiones de México. Siglos XVI-XX*. Tomo II, México, UNAM, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, 1996, p. 78.

²⁰³ Vargaslugo, Elisa. “Los tesoros artísticos”. Josefina Muriel, proyección y coordinación, *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas*, México, Instituto de investigaciones históricas/ CIGATAM, 1987, p. 201.

²⁰⁴ Luque Alcaide, *op. cit.*, p. 69-70.

²⁰⁵ Zeballa Beasacoechea, Ana de. “Mentalidad e identidad de los vascos en México, siglo XVIII. Una aproximación a su estudio”, *Los vascos en las regiones de México...*, *op. cit.*, p. 167. Zeballa señala: “...por lo que respecta a la cofradía, aparece constantemente identificada no sólo como una institución formada por vascos sino como la cofradía que representaba a toda la ‘Nación Vascongada’ misma. Por esta razón en el terreno benéfico no se limitan a sus miembros o a los pobres de solemnidad en general, sino a los pobres de origen vascongado, es decir, a toda la Nación Vascongada. Esto se puede comprobar a través de sus propios estatutos, y en su actuación y actividades benéficas” (p. 167. *Apud*, Luque Alcaide, Elisa. *La cofradía de Aránzazu de México (1681-1799)*, Pamplona, Ediciones EUNATE,

acuerdo con Elisa Luque Alcaide, a diferencia de otras cofradías fundadas en América la "vasco-mexicana tuvo más en cuenta el modelo de cofradías novohispanas anteriores...", inmediatamente después, la autora se pregunta "¿podría significar una mayor vinculación de los vascos novohispanos con el entorno colonial?".²⁰⁶ La respuesta es afirmativa, ya que se trata de uno de los primeros síntomas de la vinculación que más tarde se verá reforzada a través del establecimiento de lazos familiares con los novohispanos.

En las conclusiones de su ensayo la autora señala:

La cofradía de Aránzazu, asociación étnico-cultural novohispana, refleja la cultura de la emigración vasca en la América colonial, en esa cultura confluyen los valores e ideales de las tierras de origen y los que adquieren al contacto con el Nuevo Mundo, experimentando un proceso de *criollización que avanza a lo largo del siglo XVIII*.²⁰⁷

Esta criollización fue posible, a mi modo de ver, gracias a que se tomaba a la Nueva España como lo que de hecho era, un reino más de España con grandes posibilidades, una especie de tierra prometida. Pero no era vista únicamente como una en la que podían enriquecerse y triunfar, sino como una grandiosa región, fuera de España, en la que podían confiar y que reunía muchas de las características de las grandes capitales del mundo en todos sentidos.

Por otro lado, el papel de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (RSBAP) fue fundamental, especialmente a partir de la séptima década del siglo XVIII (período en que inicia su carrera nuestro arquitecto). Esta ilustrada institución peninsular tuvo sus antecedentes en

...las tertulias organizadas en Azcoitia [España] por el conde de Peñaflores, que de comidas y cenas entre amigos pasaron a constituir en 1753 una academia, para fomentar el estudio de las ciencias, en particular la física. La Academia quedó integrada

1995, p. 42 y ss, 257, 260 y ss. La palabra Bascongada aparece escrita con "B" ya que "el idioma vasco no conoce" la letra "V". (José Francisco de Irigoyen, *Colección alfabética de apellidos vascongados con su significado*, México, edición de *La Iberia*, 1909, p. 5. [1ª edición: México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1876].)

²⁰⁶ Luque Alcaide, *op. cit.*, p. 70.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 78. Las cursivas son mías.

por el conde de Peñafiorida y sus amigos Manuel Ignacio de Altuna Portu, quien durante su estancia en Francia estableció amistad con Rosseau...²⁰⁸

La idea de esta academia tuvo, como se puede ver, una evidente —directa— influencia de la Ilustración francesa. Y aquí vale hacer un paréntesis para resaltar la simultaneidad de esta academia y la de pintores de Nueva España, quienes se reunían dos veces por semana durante 1753, e intentaron obtener el reconocimiento oficial en 1754.²⁰⁹ Este hecho es una prueba más tanto de la temprana llegada de las ideas ilustradas al virreinato mexicano, como de la contemporaneidad de su influjo.

Posterior a la academia de Azcoitia, en 1763, se realizaron las juntas generales de la provincia de Guipúzcoa en la villa de Villafranca, éstas

...han sido consideradas como el antecedente más inmediato de la constitución de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. En ellas, el conde de Peñafiorida y quince individuos más presentaron y signaron un *Plan de una sociedad económica, o académica de agricultura, ciencias y artes útiles; comercio, adaptado a las circunstancias, y Economía particular de la M.N. Y M.L. Provincia de Guipuzcoa*.²¹⁰

Al año siguiente, en 1764, se efectuó la beatificación del franciscano fray Martín de la Ascensión, natural de la villa de Vergara, y compañero de martirio en Nagasaki de nada menos que el *criollo* y luego santo, Felipe de Jesús. En las fiestas celebradas por este motivo en la Villa del beato participaron miembros de la nobleza de las tres provincias vascongadas (Guipúzcoa, Vizcaya y Álava); el conde de Peñafiorida —quien preparó “la presentación de dos óperas cómicas: una traducida del francés y otra de su invención”— propuso la creación de una sociedad. Así, en diciembre del mismo año se reunieron en la residencia del conde y se declararon Amigos del País y en febrero de 1765 se inició la asamblea general preparatoria de la sociedad.²¹¹ Los primeros *Estatutos* fueron publicados el mismo año, luego fueron aprobados por el rey en 1773 y

²⁰⁸ Torales Pacheco, Josefina María Cristina. *Ilustrados en la Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, México Universidad Iberoamericana, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas, I.A.P., 2001, p. 56.

²⁰⁹ Gutiérrez Haces, Juana. “The Eighteenth Century: A Changing Kingdom and Artistic Style”. Página de la Universidad de Houston disponible en <http://www.coe.uh.edu/courses/cuin7330/FM-Essays/Haces.html>, p. 9 en formato de Word. El texto forma parte de los ensayos escritos en torno a la exposición *The grandeur of viceregal mexico: Treasures from the museo Franz Mayer*, en el Museum of fine arts Houston (junio-agosto de 2002). Citado: junio de 2002.

²¹⁰ Torales Pacheco, *Ilustrados en la Nueva España*, op. cit., p. 57.

²¹¹ *Ibid.*, p. 58-59.

los *Estatutos* definitivos se editaron en 1774.²¹² Los objetivos de la Real Sociedad fueron —como se puede comprobar en el *Plan de una sociedad económica*— el impulso de las ciencias, las bellas artes y las letras, así como de la industria y el comercio tanto interior como exterior.²¹³

En cuanto a la Real Sociedad en la Nueva España, en 1773 se llevó a cabo “el más espectacular reclutamiento” de socios en América. Veamos cómo se logró esto.²¹⁴ Josefina María Cristina Torales, nos relata cómo desde los primeros años de la década de los setenta del siglo XVIII, muchos paisanos se registraron en la Vascongada, gracias a la difusión hecha a través de las publicaciones de la misma Sociedad, que eran distribuidas en toda América. 1773 fue entonces un año sumamente importante ya que aunado a la aprobación de los *Estatutos* definitivos de la Real Sociedad por el rey Carlos III,

Martín de Aguirre Burualde conciliario del comercio de España en Cádiz, antes de partir hacia América propuso la idea de difundir la Real Sociedad en la Nueva España. Se acogió la idea y se le otorgó comisión para que con el amigo de mérito Leandro de Viana, en esa fecha, rector de la Cofradía de Aránzuzu estableciesen la Sociedad y la fomentaran “entre los paisanos”.²¹⁵

Don Francisco Leandro de Viana, conde de Tepa, junto con Martín Aguirre Burualde, los comisionados en México

...pidieron autorización para ejecutar su encomienda al virrey Antonio María de Bucareli, quien no sólo les concedió el permiso, sino que se proclamó como viceprotector de la Real Sociedad en la Nueva España. [Posteriormente] Designaron vicerrecaudadores a Antonio Bassoco por Vizcaya; a Sebastián de Eguía por Álava y a Ramón de Goya por Guipúzcoa. [...] En el mes de enero de 1775, en la RSBAP recibieron cartas de Meabe y los tres vicerrecaudadores de la Sociedad en México, en las que notificaron haberle entregado al virrey Antonio María de Bucareli la patente de Mérito, misma que había recibido “con particular estimación”.²¹⁶

²¹² *Ibid.*, p. 62-63.

²¹³ *Ibid.* p. 60.

²¹⁴ Astigarrá Goenaga, Jesús. “La expansión de la RSBAP por América”, *La Real Sociedad Bascongada y América*, III Seminario de historia de la RSBAP, Madrid, Fundación BBV, 1992, p. 98.

²¹⁵ México, AHVM, est. 1, tabla 5, caja 3, *apud* Torales Pacheco, *Ilustrados en la Nueva España*, *op. cit.*, p. 70,

²¹⁶ *Resumen de actas de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en sus juntas generales celebradas en la Villa de Bilbao por setiembre de 1775*. Con licencia impreso en Victoria por Tomás de Robles y Navarro, p. 17-18, *apud* Torales Pacheco, *op. cit.*, p. 70-71. Nótese la importancia del cargo del conde de Bassoco como representante a la provincia de Vizcaya de donde era oriundo, como también lo era el padre de don Ignacio de Castera.

Al erigirse don Antonio María de Bucareli como viceprotector de la RSBAP, se hace patente su vinculación a la nación vascongada que ya intuíamos por el origen de su apellido. Pero hay otro dato interesante en este sentido: su hermano José, el primogénito de la familia, fue director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla, fundada en 1777.²¹⁷ Aunque la fecha de fundación de esta Sociedad sea posterior a la de la Nueva España, la ascendencia vascongada de la familia de Bucareli, así como sus ilustrados intereses son evidentes.

En septiembre del "memorable" año de 1773 la campaña de difusión de la RSBAP, que apenas había comenzado en julio emprendida por el conde de Tepa y don Ambrosio Meave (comisionado de la Sociedad), ya contaba con la inscripción de ciento sesenta socios y un total de 9,412 pesos recaudados.²¹⁸

Los objetivos de la Real Sociedad en torno a la educación y al impulso para el desarrollo de las ciencias y las artes, no se quedaron en ideales escritos en los *Estatutos* o comentados en las juntas generales, sino que se concretaron en la apertura de escuelas y colegios nuevos, en apoyo a los existentes y en la publicación de libros, entre otras muchas acciones encaminadas al perfeccionamiento de la sociedad. No quiero decir con esto que fue hasta el establecimiento de la Real Sociedad en la Nueva España cuando se iniciaron las acciones en este sentido, pues el Colegio de las Vizcaínas y el de la Enseñanza, entre otros, fueron proyectos iniciados muchos años antes.

Vemos, pues, que la nación vascongada favoreció enormemente la entrada de las ideas ilustradas en la Nueva España y más tarde la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País se convertiría en el "puente de unión entre ilustrados novohispanos y europeos".²¹⁹ Uno de sus principales medios de comunicación fue la publicación de los *Extractos de las Juntas generales*, editados a partir de 1771. Éstos constituyeron "la primera revista científica ilustrada que apareció en los territorios de la monarquía

²¹⁷ Díaz-Trechuelo Spínola, María de Lourdes, *et al.*, "Don Antonio María Bucareli y Ursúa (1771-1779)", *Los virreyes de Nueva España en el reinado de Carlos III*, Tomo I, dirección y estudio preliminar de José Antonio Calderón Quijano, Sevilla, Escuela de estudios hispanoamericanos de Sevilla, 1967, p. 387. Bucareli nació en Sevilla el 24 de enero de 1717 y murió en México el 9 de abril de 1779.

²¹⁸ *Extractos*, 1773, p. 1-5, *apud*, Torales Pacheco, *op. cit.*, p. 71.

²¹⁹ Torales Pacheco, p.143 y ss. El capítulo cuarto de la obra está dedicado al asunto.

española”,²²⁰ con ella se mantenía informados a los socios de la Real Sociedad acerca de sus proyectos y las acciones realizadas por los miembros activos de las tres provincias. Asimismo se publicaban textos de los socios españoles y

...de amigos radicados en otras partes del mundo hispánico y de los socios extranjeros, que quisieron exponer sus ideas, críticas, hallazgos y experiencias a los miembros del Sociedad y, en general, al público ilustrado.²²¹

La excelente recepción de estas noticias entre los ilustrados novohispanos es perceptible desde los primeros años del establecimiento de la Real Sociedad en la Nueva España, ya que sus promotores solicitaban “«una buena porción» de impresos de la Sociedad y de la Escuela Patriótica” para estas tierras.²²² Más tarde, en los *Extractos* de 1786 se habla de “La *ansia con que apetecen* aquellos paisanos de tan remotos payses las producciones de la Sociedad”.²²³

Entre estos paisanos estaban por supuesto los arquitectos. Dos de ellos fueron miembros de la ilustrada Sociedad: Castera ingresó en 1788 y Guerrero y Torres en 1784.²²⁴ La relación entre ambos fue muy estrecha, como se verá posteriormente. Lógico es que al formar parte de la Vascongada, nuestros artistas participaran en las construcciones impulsadas por los socios, así como en otras patrocinadas por el grupo vasco y vasco-criollo.

Cabe destacar, por otro lado, que sólo el “paysano” Bucareli y otro virrey pertenecieron a la Real Sociedad y fueron sus promotores. Ambos ¡vaya casualidad! fueron mecenas de Castera. El otro gobernante fue, por supuesto, el criollo Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla y Horcasitas, II conde de Revillagigedo, quien ingresó en la Sociedad como socio honorario en julio de 1791.²²⁵

²²⁰ *Ibid.*, p. 143.

²²¹ *Ibid.*, p. 143-144.

²²² *Ibid.*, n. 230.

²²³ *Ibid.*, 144. Las cursivas son mías.

²²⁴ Torales, María Cristina. “Los comerciantes en la Nueva España, socios de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País”, *La Real Sociedad*, *op. cit.*, p. 64, 78 y 87. *Ilustrados en la Nueva España*, *op. cit.*, p. 402 y 408.

²²⁵ Torales Pacheco, *Ilustrados en la Nueva España*, *op. cit.*, p. 74 y 408.

Los trabajos de Castera relacionados con el grupo vasco.

Fue dentro de este ambiente ilustrado y a partir del mandato de frey don Antonio María de Bucareli,²²⁶ cuando nuestro arquitecto comenzó a recibir encargos importantes. Mencionaré brevemente los que estuvieron relacionados con el grupo vasco.

Hacia 1773 Castera había sido designado por Bucareli para realizar la obra del Paseo Nuevo; más tarde (1775) el maestro solicitó la contribución de 1,500 pesos a la Real Aduana, para la continuación de las obras.²²⁷ Esto es importante porque un año después, Castera haría el plano de la ciudad de México, en el que se marcaban la zanja y garitas de la propia Real Aduana. La persona que le encargó dicho plano²²⁸ fue uno de los primeros promotores de la Real Sociedad, a quien ya me he referido, el vasco Francisco Leandro de Viana y Sáenz Villaverde, Pérez de Santa María y Martínez del Campo, conde de Tepa y vizconde de San Nicolás, rector de la cofradía de Aránzazu y oidor de la Real Audiencia de México.²²⁹ Este conde, uno de los primeros mecenas de don Ignacio de Castera, había llegado a México en 1768, tres años más tarde, contraviniendo las Leyes de Indias, se casó con una mujer de la nobleza novohispana: María Josefa Rodríguez Pedroso y Pablo, marquesa de Prado Alegre, nieta del conde de San Bartolomé de Xala.

Don Leandro de Viana era un hombre que comulgaba con las ideas ilustradas, ya lo hemos visto promoviendo la Real Sociedad, pero sus acciones habían empezado varios años atrás, durante el gobierno del Marqués de Croix (1766-1771), a quien entregó algunos escritos sobre el establecimiento de la lotería en México y acerca de las tiendas de cacahuatería, entre otra iniciativas. Más tarde Bucareli y Ursúa le encargó la redacción de "un informe crítico sobre el sistema de intendencias propuesto por el

²²⁶ Frey es el tratamiento que se daba a los miembros de las órdenes militares, para distinguirlos del "fray" religioso (fraile). Bucareli era "Caballero comendador de la Bóveda de Toro en el orden de San Juan" (así se lee en la cartela de su retrato [óleo anónimo del siglo XVIII, que se encuentra en el Museo Nacional de Historia, Ciudad de México] reproducido en Torales Pacheco, *Ilustrados en la Nueva España*, op. cit., s/p). Y también fue baillío de la orden militar de San Juan Jerusalén.

²²⁷ Nombramiento de maestro mayor de esta nobilísima ciudad hecho en don Ignacio de Castera AHCM, arquitectos, vol. 380, exp. 5, *apud* Hernández Franyuti, *Ignacio de Castera arquitecto y urbanista...*, op. cit., p. 108-110.

²²⁸ Franyuti, op. cit., p. 17-18.

²²⁹ El nombre completo en Torales Pacheco, *Ilustrados en la Nueva España*, op. cit. p. 163 y sobre el título de nobleza: Ortega y Pérez Gallardo, Ricardo. *Historia genealógica de las familias más antiguas de México*, tomo II, México, Imprenta de A. Carranza y compañía, 1908, s/p.

visitador José de Gálvez, mismo que le sirvió de base al gobernante para oponerse a su instrumentación”.²³⁰ En 1776 el conde encargó a Castera el “Plano geométrico de la Imperial Noble y Leal ciudad de México, teniendo por extremo la zanxa y garita del resguardo de la Real Aduana”, el cual fue grabado en Madrid en 1785.²³¹ A decir de Francisco de la Maza, en 1792 el plano fue esculpido nuevamente, pero “modificado”, por Manuel Ignacio de Jesús del Águila”.²³²

Cabe mencionar que don Leandro de Viana, estando ya en España, publicó en 1782 un *Reglamento para precaver y extinguir en México los incendios de sus casas y edificios públicos*;²³³ el cual apareció al mismo tiempo que el impreso de don Francisco Antonio Guerrero y Torres: *Máquina fácil para apagar cualquiera incendio. Sacada del tomo I de la Real Academia de las Ciencias de París á fox. 259. núm. 38 acomodada con materiales de esta Ciudad de México, y examinada en pequeño como se dirá a fin*.²³⁴ Guerrero y Torres, como he señalado, pertenecía a la Real Sociedad. Seguramente el conde y él habían compartido una de las preocupaciones de los ilustrados de la época: los incendios en la Ciudad de México.

Tenemos entonces que tanto Guerrero y Torres como Castera, conocían al conde de Tepa, compartían sus ideas y participaban unidos para llevarlas a cabo. Nuestros arquitectos fueron, pues, de los americanos ilustrados que adaptaron las innovaciones francesas, o de otras partes del mundo, a las necesidades de su tierra. Y si ambos entraron en la Real Sociedad Vascongada fue, obviamente, por su ascendencia vasca, pero también por “el ansia con que apeteían” estar al tanto de los avances científicos e intelectuales para el beneficio del público. Esta pareja de criollos satisfacía enteramente

²³⁰ Torales Pacheco, *Ilustrados en la Nueva España, op. cit.*, p. 165.

²³¹ *Ibid.*, p. 165 n.

²³² Maza, Francisco de la. “El urbanismo neoclásico de Ignacio de Castera”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 6, núm. 22, México, UNAM, 1954, p. 98. El autor señalaba la existencia de dos planos más, uno de 1792 y otro de 1794; ambos fueron incluidos por Regina Hernández Franyuti en su libro.

²³³ Texto dedicado a la princesa de Austria, María Luisa de Borbón (Torales Pacheco, *Ilustrados en la Nueva España, op. cit.*, p. 165). Burkholder, Mark A. y Chandler D.S. *Biographical dictionary of Audencia Ministers in the Americas, 1687-1821*, Londres, Greenwood Press, 1982, p. 354.

²³⁴ Publicado por Ignacio González-Polo como “Un raro impreso del arquitecto Guerrero y Torres”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, UNAM, julio-diciembre de 1971, p. 151-159.

lo estipulado por los *Estatutos*, porque: “Los amigos de mérito eran aquellos «caballeros de *particulares talentos*, y circunstancias» que vivían fuera de las tres provincias”.²³⁵

En 1779 nuestro caballero Castera fue requerido por Juan José de Fagoaga, socio de la Vascongada desde 1773 —emparentado con don Antonio de Bassoco—, para hacer reparaciones y obras de ampliación en el Real Colegio de San Ignacio de Loyola, trabajos que llevó a cabo junto con el arquitecto Antonio González Velázquez.²³⁶ El Colegio de las Vizcaínas, como se le llamó comúnmente desde su fundación, fue el “magno proyecto que mostró la unidad y solidez de la nación vascongada en la Nueva España”.²³⁷

Diez años más tarde, en 1789, Castera tenía ya, entre otros títulos, el de Maestro Mayor de la Ciudad de México, socio de mérito de la Real Sociedad y Maestro Mayor del Real Desagüe y fue elegido por las religiosas del convento de Nuestra Señora del Pilar, la Enseñanza (fundación vasco-criolla), para la construcción de su nuevo convento. Antonio de Bassoco y Castañiza fue el “padrino de la primera piedra”, colocada el once de enero 1789.²³⁸ Un poco más tarde, hacia 1790, falleció el síndico de la obra Pablo Ximénez de la Plaza, y en su lugar se nombró a don Antonio Bassoco. De este modo, ambos miembros de la Real Sociedad trabajaron en un mismo proyecto, en el cual, dicho sea de paso, Castera demostró una vez más su gran calidad como arquitecto.

Hay que resaltar que cuando el artista estaba realizando esta obra, llegó a la Nueva España el virrey que lo convertiría en su arquitecto predilecto o de cámara, el célebre segundo conde de Revillagigedo. El Convento de la Enseñanza fue una más de las

²³⁵ Torales Pacheco, *Ilustrados en la Nueva España*, op. cit., 65. En la primera parte del capítulo cuarto de esta tesis profundizaré en la influencia y trascendencia de la Ilustración en nuestros arquitectos.

²³⁶ González Mariscal, María Josefa. “Crónica de la construcción y adorno del Real Colegio de San Ignacio de Loyola”, *Los vascos en México y su colegio...*, op. cit., p. 147-148.

²³⁷ Josefina Muriel de la Torre, “Las instituciones educativas de los vascos para mujeres de México. Época colonial”, *IV Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País “La R.S.B.A.P. y México”*, San Sebastián, [1995], t. I, p. 403-37, apud Torales Pacheco, *Ilustrados en la Nueva España*, op. cit., p. 32,

²³⁸ Don Antonio Bassoco donó 4,000 pesos en su calidad de padrino. ACM Méx. II C.21 recibo firmado por el síndico Pablo Ximénez de la Plaza, México 7 de febrero de 1789, apud Foz y Foz, Pilar. *La revolución pedagógica en Nueva España: 1754-1820. (María Ignacia de Azlor y Echeverz y los colegios de la Enseñanza) I*, Madrid, Instituto de estudios y documentos históricos A.C., México, en colaboración con el Instituto “Gonzalo Fernández de Oviedo” del C.S.I.C, Orden de la Compañía de María, 1981, p. 328.

cartas de presentación — o recomendación— de Castera, ante el nuevo gobernante; tales fueron su trabajo como arquitecto, el prestigio alcanzado para esos años, el apoyo de miembros de la Real Sociedad y su ascendencia vascongada, entre otros aspectos que iré detallando.

1.3.2 Castera y Bassoco

La historia de este poderoso hombre, amigo y mecenas de Ignacio de Castera, ha sido un poco olvidada. Siempre es mencionado como el patrono de Loreto, pero nunca se dice quién era; ni por qué o cómo había pagado la iglesia. Ya hemos hablado un poco de él, pero es necesario conocer más detalles acerca de su vida y personalidad artística, para comprender la cercana relación con Castera y las relaciones de éste con otros personajes destacados de la época.

Don Antonio de Bassoco y Castañiza Laiseca y Larrea, 1^{er} conde de Bassoco y vizconde de Santa Catalina, nació el 16 de octubre de 1738 en el Valle de Gordejuela, Vizcaya, y vino a México antes de 1763,²³⁹ atendiendo al llamado de su tío Juan de Castañiza y Larrea Molinuevo y Cruz (1710-1771), marqués de Castañiza, acaudalado minero y comerciante de la Nueva España.

Bassoco debe haber llegado por lo menos un par de años antes de 1763 a estas tierras, porque a decir de Josefina Muriel, entre 1763 y 1771 ya se había convertido en hábil empresario gracias al apoyo de su tío y había logrado triplicar el capital de los Castañiza, lo que le permitió convertirse en socio de la empresa.²⁴⁰ El 5 de agosto de 1772 casó con su prima María Teresa de Castañiza y González de Agüero, marquesa de Castañiza (ella de 17 años y él de 34).²⁴¹ Con esta unión se aseguraba la buena administración de los bienes de la familia, pues a la muerte del marqués de Castañiza, un año antes de su boda, su viuda ya le había confiado el manejo de la casa comercial

²³⁹ Muriel, Josefina. "El Real Colegio de San Ignacio de Loyola. 1764-1863", *Los vascos en México y su colegio...*, op. cit., p. 12.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Zárate Toscano, Verónica. "Estrategias familiares de los nobles de origen vasco en la Nueva España", *Los vascos en las regiones...*, tomo II, op. cit., p. 225.

de los Castañiza; su primo, el segundo marqués de Castañiza, se ocuparía de las haciendas.²⁴²

Doña María Teresa, la esposa de Bassoco, pagó entre otras obras piadosas, el retablo de la Virgen de Loreto y del Señor San José, de la capilla del Colegio de las Vizcaínas, el cual fue realizado por José Joaquín de Sáyagos entre 1772 y 1781.²⁴³ Como se puede ver, desde entonces la devoción de la Virgen de Loreto era la predilecta de la familia Bassoco, pero también de la Compañía de Jesús. Elisa Vargaslugo considera que dicho retablo es realmente original y único, pues si bien en la obra de Sáyagos era palpable la influencia de Isidoro Vicente Balbás —“el tono balbasiano”—,²⁴⁴ aquél añadía elementos rococó. Es decir, nos encontramos ante una obra más de la Vanguardia Americana, que continúa una tradición que había adquirido carta de naturalización —novohispana por supuesto— y se introducen elementos importados o “a la moderna”, para crear una obra totalmente original. Una obra que, además, había sido patrocinada por vascos y jesuitas, dos grupos que se perfilaban como una audaz élite cultural y artística del virreinato.

Volviendo a la familia de Bassoco, es importante hacer notar que el hermano de su esposa, es decir, su primo hermano, José Mariano, se casó con María Manuela Fagoaga y Leyzaur, lo cual permitió la participación de los Bassoco Castañiza en las importantes actividades mineras de los Fagoaga.²⁴⁵

Obvio es que el conde de Bassoco ocupó altos cargos en el gobierno: fue alcalde, regidor (1774) y síndico del Ayuntamiento (1775)²⁴⁶; cónsul (1781-82) y prior del Consulado de México (1795-97); miembro de la Primera junta de la Real Academia de

²⁴² Muriel, Josefina, *ibid.*, n. 226.

²⁴³ Vargaslugo, Elisa, “Los tesoros...” *op. cit.*, p. 204-205.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Torales Pacheco consigna su participación en la explotación de las minas de Veta Grande, Zacatecas. (*Ilustrados en la Nueva España, op. cit.*, p. 168, *apud* Ayuntamiento, Actas de Cabildo, 1809, f. 313. Archivo histórico de Zacatecas). Y AGN, Minería 46/3, declaración del 31 de enero de 1805, *apud* Brading, *op. cit.*, p. 175,

²⁴⁶ Ortega y Pérez Gallardo, tomo II, *op. cit.*, p. 7.

San Carlos,²⁴⁷ diputado del Real Tribunal de Minería (1786)²⁴⁸ y rector de la cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu,²⁴⁹ entre otras ocupaciones.

Además, y este es un dato que resulta esencial para comprender la personalidad artística del patrono, en un documento de 1803, Bassoco aparece como “arquitecto práctico” propuesto por Antonio González Velázquez para dirigir la obra del puente de la Laja, en el hoy estado de San Miguel de Allende.²⁵⁰ El título con que se designa a Bassoco en este documento no era otorgado por la Academia, más bien se empleaba para referirse a una persona que tenía conocimientos de arquitectura, mismos que había obtenido a través de la práctica, pero que no había estudiado formalmente la teoría. Esto fue entre otras cosas lo que hizo al conde estar “prevenido en contra de Tolsá” por algunas construcciones que había realizado, en las que, recordemos, “Tolsá había fallado en la funcionalidad más no en lo bello”.²⁵¹

Por otro lado, debo llamar la atención en torno a la generosidad de Bassoco, pues fue un hombre realmente desprendido de sus riquezas, las que utilizó en favor de la tierra que lo había hecho tan poderoso. Puedo decir que la “criollización” del grupo vasco se cumple en este personaje porque siempre se mantuvo fiel a la Nueva España. A su muerte, por ejemplo, dejó aquí toda su fortuna, a diferencia de otros paisanos que la enviaban toda, o en parte, de regreso a España.²⁵² Su sobrino nieto, José María, nos cuenta incluso que cuando el conde se enteraba de que alguien regresaba a España o se lo comentaban personalmente, él “solía decir con mal disimulado sentimiento: «aquí está mi medio para el viaje»...”.²⁵³ Tales las raíces que había tendido don Antonio en esta tierra.

²⁴⁷ Real Díaz, José Joaquín y Herrera Heredia, Antonia M., “Martín de Mayorga (1779-1783)”, *Los virreyes de Nueva España, op. cit.*, p. 219-220.

²⁴⁸ Muriel, Josefina. *Op. cit.* p.13.

²⁴⁹ *Diccionario Porrúa de historia, op. cit.*, tomo A-C, p. 393 y Muriel, Josefina. *Op. cit.*, p. 12. Garriz, Amaya. “Algunos mecenas y titulados vascos en la Real y Pontificia Universidad de México. Siglo XVIII”, *Los vascos en las regiones...*, tomo I, *op. cit.*, p. 170.

²⁵⁰ AGN, ramo Obras Públicas, vol. 17, exp. 10, f. 183. Expediente que comienza en junio de 1799, sobre “Defectos que contienen los planos levantados para la construcción del puente en el río de la Laja” (fs. 157-199).

²⁵¹ *Diccionario Universal...*, *op. cit.*, p. 484.

²⁵² *Testamentos México, 21-VI-1789 y AN, Juan Manuel Pozo, 4-II-1809, apud Zárate Toscano, Verónica.* “Los nobles de origen vasco en la Nueva España frente a la muerte”, *Los vascos en las regiones...* tomo I, *op. cit.*, p. 157.

²⁵³ *Diccionario Universal...*, tomo I, *op. cit.*, p. 485.

Pero en donde más se reflejó su lealtad, fue al hacer la elección entre dos arquitectos para edificar la iglesia de Nuestra Señora de Loreto: el gachupín Tolsá o el criollo Castera; Bassoco no dudó en elegir a éste, precisamente por ser criollo y porque lo conocía de tiempo atrás. Recordemos que el conde había sido benefactor de varias obras en las que el arquitecto había participado; además, ya habían trabajado juntos en la construcción del convento y colegio de la Enseñanza en la que el conde había invertido mucho tiempo y dinero. Era lógico, pues, que don Antonio comulgara con las ideas arquitectónicas de Castera.

Dichas ideas —inscritas dentro de una misma concepción artística ilustrada— fueron las que permitieron al conde aparecer como “práctico en arquitectura”, pero ¿de qué modo y en dónde las había adquirido?, ¿cuál fue su formación práctica en ese sentido? Cuando Bassoco aprendió lo que sabía, la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos aún no existía. Acerca de sus estudios en la Península realmente no se sabe nada. Todas las fuentes se limitan a señalar que llegó muy joven a la Nueva España o que vino atendiendo al llamado de su tío Juan de Castañiza y Larrea, pero nada más. Considerando que llegó muy joven a la ciudad de México y que aprendió los negocios al lado de su tío, resulta lógico pensar que sus conocimientos arquitectónicos los hubiera adquirido también aquí, pero a través de su participación en las obras de urbanismo y arquitectura de las que fue promotor o patrono. Entre éstas tenemos, además de las que ya hemos mencionado, la supervisión de las obras del desagüe de México, el camino de México a Toluca; el de Puebla a Veracruz y el de San Ángel;²⁵⁴ así como la reparación de la calzada de la Piedad y el camino de Lerma a Ixtlahuaca.²⁵⁵ También aparece como director de la construcción del camino a Veracruz, designado por el consulado (1796-1799 ca.),²⁵⁶ y nombrado para atender la obra del pedestal para

²⁵⁴ Para un hacendado y comerciante ilustrado como lo era Bassoco, la reparación de los caminos era primordial, pues de ellos dependía el buen tránsito de las mercancías que manejaban, así como el adelanto del comercio en general. (En 1794 reparó la calzada de San Antonio Abad y se menciona también que había reparado la de la Piedad. AGN, ramo obras públicas, vol. 33, exp. 1.)

²⁵⁵ Torales pacheco, *Ilustrados en la Nueva España, op. cit.*, p. 170-171.

²⁵⁶ Valle Pavón, Guillermina del. “La contribución de Antonio Bassoco a la economía y las contradicciones del reformismo borbónico”, *IV Seminario de historia de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, “La R.S.B.A.P. y Méjico”*, [Méjico (D.F.) septiembre de 1993], Tomo I, San Sebastián, RSBAP-Ministerio de Cultura, 1995, p. 291.

la estatua de Carlos IV, de Manuel Tolsá, puesta en la Plaza Mayor.²⁵⁷ Como se puede ver, no se trataba de una persona que se limitaba a promover y patrocinar obras, sino de un hombre que participaba también en su ejecución.

Los arquitectos que estaban trabajando en esos momentos, eran los artífices del movimiento artístico denominado neóstil, el cual representa “la primera carta de la Ilustración novohispana”. Bassoco, un personaje plenamente identificado con las luces, miembro importante de la nobleza y de la también ilustrada R.S.B.A.P, seguramente alternaba con los arquitectos más sobresalientes del momento. Resulta entonces lógico pensar que se formara dentro del mismo ambiente de Castera y sus contemporáneos, y que conociera la tradición arquitectónica americana. Vistas así las cosas, es posible deducir que a la muerte del arquitecto, en 1811, Bassoco pudo vigilar —por lo menos hasta 1814, el año de su deceso— al arquitecto José Agustín Paz para que terminara la iglesia siguiendo, en todo, el proyecto realizado por su amigo.

Vale señalar, por último, que en 1813 el conde de Bassoco aparece como conciliario de la Academia de San Carlos, en el título de académico de mérito de Manuel Tolsá.²⁵⁸ De hecho ya en 1784 el conde había sido nombrado “Conciliario Perpetuo de la Real Academia de San Carlos”.²⁵⁹ La jerarquía del conde dentro de esta institución era realmente elevada, pues ocupaba el cuarto sitio después del virrey. Con esto podemos reforzar la idea de que Bassoco, además de supervisar las construcciones de la iglesia de Loreto, del convento y colegio de la Enseñanza personalmente, siendo dignatario de la Academia pudo estar al tanto de todo lo que sucedía al interior de la misma, y de las

²⁵⁷ “Descripción de las fiestas celebradas en la imperial corte de México, con motivo de la solemne colocación de una estatua ecuestre de nuestro augusto soberano el señor don Carlos IV, en la Plaza Mayor”, Cédulas Reales, año 1795 y 1796, Vol. 18, núm. 108, folio 456; *apud* Escontría, Alfredo, *Breve estudio...*, Apéndice documental [documento 11,] *op. cit.*, p. 121. En cuanto al camino hacia Veracruz, en la placa conmemorativa de la colocación de la estatua develada el 9 de diciembre de 1796, se leía que además de la colocación de la estatua se daba principio al “...camino, llamado de Luisa, que seguirá hasta Veracruz, para facilitar el comercio y la comodidad pública. Promovió tan importante obra al rey y al reino, deseado por más de dos siglos, el actual Excmo. Señor Virrey Don Miguel La Grúa, marqués de Branciforte etc., etc., etc. Insigne protector de caminos, encargando la ejecución de este al Real Tribunal del Consulado de N. E. Siendo prior y cónsules los señores Don Antonio de Bassoco, Don Rodrigo Sánchez y Don Matías Gutiérrez Lanzas”, (p. 131).

²⁵⁸ Álvarez, Manuel Francisco. “El dr. Cavallari y la carrera de ingeniería civil en México” (Estudio presentado a la Sociedad Antonio Alzate el 6 de noviembre de 1905), *El arte y la ciencia*, México, Vol. 9, 1908, p. 226.

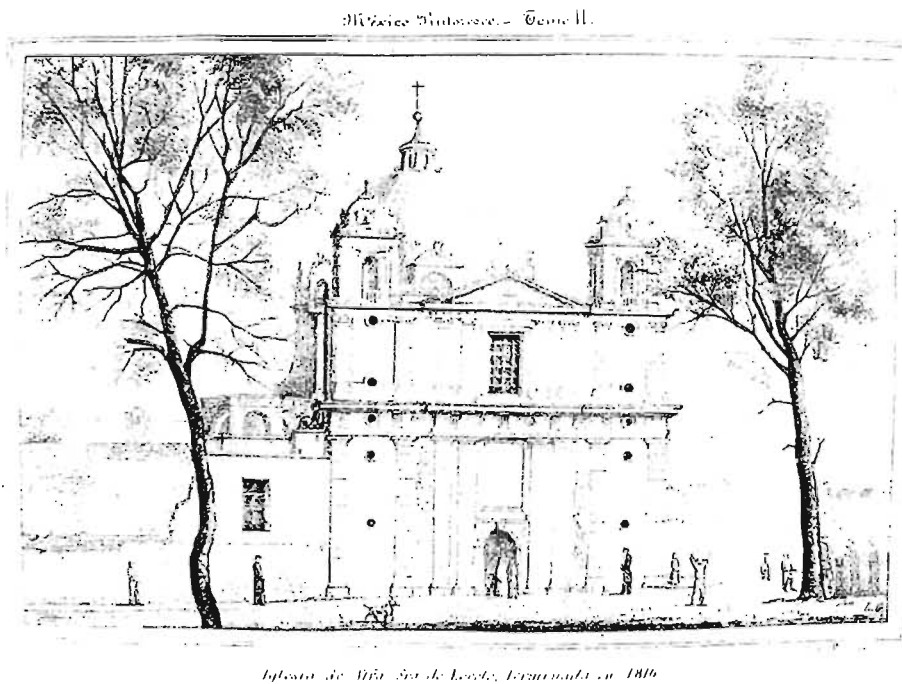
²⁵⁹ Torales Pacheco, Josefina María Cristina. *Ilustrados en la Nueva España*, *op. cit.*, p.169.

resoluciones o comentarios que se hacían en torno a las obras que él estaba patrocinando.

La ascendencia vascongada de don Ignacio fue fundamental a lo largo de su vida pues gracias a ella recibió el apoyo incondicional de los miembros de una misma región. El establecimiento de la R.S.B.A.P en la Nueva España fue, sin duda, un hecho que le favoreció enormemente, y debo subrayar que no sólo a don Ignacio, sino a todos los novohispanos ilustrados que con “tanta ansia” solicitaban crónicas sobre las innovaciones que surgían en otras partes del mundo.



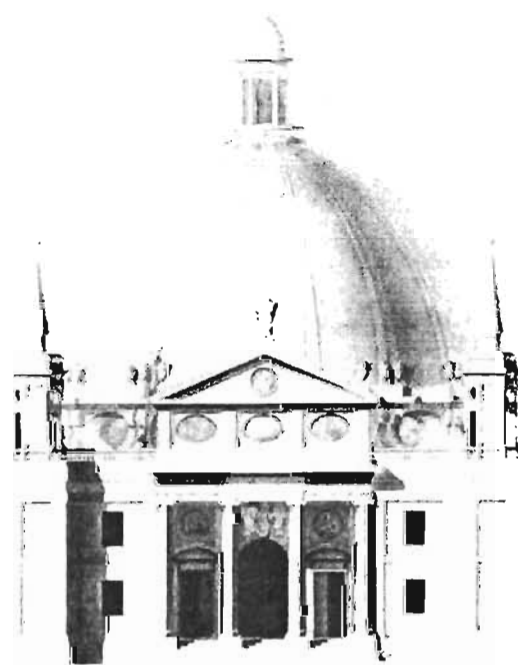
1. Portada del Periódico *La Cruz*, 2 de abril de 1837 (FRHN).



2. "Iglesia de Nuestra Señora de Loreto". Litografía de Murguía en *México Pintoresco artístico y Monumental* de Manuel Rivera Cambas (FRBN).



3. Litografía de Decaen, periódico *La Cruz* (FRHN).



4. Proyecto de Manuel Tolsá para la iglesia de Nuestra Señora de Loreto (ALGM).



CAPÍTULO II

IGNACIO DE CASTERA OVIEDO Y PERALTA Y LA DINASTÍA DE ARQUITECTOS NOVOHISPANOS

*Un paraiso, ¿quién lo duda!
pero, y esto es lo decisivo,
un paraiso americano.
Edmundo O’Gorman*

2.1 Formación del arquitecto.

Llega el momento de conocer más de cerca a nuestro arquitecto. Es necesario hacerlo porque su formación profesional se desarrolló durante la segunda mitad del esplendoroso siglo XVIII, al lado de arquitectos barrocos muy destacados. Una época en la que pudo observar la construcción de las obras más ricas de la época, e incluso —¿por qué no?— pudo participar en algunas de ellas.

Ya he mencionado que su personalidad como arquitecto ha sido relegada a segundo plano. Su constante vinculación con Revillagigedo II, ha suscitado que la investigación se enfoque principalmente en su actividad como urbanista, opacando la capacidad y la trascendencia artística del alarife.

Lo mismo sucede con el período a partir del gobierno de Revillagigedo II: se ha etiquetado a toda la época como aquella en que la Ilustración es realmente palpable y

que sólo a partir de ese momento se nota su influencia en la arquitectura y en el urbanismo. Pero ya hemos visto que, a diferencia de esta idea generalizada, los grupos letrados y los artistas novohispanos se preocupaban por estar al tanto de las ideas "modernas" desde hacía varias décadas... de hecho así fue desde el siglo XVI... en otras palabras al comenzar la vida del virreinato.

Ignacio de Castera vivió y se formó en aquel momento. Durante el rico y optimista siglo XVIII, el de los cambios y rupturas que se extenderán hasta la centuria siguiente.

2.1.1 Los trabajos al lado de su padre.

Son pocas las noticias que tenemos acerca de don Esteban Castera, pero las que hay son esenciales para entender la formación primera del arquitecto, así como el entorno en el que se desarrolló durante sus primeros años de vida. Como ya señalé, el padre de Ignacio de Castera fue contratista del Ayuntamiento, es decir, realizaba obras materiales o prestaba sus servicios por contrata, a esta institución del gobierno de la capital del virreinato.

Al referirse a la profesión del padre de Castera, Tovar de Teresa únicamente señalaba que había sido un contratista y el dato fue retomado por Regina Hernández Franyuti en su libro acerca del arquitecto. Ahora sabemos que de hecho fue arquitecto y que además de trabajar en el acueducto de Chapultepec, en 1779 firmó una memoria de gastos por “alzar y enderezar el enlosado y componer el empedrado de una casa en la calle de San Felipe Neri, propiedad del juzgado de Capellanías”.¹

Esta información confirma lo que Hernández Franyuti intuía sobre las primeras enseñanzas de Castera:

Probablemente, como era costumbre, su padre lo instruyó en la geometría, las matemáticas y el manejo de instrumentos, lo cual le permitió tener los conocimientos necesarios para dedicarse al desempeño de dos oficios importantes en su tiempo: la agrimensura y la arquitectura.²

La investigadora añade que aunque su formación fue práctica, el desempeño de Castera “demuestra que no sólo conoció las técnicas y los métodos, sino que los estudió, los cuestionó, adoptó el uso de nuevos instrumentos...”.³ En efecto, Ignacio de Castera Oviedo y Peralta era un profesional, un arquitecto ilustrado, digno de ser considerado un “académico” —en el sentido primigenio de la palabra— antes de la llegada de la Real Academia de San Carlos. Castera, al igual que otros artistas de su época —y los maestros o antecesores de éstos— tenían conocimiento de los avances tecnológicos y las “vanguardias” de su arte en otras latitudes, a través de tratados,

¹ González Franco, Glorinela, *et al.*, *Artistas y artesanos a través de sus fuentes documentales, volumen I, Ciudad de México*, México, INAH, 1994, p. 128, *apud* AGN, Bienes Nacionales, vol. 502.

² *Ignacio de Castera...*, *op. cit.*, p. 15.

³ *Ibid.*

grabados, libros de diseños, etc. que estudiaban metódicamente, para poder aplicarlos o adaptarlos a sus creaciones.

1750 es la fecha aproximada del nacimiento de Ignacio de Castera, por lo que al momento de realizar sus primeras obras, en 1773 —según su propia declaración—, tendría 23 años.⁴ Era joven. Para esa época aún no alcanzaba la mayoría de edad. Seguramente su gran talento le valió el apoyo de los arquitectos del gremio y de los personajes con cargos importantes en el gobierno de la Ciudad de México.

En la relación de méritos y servicios, presentada en 1781, para obtener el nombramiento de maestro mayor de la nobilísima ciudad de México, señalaba:

Mi lealtad, desinterés, esmero y eficacia en el servicio de vuestra excelencia y del público, son patentes a varios de los señores que componen este Excmo. Ayuntamiento y así verbalmente lo han informado en varias juntas y cabildos, como por escrito el señor don Antonio Mier y Terán en 26 de abril de 1775, en el cuaderno primero de las cuentas del 73 y siguientes...⁵

Castera demostraba que no era un simple advenedizo. Y por supuesto que no. Para entonces poseía el título de agrimensor de tierras y aguas, unido al de maestro de arquitectura que le había sido otorgado en 1777.⁶ Lo interesante en la declaración del arquitecto es que menciona documentos probatorios de sus trabajos para el Ayuntamiento, desde 1773, y además proporciona un nombre, el de Antonio Mier y Terán, a quien debemos recordar, porque más tarde aparecerá vinculado a una de las obras más tempranas del arquitecto.

⁴ En realidad no sabemos si era mayor o menor, puesto que desconocemos la fecha exacta de su nacimiento. 1750 fue la fecha sugerida por Regina Hernández, quien la calculó basándose en la fecha del matrimonio de sus padres (1749), pero no sabemos si para cuando esto sucedió el pequeño Ignacio ya había nacido. Es una posibilidad.

⁵ "Nombramiento de maestro mayor de esta nobilísima ciudad hecho en don Ignacio de Castera, Archivo histórico de la ciudad de México", *Arquitectos*, vol. 380, exp. 5, *apud* Regina Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 110.

⁶ "Título de agrimensor de tierras y aguas en esta Nueva España para don Ignacio de Castera vecino de ella" AGN, Mercedes, vol. 81, 1769-1799, f. 116 v. Esta debe ser la inscripción que posee el documento, para definir el asunto que contiene, sin embargo, en el cuerpo del mismo está claramente expresado que le estaban siendo concedidos el título de agrimensor de tierras y agua el de maestro de arquitectura:

"...con acuerdo de dicho mi virrey he tenido por bien de elegiros y nombraros como por el presente os elijo y nombro a vos, el citado don Ignacio de Castera para maestro de arquitectura y medidor de tierras y aguas de los dominios de mi Nueva España...", (*Ibid.*, p. 107).

Veamos ahora cuáles habían sido las obras realizadas al inicio de su carrera y en cuáles había trabajado con su padre. En la probanza de méritos arriba citada, Castera declara

Que en atención a los servicios que he tenido el honor de hacer a V.E., no sólo en la vigilancia, cuidadosa atención, prolijidad y esmero de idear, trazar, y delinear de diversos modos la hermosa y bella obra del paseo Nuevo, formando mapa de los arcos, fuente, garita... según había pensado y proyectado el Excmo. Señor Bucareli, quien convencido de la utilidad y beneficio de mi estudiada invención, accedió gustoso a ella...⁷

Don Ignacio, quien no era precisamente el hombre más modesto de la ciudad, no indica las fechas en que había ejecutado las obras, pero si atendemos a la fecha de inauguración del paseo, 1775;⁸ y si consideramos los documentos de 1773 y 1775 citados por el arquitecto, entonces podemos deducir que por lo menos desde 1773 Castera ya estaba trabajando con Bucareli en este proyecto.

El artífice no menciona nada acerca de la participación de su padre en esta empresa, lo hará en otro momento. Ahora nos parece necesario tratar de dilucidar de qué manera pudo haber influido su padre, para que obtuviera encargos, pues estamos ante una sociedad en la que los gremios y las relaciones interpersonales de sus miembros son causa y origen de muchas características de las manifestaciones artísticas novohispanas, como se irá viendo a lo largo de este trabajo.

Suponemos que para el momento en que Castera realizaba las obras antedichas, don Esteban era ya contratista del Ayuntamiento. Desde su llegada a la Nueva España (recordemos que había nacido en el poblado de Pasajes en la provincia de Vizcaya, la misma a la que pertenecía el conde de Bassoco), debió acercarse a la comunidad vascongada establecida en la Nueva España y muy probablemente fue gracias a ella que pudo conseguir el puesto en la institución del gobierno. Trabajando ahí pudo introducir a su hijo al medio, dentro del cual éste demostraría el talento que poseía y que luego se concretaría en sus obras. Esta capacidad debió granjearle el apoyo de

⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁸ Marroquí, José María. *La ciudad de México... op. cit.*, tomo III, p. 144. Juan de Viera coincide con la fecha y lo describe en su *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México* [1777], Instituto José María Luis Mora, (colección Facsímiles), 1992, p. 104-106. Al tema del Paseo Nuevo me referiré más adelante.

algunos integrantes del gremio de agrimensores y arquitectos, con quienes luego se vería involucrado. Así, gracias a sus facultades, Castera lograría los primeros encargos relevantes; entre ellos los de su primer mecenas, el virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa. Posteriormente se verá quiénes fueron los otros maestros e impulsores del joven artífice.

No sabemos con exactitud en qué fechas padre e hijo trabajaron juntos, pero en su probanza de méritos, Ignacio de Castera declara que:

Atendiendo no menos vuestra excelencia a los trabajos y fatigas con que mi padre y yo hemos asistido y asistimos a la construcción de la arquería Nueva de Chapultepec, y al desvelo con que procuramos su mayor hermosura y perfección...⁹

Castera es muy claro al señalar que ambos habían asistido y seguían asistiendo, en 1781 —fecha de la probanza— a los trabajos de la arquería. El arquitecto se refiere específicamente a su participación en la “arquería Nueva”, pero también a algo más...

Padre e hijo realizaban juntos este “hermoso y perfecto” trabajo, con lo que se prueban las enseñanzas que el padre había heredado al hijo; pero el alumno había superado al maestro. Don Ignacio ya tenía para ese momento dos títulos y don Esteban sólo el de arquitecto. Es evidente que para poder lograrlo, el alumno contó con otros maestros.

⁹ “Nombramiento...”, en Hernández Franyuti, *op. cit.*, p.109.

2.1.2 Cartas absurdas de la Ilustración novohispana:¹⁰ ¿Un “neoclásico” formado entre barrocos?

Para poder comprender la obra de nuestro arquitecto es necesario averiguar al lado de quiénes se formó y con quiénes trabajó, para identificar cuáles fueron sus influencias y aspiraciones al poner en práctica el arte de arquitectura.

Atendiendo a las características de sus obras —las conocidas y las que le atribuyo—, así como a sus relaciones profesionales y personales, he considerado que son tres los arquitectos que se perfilan como posibles mentores, o cuando menos figuras fuertes, para el joven Castera, ellos son: Ildefonso Iniesta Bejarano y Durán, Cayetano José de Sigüenza y Francisco Antonio Guerrero y Torres. Empero no dejo de lado a otros arquitectos y mecenas, cuya influencia es perceptible en la obra del artífice.

En este apartado únicamente anoto los puntos de coincidencia (profesionales y personales) entre los constructores. Las correspondencias formales y estilísticas que los corroboran, se verán en los siguientes capítulos cuando haga el análisis de la producción arquitectónica del alarife.

Si algo abundaba en la Nueva España hacia la sexta década del XVIII, eran maestros de arquitectura. Ignacio de Castera logró acercarse a los más notables de la época y seguramente conocía a muchos más del gremio. Uno de ellos fue el arquitecto Ildefonso Iniesta Bejarano, encargado de examinarlo para obtener el título de “maestro de arquitectura y medidor de tierras y aguas”, quien lo encontró “suficiente y experto para practicarlo”.

Ildefonso Iniesta Bejarano firmaba como su examinador,¹¹ porque seguramente era veedor del gremio de arquitectos, pero existen datos que me permiten suponer una relación que fue más allá de la mera comunicación entre colegas. En primer lugar considero significativo el hecho de que don Ignacio solicitara el título de agrimensor y

¹⁰ Con este título aludo, por supuesto, tanto a los artículos de Jorge Alberto Manrique y Martha Fernández, como al libro que reunió la comunicación epistolar entre el maestro Manrique y Teresa del Conde: *Cartas absurdas* (México, Azabache, 2003).

¹¹ “Título de agrimensor de tierras y aguas...” (doc. cit., p. 107), en donde se lee: “A que el dicho mi virrey [Bucareli] ordenó en decreto de ocho de abril de este corriente año [1777] pasaseis a que os examinara el agrimensor don Ildefonso Iniesta...”.

arquitecto. Iniesta era un profesional de ambas materias;¹² esto revelaría que tal vez Castera, como buen discípulo, habría decidido seguir los pasos de su superior.

Pero antes de continuar, es importante recordar quién fue Iniesta Bejarano.¹³ Nació en México, se desconoce la fecha exacta mas se sabe que murió el 6 de octubre de 1781. Los padres de Ildelfonso Iniesta Bejarano y Durán, fueron María Durán —hermana de Miguel Custodio Durán— y José Miguel de Iniesta, criollo descendiente de conquistadores. Fue nieto, por lo tanto, de José Durán, autor de la planta de la Basílica de Guadalupe y participante en la construcción de la iglesia del convento de San Francisco Xavier, Tepotzotlán. Sus tíos fueron los arquitectos Miguel Custodio, Gregorio y Fernando Durán.

Nuevamente las relaciones familiares, de compadrazgo o de mera amistad, se hacen presentes; lo cual me mueve a tratar de identificar urdimbre y trama del complicado tejido formado por artistas, mecenas y gobierno novohispanos. Castera conocía a Iniesta porque él era uno de los miembros del gremio que podía examinar a los aspirantes al título de maestros, esto es lógico; pero a mi juicio es interesante averiguar cómo logró relacionarse con todos los demás y de cómo influyeron en su carrera. Es decir, a quién conoció primero: ¿a De Sigüenza?, ¿a Bassoco y a los nobles vascongados?, ¿a Guerrero y Torres?, ¿al propio Iniesta?

Algo parece claro hasta este momento, que el trabajo de su padre en el Ayuntamiento de la Ciudad de México, así como su ascendencia vascuence le permitieron alternar con uno o varios de los citados personajes destacados. De ese modo se pudo acercar al vascongado virrey Bucareli, con quien realizaría sus primeros trabajos trascendentales y recibiría el título de agrimensor y arquitecto.

Existe otro hecho bastante significativo. Que nuestro arquitecto, además de crecer en la Ciudad de México admirando la construcción de las más fastuosas obras del

¹² En el nombramiento de Castera, Iniesta aparece sólo como agrimensor, pero ya desde 1767 firmaba así: "Digo yo Alférez don Ildelfonso Iniesta Bejarano y Durán, Maestro Mayor de Arquitectura de la Nueva España, agrimensor de esta Real Audiencia y Alanphe mayor de esta Nobilísima ciudad de México" ("Protocolo de Felipe Muñoz de Castro, 5 de marzo de 1767", *apud* Tovar de Teresa, *Repertorio...*, *op. cit.*, p. 190).

¹³ Los datos biográficos de este arquitecto fueron tomados de Tovar de Teresa: *Repertorio...* tomo II, *op. cit.*, p.190, y del mismo autor: "La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán", *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España. Museo Nacional del Virreinato*, México, Sociedad de Amigos del Museo, Bancomer, 1988, p. 68 y 73.

barroco estípite, alternó con uno de sus representantes al inicio de su carrera ¡y con uno criollo! Don Ildelfonso Iniesta Bejarano, heredero de una tradición tan prestigiosa como la de Miguel Custodio Durán y miembro de la élite artística americana. Al parecer este círculo apoyó los nuevos y grandes talentos para nombrarlos herederos, o continuadores, de la escuela arquitectónica novohispana que se había iniciado muchos años antes.¹⁴

Varias son las obras en que interviene Iniesta Bejarano, y varias también las coincidencias con el joven arquitecto Ignacio de Castera: en las aspiraciones profesionales, ya señaladas¹⁵; en las ideas que tenían en torno al arte que cultivaban y en la participación de ambos en algunas obras. No analizaremos todas y cada una de las obras de Iniesta, sólo aquéllas que nos permitan demostrar cuál pudo ser su influencia y cuál el ambiente en que nuestro artista se formó.

La primera empresa en que “discípulo” y “maestro”¹⁶ —y otros maestros— trabajaron juntos, en la cual *sólo participaron artistas novohispanos*, fue la **iglesia de La Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora**. Su reconstrucción se inició en 1773 gracias a la iniciativa del bachiller Gregorio Pérez Cancio. Este criollo de acomodada familia, estudió en la Real Universidad de México, fue doctor en teología y en 1753 obtuvo la cátedra de Prima de Teología, gracias al apoyo del arzobispo Manuel José Rubio y Salinas¹⁷ (1749-1765). Es éste un dato que debo subrayar, en tanto que se trata de un arzobispo cuyo papel como mecenas fue verdaderamente destacado. Él apoyó a Miguel Cabrera y le permitió firmar como “pintor del Ilmo. Sr. D. D. Manuel Joseph...”, en una

¹⁴ Aquí vale la pena recordar que lo mismo sucede en el ámbito de la pintura, ejemplo claro es la dinastía de los Rodríguez Juárez, que comienza en el siglo XVII y continúa hasta el XVIII.

¹⁵ Además de la coincidencia en la profesión de Castera, vale destacar que Iniesta fue al autor del arco de triunfo para la proclamación de Carlos III en 1760. Veintinueve años después Castera realizaría los diseños de arquitectura efímera para la jura de Carlos IV. Es sabido que los maestros mayores eran elegidos para realizar estos encargos, sin embargo, me agrada la idea de imaginar a Castera a los diez años —poco más o menos—, admirando fascinado el arco de don Ildelfonso y algunos años más tarde, imaginar al joven hombre trabajando en su propia escenografía para las fiestas del nuevo monarca. Casualidad o sueño realizado, el hecho es que este tipo de cosas parecen ser una constante en la vida del arquitecto... ¿estaría acostumbrado a ellas? Puede ser.

¹⁶ Así entrecomeillado porque no se trata de una relación estrictamente escolar entre alumno y maestro; sino más bien de una relación entre miembros de un mismo gremio que comparten ideas e ideales en tomo al arte que practican.

¹⁷ Pérez Cancio, Gregorio Br. *Libro de la fábrica del templo parroquial de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora. Años de 1773 a 1784*, transcripción, prólogo y notas de Gonzalo Obregón, México,

clara analogía a lo que sería un pintor de cámara, en su *Maravilla Americana, y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*.¹⁸

También durante su mandato como arzobispo algunos pintores y el arquitecto Miguel Espinosa de los Monteros, tuvieron la iniciativa de establecer una Academia de pintura en la Ciudad de México. El impulso que se otorgó a la construcción fue notable: Santa Prisca de Taxco, el Sagrario Metropolitano, San Felipe Neri el Nuevo y la Santísima Trinidad son ejemplos de ello. Aquél ilustrado mecenas, muy enterado de los avances artísticos en el Viejo Mundo, apoyó al padre Pérez Cancio al principio de su carrera y fue él también quien lo nombró párroco de la iglesia de La Santa Cruz y Soledad, el mismo año en que obtuvo la cátedra en la Universidad.

Este aspecto es fundamental para este trabajo, ya que a partir de aquellos años los cambios en el arte novohispano son constantes y a veces radicales. El interés por estar a la moda no sólo mueve a unos cuantos. Virreyes, arzobispos, nobles, burguesía... todos se contagian con el encanto de una vida cortesana. Los mandatarios recién llegados de España y sus séquitos procuran ir siempre "a la moderna". La sociedad novohispana no permanece ajena y su nobleza compra libros, grabados, objetos, obras de arte y todo aquello que los mantenga a la vanguardia.

Pérez Cancio es protagonista de esta ilustrada etapa, miembro de una generación que bien puede ser considerada como la de "los primeros modernos novohispanos", y es él quien emprende la enorme labor de reedificar la iglesia de La Santa Cruz; para ello acude desde el inicio de la obra al virrey. Para entonces lo era nada menos que don Antonio María de Bucareli. La participación del gobernante al lado de los arquitectos Cayetano José de Sigüenza, Ildelfonso Iniesta Bejarano, y Francisco Antonio Guerrero y Torres es realmente activa y el intercambio de ideas es constante. Veamos cómo se va desarrollando.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Departamento de Monumentos coloniales 23, 1970, p. 9.

¹⁸ México, Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildelfonso, 1756.

A principios de 1773 Gregorio Pérez Cancio comienza su detallado *Libro de fábrica* y el 5 de enero del mismo año, anota que ese día se había celebrado la primera junta de peritos para evaluar la necesidad de reconstruir la iglesia, y que el maestro designado había sido Cayetano de Sigüenza. Durante poco más de un año, los planos realizados por Sigüenza e Ildefonso Iniesta Bejarano fueron evaluados por el virrey, por el párroco Pérez Cancio y por otros arquitectos: un maestro de apellido Torres Cano y Francisco Antonio Guerrero y Torres,¹⁹ en suma la “crema y nata” de los arquitectos novohispanos del momento.

Bucareli ordenó, en varias ocasiones, que los planos fueran corregidos o aumentados. Para entonces el virrey, en una actitud muy ilustrada, ya había ordenado a Pérez Cancio lo siguiente: “Usted averigüe si cuando se fundó la parroquia dio algo la Real Hacienda para ello y me trae noticia”.²⁰ En otras palabras lo mandó a investigar en los archivos —tarea que el padre siguió a pie juntillas, como investigador profesional—, para de esa manera poder exigir al organismo el dinero para la fábrica.

En cuanto a la realización del diseño de la parroquia, dos puntos deben ser resaltados. Primeramente, que luego de una de las tantas juntas entre los maestros, el 10 de abril de 1774, uno de ellos le envió a Pérez Cancio “...un mapa de jabón curiosamente fabricado, el que se llevó a S.E. por la curiosidad de la materia bien que no representaba más que el bulto del templo sin distinción de interioridades y oficinas...”.²¹ Este “mapa” era la maqueta de la iglesia y un mes después se fabricó en madera. Se trata del diseño de la montea, una práctica que fue común en la Nueva España y que demuestra el profesionalismo de nuestros arquitectos.²² Así que, luego de ver el mapa antedicho, el virrey mandó que “se sacara en estampa del mismo modo que tenía de bulto”.

El segundo aspecto importante, es el siguiente: un mes más tarde, el 15 de mayo de 1774, después de ver la plancha de madera para grabar el “mapa de jabón” antedicho, el virrey le dio a Cayetano de Sigüenza “...la idea para el cementerio y para esto le

¹⁹ Pérez Cancio, *Libro de fábrica.*, p. 49.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ *Ibid.*, p. 50.

²² El único ejemplo que ha llegado a nuestros días —hasta donde tengo noticia— es la maqueta del retablo baldaquino, o ciprés, de la catedral de Puebla, realizada por don Manuel Tolsá en 1798, veinticuatro años después de la mencionada en la crónica citada.

entregó una estampa que le sirviera de modelo y le regaló dos compases exquisitos agradeciéndole su dedicación a la fábrica".²³ Como se puede ver, este moderno virrey no sólo poseía grabados que regalaba a los arquitectos, sino también las herramientas necesarias para el desempeño de su arte. Podemos deducir que el interés del gobernante por la arquitectura, fue más allá de la mera afición. (Volveré sobre este asunto, al referirme a las obras que Castera realizó durante su mandato.)

Posteriormente el virrey ordenó a Iniesta Bejarano que "castigara el mapa hasta su última perfección",²⁴ antes de que se grabara como había ordenado. Debemos recordar que Iniesta era el Maestro mayor de arquitectura de la Nueva España y por eso él se encargó de corregirlo; pero notemos que siempre fueron personajes criollos los que participaron en esta obra.

Pérez Cancio, el culto párroco, también redactó las "Reglas que se habrían de seguir en esta obra"; la cuarta de ellas rezaba: "El sobrestante no ha de elegir a los trabajadores sino el maestro y no se han de buscar los más baratos sino los mejores".²⁵ Las ambiciones del padre son muy claras, tenía la intención de hacer algo realmente digno, aunque costara mucho dinero.

Además de la parroquia, se construirían algunas dependencias como la casa de los vicarios y la escuela para niños indios. La iglesia consistiría en un edificio de tres naves, enmarcado por torres de tres cuerpos y con un gran atrio al frente. Para lograr todo esto había llamado, como lo estipulaban las "Reglas", a los mejores arquitectos: primero a Cayetano de Sigüenza, a su muerte —en 1778—, a Ildelfonso Iniesta Bejarano; cuando éste faltó —a finales de 1781—, al arquitecto José Álvarez²⁶ y a partir de 1784 a don Ignacio de Castera Oviedo y Peralta. Existe un lapso, antes de 1784, en el que Pérez Cancio estuvo encarcelado en Tepetzotlán, por lo que dejó de escribir su relación de obras. No es posible saber si Castera asistió a la fábrica antes del incidente o sólo a partir de 1784. El 7 de febrero de aquel año se acordó que Castera y Álvarez hicieran el

²³ *Ibid.*, p. 60.

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵ *Ibid.*, p. 71.

²⁶ *Ibid.*, p. 192.

avalúo de lo que costaría la terminación de la obra y fue hasta junio del mismo año, que los arquitectos reconocieron el estado y necesidades para su conclusión.²⁷

Aunque Gregorio Pérez Cancio no menciona a Castera en los primeros años de la empresa, me parece probable —como antes dije— que Castera asistiera a la construcción desde sus inicios. La idea no parece excesiva si consideramos que en 1773, nueve años antes de que hiciera los avalúos para La Santa Cruz, ya se encontraba realizando obras para el Ayuntamiento, conocía al virrey Bucareli y don Ildelfonso —su examinador— era el director de las obras de la parroquia. Por otro lado, Castera pudo ser invitado a participar en ellas —antes de 1784— por el propio Cayetano José de Sigüenza, en un gesto de apoyo entre paisanos. Este arquitecto era hijo de padres vizcaínos, y había nacido prácticamente en la Nueva España, vio la luz durante el viaje a este reino, entre 1714 y 1715.²⁸ De modo que don Cayetano era un hombre plenamente criollo y descendiente de vascos, igual que don Ignacio. Esta relación pudo originar la invitación que supongo, pero también la posible existencia de un nexo más estrecho, quizá como discípulo o protegido del maestro Sigüenza.

De cualquier modo, la participación de nuestro arquitecto en la construcción de la iglesia de La Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora, permitió a don Ignacio trabajar al lado de —supliendo a, o siguiendo a— estos arquitectos barrocos, cuya influencia es perceptible en su obra. Asimismo el influjo directo de la iglesia en cuestión (de su proyecto original) se puede observar en dos de sus primeras obras: la fuente del Salto del Agua y la del Paseo Nuevo, contemporáneas de aquella.

Por último valè hacer algunas observaciones acerca del nombramiento de “Maestro Mayor Primero” de la ciudad de México. A la muerte de Iniesta Bejarano, en 1781, Castera disputó el cargo al lado de José Damián Ortiz de Castro, Eligio Delgadillo y José Álvarez,²⁹ y Francisco Antonio Guerrero y Torres.³⁰ Como se puede ver, los integrantes de la terna eran muy talentosos y competitivos, sin embargo, el cargo fue

²⁷ *Ibid.*, p. 257, 265 y ss.

²⁸ Castro Morales, Efraín. “Cayetano de Sigüenza...”, *Santa Prisca restaurada*, México, Instituto guerrerense de cultura, 1990, *apud* Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio*, *op. cit.*, tomo III, p. 284, México, Instituto guerrerense de cultura, 1990.

²⁹ Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 25.

³⁰ González-Polo, Ignacio. “El arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres”, *El Palacio de Iturbide*, México, Fomento cultural Banamex, A.C., 1972, p. 53.

otorgado a Castera. Esto tampoco fue casual, pues ya el virrey Bucareli lo había nombrado Maestro Mayor Segundo, cuando don Ildelfonso era el primero. Así que la posibilidad de una recomendación tanto del virrey como de Iniesta me parece grande, pues al solicitar Castera el nombramiento, Bucareli había muerto y gobernaba Martín de Mayorga (1779-1782). Todo indica que fue aquélla la primera vez que en la Nueva España se dividió el cargo de Maestro Mayor ¿se habría creado pensando en la situación que después le tocaría vivir a Castera?...

Al ser nombrado Maestro Mayor Segundo, quedó establecido que el arquitecto no recibiría pago alguno por su labor.³¹ El hecho de trabajar sin sueldo era, como lo ha señalado Martha Fernández, común entre los arquitectos; quienes con el objetivo de ganar prestigio se abstendían de cobrar e incluso gastaban su dinero en las obras.³² Castera siguió esta estrategia al realizar varios trabajos para el gobierno; probablemente los otros arquitectos que lucharon por el nombramiento de Maestro Mayor Primero en 1781 lo hicieron también, pero el virrey lo eligió a él por su talento, su capacidad como arquitecto y por las importantes obras que había efectuado con el virrey Bucareli. También hay que agregar el apoyo de los paisanos que tenían una posición privilegiada política, profesional o socialmente: Cayetano de Sigüenza, Bassoco y el conde de Tepa.³³

Con Revillagigedo II se da un cambio importante en lo que al cargo de Maestro Mayor Segundo se refiere, pues a partir de 1791 ambos maestros cobrarían, "396 pesos anuales que se pagarían del fondo de policía y del fondo de empedrados".³⁴ El otro Maestro Mayor era el criollo José Damián Ortiz de Castro. Esta modificación muestra el apoyo que Revillagigedo II dio a los artistas novohispanos. Don Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla era un criollo (nació en Cuba), además, había pasado nueve años en la Nueva España durante el gobierno de su padre Juan Francisco de Güemes (1746-1755) —cuyo mandato, dicho sea de paso, coincidió con el arzobispado de Rubio y Salinas—. Ambos incidentes, entre otros, deben haber influido para que a

³¹ Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 25.

³² *Artificios del barroco, op. cit.*, p. 24-25.

³³ Sobre la nacionalidad de Ildelfonso de Iniesta Bejarano, sólo se sabe que era criollo. Tovar de Teresa anunciaba, en 1988, la preparación de un trabajo acerca del arquitecto, pero no ha sido publicado.

³⁴ AHCM, Arquitectos, vol. 380, exp. 4, *apud* Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 25.

su regreso como gobernante decidiera dar apoyo a los arquitectos criollos e interesarse por todo aquello que beneficiara a la ciudad que lo había acogido espléndidamente tres décadas atrás, poco más o menos.

De este modo pretendo matizar la idea de que la Academia de San Carlos ejercía enorme presión sobre los arquitectos criollos. Es cierto que los puestos más altos se reservaron para los peninsulares, no obstante, la actitud de Revillagigedo demuestra que no fue una cuestión tan tajante; pues además de que los apoyó, también intercedió por ellos ante la Academia para que varios fueran nombrados Académicos de Mérito, sin la presentación del examen correspondiente, pero con base en su obra y, supongo, en el prestigio que habían formado.

Los arquitectos que presentaron la solicitud para ser nombrados en 1789, fueron José Joaquín García de Torres, José Álvarez, Francisco Antonio Guerrero y Torres, José Eligio Delgadillo, José Buitrón y José del Mazo y Avilés. Todos eran criollos y el nombramiento les fue concedido en 1791.³⁵

Es cierto que en 1795, cuando Revillagigedo ya no estaba al frente del virreinato, algunos de estos nombramientos fueron cuestionados por tres arquitectos Académicos de Mérito que se habían formado dentro de la Academia y se quejaban de que ellos sí habían cumplido con los requisitos que ésta demandaba. Los quejosos eran Esteban González, Joaquín de Heredia y José Gutiérrez, y los acusados eran los criollos Ignacio de Castera, José del Mazo, Joaquín García de Torres y José Velasco. Esta acusación parece ser el resultado del gran celo profesional que despertaban los alarifes, quienes realmente seguían gozando de enorme prestigio que no era, de ninguna manera, producto de la Academia. Por ello ni el virrey, que para entonces era el marqués de Branciforte (1794-1798), ni la Real Academia de San Carlos respondieron a la queja. El reconocimiento a los arquitectos criollos ilustrados se hacía, pues, de manera tácita.

Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792) es una figura que, como Castera, no ha sido considerada como protagonista de un mismo contexto artístico, sino todo lo

³⁵ Archivo de la Academia de San Carlos, gaveta 4, núm. 578, *apud* Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 36. Sobre el mismo asunto: Archivo de la Academia de San Carlos, gaveta 11, leg. 1218. Escrito de 1790 en el que se autorizaba "a continuar el ejercicio de la profesión; con la única condición de someter a la Junta Superior los planos para edificios considerables, como iglesia y conventos", *apud* Báez Macías, Eduardo. *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos (1801-1843)*, México, IIE-UNAM (Estudios y fuentes del arte en México, XXXI), 1972.

contrario. Estos arquitectos han sido calificados como personalidades perfectamente incompatibles, cuyos ideales eran irreconciliables. Pero como acabamos de ver, trabajaron juntos y aspiraron al nombramiento de Maestro Mayor, en un ambiente de camaradería e intercambio armónico de ideas.

Es importante ver, antes de todo, con quién estaba relacionado Guerrero y Torres. Su esposa era Ana Josefa Durán nieta de Fernando Durán, hijo de José Durán, tío y abuelo de Ildelfonso Iniesta Bejarano respectivamente, como ya he señalado.³⁶ Acerca de esta relación, Ignacio González-Polo indica que José Durán era suegro de Guerrero y Torres,³⁷ lo que resulta cronológicamente imposible, pues estaríamos hablando de una hija que habría nacido hacia los últimos años del siglo XVII. Además, ya hemos visto que María Durán casó con Miguel de Iniesta y la otra Durán, según veremos posteriormente, contrajo nupcias con otro personaje más no con Guerrero y Torres. Por lo tanto, Ana Josefa debe ser nieta de Fernando Durán, como señaló Tovar.³⁸

Se trata entonces de una tercera generación de los Durán, en la que también hubo un miembro que siguió la tradición de su familia, Agustín Durán, el hermano de Ana Josefa. Este hombre, cuñado de Guerrero y Torres, había fungido como sobrestante en la construcción de la casa del marqués de Jaral de Berrio desde 1769 y aunque al parecer no era maestro examinado de arquitectura, se encargó de terminar la casa cuando Guerrero y Torres fue despedido por el marqués en 1779.³⁹ Me atrevo a suponer, entonces, que la relación entre Ignacio de Castera y Francisco Antonio Guerrero y Torres, antes de que pertenecieran a la RSBAP, se dio a través de Iniesta Bejarano y Durán, pues éste era prácticamente familiar de don Francisco Antonio. En el siguiente apartado profundizamos en torno a estas relaciones.

³⁶ *Repertorio, op. cit.*, p. 190.

³⁷ "El arquitecto...", *op. cit.*, p. 50.

³⁸ En 1993 González-Polo se refirió al parentesco y señaló que, en efecto, Ana Josefa era nieta del arquitecto Fernando Durán. ("Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792)", *IV Seminario de historia de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, "La R.S.B.A.P Y Méjico"*, [México, D.F., septiembre de 1993], tomo II, San Sebastián, RSBAP-Ministerio de cultura, 1995, p. 776.

³⁹ Berlin, Heinrich. "Three master architects in New Spain". *The Hispanic American Historical Review*, vol. XXVII, núm. 2, Durhan, p. 381, *apud* Martha Fernández. "El Palacio de Iturbide", *op. cit.*, p.192. González-Polo, Ignacio. "Memorial relativo al llamado Palacio de Iturbide", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 7ª época, vol. 3, años 1970-71, México, p. 79-96; y "Los palacios señoriales del marqués del Jaral construidos por Guerrero y Torres en la ciudad de México", en Ignacio González Polo *et al.*, *Edificaciones del Banco Nacional de México. Seis virreinales y una contemporánea*, presentación de Fernando Gamboa, México, Fomento Cultural Banamex, 1988, p. 15.

Como arriba señalé, la primera coincidencia entre ambos arquitectos se da en la iglesia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora, en la que Guerrero y Torres participó como veedor, al mismo tiempo que el resto de los maestros criollos antes mencionados. La razón por la cual Guerrero y Torres no se quedó al cargo de los trabajos en esta obra, se puede explicar de dos maneras: primero por la sencilla razón de que no se lo propusieran desde un principio; y segundo porque durante los años de la construcción de la parroquia (1773-1794) su labor en las casas de los nobles novohispanos estaba en pleno desarrollo. Don Antonio era en verdad “El arquitecto de moda”,⁴⁰ simultáneamente construía su obra maestra, la capilla del Pocito de Guadalupe, a lo habría que sumar sus múltiples actividades como empresario. Las ocupaciones eran demasiadas y seguramente le era difícil atender todas al mismo tiempo.

Hay que decir de paso, que los personajes que le encargaron obras en ese momento, el conde de San Mateo Valparaíso y el marqués de Jaral de Berrio, pertenecían a la Real Sociedad Vascongada.⁴¹ El propio Guerrero y Torres, como mencioné antes, ingresó en ella el año de 1784,⁴² cuatro años antes que Castera. Con esto, nuevamente la maraña de relaciones se hace presente, y define con mayor claridad al grupo fuerte de la Nueva España, así como a sus artistas oficiales. Artistas que constituyen una “mafia” que acapara las obras de la capital del virreinato. En realidad no debería utilizar esa palabra porque tiene un carácter negativo, y aunque tal vez así eran vistos por sus contemporáneos, no podemos negar que desde el punto de vista artístico, sus acciones estaban encaminadas al mejoramiento de las artes en la Nueva España. Pero también es cierto que —como sucede en nuestros días— este clan o élite no debió agradar mucho a los demás artistas, pues por su culpa se veían desplazados a pesar de contar el mismo talento, o incluso más, que los otros. Esta situación debió ser frustrante para los artistas relegados y seguramente fue motivo de grandes envidias y discordias.

⁴⁰ González-Polo, Ignacio. “El palacio de los condes de San Mateo Valparaíso”, *Casas Señoriales del Banco Nacional...*, *op. cit.*, p. 160.

⁴¹ Torales, María Cristina. “Los comerciantes en la Nueva España, socios de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País”, *La Real Sociedad Bascongada y América*, III Seminario de historia de la RSBAP, Madrid, Fundación BBV, 1992, p. 63.

⁴² Torales, María Cristina, *op. cit.*, p. 82.

Volvamos pues, a las obras en que participan nuestros arquitectos, la primera fue Santa Cruz y Soledad. Luego, en 1775, se reconstruyeron las **casas Reales de Zimapán** y las obras quedaron bajo la dirección de Guerrero y Torres.⁴³ Cuando estuvieron terminadas, el encargado de “reconocer y recibir la nueva fábrica” fue don Ignacio de Castera. El arquitecto y agrimensor firmaba el informe de la construcción el 25 de septiembre de 1777, y de este modo se refería al trabajo realizado por el guadalupense:

...Toda la obra se halla muy acorde con las condiciones... todo sólido a plomo, con buenas mezclas y bien construídos los pisos, que dice habían de estar todos embigados, sólo esta pieza de caxa marca y las demás enladrilladas y con soleras cuadradas, lo que me dixo el oficial real [es decir, Guerrero y Torres, maestro mayor del Real Palacio] se había hecho a petición suya, lo que no me pareció mal por ser de maior duración y más sólido, propio para aquel terreno tan seco, y cotexado el costo de uno y otro, aún será un poco más el de el enladrillado.⁴⁴

El joven Castera —Guerrero y Torres era mayor que él por 20 años, aproximadamente—, reconoció la obra junto con “el oficial real”, éste le había mostrado los planos, explicándole porqué hacía las cosas de una manera y no de otra. Aquí la aprobación de Castera es evidente; su tono es respetuoso y es el mismo que utiliza a todo lo largo del informe: “se advirtieron varias cosas necesarias... una ventana para gozar de ambas luces conforme se necesiten para la real marca”; otra igual pero en otro sitio, un barandal de madera, una puerta de cantería y, en el portal, “una pilastra más para mayor seguridad y simetría”, entre otros añadidos. Estas correcciones, nos hablan de un arquitecto respetuoso con el célebre arquitecto y, por otro lado, un profesional realmente preocupado por la funcionalidad, la seguridad del edificio y por la “simetría” del conjunto, características que revelan una actitud ilustrada.

Asimismo en el párrafo antes citado, cuando se refiere al costo del recubrimiento de los pisos, aparece una de las preocupaciones persistentes a lo largo de la vida profesional del arquitecto y que era común entre la mayoría de los arquitectos: el ahorro

⁴³ Marco Dorta, Enrique (†). *Estudios y documentos de arte hispanoamericano*, presentación de Diego Angulo Iñiguez, Madrid, Real Academia de la Historia, 1981, p. 19.

⁴⁴ “Informe del Arquitecto Ignacio de Castera sobre el edificio de las Cajas Reales de Zimapán, 25, Septiembre, 1777”, AGI, *apud* Enrique Marco Dorta, *Estudios y documentos...*, *op. cit.*, p. 101-102. Existe el expediente en el Archivo General de la Nación (AGN), Correspondencia de Virreyes, 1ª serie, vol. 81, f. 319-323.

en el costo de la construcción. Dicho ahorro debe haber encantado a los virreyes y a todos aquellos que solicitaron sus servicios.

Al final del informe Castera elogiaba una escalera de alfardas que conducía a la azotea y que estaba “mui bien construida”, así como los empedrados de los patios y las ventanas y puertas “de las partes de la calle”. En todo el informe se nota, como ya señalé, una actitud bastante respetuosa hacia Guerrero y Torres.

Las soluciones empleadas en el diseño de estas Casas Reales, así como otros aspectos de la obra de Guerrero y Torres en general, serán luego parte del repertorio utilizado por Castera en varias de sus obras.

Un año más tarde, en 1778, Ildefonso Iniesta Bejarano, Guerrero y Torres, y Castera Oviedo y Peralta, trabajaban juntos para el marqués del apartado: Francisco de Fagoaga y Arozqueta, en lo que sería “una **Casa de Apartado junto a la de Moneda**, para que el superintendente la vigilase mejor...”.⁴⁵ Guerrero y Torres levantó un plano del solar en el que se pensaba construir; reconoció otros terrenos que podían ser adecuados y valuó la vieja casa del Apartado, misma que podía ser adaptada a las nuevas necesidades. Los terrenos reconocidos por Guerrero y Torres fueron valuados por Ildefonso Iniesta Bejarano; por último, Castera fue nombrado por el marqués como perito y presentó “un plano y un justiprecio que coincidió casi exactamente con el de su colega” Guerrero y Torres.⁴⁶

No olvidemos, por último que los Bassoco Castañiza estaban emparentados con los Fagoaga. La hija del marqués era cuñada de Antonio Bassoco y juntos participaban en negocios, lo que nos conduce, una vez más, a la gran red de relaciones que he venido refiriendo a lo largo de este trabajo.

El enlace profesional entre los tres arquitectos fue realmente estrecho, pues nuevamente aparecen trabajando juntos en 1779, pero ahora en el plano de la Villa de Guadalupe y su acequia, y en “el camino de tierra”. Los tres participaron en algunos reconocimientos, y más tarde Castera construiría la **calzada de Guadalupe** y su

⁴⁵ Marco Dorta, *Estudios y documentos...*, op. cit. p. 34.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 35. Los planos están fechados en 1779 y existe copia en el AGN “Correspondencia de Virreyes”: 1ª serie, vol. 16, exp. 4, f. 154-155, 203, 203v.

acequia.⁴⁷ Debo decir de paso que el proyecto urbano para la Villa de Guadalupe, firmado por Guerrero y Torres e Iniesta, se parece muchísimo al famoso proyecto de Zanja Cuadrada, con sus plazas en las esquinas; plano elaborado por Castera en 1794, para el resguardo de la capital del virreinato y la alineación de sus calles. O sea que quince años después, Castera intentaría aplicar o continuar las ideas que ya habían manejado Guerrero e Iniesta en la Villa de Guadalupe.⁴⁸

Más tarde, el 24 de mayo de 1781:

Pasaron los Escmos. Sres. virey [Martín de Mayorga] y arzobispo [Alonso Núñez de Haro y Peralta] á la villa de Guadalupe, acompañados de los Sres. Síndicos, del maestro mayor de esta N. E., D. Ignacio de Castera, y D. Francisco Guerrero y Torres, maestro del real palacio, y de otras personas distinguidas, á reconocer y delinear el sitio en que se había de construir el citado convento.⁴⁹

Es importante señalar que la iniciativa para la fundación del convento de monjas capuchinas había surgido en 1773, gracias a la madre Sor María Anna de San Juan Nepomuceno, religiosa del convento de San Felipe de Jesús, quien acudió a su confesor Cayetano Antonio de Torres; éste, a su vez, se dirigió al virrey en turno, que en ese momento era don Antonio María de Bucareli y Ursúa. Nuevamente el noble gobernante escuchaba las peticiones de sus súbditos. Hacia el final de 1778 Bucareli ordenó que todas las instancias relacionadas con la solicitud de erigir el conjunto conventual le fueran remitidas. En 1779 todas "informaron favorablemente", pero al

⁴⁷ López Sarralange, Delfina E. *Una villa mexicana en el siglo XVIII*, México, Imprenta Universitaria, 1957, p. 53-54, 57-58 y 69-71.

⁴⁸ *Vide infra* 4.3.1., nota.

⁴⁹ "NOTICIA del origen y progresos de la nueva fundación del convento de religiosas Capuchinas del Santuario de Ntra. Sra. de Guadalupe, extramuros de esta ciudad", en *El Museo Mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas*, tomo III, México, Ignacio Cumplido 1844, [impresor y editor responsable Guillermo Prieto], p. 103. *El museo Mexicano* tenía, entre otros objetivos, "...reunir cuantos datos y noticias se puedan, sobre los monumentos, literatura e historia de México..." (*Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*. Coordinación y asesoría: Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2000, p. 278, *apud* "Introducción" del tomo IV del *Museo Mexicano*). Los historiadores que contribuían con sus aportaciones documentales y sus textos, eran Carlos María de Bustamante, José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra, es decir, los pioneros en reunir y clasificar los documentos relativos al virreinato. Alguno de ellos debe haber encontrado esta relación, escrita en 1787 cuando la iglesia ya había sido dedicada. En cuanto a la procedencia del documento, desafortunadamente, al final de la columna sólo leemos "remitido para el museo" [p. 105] y nada más.

poco tiempo el virrey murió; sin embargo, su sucesor siguió todas las indicaciones que aquél había dejado y en 1782 los arquitectos encargados del reconocimiento y delineación del sitio fueron Castera y Guerrero y Torres, como aparece en el párrafo citado.

La iglesia y convento de Capuchinas de la Villa, terminados en 1787, fueron edificados por don Ignacio de Castera.⁵⁰ Durante los años de construcción, la relación entre Guerrero y Torres, y Castera debe haber sido constante, pues don Antonio estaba trabajando en la capilla del Pocito en ese momento. Resulta increíble... ¡dos arquitectos considerados irreconciliables rivales, trabajando a pocos pasos... saludándose cada mañana —o tarde según fuera el caso— al asistir a sus respectivas obras!

Así, Castera aparece como “discípulo” de otro arquitecto barroco, pero... ¿cómo congeniaron si pertenecían a generaciones diferentes?, ¿cómo se habrá dado el intercambio de ideas?. Cuando analicemos las principales obras de don Ignacio, así como aquéllas que se le pueden atribuir, sabremos la repuesta.

En 1788 Castera presentó planos para construir unas casas en terrenos del Colegio de San Pedro y San Pablo. Se trata de un edificio de dos plantas con una portada muy sencilla, rematada por una balaustrada a todo lo largo y con jarrones en las esquinas (fig. 67a, capítulo III). En este caso los artífices no trabajaron juntos, pero resulta curioso que tres años antes Guerrero y Torres había realizado proyectos para esas mismas casas.⁵¹ La coincidencia en los mismos lugares y el trabajo para las mismas personas llaman la atención, pues si bien había otros maestros del noble arte de arquitectura a quiénes acudir, el dúo Castera-Guerrero es constantemente solicitado.

Reconozco que evidentemente su posición de maestros mayores los obligaba a participar en las obras importantes de la ciudad. Pero también es cierto que arquitectos como Ventura de Arellano o José del Mazo y Avilés estaban activos para ese momento, eran maestros examinados —incluso Del Mazo era amigo de Guerrero y Torres—⁵², así que se les podía llamar a ellos en vez solicitar a nuestra célebre mancuerna.

⁵⁰ Trataré el asunto detalladamente, en el apartado correspondiente a esta iglesia.

⁵¹ AGN, Monte de Piedad, vol. 2, f. 295-296 planos de Guerrero y Torres; f. 338-339 planos de Castera.

⁵² Firmó como testigo en sus testamentos. “Testamentos de Francisco Antonio Guerrero y Torres”, 1790 y 1792, publicados por Gabriel Loera Fernández en “Francisco Antonio Guerrero y Torres, arquitecto y empresario”, *Boletín de monumentos históricos del INAH*, núm. 8, México, 1982, p. 79 y 84.

Es claro entonces que la participación de ambos en las mismas obras, no puede ser otra cosa que el resultado de una relación profesional y personal que, iniciada varios años atrás, se había convertido en una auténtica amistad, en un lazo de respeto y apoyo mutuos. Por un lado Castera jamás descalificó los proyectos de Guerrero y Torres y éste nunca se inconformó por las observaciones del joven Castera, ni criticó los privilegios y nombramientos que le fueron otorgados; lo cual me mueve a pensar que Castera veía a Guerrero y Torres como su mentor, y éste a su vez como una promesa para la arquitectura de la Nueva España.

Lo anterior también se manifiesta cuando Castera decide seguir los pasos de Guerrero en los negocios, pues como él también se dedicó a la compraventa de materiales. Incluso el dinámico dúo llevo a cabo negocios en sociedad. En sus testamentos (1790 y 1792), don Francisco Antonio declara

Que igualmente recomienda y hace presente a sus albaceas cobren y recauden de don Ignacio de Castera, maestro arquitecto, la cantidad de dos mil pesos, que poco más o menos le está debiendo en razón de maderas que le ha entregado y de los veinte y un cuarterones [maderos] que por mi parte puse en la última corrida de toros del próximo año pasado de ochenta y nueve...⁵³

La madera había sido fiada a Castera cuando construía **el portal de La Preciosa Sangre de Cristo** para los agustinos, en 1791.⁵⁴ Del mismo modo, en una de las obras más conocidas de Castera, los tablados para los festejos de la jura de Carlos IV, Guerrero y Torres le había facilitado parte del material.

Asimismo el guadalupense declara

...tener cuenta corriente hasta la fecha con las reverendas madres del sagrado convento de la Enseñanza de esta capital, por estarles entregando cuanta piedra de cantería necesitan para su obra, cuyo valor me satisfacen por meses...⁵⁵

⁵³ "Testamentos..." (1790 y 1792), en Loera Fernández, *op. cit.*, p. 78 y 81.

⁵⁴ Archivo General de Notarías México (AGNo), notario 519 Felipe Francisco Otón Pasalle, 1791, f. 123v, 126 v., 332, *apud* Loera Fernández, *op. cit.*, p. 70. Guerrero y Torres también les vendió la cantera durante la realización de esta obra.

⁵⁵ "Testamentos...", en Loera Fernández, *op. cit.*, p. 75 y 81. Guerrero también declara en su testamento que era dueño del rancho San Juan de la Cantera "junto a los Remedios" que, como reza su nombre y es sabido, fue zona de canteras. Actualmente existen vestigios de lo que probablemente fue el casco de ese rancho. Actualmente pertenece a la familia Lascuráin. Está ubicado a las faldas del cerro de los Remedios, en San Juan Totoltepec, Municipio de Naucalpan, Estado de México. El lugar y sus jardines hoy se llaman "Rancho San Juan" y se utilizan para fiestas y reuniones sociales. Sólo por añadir un dato curioso, la renta del mismo es de \$60,000 por día, poco más o menos, únicamente por la renta del

Cuando Castera estaba construyendo el colegio de la Enseñanza el proveedor del material más importante, era Guerrero y Torres. Es claro que éste no tenía el monopolio de cantera, por eso resulta muy probable que la relación personal entre el arquitecto de la obra, los patronos —entre ellos el conde de Bassoco— y el proveedor, hubiera influido, una vez más, pues todos se conocían y eran miembros de la Real Sociedad Vascongada. Además, la fundación del convento se había logrado gracias a la iniciativa de la religiosa María Ignacia de Azlor y Echeverz, la célebre mujer de origen vasco nacida en la Nueva España, que sería la encargada de revolucionar la educación en beneficio de las mujeres *criollas*.⁵⁶

Por si esto fuera poco, Castera invirtió con el hijo de Guerrero y Torres, arriesgando su dinero en una misma inversión. En el testamento de 1792,

...recordó el otorgante haber pagado por su hijo el licenciado don Francisco José Eustaquio Guerrero la cantidad de un mil pesos de cuatro mil que habían sacado de temporalidades a réditos, entre dicho licenciado, don Ignacio de Caster[a] y don Vicente Arroyo, cuyo importe de los mil pesos deberá incluirse al cuerpo de sus bienes y por consiguiente rebajárselos de la parte que le cupiere, lo que declara así para su constancia.⁵⁷

Todos estos datos nos hablan muy claramente de gran confianza existente entre ambos personajes, que se había forjado gracias a las coincidencias profesionales, y se había convertido en una verdadera amistad —más allá de ser “amigos” de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País—. Pero estos lazos no sólo son palpables en lo que hemos expuesto, sino en muchos detalles de la obra de Castera, en la cual don Ignacio demostró que, con todo y Academia, jamás se desprendió de sus raíces, ¿y cómo podría? sería punto menos que imposible, pues como el árbol sucumbiría.

espacio y por un reducido número de horas... ¡No cabe duda! Guerrero y Torres seguiría siendo un hombre acaudalado hasta en estos días de crisis, gracias a su visión.

⁵⁶ Pilar Foz y Foz así lo consideró, por eso intituló su libro: *La revolución pedagógica en Nueva España...*

⁵⁷ Loera, *op cit*, p. 84.

2.1.3 La dinastía de arquitectos novohispanos y su último heredero.

Antes de conocer la obra de nuestro arquitecto es necesario penetrar —a riesgo de ser pertinaz— en la vida personal de algunos de los arquitectos del siglo XVIII, pues como vimos en los párrafos anteriores, los detalles biográficos pueden ayudarnos a explicar las características de la obra del artista. En este mismo sentido, observamos la importancia de tomar en cuenta el complicado tejido de relaciones por el que se hallan enlazados los artífices. Por ello, me ha parecido pertinente ahondar en el tema y retroceder varias generaciones para tratar de visualizar con mayor amplitud —en una especie de mapa o diagrama virtual—, los enlaces familiares y gremiales que hicieron posible el nacimiento de lo que he denominado “la dinastía de arquitectos novohispanos”, y cuáles fueron sus estrategias para conseguir que su linaje y tradición arquitectónica perduraran por más de un siglo.

Muchos son los arquitectos que participaron, en mayor o menor grado, en el desarrollo de la arquitectura novohispana y muchos también deben ser los que, en algún momento, lograron relacionarse con el grupo dominante. Sin embargo, únicamente me referiré a los artistas relacionados con don Ignacio de Castera a quien considero parte de la dinastía. De cualquier modo, la mayor parte de dichos artistas fueron quienes trazaron el camino de la arquitectura novohispana del siglo XVIII

La historia comienza con José Durán autor de la planta de la basílica de Guadalupe, natural del pueblo de Tetepango, en el hoy estado de Hidalgo. En 1685 declaró tener 32 años, por lo tanto había nacido en 1653; veintidós años más tarde murió en la Ciudad de México, en el año de 1707. En su testamento declaró que sus padres habían sido Fernando Durán y Luisa Sarmiento de Mendoza, y que su esposa era Beatriz Gómez de la Fuente, oriunda, como él, de Hidalgo, del pueblo de San Pedro Tlascuapan. Con ella procreó siete hijos: Josefa, Sebastián, Gregorio, María, Fernando, Francisco y Miguel Ángel, quien firmaba como Miguel Custodio Durán y es así como lo conocemos.⁵⁸ Con

⁵⁸ González Franco *et al.*, *Artistas y artesanos...*, *op. cit.*, p.144. Ya Angulo señalaba que varios maestros u oficiales de arquitectura de apellido Durán “...pudieron formar parte de una sola familia”. Ésta iniciaba en el siglo XVII y se extendía hasta 1780. El historiador añadía: “Inicia la serie el contratista Pedro Durán (1657), siguiéndole el autor de la traza de Guadalupe...” (*Historia del arte hispanoamericano*, tomo II, México, UNAM, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, A.C, 1982, tomo II, p. 534).

esta familia van a emparentar, o por lo menos a intentar relacionarse, muchos de los arquitectos criollos del siglo XVIII.

Para saber cómo logró el patriarca de esta familia obtener prestigio en un principio, bástenos con dos hechos principales, primero que “existía relación entre los Durán y la familia Medina Picazo a través de obras como Tepetzotlán”,⁵⁹ y segundo, mucho más importante que el nexo anterior, que tal vez José Durán era pariente de algún virrey de la Nueva España.

Los apellidos de su madre eran Sarmiento de Mendoza, ambos aparecen en la genealogía de los gobernantes novohispanos durante los siglos XVI y XVII.⁶⁰ Ahora bien, si juntamos los apellidos paternos y maternos del arquitecto, el nombre completo quedaría como sigue: José Durán de Almendranejo *Valladares Sarmiento de Mendoza*.⁶¹ Dos son los virreyes con quienes el arquitecto podría tener alguna relación: don Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y *Mendoza* (o Gaspar de Silva y Mendoza de la Cerda) VIII conde de Galve (1688-1696) y don José *Sarmiento de Valladares*, conde de Moctezuma (1696-1701); ambos dirigieron el virreinato justo durante los años en que José Durán se encontraba activo.

La genealogía es a veces muy complicada y no pretendo hacer aquí un tratado, pero las coincidencias entre recibir importantes encargos durante el mandato de aquellos virreyes, llevar sus mismos apellidos y ser el patriarca de lo que después se convertiría en una importante dinastía, resultan en verdad sugerentes. Por eso considero que esta “cadena de causalidades” no puede dejar de ser tomada en cuenta. (El asunto bien puede ser objeto de una futura investigación en la que se incluyan todos los arquitectos sobresalientes desde el siglo XVI hasta el XVIII.)

No puedo asegurar que José Durán fuera pariente directo de los virreyes —aunque tampoco sería imposible— y que por eso adquirió enorme prestigio. Pero en una ciudad, entonces relativamente pequeña, los apellidos ilustres o con un antepasado

⁵⁹ Tovar de Teresa, Guillermo. “La Iglesia de San Francisco Xavier de Tepetzotlán”, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁰ “¡Rica savia ésta del árbol genealógico de los Mendozas! [sic]”, exclama Rubio Mañé cuando se refiere a las distintas generaciones de esta familia. (*El virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, México, UNAM-FCE, 1983, p. 271).

⁶¹ Tovar de Teresa registra el apellido De Almendranejo (*Repertorio de Artistas...*, tomo I, *op. cit.*, p. 348). Y en el AGN, en su testamento, aparece como José Durán Valladares (*Artistas y Artesanos a través de sus fuentes documentales*, *op. cit.*, p. 36 y 144).

noble podían ayudar y hasta otorgar ciertos privilegios a quienes los llevaban.⁶² Era como emular o adoptar los patrones de la nobleza española, y si la mayoría de los virreyes desde el siglo XVI hasta las primeras décadas del XVIII estaban emparentados (incluso a finales del XVIII algunos tenían cuando menos un ascendiente noble), ¿por qué no hacer lo propio en la Nueva España? ¿por qué no formar y nutrir una nobleza americana?

Más aún, el mencionado virrey conde de Moctezuma era conde consorte, pues la que poseía el título nobiliario era su primera esposa la III condesa de Moctezuma, doña María Jerónima Moctezuma y Jofre de Loaisa, cuarta nieta del emperador azteca.⁶³ Nos encontramos ante la unión de dos personajes de la nobleza española y la americana. Ante lo que sería una auténtica criollización de la nobleza.

En este sentido, resulta demostrativa una de las exigencias para obtener el grado de maestro examinado en la mayoría de los gremios novohispanos: la limpieza de sangre; esto es, pertenecer a una familia de "cristianos viejos" y preferentemente españoles por los cuatro costados.⁶⁴ Para Manuel Carrera Stampa esta regla

⁶² La familia de Sor Juana Inés de la Cruz (Juana Inés de Asuaje [y Vargas Machuca] Ramírez) es otro ejemplo de la importancia de los apellidos o el parentesco, aunque fuera lejano, pudieron haber contribuido para obtener altos cargos ya fuera en la iglesia o en el gobierno. Así, vemos que durante los años en que vive y brilla la monja, casualmente los Ramírez, los Vargas Machuca y los Torres (recordemos que una de sus hermanas casó con un Torres), aparecen como protagonistas en todos los ámbitos que arriba mencioné. Profundizaré en este tema, en el capítulo tercero de este trabajo.

⁶³ Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 260-61. Vale mencionar aquí, al músico criollo José de Loaisa (Loaysa) y Agurto maestro de capilla de la catedral a finales del siglo XVII. Me pregunto ¿habría estado relacionado con la nieta del emperador azteca?. Por otro lado, Loaisa fue compositor de la música para los *Villancicos que se cantaron en la Santa iglesia metropolitana de México: en honor de María Santísima, madre de Dios, en su Asunción Triunfante. Que instituyó, y dotó la devoción del Sr. Doctor y M.D. Simón Esteban Beltrán de Alzate, y Esquivel. Catedrático jubilado de prima de Sagrada Escritura en esta Real Universidad, y dignísimo maestro-Escuela de dicha Santa Iglesia (Que Dios aya.). 1685. Púsolos en metro Músico el Br. Joseph de Loaisa y Agurto. Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia.* Con licencia, en México: Por los herederos de la viuda de Bernardo Calderón. (Obra citada por Torales Pacheco, *op. cit.*, p. 47-48) Dentro de estos villancicos estaban algunos de la sabia sor Juana en los que incorporó vocablos vascuences pues, a decir de ella misma, se trataba de "la lengua cortada de mis abuelos" (cit. por Torales Pacheco, p. 47). A decir de Torales Pacheco, por las venas de Loaisa y Agurto corría sangre vizcaína, así que tanto sor Juana como el maestro de capilla —entre otros de sus contemporáneos— compartían el orgullo de la identidad vascongada, cuya importancia ya hemos resaltado. (Acerca de los villancicos ver: Koldobika Josu Bijuesca, "Propuesta de interpretación del texto vasco de Sor Juana Inés de la Cruz en su contexto", *Los vascos en las regiones...*, tomo II, *op. cit.*, p. 287-299.)

⁶⁴ Fernández, Martha. *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII*, México, UNAM-IIE (Estudios y fuentes del arte en México XLV), 1985, p. 43.

...estuvo encaminada más a *salvaguardar los derechos y privilegios de los criollos, descendientes, en un principio de los primeros conquistadores y pobladores, que a los españoles propiamente dichos.*⁶⁵

En esta afirmación la hipótesis que he venido desarrollando de la dinastía criolla, encontraría uno de sus principales fundamentos.

Continuemos con los hijos de José Durán de Almendranejo Valladares Sarmiento de Mendoza —el eventualmente noble arquitecto—. Varios siguieron la carrera de su padre, el más conocido fue Miguel Custodio Durán Gómez (ca.1682-1744), autor de los templos de San Lázaro y San Juan de Dios en la ciudad de México —entre otras obras— y contemporáneo de una celebridad: don Pedro de Arrieta a quien me referiré en breve. La esposa de don Miguel fue Úrsula Téllez Girón. Acerca de esta mujer, leemos en *Artistas y artesanos a través de sus fuentes documentales*, que: "En futuros estudios podremos saber si ésta era madre y hermana respectivamente de los arquitectos José y Antonio Téllez y Jirón [sic]".⁶⁶ Ya en el primer capítulo mencioné a esta familia y la posibilidad de que la esposa de don Manuel Tolsá, doña Luisa Sáenz Téllez Girón Espinosa de los Monteros, perteneciera a ella. Si así fuera, se comprobaría que el valenciano habría intentado establecer, al momento de su arribo a la Nueva España (se casó en Veracruz, antes de llegar a la Ciudad de México), un lazo con las familias de los arquitectos más renombrados de estas tierras.⁶⁷

Por otro lado, es importante destacar que las hermanas de Miguel Custodio Durán se relacionaron con personas del gremio o que más tarde formaron parte del mismo. La hermana mayor, Josefa, casó con Ángel Álvarez y aunque éste no figura como arquitecto, podría ser pariente de la que muy probablemente sea una familia de artistas —doradores, arquitectos y un pintor—: los Álvarez. Entre ellos destacan Antonio Álvarez, activo entre 1711 y 1733; entre otros nombramientos tuvo el de alarife mayor de la ciudad. A éste le siguen Manuel Álvarez de la Cadena, también maestro mayor de la ciudad de México entre 1745 y 1758 y activo hasta 1770;⁶⁸ y José Álvarez a quien

⁶⁵ Citado por Martha Fernández en *Arquitectura y gobierno...*, *op. cit.*, p. 44. Las cursivas son mías.

⁶⁶ González Franco *et al.*, *Artistas y artesanos...*, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷ *Vide supra*, p. 58, n. 115.

⁶⁸ González Franco *et al.*, *Artistas y artesanos...*, *op. cit.* p.103-104. Además, Felipe Álvarez maestro de arquitectura y veedor de dicho arte en 1759 y 1761, y maestro de obras del convento de San Bernardo; y

antes mencioné como uno de los arquitectos que solicitaron el título de Académico de mérito de la Real Academia de San Carlos, en 1789, y que trabajó al lado de Castera en la parroquia de Santa Cruz y Soledad en 1784.⁶⁹

Antes de continuar con la genealogía de los Durán debemos llamar a escena al célebre Pedro de Arrieta (m. 1738) autor del alzado del templo de Nuestra Señora de Guadalupe, del Antiguo Palacio de la Inquisición y del templo de la Profesa entre otras muchas obras. Arrieta se encuentra relacionado con los Durán, primero como “alumno” de José Durán en la Basílica de Guadalupe,⁷⁰ y luego como “el punto de partida para comprender a maestros como Miguel Custodio Durán...”.⁷¹ Podríamos decir entonces que fue su antecesor y maestro.

Ahora bien, Pedro de Arrieta coincide también con los Durán en cuanto a su lugar de nacimiento, pues era del Real de Minas de Pachuca, del ahora estado de Hidalgo, al igual que José Durán y su mujer. En lo que se refiere a un probable parentesco entre ambas familias, no es posible saberlo debido a que no se conocen los apellidos de la madre, y del padre sólo conocemos el primero.

Acerca del origen de Pedro de Arrieta, don Diego Angulo señalaba que, cuando él realizó su investigación, no se sabía nada y aunque su apellido hacía

...pensar en su ascendencia vasca, y las Provincias Vascongadas sean tierra de canteros y arquitectos, no es motivo suficiente para suponer que su formación haya tenido lugar en la Península.⁷²

El historiador alude al origen de su apellido, pero pensando en la posibilidad de que su educación se hubiera dado en España mas no en lo significativo de su ascendencia. En efecto el apellido Arrieta es vasco, se forma con los vocablos “arri” que significa

el pintor Miguel Francisco Álvarez de Vivero, quien declaró en 1784 haber conocido a Juan Patricio Morlete Ruiz cuando trabajaba en el taller de Ibarra (p.106, *apud*, vol. 677).

⁶⁹ Pérez Cancio, *op. cit.*, p. 265-66.

⁷⁰ Tovar de Teresa, *Repertorio...*, tomo I, *op. cit.*, p. 348. A decir del autor, el arquitecto Cayetano José de Sigüenza también se formó con los Durán. Lo que asegura con base en las características de su obra. (“La simultaneidad del barroco del siglo XVIII”, Taylor, René *et al.* *Santa Prisca restaurada*, México, Instituto Guerrerense de Cultura A.C.- Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, p. 74).

⁷¹ Fernández, Martha. “Pedro de Arrieta y la arquitectura del barroco mexicano”, *El palacio de la Escuela de Medicina*, Martha Fernández, *et. al.*, México, UNAM-Nacional Financiera, 1994, p. 55.

⁷² *Op. cit.*, p. 526.

pedra, y la terminación “eta” que denota pluralidad;⁷³ o sea, abundancia de piedras o pedregal.⁷⁴

Ya he demostrado la enorme importancia que tenía dicha ascendencia y aunque durante la actividad de Arrieta no se había establecido la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, ya los vascos tenían una sólida presencia en la Nueva España porque existía, eso sí, la cofradía de Aránzazu (fundada en 1681). La promotora del apoyo entre paisanos, como ya señalé.⁷⁵

En torno a su ascendencia, Amaya Garritz confirma la posibilidad de la sangre vascuence del arquitecto y anota:

Tenemos noticia por el censo de 1689 de otro Pedro y un Santiago de Arrieta fallecidos en México en 1692 y 1708 [respectivamente], ambos naturales de Lequeitio, Vizcaya. Quizá alguno de ellos fue su padre.⁷⁶

En la nota que corresponde a este párrafo la autora completa los datos de los dos Arrieta; el nombre de las esposas, el lugar en que fueron enterrados, etc. La información es interesante, y en realidad nos hubiera encantado que “alguno de ellos fuera su padre”, pero desgraciadamente no es así. Desconozco si Amaya Garritz conocía las fuentes en las que se menciona el nombre del padre del arquitecto. De ser así habría descartado la posibilidad de que uno de los vascos que ella señala fuera el progenitor, pues en 1738, el año de su muerte, Pedro de Arrieta había declarado ser hijo de don Juan de Arrieta y doña María de la Encarnación, de quien no se conoce el apellido.⁷⁷

⁷³ Michelena, Luis. *Apellidos vascos*, San Sebastián, Biblioteca vascongada de los amigos del país, 1953.

⁷⁴ Narbarte Iraola, Nicanor. *Diccionario de apellidos vascos*, San Sebastián, España, Txtertoa, 7ª edición, 1997.

⁷⁵ *Vide supra*, 1.3.1.

⁷⁶ “Presencia vasca en la arquitectura novohispana”, *Los Vascos en las regiones de México*, tomo II, *op. cit.*, p. 178; *apud* José Ignacio Rubio Mañé, “Gente de España en la ciudad de México. Año de 1689”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, 2ª serie, t. VII, n. 1-2, México, 1966, p. 119 y 146.

⁷⁷ Fernández, Martha. “Pedro de Arrieta...”, *op. cit.*, p. 39. Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas*, tomo I, p.108.

De cualquier manera resulta muy interesante saber de la existencia de dos Arrieta más pues ambos son vascos, y esto nos confirma la ascendencia del arquitecto. Por otro lado, llama especialmente mi atención el Pedro de Arrieta que muere en 1692 pues podría tratarse de un tío del arquitecto quien, por otro lado, estaba casado con una mujer de célebre apellido novohispano: doña Antonia de *Islas*, ¿tendría algo que ver con el ilustrado pintor Andrés de Islas?

Regresando al caso de la hermana menor de Miguel Custodio Durán, María, sabemos que casó con José Miguel de Iniesta Bejarano (sobrestante y “práctico en arquitectura”⁷⁸) y su hijo fue Ildelfonso Iniesta Bejarano y Durán, a quien ya conocemos; sin embargo, ahora añadiré otros lazos sobresalientes.

Recordemos que don José Miguel de Iniesta era descendiente de conquistadores,⁷⁹ con lo cual se hace patente el apoyo a éstos, a los criollos y a los primeros pobladores de la Nueva España, a través de la limpieza de sangre, que arriba señalamos. Tampoco está de más tener presente a don Juan de Acuña y *Bejarano*, III Marqués de Casafuerte (1722-1734). Virrey *americano*, nacido en Lima, Perú, en 1658; hijo de madre potosina (Potosí, Bolivia) y padre burgalés. Este virrey, junto con el marqués de Cadereyta, don Lope Díez de Aux y Armendáriz (1635-1640), nacido en Quito, Perú; y el segundo Revillagigedo, nacido en la Habana, forman el trío de los virreyes americanos.⁸⁰

Hasta aquí tenemos, por un lado, que durante los años de vida de José Miguel de Iniesta, gobernaba el marqués de Casafuerte de apellido Bejarano, y era criollo. Y por otro lado, al virrey Revillagigedo segundo, también criollo, perteneciente a la Real Sociedad Vascongada, “protector” y mecenas de Castera, el cual fue “discípulo” y protegido, a su vez, de Ildelfonso Iniesta Bejarano. ¿Es posible dudar de una complicada, pero real, élite americana de arquitectos y artistas?

⁷⁸ González Franco *et al*, *Artistas y artesanos...*, *op. cit.*, p. 239-40.

⁷⁹ *Vide infra* 2.1.2.

⁸⁰ Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 244 y 266.

Volviendo a la relación entre don Ildefonso Iniesta Bejarano y los arquitectos García de Torres, debo añadir que no se trataba de una relación estrictamente gremial, sino también familiar. Joaquín García de Torres, activo entre 1741 y 1771, maestro y veedor de arquitectura y maestro del Juzgado de capellanías y obras pías, era primo de don Ildefonso. De aquí que José Joaquín García de Torres (activo entre 1761 y 1808) hijo del anterior García de Torres, fuera su sobrino.⁸¹

Es probable que una línea de los Iniesta Bejarano se hubiera relacionado con los Guerrero, pues Joaquín García de Torres e Ildefonso de Iniesta aparecen haciendo un avalúo, en 1762, de las casas de Juana Antonia de Iniesta Bejarano, viuda de Ignacio Guerrero.⁸² No conocemos a toda la familia del arquitecto Iniesta Bejarano, pero eventualmente esta mujer podría ser su hermana o su tía. En tal caso, sus parientes serían los encargados de hacer la valuación de sus propiedades, es decir, "todo quedaba entre familia". Pero las cosas se complican, pues si ya veíamos que Francisco Antonio Guerrero y Torres casó con una descendiente de los Durán, no podemos descartar la posibilidad de que alguna línea familiar lo uniera también al clan de los García de Torres... una vez más las tentadores coincidencias.

Coincidencias que no se quedan en vaguedades genealógicas, sino que se concretan en el desempeño de su profesión... en el gremio. Son varias las obras en que los Torres, en este caso el sobrino de Iniesta, y Antonio Guerrero y Torres aparecen trabajando juntos, entre ellas el reconocimiento del terreno y las casas del Colegio de San Pedro y San Pablo en 1785,⁸³ y del estado en que se hallaba el Santuario de Nra. Sra. de Guadalupe en 1791,⁸⁴ por mencionar algunas obras.

⁸¹ Este parentesco fue una de las grandes aclaraciones hechas por las autoras del catálogo *Artistas y artesanos*, quienes encontraron un documento firmado por un Joaquín Durán de Torres y al comparar la firma con la de Joaquín García de Torres se encontró que las caligrafías coincidían. Las historiadoras dejaban abierta la posibilidad a otras investigaciones para "confirmar, aclarar, ampliar o modificar" sus señalamientos (p. 90). Pero en realidad nos parece que éstos sólo podrían ampliarse, ya que la declaración hecha por el propio Joaquín [Durán] García de Torres, en cuanto que "Iniesta Vejarano [sic] era "su primo", es palmaria (p.90). Tal manifestación quedó plasmada en los autos que se siguieron por un fraude cometido en contra del Juzgado de Capellanías y Obras pías, en 1762, en el que estuvo involucrado don Ildefonso (p. 90 y 157, en AGN, Bienes Nacionales, vol. 922, exp. 1).

⁸² AGN, Bienes Nacionales, vol.1541, exp. 7, *apud*, González Franco *et al*, *Artistas y artesanos...*, *op. cit.*, p. 160,

⁸³ AGN, Monte de Piedad, vol. 2, f. 298 y 298 v.

⁸⁴ AGN, Historia, vol. 80, exp. 5.

Los nexos entre estos y otros arquitectos del gremio —quienes coinciden también en tradición constructiva como después se verá— son muchos, pero sobre todo complicados. Tal complejidad, se debe a que en realidad es muy poco lo que sabemos acerca de los artistas novohispanos, de su biografía y de su vida personal específicamente. A pesar de esto hemos tratado de encontrar los puntos de coincidencia.

Recordemos ahora que la hermana mayor de Miguel Custodio Durán casó con un Álvarez... pues bien, sucede que el encargado de valuar una de las casas que pertenecieron al alarife Manuel Álvarez de la Cadena, fue nada menos que José Joaquín García de Torres, en 1773.⁸⁵ Lo que viene a fortalecer nuestra idea de un posible lazo entre los Álvarez, los Durán y los García de Torres (que también eran Durán).

Un caso más: el de Cayetano Álvarez de Herrera, quien aparece como “inteligente en el conocimiento de tierras”, en 1773.⁸⁶ Este “agrimensor” parece ser familiar de don José Eduardo de Herrera, miembro también de una dinastía de arquitectos que comienza en el siglo XVII. Activo entre 1732 y 1758, y contemporáneo de Arrieta, Durán e Iniesta Bejarano, entre otros. Dicho Álvarez de Herrera fue requerido por la madre y la viuda de José Eduardo de Herrera, para tasar cinco de sus posesiones en la plazuela del factor y en otros lugares.⁸⁷ A su vez, el propio José Eduardo de Herrera sería el valuador de los bienes que habían quedado de Pedro de Arrieta y su esposa Melchora de Robles.⁸⁸ Hay que destacar que la esposa de don José Eduardo parece ser de ascendencia vascongada, pues se llamaba María Gertrudis *Elisiaga*.

Si siguiéramos la pista de todos y cada uno de estos enlaces, quizá encontraríamos que casi todos los arquitectos criollos sobresalientes del siglo XVIII, se encontraban involucrados de algún modo con la dinastía, o de hecho constituyendo lo que ellos preservarían como Su dinastía.

No podemos dejar de considerar, por otro lado, la dinámica de los gremios novohispanos, así como las ordenanzas y la práctica, las cuales “establecían que los

⁸⁵ AGN, Bienes Nacionales, vol. 1441, exp. 9, *apud* González Franco, *et. al.*, p. 104.

⁸⁶ AGN, Bienes Nacionales, vol. 802, *apud*, González Franco, *et. al.*, p. 104.

⁸⁷ AGN, Bienes Nacionales, vol. 1291, exp.1, *apud*, González Franco, *et. al.*, p. 106.

⁸⁸ AGN, Bienes Nacionales, vol. 1360, exp.1, *apud*, González Franco, *et. al.*, p. 203.

aprendices fueran seleccionados principalmente de entre los hijos de los agremiados, con lo que al paso del tiempo los gremios se fueron convirtiendo en organismos cerrados y monopolizadores...”.⁸⁹ De aquí que Tovar de Teresa asegure que el gremio “impuso condiciones rigurosas para darle acceso a cualquiera”.⁹⁰ Un medio para lograr el ingreso era, como ya hemos visto, emparentando con la familia de algún arquitecto renombrado de la corporación. Tovar alude al caso de Lorenzo Rodríguez, quien casó con una sobrina de Miguel José de Rivera y así “pudo lograr cierta aceptación entre los arquitectos del gremio”.⁹¹ En el siglo XVII tenemos el caso de Juan Montero, casado con Teresa de Aguilera, hija del maestro Rodrigo Díaz de Aguilera aparejador mayor de catedral de México y autor, junto con Luis Gómez de Trasmonte, de la portada del Perdón (1672-ca. 1678) de dicha catedral.⁹² En el caso de Puebla existe un matrimonio que también tuvo la intención antedicha, el de Diego de la Sierra con la viuda de Juan de Baraona Guerrero, maestro mayor de la catedral de Puebla, como lo dio a conocer Martha Fernández.

Esta relación gremio–familia, esta dinámica, puede ser considerada una “comunidad doméstica de reproducción cultural”, como recientemente lo ha estudiado la doctora María del Consuelo Maquívar.⁹³ El objeto de estudio de la doctora son los gremios de pintores y escultores, pero como sabemos las características de los gremios en general eran muy similares y el concepto en su conjunto, puede ser aplicado al tema de nuestra investigación.

Luego de analizar varias situaciones, Maquívar reconoce las correspondencias entre el taller, la formación del aprendiz dentro del mismo y la familia, así como la forma en que estas correspondencias repercuten en el ámbito profesional. Siguiendo a Jorge González Angulo, coincide en cuanto que “hay una identificación entre la posición

⁸⁹ González Franco *et al*, *Artistas y artesanos...*, *op.cit.*, p. 36.

⁹⁰ Tovar de Teresa, “La simultaneidad...”, *op. cit.*, p. 66.

⁹¹ *Ibid.*, p. 67-68.

⁹² Fernández, Martha. *Artificios del barroco...*, *op. cit.*, p. 33-34. Acerca de los maestros mayores del siglo XVII, así como del gremio y cofradías de los arquitectos, ver de la misma autora, *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII*, México, UNAM-IIE (Estudios y fuentes del arte en México XLV), 1985.

⁹³ “Los pintores y escultores novohispanos como ejemplo de comunidad doméstica de reproducción cultural”, *Vida cotidiana y cultura en el México virreinal. Antología*, México, INAH [Seminario de historia de las mentalidades], 2000, p. 361-370. Aunque el título sólo se refiera a los gremios de pintores y

jerárquica del gremio y la jerarquía en la familia y en la sociedad”.⁹⁴ La investigadora puntualiza que

De hecho, es como si se estableciera una correspondencia entre la madurez fisiológica de una persona que se une a otra para procrear, con la clara intención de continuar con un linaje, y la madurez profesional que le permite ya formar su «familia laboral».⁹⁵

Al hablar del conocido caso de los Juárez, cuya dinastía duró casi siglo y medio, señala que con ellos es posible

...observar la relación que se entablaba entre la familia del maestro y sus colaboradores, de manera tal que se propiciaban las uniones matrimoniales. Era la mejor forma de procurar la continuidad de la dinastía y con ella se daba la reproducción de patrones culturales, bien fueran de modelos de valores familiares... o también de prolongar una tradición artística que podía traducirse en el consabido “estilo de los [...] Juárez”.⁹⁶

En este párrafo la investigadora parece referirse a nuestros arquitectos ya que prácticamente sucede lo mismo, pero con un pequeño cambio: la tradición artística a prolongar sería el “estilo de los Durán”.

Al lado de los miembros de esta generación de la dinastía Durán, aparece por fin el que me he atrevido designar su “último heredero”, don Ignacio de Castera. El caso de nuestro arquitecto es muy especial, pues no lleva ninguno de los apellidos antes indicados a pesar de lo cual, ya lo hemos comprobado, fue formado, aceptado e impulsado por los miembros de la dinastía, por los del gremio y por la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País.

Es indudable que si don Ignacio llegó a ocupar los niveles más altos dentro del gremio, fue por su gran capacidad y talento como arquitecto. Y aunque nunca se casó con ninguna hija de los arquitectos de la élite, logró entrar en el “taller de los Durán”.

escultores, la historiadora del arte comprueba su hipótesis a través de dichos gremios, así como de los de batihojas y algodóneros, entre otros.

⁹⁴ González Angulo, Jorge. *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*, México, FCE, 1983, p. 38, *apud* Maquívar, p. 366.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 368.

Para responder a la pregunta que hice antes acerca de cuál habría sido el primer contacto para obtener tales apoyos, aventuro ahora algunas respuestas. Otra vez los apellidos son capitales y entre los de Castera estaba el apellido vasco, *Peralta*; casualmente el mismo del arzobispo que estaba al mando cuando se encontraba activo el arquitecto, o sea don Alonso Núñez de Haro y *Peralta* (1772-1800) quien, además, gobernó interinamente la Nueva España entre los meses de mayo y agosto de 1787.⁹⁷ Es lógico que durante un período de gobierno tan largo, el arzobispo tuvo tiempo para impulsar muchas obras, entre ellas por supuesto las realizadas por Castera. Dos de las más importantes fueron la iglesia y convento de las Capuchinas de la Villa de Guadalupe; en este caso incluso hay un momento en el que la protección del arzobispo virrey hacia Castera es notoria. No quiero decir con esto que Castera haya sido pariente directo del arzobispo y que por eso lo hubiera apoyado; pero como arriba señalamos el ser un Peralta, un Mendoza o un Torres significaba mucho más de lo que en nuestros días representa.⁹⁸

Y nuevamente los virreyes y la nobleza: el tercer gobernante de la Nueva España y el primero que vino con título de nobleza, don Gastón de *Peralta* III marqués de Falces, quien casó en terceras nupcias con Isabel Díez de Aux y Armendáriz, hija mayor del Señor de Cadereyta y abuelo del virrey americano Lope Díez de Aux y Armendáriz.

⁹⁷ Rivera Cambas, Manuel. *Los gobernantes de México*, edición facsimilar, México, tomo II, Transcontinental de ediciones mexicana, S.A. de C.V., 1988. p. 31 y ss.

⁹⁸ Debo destacar un dato que me ha parecido por demás interesante, porque demuestra que los apellidos de nuestro arquitecto fueron célebres también durante el siglo XIX y que muy probablemente se trate de sus descendientes. Sucede que el nombre completo de "El ruiseñor mexicano", era María de los Ángeles Manuela Tranquilina Cirila Efreña Peralta Castera, mejor conocida como Ángela Peralta quien casó con su primo hermano, Eugenio de Castera. ("30 de agosto de 1883. Fallece la cantante Ángela Peralta", página del sistema de educación a distancia, Edusat. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en: <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/efemerides/agosto/conme30.htm>; María y Campos, Armando de. *Ángela Peralta. El ruiseñor mexicano*, México, Ediciones Xóchitl, 1944.) María y Campos da la fecha del matrimonio: 20 de abril de 1866 (p. 136 y 184), y proporciona un dato que acerca aún más a la Peralta con nuestro arquitecto: su abuela materna se apellidaba Ascárruga (*sic*), es decir, que era de origen *vascuence*. El apellido debe ser Azcárraga, y entonces tenemos que al principio del siglo XIX existió el matrimonio formado por José Castera y María Andrea Azcárraga. Quizá fuera éste, otro matrimonio entre parientes, como había sido el del "ruiseñor mexicano". (AGN, Bienes Nacionales, vol. 874, exp. 8. En el año de 1833 se solicitaba el divorcio) Otro dato curioso es el siguiente: cuando la cantante regresó triunfante de Europa a la Ciudad de México, se dice que entre los personajes importantes que fueron a recibirla se menciona a un arquitecto Torres. ("La compañía histórica". Teatro Ángela Peralta, San Miguel de Allende. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en: <http://www.geocities.com/cappuccinosanmiguel/aperaltabio.htm>). Insisto: ¿no son éstas, muchas casualidades en la vida?.

Cuando Rubio Mañé menciona lo anterior, concluye: "Así estaban de enlazados todos estos virreyes de Nueva España con vínculos de parentesco".⁹⁹

Vínculos que también se establecieron con los novohispanos, pues cuando Gastón de Peralta vino a México, trajo consigo a una prima, doña Ana Carrillo de *Peralta*, quien casó en 1567 con Jerónimo López el mozo, tesorero de la Real Hacienda, secretario de la Gobernación y Regidor de la ciudad de México; hijo del conquistador Jerónimo López y de doña Catalina *Álvarez de Cabrera*.¹⁰⁰ Jerónimo López, el mozo, fundó con su mujer tres mayorazgos "obligando a los poseedores de ellos a residir en México y a llevar perpetuamente unidos los apellidos de Gerónimo López o Gerónimo López de *Peralta*..."¹⁰¹

Ya en el siglo XVIII se observa que entre los obligados a llevar así el apellido estaba doña María Magdalena López de *Peralta* y Murillo (o Morillo) "uno de los herederos de Jerónimo López", a quien María Ignacia de Azlor y Echeverz compró en 1755, la casa en donde después se construyó la iglesia de la Enseñanza.¹⁰² Este es un ejemplo concreto que hace aún más palpable nuestra hipótesis de la dinastía criolla; pues se trata de una familia descendiente de los primeros virreyes, cuya criollización se establece desde el principio del virreinato y permanece por lo menos hasta mediar el siglo XVIII.

Tanto es así, que las familias de las que he venido hablando, casualmente coinciden con lo escrito por Rubio Mañé. El historiador aclara que si bien la Corona trató de impedir "ciertas relaciones entre los altos funcionarios virreinales y los vecinos [...] Los primeros virreyes de Nueva España, Mendoza, Velasco y hasta el marqués de Falces, fomentaron el enlace de sus familiares con los vecinos de la ciudad de

⁹⁹ *El virreinato I, op. cit.*, p. 230-231. La primera esposa de Don Gastón fue Ana de Velasco, hija bastarda del sobrino del virrey Luis de Velasco el Viejo, don Pedro Fernández de Velasco, V conde de Haro. ¿Tendrá algo que ver este título nobiliario con el apellido de don Alonso Núñez de Haro y Peralta?

¹⁰⁰ He puesto ambos apellidos en cursivas porque Álvarez es el apellido de la familia de arquitectos antes mencionada y Cabrera el del célebre pintor y otros renombrados intelectuales novohispanos. Volveré sobre este asunto en capítulo tercero.

¹⁰¹ Ignacio de Villar Villamil, *Las casas de Villar y de Omaña en Asturias y el mayorazgo de Villar Villamil*, San Sebastián, 1910, p. 55-60, *apud* Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 232.

¹⁰² Foz y Foz, *op. cit.*, p. 291-292.

México".¹⁰³ Tal parece que algunos de nuestros personajes fueron el fruto de tal impulso.

En este sentido Doris Ladd señala que

Una revisión cronológica ha demostrado que la nobleza del siglo XVI consolidó a unas cuantas familias que absorbieron la tremenda expansión de la nobleza mexicana que ocurrió en el siglo XVIII.¹⁰⁴

Esto fue posible gracias a que "las oportunidades para la posesión de títulos se abrieron a mediados del siglo XVIII para incluir a los criollos".¹⁰⁵ Posteriormente esta apertura provocó que

En 1771, el Ayuntamiento de la ciudad de México, tratando de probar que los criollos eran tan nobles como los peninsulares, incluyó los nombres de nobles que presumían de sus imperiales antepasados indígenas junto con los que afirmaban que descendían de duques que habían emigrado y héroes de la Reconquista española. La gran "primera familia" de aristócratas mexicanos estaba orgullosa de su linaje noble y así lo acentuaban en documentos oficiales. Los Condes del Valle de Orizaba heredaron uno de los señoríos de Moctezuma. Los Condes de Santiago decoraban sus posesiones con motivos aztecas; en la esquina de su casa está empotrada la cabeza de una serpiente prehispánica.¹⁰⁶

Observar al pasado indígena como el pasado clásico novohispano, es ya reconocido y se acepta como una actitud plenamente ilustrada, pues con ella se fortalecen el orgullo y la identidad criollos.¹⁰⁷ Otra actitud que me parece claramente ilustrada y que seguramente adoptaron nuestros artistas y nobles, fue la de hacer un recuento o inventario de los apellidos de sus ascendientes con la finalidad de buscar y comprobar la existencia de algún ascendiente aristócrata, o cuando menos de cierta hidalguía. Una prueba de esto —que manifiesta, además, el orgullo de pertenecer a la nación vascongada— se encuentra en la obra de Doris Ladd, quien relata cómo

El Marqués de Rayas [Vicente Manuel de Sardaneta y Legazpi] *presumía de su herencia americana del siglo XVI* y de sus *archivos familiares*, al mismo tiempo que se

¹⁰³ Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁴ Ladd, Doris M. *La nobleza mexicana en la época de la Independencia, 1780-1826*, traducción de Marita Martínez del Río Redo, México, FCE, 1984 [1ª ed. 1976], p. 35.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

¹⁰⁷ Fernández, Martha. "La casa en la Nueva España", *op. cit.*, p. 42; Gutiérrez Haces, "The eighteenth century", *op.cit.*, p. 7.

jactaba: "Soy *descendiente de vascos* a pesar de que nací en Guanajuato, los he ayudado y conozco su fidelidad".¹⁰⁸

Volviendo a los Peralta, debo ahora mencionar a otros que también formaron parte de las altas esferas de la sociedad novohispana. Por ejemplo, se mencionan unas casas pertenecientes al *mayorazgo* de la señora María Manrique Larios de *Peralta*, las cuales fueron valuadas en 36, 570 pesos por el alarife mayor de la ciudad Antonio Álvarez, en 1725.¹⁰⁹ Una vez más los apellidos ilustres se encuentran juntos en una misma situación.

Por otro lado, he encontrado que las sobrinas de don Ignacio, "d^a María Ygnacia y d^a Mariana Margarita Castera", hijas de su hermano don Ignacio Bartolo de Castera, solicitaron ser aceptadas en el colegio de San Miguel de Belén y el encargado de hacer la solicitud del ingreso fue su tío, ya que su padre había muerto el año anterior. Llama la atención que la conciliaria del colegio en ese momento era la madre María Josefa *Peralta*.¹¹⁰ En este mismo sentido no hay que olvidar que algunos miembros de la Real Sociedad Vascongada a la cual pertenecía nuestro arquitecto, fueron impulsores constantes del colegio de Belén.

En cuanto a la posibilidad de que Castera tuviera algún pariente arquitecto, debo mencionar la existencia de tres de ellos. El primero es Manuel de *Peralta* quien aparece como "maestro del arte de arquitectura" en 1688, vecindado en la Ciudad de México, encargado de tasar las casas y menudencias que habían quedado de los bienes del arquitecto y ensamblador (aparejador mayor de la catedral de México¹¹¹) don Juan

¹⁰⁸ *Op. cit.* p. 45. Las cursivas son mías.

¹⁰⁹ González Franco, *et al.*, *Artistas y artesanos...*, *op. cit.*, p. 103, *apud* Bienes Nacionales vol. 791.

¹¹⁰ AGN, Bienes Nacionales, leg. 953, exp. 3, [nº 95] "Diligencias sobre la legitimidad, limpieza, vida y costumbres de D^a María Ygnacia y D^a Mariana Margarita Castera, ambas hnas. Para su ingreso en el colegio de Belén" (21 de marzo de 1801). La idea de que hubiera algún parentesco entre las sobrinas de Castera y la conciliaria no es del todo descabellada, pues tenemos el ejemplo de la hija del mercader Esteban de Molina Mosquera, sor Teresa de Jesús (o Teresa Molina) quien entró con las carmelitas descalzas de Santa Teresa y fue priora del convento (Antonio Rubial García. "Monjas y mercaderes: comercio y construcciones conventuales en la ciudad de México", *Colonial Latin American Review*, Vol. 7, núm. 4, otoño de 1998, p. 384). Debo señalar, por otro lado, que únicamente en las "Diligencias" citadas y en la lista de los miembros de la RSBAP, Castera aparece con el nombre de "José Ignacio". Su hermano como vimos, también era Ignacio, pero su segundo nombre era Bartolo.

¹¹¹ Fernández, Martha. *Artificios del barroco...*, *op. cit.*, p. 35-36. *Arquitectura y gobierno...*, *op. cit.*, p. 52.

Montero de Espinosa en 1695.¹¹² Quien, como antes señalé, casó con la hija de don Rodrigo Díaz de Aguilera y heredó el nombramiento.

Posteriormente encontramos a Juan de *Peralta* quien en 1707 firma como “maestro de arquitectura y veedor actual de esta Ciudad”, activo por lo menos hasta 1731.¹¹³ Este *Peralta* trabajó para varios conventos, pero lo más interesante es que concursó al lado de Pedro de Arrieta y Francisco Antonio de Roa, por el puesto de maestro de arquitectura de la Congregación de San Pedro —encargada de la construcción de la iglesia de la Santísima Trinidad—, en 1712. El cargo le fue otorgado a Roa, pero a su muerte, en 1720, el arquitecto *Peralta* volvió a solicitar el cargo, esta vez al lado de Nicolás de Mesa y Manuel de Herrera. El nombramiento le fue concedido a este último, quien, entre otros documentos, había presentado *papeles de hidalguía*. A la muerte de dicho maestro, en 1732, le sucedió su hijo José Eduardo de Herrera y en 1758 don Ildefonso de Iniesta,¹¹⁴ autor de la iglesia de la Santísima Trinidad.¹¹⁵ (Nótese que todos los arquitectos que participaron en esta obra fueron criollos ilustrados.)

Por último aparece Antonio de *Peralta* “Maestro del arte de arquitectura y veedor actual de esta Ciudad de México”, en 1737.¹¹⁶ Si estos arquitectos estuviesen relacionados entre sí —lo cual parece factible por las fechas de actividad— y *Castera* con ellos, veríamos que en realidad la profesión elegida por nuestro arquitecto no sólo le venía por parte del padre, sino también de la madre, doña Francisca de Oviedo y *Peralta*. En otras palabras la arquitectura se había dado en ambas familias.

Es momento de llamar a escena los hijos naturales de *Castera*: don José *Castera* y *Mosquera* y doña *Viviana Castera* y *Lara*, reconocidos en sus testamentos.¹¹⁷ Quiénes

¹¹² González Franco *et al.*, *Artistas y artesanos...*, *op. cit.*, p. 297; y González Franco *et al.*, *Catálogo de artistas y artesanos de México*, México, INAH (Colección Fuentes), 1986, p. 74.

¹¹³ *Ibid.*; y González Franco *et al.*, *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁴ Montoya, María Cristina. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México, UNAM-Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984, p. 71-72.

¹¹⁵ Tovar de Teresa, *Repertorio...*, tomo II, *op. cit.*, p. 190.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 296 y González Franco *et al.*, *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁷ Archivo General de Notarías, notario Francisco Calapiz y Aguilar, notaría núm. 155, libro 922, 1811, *apud* Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 114 y 116. En su primer testamento, el de 17 de mayo de 1811, había nombrado herederos universales a sus dos hijos naturales y a cuatro sobrinos (dos eran las hermanas que entraron al convento de Belén); pero en el segundo testamento firmado el 26 de mayo del mismo año, cambió su decisión y ordenó que de lo quedara luego de pagar sus deudas, se invirtiera “en beneficio del público a quien pertenece” de acuerdo a como lo dispusiera la noble ciudad a través de su intendente corregidor, Ramón Gutiérrez del Mazo. A quienes suplicaba que tomaran en cuenta tanto a sus dos hijos naturales, como a sus sobrinos.

habrán sido sus respectivas madres, no lo sabemos. El arquitecto sólo aclaraba que era "de estado soltero y que en dos mujeres libres de matrimonio, y con quienes me podía casar sin dispensación alguna, tuve dos hijos naturales...". Asimismo señalaba que su "dependiente" José Sánchez podía "dar razón" de su hijo y su portera lo haría acerca de su hija.¹¹⁸ Por desgracia, a nosotros nadie nos puede "dar razón" de ninguno de ellos, lo que frena la posibilidad de establecer si pertenecían a cierta familia noble o de comerciantes. Sin embargo, he podido hallar algunas pistas.

El capitán Baltasar Francisco de *Mosquera* y Valero, por ejemplo, era un mercader de la ciudad de México que poseía por lo menos dos casas y una de ellas, la principal, fue valuada por el arquitecto Antonio Álvarez, entre 1730 y 1733.¹¹⁹ Al final del siglo XVII destaca el mercader Esteban de Molina *Mosquera*, pues fue patrono de la restauración del convento de Carmelitas descalzas de Santa Teresa la Antigua realizada en 1678, la cual estuvo a cargo de don Cristóbal de Medina Vargas Machuca. La hija de don Esteban, sor Teresa de Jesús, fundó más tarde el convento de Santa Teresa la Nueva,¹²⁰ que fue construido nada menos que por don Pedro de Arrieta.

Asimismo, me atrae enormemente el hecho de que un solo arquitecto, Antonio Álvarez, arriba mencionado, fuera el encargado de hacer los avalúos de las casas de la señora *Peralta*, del capitán *Mosquera* y para dos señores *Lara* (el apellido de la hija de Castera): el bachiller Francisco de *Lara* y el maestro Juan José de *Lara*, para quien hizo el justiprecio de la casa principal de carrocería.¹²¹

Entre las familias de la nobleza mexicana pienso también en la del marqués de San Juan de Rayas, el orgulloso vasco-criollo a quien me referí anteriormente. Uno de sus nietos casó en segundas nupcias con María de Jesús *Mosquera* y una nieta de esta pareja casó con Andrés *Téllez de Lara*. Los primeros marqueses nacieron en Guanajuato, pero la familia del segundo marqués pasó a México.¹²² Como podemos ver, los dos apellidos de los hijos de don Ignacio figuran dentro de esta noble familia.

¹¹⁸ *Ibid.*, primer testamento, p. 114.

¹¹⁹ González Franco *et al.*, *Artistas y artesanos...*, *op. cit.*, p. 103.

¹²⁰ Rubial García, *op. cit.*, p. 383-385.

¹²¹ González Franco *et al.*, *Artistas y artesanos...*, p.103, *apud* AGN, Bienes Nacionales, vol. 100.

¹²² Ladd, *op. cit.*, p. 295-296.

(No se olvide que las esposas de Miguel Custodio Durán y Manuel Tolsá tenían el apellido Téllez, y que existe una familia de arquitectos con ése mismo.)

Por último debo aventurar una hipótesis más acerca de la madre de Viviana, la hija del arquitecto. En las “Diligencias de legitimidad y limpieza de sangre” de las sobrinas de Castera, uno de los testigos fue María Felipa de Lara “natural y vecina de esta ciudad”, casada con el “español” Juan José Sánchez. Éste declaró haber conocido tanto a los padres de las hermanas Castera, como a sus abuelos y aseguraba que todos eran “españoles cristianos viejos y, limpios de toda raza, sin mezcla ni infamia en su linaje...”.¹²³ Este hombre, tan cercano a la familia, no puede ser otro que el mismo José Sánchez —el “dependiente”— que Castera menciona en su testamento; a quien llama únicamente Juan y al que heredó

un sitio que se halla en la cuarta calle de Revillagigedo y callejón que fue del bosque, el cual ordeno se entregue a mi dependiente, don Juan Sánchez, a quien sólo tengo cedido en remuneración del trabajo extraordinario que de treinta años a esta parte ha tenido sirviéndome de día y de noche en lo que me ha ofrecido, y es mi voluntad se le dé para su resguardo, testimonio de la cabeza de esta cláusula y pie del presente testamento para que le sirva de título.¹²⁴

Es muy probable, entonces, que la mujer de este cercano colaborador de Castera, María Felipa de Lara, fuera su portera, es decir, la que podía dar razón de su hija Viviana Mosquera y Lara. De aquí que me atreva a suponer —con todo respeto— que tal vez nuestro arquitecto hubiese tenido un desliz con la hermana de su portera, o con ella misma, y por alguna obscura razón no se quiso casar a pesar de no tener “dispensación alguna”, como él mismo reconoció. Probablemente don Ignacio hubiese intentado resarcir su culpa con la herencia del sitio en la calle de Revillagigedo. Puede ser. Y pienso en esta posibilidad porque don Ignacio fue, hasta donde se puede ver, un hombre recto y honesto. Al final de sus días se mostraba arrepentido y en su testamento se percibe un tono pesaroso cuando admite que no tenía excusa para casarse con las madres de sus hijos.

Otro ejemplo que así lo demuestra, es el siguiente: en 1796 Castera se denunció ante el Tribunal de la Inquisición por tener la obra *La Posesión de sí mismo* escrita por

¹²³ Doc. cit.

¹²⁴ Segundo testamento de Castera, en Hernández Franyuti, *op. cit.*, p 117.

el marqués de Caracciolo. El alarife exhibió el libro ante los jueces porque algunas "expresiones" le habían "disonado", y por ello solicitaba que lo calificaran y que luego se lo devolvieran.¹²⁵ Me parece que esta actitud habla muy bien de la honestidad de don Ignacio.

En fin... con los párrafos anteriores he bosquejado la dinastía de arquitectos novohispanos, así como las posibles ligas entre los arquitectos del siglo XVIII (ahondaré en este sentido en el capítulo tercero). Muchas están comprobadas, pero muchas más están esperando ser investigadas. He dejado las hipótesis abiertas ya que pretendo trabajarlas en un futuro para adentrarme de lleno en este apasionante tema. Un aspecto de la historia del arte poco trabajado, pero que podría llegar a explicarnos una parte importante del desarrollo del arte virreinal mexicano.

¹²⁵ AGN, Inquisición, vol. 1315, exp. 5, f. 256-258.



Capítulo III

LA VANGUARDIA AMERICANA Y LA OBRA ARQUITECTÓNICA DE IGNACIO DE CASTERA

*"...alors une mode succéda à une autre: mais
ce qui ne changea pas, ce fut l'exigence humaine,
qui veut des contes après des contes,
des rêves après des rêves, éternellement".*

Paul Hazard.

3.1 Sus obras más importantes

Ahora que conocemos mejor a don Ignacio de Castera Oviedo y Peralta —a quien me he atrevido a llamar último heredero de la dinastía novohispana de arquitectos ilustrados del siglo XVIII—, ya podemos conocer sus principales obras arquitectónicas.

Estereotipado por su participación en el gobierno de Revillagigedo II como El urbanista neoclásico y como el criollo que se adaptó casi por completo y voluntariamente a la nueva moda —al "frío" neoclásico—, Castera ha tenido que lidiar por mucho tiempo con estas etiquetas. Y aunque generalmente sirven para reconocer su gran capacidad profesional, cubren al arquitecto, al artista; con esta investigación pretendo reivindicar ésa imagen. Para ello hace falta trazar el bosquejo de don Ignacio, que es el de un arquitecto barroco ilustrado del siglo XVIII.

Como hemos visto, Castera creció y se formó en una época nutrida de innovaciones técnicas y artísticas; tuvo la fortuna de alternar con los mejores artífices del momento, empero estos “detalles” se han olvidado al estudiar la obra del arquitecto en su conjunto. Tampoco se ha considerado que si Revillagigedo II lo eligió como su alarife, no fue una cuestión meramente incidental, sino el reconocimiento de un profesional cuya carrera —iniciada más de una década atrás— atrajo al virrey. Así mismo, el gobernante encontró en Castera Oviedo y Peralta a un personaje que compartía sus ideas ilustradas.

En este apartado examino principalmente sus obras arquitectónicas, dado que las urbanísticas, además de que son suficientemente conocidas, han sido estudiadas por varios historiadores e historiadores del arte. Considero, eso sí, las primeras obras de este tipo porque, al igual que sus construcciones, no se les ha estudiado a fondo y porque resultan esenciales para poder comprender la personalidad del artista.

Las construcciones de nuestro arquitecto, por haber sido realizadas a partir de la séptima década del siglo XVIII, nos permiten hacer un nuevo acercamiento a la arquitectura y a los creadores de la segunda mitad de la centuria. Es decir, nos obligan, felizmente, a penetrar en el desarrollo de la Vanguardia Americana y a revisar sus fundamentos, retrocediendo algunas décadas.

La formación de Castera, adquirida durante un período tan rico, no podía menos que producir obras de igual calidad. Al estudiarlas es posible repasar la evolución de las últimas modalidades del barroco novohispano, los cambios que se dan tras la llegada de la Academia y sus repercusiones en el umbral del siglo XIX, momento en que se construye el santuario de Nuestra Señora de Loreto, última gran obra religiosa del virreinato. Ésta, a pesar de ser considerada como neoclásica y extranjerizante, encierra todo lo que este arquitecto absolutamente dieciochesco había estudiado, aprehendido y asimilado a lo largo de su vida.

Antes de iniciar el recorrido por la obra cabe aclarar que en verdad quisiera analizar todos y cada uno de los proyectos salidos de su mano, pero por razones metodológicas limitaré el análisis formal y estilístico a las obras seleccionadas, así como a los elementos más sobresalientes y que arrojen luz sobre la iglesia de Nuestra Señora de Loreto.

3.1.1 Paseo Nuevo y Arcos de Belén (1773 ca.- 1775)

Como he venido insistiendo, la carrera profesional del arquitecto fue especialmente promovida por el virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa. Para él, don Ignacio de Castera realizó una de las obras fundamentales de su mandato, el Paseo Nuevo. Acerca de esta avenida es necesario aclarar que se trata de lo que todavía estando el virrey en funciones se llamó Paseo de Bucareli, por obvias razones. Fue inaugurado el 8 de diciembre de 1775. En la probanza de méritos y servicios de 1781, Castera se refiere a él como "paseo Nuevo" y lo describe del modo que sigue:

Que en atención a los servicios que he tenido el honor de hacer a V. E., no sólo en la vigilancia, cuidadosa atención, prolijidad y esmero de idear trazar y delinear de diversos modos la hermosa y *bella obra del paseo Nuevo, formando mapa de los arcos, fuente, garita* y con la fatiga de pensar e inventar modo y arbitrio de economizar los gastos ahorrándolos en cuanto fue posible a los caudales de esta noble ciudad, como en efecto conseguí reducir al de 4 000 pesos escasos la formación de las calles que llaman de los de a pie, con sus zanjas laterales, en lugar de 20 000 pesos que se hubieran gastado en apretillar de mampostería todo el paseo como está su círculo, según había pensado y proyectado el Excmo. señor Bucareli, quien convencido de la utilidad y beneficio de mi estudiada invención, accedió gustoso a ella; sino también en que la Real Aduana contribuyese 1 500 pesos para sufragar *los gastos de la construcción de la garita nueva* y que se hiciese salida por la calle de la Victoria...¹

Es necesario considerar este párrafo en su conjunto para apreciar todo lo realizado. Me iré refiriendo a varios detalles del mismo en distintas ocasiones, debido a que cada uno encierra datos muy importantes para comprender la obra del arquitecto.

Desde las primeras líneas Castera deja bien claro que el proyecto completo del Paseo Nuevo había sido obra de su invención y que él había hecho los planos de todo el conjunto. En este sentido cabe señalar que cuando la maestra Hernández Franyuti se refiere a la obra, aclara en nota al pie que "El paseo Nuevo es la actual calle de la Victoria",² es decir ¡sólo esa calle!, pero la realidad es otra como adelante explicaré. De hecho, siempre se había dicho que el camino fue abierto durante el gobierno de Bucareli, que por eso se le denominaba así y que era de los más de agradables de la

¹ "Nombramiento...", en Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 108. Las cursivas son mías.

² Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 25.

ciudad —Marroquí decía que era mucho mejor que el Paseo de la Reforma, porque en éste el sol molestaba a los paseantes al atardecer³— pero *nada más*. La autoría se dejó de lado a pesar de tratarse de una reforma tan importante, como lo fue en su momento.

Si se lee la probanza con atención, no queda duda de que Castera fue el autor de todo el proyecto pues en el plano que mencionaba se incluían, entre otras cosas, los arcos, las calles para peatones, las zanjas laterales, la garita y la fuente. El arquitecto aclara, además, que con su dinero había hecho la salida por la calle de la Victoria. Esta ampliación se terminó hacia el final de 1778.⁴ Es claro entonces que no se trataba de una sola calle sino de toda la calzada, incluidas la glorieta —que el arquitecto llama círculo— y la fuente que lo embellecían.

El Paseo de Bucareli

La obra del bachiller y presbítero don Juan de Viera, *Breve y Compendiosa Narración de la Ciudad de México*,⁵ es estrictamente contemporánea a la construcción de las primeras obras importantes de Castera, y nos ofrece muchos e interesantes datos acerca de las mismas.

La narración de Viera es en general precisa y breve, como reza su título, pero la descripción que hace del Paseo Nuevo es muy detallada. Se puede decir que en este caso el presbítero no fue tan "compendioso". Este detalle llamó mucho mi atención porque no sucede lo mismo con otros lugares de la ciudad. Por eso traté de hallar las

³ Marroquí, *op. cit.*, vol. I, p. 630. Don José María Marroquí apuntaba: "La situación de este paseo le hacía más cómodo que el de la Reforma, porque en éste, que corre de Oriente á Poniente, los paseantes son molestados por el sol que les hiere en los ojos al salir, y más todavía en su ocaso hasta ya cerca de obscurecer, en esta latitud en que los crepúsculos, principalmente el vespertino, son cortísimos". Luego decía que el gasto hecho en el Paseo de la Reforma se podría haber utilizado en mejorar el paseo de Bucareli y así "estuviera hoy tan hermoso como el de la Reforma, y libre del molestísimo inconveniente que todos nos quejamos". ¡Ay, si los gobernantes de entonces y los actuales hubieran leído a Marroquí!...

⁴ Rivera Cambas, *op. cit.*, vol. I, p. 260 y Marroquí, vol. III, *op. cit.*, p. 144. Existe un breve documento en el que se concede licencia "...para erogar la cantidad de 3, 400 pesos en que ha ajustado la obra de dar entrada al Paseo Nuevo por la calle de la Victoria". Está fechado el 29 de agosto de 1778. (AGN, Ayuntamientos, vol. 228, s/foja.)

⁵ Facsimilar de la *Breve Compendiosa Narración de la Ciudad de México. Corte y cabeza de toda la América Septentrional, que a instancias de un amigo bosquejó el B.D. Juan de Viera...*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1992. (Todas las citas de esta obra serán tomadas de aquí.)

razones que había tenido Viera para hacerlo. Las que he encontrado aunque parezcan bastante lógicas, las considero dignas de mención. El virrey en turno era precisamente Bucareli y Ursúa, de ahí que sea el único gobernante cuyo nombre es mencionado tres veces a lo largo del texto. Bucareli es citado para encomiar las labores que había emprendido, entre ellas la fundación y patrocinio del Hospicio de Pobres y hospital.⁶

Otra de las descripciones más extensas es la del Real Colegio de San Ildefonso —diez páginas o fojas—, lo que tampoco es casual, pues el bachiller era el “mayordomo administrador de las rentas” del colegio, como también lo era de San Pedro y San Pablo (colegio que formaba parte del primero). Al hacer la descripción de San Ildefonso, Viera hace hincapié en que después la expulsión de los jesuitas el colegio había quedado a cargo de los virreyes y

...siéndolo a este tiempo, el excelentísimo señor baillío frey don Antonio María de Bucareli y Ursúa, con el mayor esmero y aplicación se dedicó a su conservación y establecimiento, nombrando un rector, y vicerrector condecorados...⁷

Don Juan de Viera formaba parte de esta empresa y quien le había nombrado su administrador de rentas había sido precisamente Bucareli. Debemos señalar, además, que en dicha función Viera sustituyó nada menos que al amigo de la Vascongada don Francisco Ignacio de Iraeta (1732-1797), también designado por el virrey.⁸ Era pues lógico que quien había sido favorecido por el gobernante, agradeciera plasmando y elogiando en su *Narración*, las obras que durante su mandato había emprendido.

Asimismo el bachiller aclara en la portada de su obra que la había “bosquejado” a “instancias de un amigo”. ¿Quién habrá sido ese amigo?, sería muy interesante averiguarlo. Por el momento baste con saber que la motivación de ambos fue, sin duda, reflejar la bonanza que se respiraba en la Nueva España, una prosperidad que se había consolidado durante el gobierno de Bucareli y Ursúa. Así, el optimismo de Viera salta a

⁶ *Ibid.*, p. 90. Este hospicio se realizó a solicitud de Andrés Llanos Valdés y tanto Bucareli como el arzobispo “señor doctor don Alonso Núñez de Haro y Peralta”, habían sido “infinitos bienhechores”. Lógico es también que el prelado aparezca como protagonista, por lo menos un par de veces en la narración de Viera, una de ellas visitando el Colegio de San Ildefonso.

⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁸ Torales, *op. cit.*, p. 116.

la vista; su obra es el reflejo de un hombre ilustrado, orgulloso de su tierra, de sus creencias y de su gobierno.

En su probanza de méritos Castera señala, en el primer lugar de la lista de los trabajos del paseo Nuevo, que había "formado el mapa de los arcos", luego alude al esmero con que él y su padre habían asistido a su construcción.⁹ Creo entonces que "los arcos" no pueden ser otros que los del **Acueducto de Chapultepec**, pues son los únicos que se encontraban cerca del paseo y de la garita. Además, hay que mencionar los nombres de los artífices que opinaron sobre la necesidad de prolongar las arquerías más allá de San Miguel de Belén en 1777: Ildelfonso Iniesta Bejarano, Francisco Antonio Guerrero y Torres, José Joaquín García de Torres y José Álvarez;¹⁰ nada menos que varios de los miembros distinguidos de la dinastía de arquitectos.

Viera explica que la antigua atarjea de mampostería que conducía el agua desde Chapultepec hasta la ciudad se elevaba tres varas del suelo "quedando por la parte de adentro de esta atarjea muchas huertas y poblaciones escondidas, que le quitaba la hermosura"¹¹ (recordemos que Castera subraya en su probanza justamente eso, que él y su padre habían procurado "su mayor hermosura y perfección"). En este momento Viera inicia el largo recorrido por los paseos de la ciudad y encomia la participación de virrey:

Hoy a expensas de la noble ciudad, celo y esmero de los excelentísimo señores virreyes, en especial del excelentísimo señor bailío frey don Antonio María Bucareli, que gobernó este reino, pues habiendo tirado esta antigua atarjea, se ha fabricado una hermosísima arquería por donde se conduce al agua a la ciudad, dejando libre el paso para estos mismos arcos que son tantos, de modo que se registran sus huertas, caserías y poblaciones...¹²

Es comprensible que el embellecimiento de la ciudad encantara al bachiller y seguramente también a todos sus habitantes.

⁹ "Nombramiento...", en Hernández Franyuti, *op. cit.*, p.108-109.

¹⁰ Tovar de Teresa, "Arquitectura efímera...", *op. cit.*, p. 42, *apud*

¹¹ Viera, *op. cit.*, p. 97.

¹² *Ibid.*

Incluí antes la obra del acueducto siguiendo el orden empleado por el arquitecto, en su probanza, y por Viera en la *Breve compendiosa narración*. Vayamos ahora a la descripción que éste ofrece del paseo “inventado” por don Ignacio de Castera:

Cogiendo por la mano izquierda [de la Alameda] está el célebre paseo que se dice de Bucareli, cuya simetría, primor y curiosidad es en la forma siguiente: es una calzada que tendrá de largo media legua, que forma tres calles derechas de arboledas hasta llegar al centro o medio del paseo, que forma una espaciosa plaza, toda en su circunferencia enrejada de balaustrés, que estriban sobre un pedestal formado de cantería, curiosamente labrado y al pie de él formados asientos de mampostería; y toda su circunvalación formada de copados árboles, teniendo en cada entrada a esta plaza, dos curiosas alcantarillas, que formando una pilastra sostiene en sí las cuatro partes del mundo. Y tiene de amplitud y extensión esta hermosa plaza tanto buque, que caben tantos coches como en la Alameda; y medio a medio tiene una hermosa fuente, que tendrá de circunferencia 25 varas, adornada toda en el brocal de su taza de unas estatuas así de sirenas como de unos cupidos recostados, que están arrojando agua; y en el medio, sobre una fuerte basa bastantemente curiosa y tallada, una pirámide o aguja que se levanta once varas en alto, y en la punta termina con un águila parada sobre un nopale dorado todo, que es el escudo de armas de esta nobilísima ciudad; y en el nacimiento de la aguja sobre el mismo pedestal, otras estatuas de bichas con sus comucopias, y entre ellas algunos cupidos sentados sobre la misma comisa, de manera, que la agua que arrojan éstos y la que arrojan las estatuas del brocal se entretejen entre sí unos chorros entre sí con otros, que forman a la vista una arquería de toreado cristal; y perpendicularmente salen las otras tres calles de arboledas hasta la guarda o garita que llaman de Belén; cerrándose este paseo por una entrada y otra con cuatro columnas de donde dependen cadenas para cerrar de noche la entrada. También en las circunferencias de las fuentes están estas pilastras de donde dependen cadenas, que impiden el que lleguen cualesquiera bestia a beber agua de la fuente...¹³

Así es como lucía el paseo hacia el año de 1777. Viera ya lo llama “célebre paseo que se dice de Bucareli”, es decir que a sólo dos años de haberse inaugurado ya se le denominaba de esa manera.¹⁴ Todo lo que describe Viera, según se puede ver, coincide con la probanza de Castera: la fuente, las calles de peatones, la glorieta y la garita. Ni qué decir acerca de cuán “bella y hermosa” era la obra.

¹³ Viera, *op. cit.*, p. 104-106.

¹⁴ Un caso en el que la calle sí fue bautizada desde un principio con el nombre del virrey en turno, fue la calle de Revillagigedo. Así lo anotó en su *Diario* el alabardero José Gómez: “El día 24 de junio de 1794, [cumpleaños del virrey], se abrió por su orden una calle desde la esquina [de la casa] del maestro Castera hasta la Alameda, pero fue la especialidad que se abrió en un día [y se le puso por nombre Revillagigedo]”. (*Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*, versión paleográfica, introducción, notas y bibliografía por Ignacio González-Polo, México, UNAM, 1986, p. 103). Esto explica el ancestral gusto de los gobernantes, por bautizar las calles de la Ciudad de México con nombres de políticos vivos —algunos de infausta memoria—.

El gran proyecto urbano de Bucareli tenía un objetivo simbólico bastante bien definido, pues si ponemos atención a la iconografía descrita en la narración de Viera, comprendemos que la idea fundamental era el engrandecimiento del orgullo criollo y la alianza firme entre España y la Nueva España en particular; y entre América y Europa en general. Por eso en la fuente central del paseo el motivo principal es el escudo de armas de la nobilísima la ciudad. En las "alcantarillas" de la entrada a la plaza (o la glorieta en donde estaba la misma fuente) una pilastra sostenía las cuatro partes del mundo, con lo que se pretendía poner de manifiesto la universalidad de una capital tan importante como lo era la Ciudad de México. Al final del paseo había otra plaza con una fuente, en ella la figura principal era "una estatua de una mujer con un canasto en la cabeza lleno de frutas y flores".¹⁵ Esta escultura debió ser una alegoría de América. El optimismo criollo se materializa ante nuestros ojos, al tiempo que observamos cómo el título complementario de la obra de Viera, coincide con el mismo ideal: la Ciudad de México es... *corte y cabeza de toda la América Septentrional*.

El ambiente de prosperidad que se vivía durante el gobierno de Bucareli, plasmado en este paseo, nos permite comprender a Rivera Cambas cuando afirma que el pueblo llamó a este virrey "padre de la Patria".¹⁶ (Ya se verá cómo las otras construcciones del conjunto urbano, también formaban parte de un mismo plan iconográfico.)

Ahora bien, la fuente que estaba a decir de Viera "medio a medio" del paseo, es descrita así por Marroquí:

En su principio una sola fuente tuvo este paseo en el centro de una plazoleta circular en la mitad de su longitud; en el medio de la fuente había una pirámide de diez y seis varas de alto rematadas con las armas de la ciudad, al virrey D. Bernardo de Gálvez pareció pequeña y fea el águila que remataba estas armas...¹⁷

Viera decía que la pirámide medía once varas y Marroquí dice que dieciséis, cuestión de cálculo, creo yo. Pero don José María añade algo de lo que obviamente Juan de Viera no tuvo conocimiento: la recomendación del virrey Gálvez de quitar "la

¹⁵ Viera, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶ *Los gobernantes de México*, tomo I, 1988, *op. cit.*, p. 494.

¹⁷ Marroquí, vol. I, *op. cit.*, p. 630.

pequeña y fea águila” que coronaba la “pirámide”¹⁸ para que se pusiera otra “más proporcionada y de mejor vista”. Evidentemente la sugerencia fue aceptada y varios modelos se realizaron. Finalmente se acordó hacerla en 1786.¹⁹

Después de aclarar esto, Marroquí continúa con la descripción:

Rodeaban la fuente diez y seis postes con cadenas; y á la entrada y salida del Paseo había en cada una seis columnitas aisladas de cosa de dos varas de alto por media de diámetro, de una sola piedra, labrado su fuste á semejanza de las salomónicas sin serlo, y en su capitel talladas cuatro cabezas de leones...²⁰

Estas “salomónicas sin serlo” deben ser las bichas o las estatuas “bastantemente” curiosas y talladas a las que se refería Viera. Tovar de Teresa describe la obra así: “una fuente con una pirámide rodeada de columnas salomónicas que ostentaba el escudo de la ciudad”.²¹ Tanto las columnas como los seres marinos, que Castera volvería a utilizar en la fuente del Salto del Agua, son elementos que revelan claramente el carácter barroco ilustrado, y tradicional, de las primeras obras del artífice.

Ahora bien, en el párrafo de la probanza de méritos arriba citado, resulta muy interesante el momento en que Castera aclara que el virrey Bucareli había “pensado y proyectado” que todo el paseo fuese de mampostería, pero que finalmente había accedido a su “estudiada invención”, es decir, la del arquitecto.

Si atendemos al impulso que don José María Bucareli dio a muchas de las obras empezadas en la década de los setenta, así como a su particular interés por la arquitectura,²² se hace evidente que virrey y alarife trabajaron juntos en el proyecto urbanístico, a través de un constante intercambio ideas.

¹⁸ ¿Sería posible que Castera reutilizara la censurada águila en la “fuente de la aguilita” que construyó en la Plaza de Santo Domingo? Tal vez.

¹⁹ Archivo Municipal, legajo “Paseos”, año 1786, apud Marroquí, *op. cit.*, p. 630.

²⁰ *Ibid.*, p. 630.

²¹ *La ciudad de los Palacios. Crónica de un patrimonio perdido*, tomo I, México, Vuelta 1990, p. 128.

²² Un ejemplo contemporáneo y similar al de Bucareli, es el de Manuel de Amat y Junyent (1761-1776) en el virreinato del Perú. Este ilustrado gobernante fue autor de varias de las obras que impulsó durante su gobierno. Una de ellas fue la Alameda de los Descalzos de Lima, y al espacio urbano formado en el extremo sur de la misma, el virrey lo denominó “La Navona”(1771). Aludiendo, evidentemente, a la plaza de Roma. (Humberto Rodríguez Camilloni. “Manuel de Amat y Junyent y la Navona de Lima: un ejemplo de diseño urbano barroco del siglo XVIII en el virreinato del Perú”, *AIE*, núms. 74-75, México IIE-UNAM, 1999, p. 147 y 164). Rodríguez Camilloni opina que el virrey Amat y Junyent debió obtener sus

En este sentido es necesario recordar el grabado para el atrio de la parroquia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora y los "exquisitos compases" que el virrey regaló al arquitecto Cayetano José de Sigüenza durante los trabajos de la misma. Las inquietudes arquitectónicas del gobernante, quien constantemente revisó los planos del arquitecto, quedaron plasmadas en el libro de fábrica aludido en el capítulo anterior. En el cual el bachiller Pérez Cancio anotó: "Esta tarde vino el maestro Sigüenza con el mapa según la idea del Sr. Virrey, y según su cálculo importa con la iglesia, cementerio, y Baptisterio, sacristía, vivienda cural, oficinas...".²³ Era la tarde del 21 de febrero de 1774 y el proyecto de reconstrucción de la parroquia tenía un año de haber iniciado. Estas líneas muestran que la participación creativa del virrey era real —en el sentido más amplio de la palabra—, por lo que puedo afirmar que en estas dos obras de Castera (la parroquia de la Santa Cruz y el Paseo Nuevo) las "ideas", "pensamientos" o propuestas de Bucareli estuvieron presentes.

Pero hay algo más que debo añadir en torno al especial interés del gobernante en la arquitectura; algo que resulta absolutamente esclarecedor. La existencia de un tratado de arquitectura que lleva por título *El arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor*, "compuesto por don Antonio Pló y Camín, profesor de estas ciencias", publicado en Madrid el año de 1767.²⁴ El autor y su obra son poco conocidos; de hecho en los trabajos generales sobre historia de la teoría de la arquitectura no se mencionan. Pero veamos por qué es trascendental para este trabajo. *El arquitecto práctico* está dedicado nada menos que

Al M. IL.^o SEÑOR FREY DON ANTONIO María Bucareli y Ursúa, Henestrosa, Laso de la Vega... Capitán General de la Isla de Cuba y Gobernador de la Ciudad de San Cristóbal de la Habana.²⁵

conocimientos arquitectónicos y de ingeniería militar, a lo largo de la "carrera militar que él abrazó con tanto entusiasmo" (p. 149). El interés en las artes liberales era generalizado y las ideas ilustradas ya se difundían por todo el continente europeo; así, tanto el virrey Bucareli como otros virreyes, participaron de los mismos intereses de Amat y Junyent.

²³ Pérez Cancio, *op. cit.*, p. 33. Las cursivas son mías.

²⁴ Imprenta de Pantaleón Aznar. Gracias a la generosidad de la doctora Martha Fernández —quien se percató de que el tratado estaba dedicado a Bucareli—, pude fotocopiar el facsímil que ella posee. Éste fue publicado en Valencia por las librerías "París -Valencia", en 1995. (Existe una edición del tratado en el acervo histórico de la Escuela de Ingeniería, Palacio Minería. Edición española de 1938).

²⁵ Pló y Camín., p. 2.

A quien agradece aclarando que su obra:

...solo sirve para mostrar con ella mi gratitud à tanto favor como he recibido de la persona de V.S. y para poder en algo dár un público testimonio de mi respeto [...] A V.S. mas que à mi trabajo, se deberà la utilidad de esta Obra, que no viera la luz pública, si no saliera cubierta con el esclarecido blasòn de V.S. en quien se hace patente su debido elogio, con mas claras luces, que pudiera dibuxar mi pluma; [...] Dignese, pues, V.S. de recibir con su afabilidad innata este obsequio de mis pobres tarèas, para que con tal gracia me aliente á otros trabajos, que sirvan de utilidad à nuestra Nacion Española, y sean del agrado de V.S...²⁶

Hay más que decir acerca de este artista que firma como el “más reverente siervo” del “muy ilustre señor” Bucareli. Por el momento sólo adelantaré que nació en Santa María de Magdalena, Zaragoza, a principios del s. XVIII,²⁷ que publicó su obra en 1767 y que la introducción está firmada en noviembre de 1766. Es decir, que salió a la luz un año después de que el ilustrado mecenas se hiciera cargo del gobierno de la Isla, en la cual permaneció cinco años y medio —de 1766 a 1771²⁸—.

La existencia de este tratado habla del evidente interés de Bucareli en el arte de arquitectura y el urbanismo. Asimismo, el párrafo citado muestra que su mecenazgo favoreció el talento de artistas e intelectuales que hoy no son tan famosos, pero que en su momento fueron reconocidos; el virrey, siendo un hombre conocedor de aquellos asuntos, decidió apoyarlos. En lo que respecta a este apartado, sabemos por lo menos de cinco personajes favorecidos directamente por el virrey —seguramente fueron más—, tres arquitectos: Pló y Camín, Cayetano de Sigüenza e Ignacio Castera, y dos intelectuales: el bachiller Juan de Viera y Gregorio Pérez Cancio, el párroco de la iglesia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora.

²⁶ *Ibid.*, p. 2-4.

²⁷ *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel* (Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 1884-1886, 3 vols.). El autor de la Biblioteca antigua fue Félix de Latassa y Ortín (1733-1805), doctor en teología y canónigo racionero de la Seo zaragozana. (Edición electrónica a cargo de Manuel José Pedraza, *et al.* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Disponible en: http://fyl.unizar.es/Latassa/Latassa_obra.html)

²⁸ Díaz-Trechuelo, *op. cit.*, p. 390.

Volviendo a la participación conjunta de gobernante y arquitecto en esta obra,²⁹ debo decir que el geógrafo Federico Fernández Christlieb ya la vislumbraba, pues señaló:

Por primera vez en la historia de la ciudad una avenida rompe con la ortogonalidad de la traza. Bucareli no se ajusta al patrón norte-sur y este-oeste del resto de las calles, sino que tiende ligeramente hacia el suroeste. Nosotros pensamos que no se trata de un accidente, sino de una decisión del propio Bucareli o posiblemente de su maestro mayor, Ignacio Castera.³⁰

He dicho que en efecto ambos trabajaron en el proyecto, pero Castera es muy puntual cuando declara en su probanza de méritos que él había "ideado, trazado y delineado" de diversos modos la "hermosa y bella obra del paseo Nuevo". Como haya sido, lo cierto es que tanto Castera como el virrey se propusieron embellecer y modernizar la ciudad. Su objetivo fue alcanzado, pues lograron construir una obra de vanguardia, es decir,

...un paseo en el que por primera vez se aplican las ideas urbanísticas desarrolladas en Francia. [...] se trata de privilegiar una larga perspectiva en la que dos puntos importantes de la ciudad son unidos por el paseo arbolado que solamente corta la mirada con un objeto suplementario: la fuente.³¹

²⁹ Debido a que ninguno de los autores que han estudiado la obra de Castera o las reformas urbanas del final del siglo XVIII mencionaban la cuestión de la autoría, llegué a pensar que yo era la única que se había percatado del trascendente hecho. Sin embargo, casi al terminar este trabajo, me obsequiaron las memorias de un simposio que fue poco difundido: *El impacto de las reformas borbónicas en la estructura de las ciudades. Un enfoque comparativo*. (Primer Simposio Internacional sobre historia del Centro Histórico de la Ciudad de México, (septiembre 22-24 de 1999). Coordinadora Sonia Lombardo de Ruiz, México, Consejo del Centro Histórico de la Ciudad de México, serie Muy Noble y Leal Ciudad de México, 2000). En estas memorias leí que Enrique Ayala Alonso se refería a la autoría de Castera, en tres palabras (p.158) y sustentaba su afirmación en el texto de María Dolores Morales: "Cambios en la traza de la estructura vial de la Ciudad de México, 1770-1855" (Regina Hernández Franyuti, compiladora. *La Ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX. Tomo I Economía y estructura urbana*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994). Al revisarlo me percaté de que la autora se refería al asunto pero también escuetamente (sólo un par de líneas, en la p. 174). Asimismo pude verificar que el documento que le permitió llegar a esta conclusión fue el mismo que yo utilicé: la probanza de méritos publicada en el libro de Regina Hernández Franyuti, tantas veces citado (1997). He considerado necesario aclarar lo anterior, porque parece increíble que a pesar de su trascendencia para la historia del arte mexicano y para la obra de Castera, este valioso dato haya sido desatendido.

³⁰ Fernández Christlieb, Federico. "La influencia francesa en el urbanismo de la ciudad de México: 1775-1910", *México-Francia. Memoria de una sensibilidad común, siglos XIX y XX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Colegio de San Luis-CEMCA, 1999, p. 242.

³¹ *Ibid.* En otra obra, Fernández Christlieb señala que "...el paseo Paseo Nuevo constituye un hito en la historia del urbanismo de la Ciudad de México" (*Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de*

Hay que aclarar que en Francia estas ideas respondían a una estética más bien barroca. Fernández Christlieb explica: "...la ciudad barroca es para admirarse. El urbanista barroco libera de obstáculos la mirada y genera amplias perspectivas; favorece la observación de largo alcance y da importancia al horizonte...".³² Si meditamos en esto, resulta que "el urbanismo neoclásico de Ignacio de Castera",³³ sería prácticamente la continuación de la idea barroca iniciada con Bucareli. Así, este urbanismo es neoclásico en México, pero barroco en Francia. Lo mismo puede decirse en torno a la arquitectura. Es tal el barroquismo de algunas obras de la época que, como señala el maestro Manrique, "se ha dicho que muchas obras de nuestro neoclásico pasarían por obras barrocas en Italia".³⁴

Asimismo, Fernández Christlieb afirma que el Paseo de Bucareli guarda semejanza con el Paseo del Prado en Madrid iniciado hacia 1768 (en el que trabajó, por cierto, don Ventura Rodríguez), bajo los mismos cánones del barroco francés.³⁵ La fuente de inspiración que sirvió a Castera pudo ser dicho paseo, pero es también muy probable que lo fuera alguno de la ciudad de París directamente, es decir, la gran avenida de Los Campos Elíseos —el modelo del urbanismo moderno³⁶— o alguna de las plazas y avenidas de aquella ciudad. Ejemplos que, sin duda, se conocieron en la Nueva España. El jesuita Agustín de Castro nos ofrece los recursos con los que se contaba, en su *Explicación de el arco erigido en la puerta de el Palacio Arzobispal de México, a la gloria de el Rey N. Señor D. Carlos III en el día de su solemne proclamación 25 de junio de 1760*. El autor señala:

México. Antecedentes y esplendores, México, UNAM-Instituto de Geografía de la UNAM-Plaza y Valdés editores (l. Textos monográficos: 1. Historia y geografía, 2000, p. 80).

³² "La influencia francesa...", *op. cit.*, p. 232 y *Europa y el urbanismo...*, *op. cit.*, p. 55 y ss.; en donde señala: "La ciudad llamada *barroca* es una ciudad de líneas rectas, pero con una vocación política contrarreformista" (p. 57).

³³ Como tituló de la Maza su artículo —citado en el capítulo I— acerca del proyecto de alineación de la Ciudad de México, que pretendían llevar a cabo Revillagigedo y Castera en 1793.

³⁴ "Del barroco a la Ilustración", *Historia general de México, volumen I*, México, El Colegio de México, 1997, p. 645-734, p. 734. Sobre el mismo asunto *vide infra* cap. IV.

³⁵ Sambricio, Carlos. "L'Espagne des embellissements", André Lortie. *Paris s'exporte*, Paris, Picard, 1995, p. 58-61, *apud* Fernández Christlieb, "La influencia francesa en el urbanismo...", *op. cit.*, p. 238 y 242.

³⁶ Fernández Christlieb, "La influencia francesa en el urbanismo...", *op. cit.*, p. 237.

Tenemos libros mui exactos, y Colecciones de Eftampas, gravadas é impreffas con el último efmero... la coftofa coleccion de la Antigüedades de Italia de burkman: allí fe ven los Monumentos de Italia de todos tiempos. *L'Etat present de Paris*, es de la mifma efpecie. Sobrado tiene cualquiera con que enriquecer la Phantasia, y engrandecer el Animo en sus hermofifsimos tomos... el palacio de Lovre, el Observatorio, las puertas de Paris, y la *Plaza de las Victorias*. El bello gusto del gran Colbert...³⁷

Varios comentarios haremos en torno a este párrafo. En este momento sirve para comprobar que trece años antes de que Castera diseñara el Paseo Nuevo, existían ya estos “tomos” y seguramente muchos más en los cuáles el arquitecto había estudiado y enriquecido su “Phantasía” —la fantasía alabada por otros cronistas y de la que se sirvieron tantos arquitectos de la época—. Con esto queda claro también que, como dijimos desde un principio: las ideas modernas y todo lo que implicaban, no llegaban a la Nueva España con un retraso de años sino todo lo contrario, casi de inmediato.

Debo insistir, por último, que cuando el virrey Revillagigedo II llegó a la Nueva España no dudó en continuar y apoyar las obras que proponía Castera y que se habían iniciado con Bucareli una década atrás, poco más o menos. Don Ignacio pudo realizar entonces los paseos de Revillagigedo (1794) y de Azanza (1800), todos con influencia francesa y semejantes al Camino Nuevo de Madrid o al Paseo del Prado.

No está de más citar la afirmación de Serge Grusinzi,³⁸ en cuanto que en las avenidas de Bucareli, Revillagigedo y Azanza “...por vez primera y por interposición de España, la sombra del modelo francés se extiende sobre la ciudad de México”. Aunque yo prefiero pensar que las luces —no la sombra— de Francia y de España, contribuyeron a la “iluminación” de la Ciudad de México.

³⁷ En Tovar de Teresa, Guillermo. *Impresos relativos al arte del siglo XVIII*, México, FCE, 1988, p. 355.

³⁸ *Histoire de Mexico*, París, Fayard, 1996, p. 76, apud Fernández Christlieb, *op. cit.*, p. 243.

La Garita de Belén

Don Ignacio fue también el autor de “los arcos” y la “garita nueva”. Ésta última es la Garita de Belén (también llamada de la Piedad) que se hallaba al final del paseo, en la intersección de la calzada de Chapultepec y el Paseo de Bucareli. Fue construida entre 1775 y 1777.

A decir de Guadalupe de la Torre Villalpando, esta fue la única garita que se hizo siguiendo nuevos lineamientos en su construcción, pues hasta ese momento habían consistido en la vivienda del guarda y su familia, y un pequeño despacho para la revisión aduanal que se abría hacia un portal que estaba en el frente.³⁹ El cambio en la garita de Castera, fue la construcción “de una puerta de entrada para cerrar la línea de resguardo, controlar el tráfico de mercancías gravadas e impedir el paso nocturno de cargamentos”.⁴⁰

Juan de Viera dice que el conjunto era

...una fábrica particularmente curiosa, bajo de unos portales con tres viviendas que cada una de ellas tiene amplitud para cada uno de los individuos que hacen allí guardia teniendo allí a sus familias... y desde estas viviendas hasta los mismo arcos [los del acueducto de Chapultepec] tiene una portada con un arco magnífico, en cuya clave está un medallón de las armas de nuestro católico rey, y cierra el paso al camino que guía por la parte de afuera de los arcos a Chapultepec, con unas puertas muy fuertes de cedro, pintadas de verde... y por la parte de dentro de los arcos está otro pórtico, que forma una cúpide con las armas de esta nobilísima ciudad.⁴¹

Nótese la continuidad del plan iconográfico que hemos mencionado: las armas de la ciudad y las armas del rey de España fueron puestas al mismo nivel, es decir, soberano y súbditos conviviendo en plena armonía.

El bachiller no refiere cada uno de los detalles arquitectónicos de la garita, no era la intención de su trabajo, pero nos ofrece una idea general —y contemporánea— de la

³⁹ “Proyectos urbanísticos para el resguardo de la ciudad de México. Siglo XVIII”, *AIE*, núms. 74-75, México IIE-UNAM, 1999, p. 180-181.00

⁴⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁴¹ Viera, *op. cit.*, p. 107-108. Nótese que Viera menciona tres viviendas para tres guardas y sus familias, y no sólo un guarda y su familia, como señala De la Torre.

misma, lo cual es realmente valioso ya que permite confirmar la fecha aproximada de su construcción.

La garita desapareció hacia la segunda mitad del siglo XIX, desconozco la fecha exacta en que esto sucedió, pero cuando Gonzalo Obregón publicó el manuscrito de Viera, en 1952, señalaba que hasta hacía poco se podían ver restos —sólo restos— de la misma en una esquina, junto al mercado Juárez. (Visité el lugar y como era de esperarse ya no queda nada). Obregón incluyó un grabado de la obra que fue tomado, a decir de él mismo, de una “acuarela de finales del siglo XVIII existente en la colección del Museo Nacional de Historia”.⁴² He visitado el depósito de dicho museo y la obra está ahí, pero ni la datación, ni el medio son correctos. Se trata de un óleo sobre tela, de formato pequeño, anónimo, del siglo XIX, titulado *Garita de Belén* (fig. 1).

Guadalupe de la Torre, se basó en el grabado de la edición de Obregón para señalar que: “Llama la atención el diseño barroco de la puerta de entrada de Belén (con esbeltos arcos de medio punto y remates mixtilíneos)...”.⁴³

Además de los recursos anteriores, he analizado una pintura en donde los arcos y parte de la garita de Belén fueron plasmados con todo detalle. Se trata de una obra anónimo del siglo XIX titulada *Entrada de Agustín de Iturbide a la Ciudad de México*.⁴⁴ No se trata de la muy conocida “Entrada” por la calle de San Francisco (hoy Madero), sino del sitio anterior a ésta, es decir, del arribo del Ejército Trigarante por la garita de la Piedad o de Belén (fig. 2). En esta pintura el anónimo autor retrató a Iturbide y a su ejército en el primer plano de la composición, pero también reprodujo con gran esmero la arquitectura. Estamos ante lo que bien puede considerarse una *vedutta*, pues la magnífica vista captada por el pintor se convirtió en la protagonista de su obra; de modo

⁴² Viera, Juan de. *Compendiosa narración de la ciudad de México*, prólogo y notas de Gonzalo Obregón, México, Editorial Guaranía, 1952, p. 78, n. 101. El grabado está en la p. 81. Para esta edición Obregón utilizó el ejemplar de la relación existente en la Biblioteca Nacional de París, es decir, un segundo manuscrito corregido y dictado por Viera a un escribano público. La edición facsimilar del Instituto Mora fue tomada del manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México fechado en 1777, o sea anterior al de París.

⁴³ De la Torre, *Ibid.* p. 186. La autora se refiere al grabado, en *Compendiosa narración...1952, op. cit.*, p. 78.

⁴⁴ El cuadro formó parte de la exposición *México su tiempo de nacer*, organizada por Banamex, y reproducida en el catálogo realizado por Guadalupe Jiménez Codinach. *México su tiempo de nacer, 1750-1821*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1997.

que los arcos de entrada, al centro de la composición, y la perspectiva del acueducto de Chapultepec, hacia el norte, ocupan todo el lienzo.

La descripción que Juan de Viera hace de la garita, coincide con la reproducida en la pintura y sirve para ampliar la imagen entregada por el bachiller. El “arco magnífico” que iba de las viviendas al acueducto, se ve en la pintura como un gran arco rebajado que descansa sobre un par de jambas de marcado almohadillado horizontal. Sobre el arco, que ostenta el mismo almohadillado, se desplanta un remate mixtilíneo realizado en tezontle, cuyas molduras son de chiluca. Al centro se hallan “las armas de nuestro católico rey” dentro de un medallón oval; hasta éste llegan las molduras de cantera que en los costados se resuelven en grecas. O sea, en vez de cerrar el remate mixtilíneo con el típico roleo, se reproduce el movimiento de éste pero con líneas rectas. Sentados sobre estas grecas aparecen dos personajes que con una mano sostienen el escudo de armas y en la otra sostienen una especie de báculo. Flanquean a este hermoso arco, otros dos arcos de medio punto de menor altura, mismos que se apoyan en las jambas del arco central, por un lado, y otras idénticas, pero más bajas, por el otro. A los arcos, corresponden remates mixtilíneos de tezontle, enmarcados con molduras de chiluca, que suben desde el capitel de la jamba inferior y llegan al capitel de la superior, en donde forman roleos. Rematando a cada una de las jambas se observan delicados jarrones. Todos los elementos anteriores conforman el barroco conjunto, mismo que posee marcado sentido ascensional y gran dinamismo.⁴⁵

En esta primera arcada, don Ignacio utiliza los muy gustados artificios del barroco novohispano, como son: la combinación de la chiluca con el tezontle, el sentido ascensional de las portadas y el remate mixtilíneo. Al mismo tiempo el joven Castera introduce elementos novedosos, pero tomados del repertorio clásico, como lo es el marcado almohadillado horizontal. El modelo para el mismo quizá provenga del *Tratado elemental o estudio de las cinco órdenes de arquitectura* de Giacomo de Vignola,

⁴⁵ En el grabado de la edición de Obregón se pueden ver estos arcos y el edificio de la garita, ya que el pintor se colocó en el costado izquierdo de los arcos del acueducto. En cambio la pintura que describimos fue tomada desde el lado derecho, hacia el acueducto, lo que permite ver mejor los arcos, pero imposibilita la vista completa de la garita.

específicamente de “las puertas modernas del palacio del barón Körnstrom en Suecia” (fig. 3).

Como es sabido, el tratado de Vignola se convirtió en uno de los favoritos del neoclásico en general. Dicho almohadillado se puede ver en varias obras italianas y francesas del siglo XVIII, por ejemplo en el “Coffee house” (1741) del palacio Quirinale, de Ferdinando Fuga;⁴⁶ en la fachada hacia el jardín de la villa Albani, de Carlos Marchionni (1756-ca.1763),⁴⁷ y en el piso bajo del Petit Trianon de Versalles (1761-1768) de Jacques Angès Gabriel.⁴⁸ Cabe señalar que esta última solución es parte de un modelo que, a decir de Fernando Chueca Goitia, Bernini impuso en el palacio Odescalchi de Roma y sus proyectos para la renovación del Louvre consistente en

...un orden basamental *almohadillado*, que hace de gran pedestal del edificio; sobre este pedestal se eleva un orden columnario... gigante. Sobre él corre un entablamento y encima una balaustrada clásica con pedestales, que soportan bien figuras escultóricas, bien jarrones, vasos... u otros elementos decorativos.⁴⁹

Este es el modelo que luego Filippo Juvarra utilizó en la fachada del Palazzo Madama (1718-1721) y en el Palacio Real de Madrid (1738-1764) (fig. 4) Podría ser que éste influyera también en los conocidos tablados de Castera para la Jura de Carlos IV, en 1789, específicamente la fachada para el edificio del Ayuntamiento (fig. 5).

Pero el gusto por el almohadillado también forma parte del repertorio del barroco novohispano, aunque se trate de otro tipo de solución. Recordemos, por citar un par de ejemplos, el misterio de la Encarnación (1675-76)⁵⁰ de la calzada de Guadalupe y el

⁴⁶ Piperno, Roberto. *Rome on the footsteps of an XVIII century traveler*. Disponible en: <http://www.romeartlover.it/vasi72.htm> Piperno publica los diez libros de Giuseppe Vasi: *Sulle Magnificenze di Rome Antica e Moderna* editado de 1747 a 1761.

⁴⁷ Ortega y Medina, Juan A. *Imagen y carácter de J.J. Winckelmann*. *Cartas y testimonios*, México, IIE-UNAM, 1992, p. 214. Rykwert, Joseph. *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1982 [1ª edición 1980], p. 252.

⁴⁸ Honour, Hugh. *Neoclasicismo*, con una “Introducción al arte neoclásico en España” por Pedro Navascués Palacio, Madrid, Xarait ediciones, 1982 [1ª edición 1968], p. 63-65.

⁴⁹ Chueca Goitia, Fernando. *El Palacio Real de Madrid*, [fotografías de Félix Llorio], Lunwerg editores-Patrimonio Nacional, Madrid, 1998, p. 17.

⁵⁰ Fernández, Martha. *Artificios...*, *op. cit.*, p. 62. Cabe aclarar que tal elemento ya aparecía en el proyecto de Diego de los Santos y Ávila, para construir la capilla del Santo Tribunal de la Inquisición de la ciudad de México (Fernández, *Artificios...*, *op. cit.*, p. 32 y 44)

claustro de San Felipe Neri el Viejo (1684), obras de Cristóbal de Medina Vargas,⁵¹ en donde el arquitecto utilizó dos almohadillas verticales y una horizontal. Posteriormente este artificio se convirtió en parte del repertorio ornamental de los arquitectos del siglo siguiente (e.g. Miguel Custodio Durán y Pedro de Arrieta). Castera, como arquitecto joven, continuó respetuosamente la tradición de sus mayores, recurrió también a los tratadistas a quienes “cita” de una manera más correcta, imprimiendo a los arcos un carácter más clásico. Se trata entonces de un arquitecto barroco ilustrado que, como sus maestros, se halla en la mejor disposición de adaptar las modas, sin anular la tradición. Nótese, además, la fecha en que esto sucedió, en 1773, casi *diez años antes* de que la Academia introdujera el llamado “buen gusto” en la arquitectura, y es que quizá tenemos que verla como parte del clasicismo empleado durante la época del rococó.

Continuando con “la parte de dentro de los arcos”, el “otro pórtico” estaba conformado por dos grandes arcos rebajados y flanqueados por jambas. Ambos elementos tienen el mismo marcado almohadillado horizontal. Las jambas se elevan rebasando los arcos, para sostener el entablamento y el friso está decorado con grecas. Las enjutas tienen como única ornamentación, un par de puntas de clavo. En el centro de la cornisa, rematando el conjunto, aparecen dos roleos invertidos —más clásicos que los de los arcos anteriores—, entre los cuales se observan “las armas de esta nobilísima ciudad” y sobre éste, una torre imprime sentido ascensional a la arcada. La cornisa, las jambas y la clave de los arcos se hallan coronados por jarrones iguales a los de la construcción anterior.

En estos arcos —de menor altura que los anteriores— Castera se muestra aún más clásico, pues utiliza por primera vez las grecas o el meandro clásico, que más tarde gustaría tanto a su amigo Guerrero y Torres; pero también acude a recursos ya utilizados en el barroco novohispano como la típica decoración en las enjutas.

En cuanto al edificio de la garita y las viviendas de los guardas, cabe destacar que era en efecto y, parafraseando a Viera, “una fábrica particularmente curiosa”. Pues

⁵¹ Fernández, *Artificios...*, op. cit., p. 66 y *Cristóbal de Medina...*, op. cit., p. 262-263.

aunque se trataba de una sencilla danza de arcos, ésta se resolvía en un mirador de planta semicircular, que hacía esquina con el Paseo Nuevo y formaba un conjunto estupendo, unido a la caja de agua del acueducto y los arcos de la garita. Así se puede observar en la *Entrada de Agustín de Iturbide a la Ciudad de México* que ya he mencionado y en la litografía acuarelada: *Iturbide y los Generales del Ejército Mexicano*. Esta obra fue encargada por Julio Michaud y Thomas de México, al taller de Lemercier, París, y fue impresa hacia 1838⁵² (figs. 2 y 6). La composición es muy similar a la anterior, el tema es idéntico y la vista es prácticamente la misma, pero presenta un detalle peculiar: en el remate mixtilíneo de los tres arcos, del lado izquierdo, se puede ver un boquete que quizá fue provocado por un cañonazo. Otra diferencia importante es que el "mirador" se ve con mayor claridad y da la impresión de ser una torre aislada o un *tempietto*. Así, el gusto de nuestro arquitecto por las plantas curvas o mixtilíneas ya se dejaba ver desde sus primeras obras.

Este barroco conjunto que abría paso a la ciudad, formó parte de la gran reforma urbana emprendida por Bucareli. En ella Castera fue el artífice principal, responsable del diseño, la realización y de la coherencia estilística en cada una de sus partes, como se ha podido ver.

Debo reiterar que en las obras analizadas, la labor de Castera como urbanista fue fundamental y formó parte de la ancestral preocupación por la "policía y buen gobierno" de la capital del virreinato; atención que, en la época ilustrada, se había venido fraguando varias décadas atrás, con el virrey Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara (1742-46), pasando por Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix (1766-71), y no hasta las postrimerías del siglo, como se ha repetido.

En este sentido sería conveniente dejar de considerar al urbanismo de Castera realizado con Revillagigedo, como el único reflejo fehaciente de las "Reformas Borbónicas" —de la Ilustración⁵³— en la Nueva España. Un concepto que, desde mi

⁵² Reproducida en: Mayer, Roberto L., et. al. *México Ilustrado. Mapas, planos, grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX* (Palacio de Iturbide, abril-julio 1994), México, Banamex-Fomento Cultural Banamex A.C., 1994, p. 98-99.

⁵³ Un ejemplo de cómo se ha considerado el fenómeno en este sentido, se halla en la siguiente frase: "En la ciudad de México, hablar de reformas borbónicas urbanas, es casi lo mismo que hablar de calles y

punto de vista, debería ser utilizado únicamente para referirse a las reformas de tipo administrativo, pero no para los cambios en las bellas artes, ni para “enjaular” dentro de dicho concepto a todas las obras realizadas durante aquel largo período.

3.1.1.1 El plano de la Nobilísima Ciudad de México (1776-1778): una visión del arquitecto.

Por último, pero no por ello menos importante, debo mencionar la existencia del interesantísimo plano que lleva por título: “Plano ignographico de la nobilísima ciudad de México, hecho en el año de 1776 por D, Ignacio Castera Mtrô. de Architectura y Agrimensor de tierras aguas, y minas por S.M. y aumentado en el de 1778” (fig. 7). Este magnífico óleo aparece en el libro *Treasures of Mexican Colonial Painting*,⁵⁴ pero sólo sirve para ilustrar el libro, ya que no forma parte de la colección del museo de Davenport (pertenece a la Hispanic Society of America, de Nueva York) y no se dan más detalles que los ya mencionados. En el pie de fotografía se indica que: “Una idea de la riqueza y el nivel de la sociedad colonial mexicana del setecientos, se puede formar de este plano de la ciudad, con sus vistas periféricas de edificios importantes, plazas y fuentes”.⁵⁵

La obra es realmente interesante por varias razones, entre otras por las “vistas” que rodean al plano, pues aunque no se trata de todos los edificios importantes de la ciudad como reza el párrafo anterior, sí de algunos que lo fueron para Castera. En la parte superior, en medio del título de la obra se encuentra el “Frente del Real Palacio”; en la banda derecha aparece la planta de la Alameda —que en 1775 había sido remodelada— y tres de sus fuentes. En las otras dos bandas se observan las primeras obras de nuestro arquitecto: el Paseo Nuevo, su fuente y la Garita de Belén. En la banda izquierda, a la misma altura de la planta de la Alameda se ve la correspondiente del Paseo Nuevo; en la esquina inferior aparece el acueducto de Chapultepec,

empedrados” (Sonia Lombardo de Ruiz. “Unas notas más sobre las calles en las reformas borbónicas”, *El impacto de las reformas Borbónicas...*, op. cit., p. 137).

⁵⁴ Burke, Marcus B. *Treasures of Mexican Colonial Painting: The Davenport Museum of Art E.U.A.*, The Davenport Museum of Art-Museum of New Mexico Press, 1998, p. 84.

⁵⁵ *Ibid.* “A sense of the wealth and scale of Mexican colonial society in the 1700’s may be taken from this city map, with its peripheral views of important buildings, plazas and fountains”. La traducción es mía.

rematado por la Garita de Belén, cuyos arcos y portada fueron dibujados en miniatura con toda exactitud (fig. 8). Finalmente, en la intersección del acueducto, ocupando toda la banda inferior, se extiende el hermoso Paseo Nuevo con su fuente “de medio a medio”.

La actitud de Castera al colocar sus creaciones enmarcando el plano no podía ser más explícita: él había sido el orgulloso “Mrô. de Architectura. Agrimensor de tierras, aguas y minas por S.M.” inventor de esas “útiles y benéficas” obras.

Pero lo mejor viene ahora, en la esquina inferior izquierda, dentro del cuadrado que ocupa la traza de la Nobilísima Ciudad, se encuentra una atractiva pintura, mezcla de *vedutta* y cartela, enmarcada por los linderos de la traza de la ciudad del lado izquierdo, y por dos grandes rocallas bermellón del lado derecho (fig. 9).

En el costado izquierdo de la composición, en el tercer plano, formando lo que sería la *vedutta*, se observa un hombre a la orilla de un risco, sentado sobre un trozo de columna, delineando sobre un pergamino.

A su lado se halla un trozo de muro curvilíneo, que hace las veces de enorme basa, sobre la cual se apoya una esbelta columna de fuste estriado, incompleta; detrás del dibujante vemos un capitel jónico, al parecer de cuatro volutas, que podría completar la columna. Enseguida se ve una cartela formada por rocallas de vivos colores, amarillo, azul y rojo, principalmente. La inscripción es casi imperceptible, apenas se alcanzan a leer la primera palabra “Nobilísima” y los números romanos que aparecen al final, probablemente el año en que se realizó la pintura, 1778. Debajo de la cartela yacen un par de libros, un globo terráqueo y detrás de él un teodolito⁵⁶ (instrumento de geodesia para medir planos y sacar ángulos); a continuación, una esbelta balaustrada cierra éste, que conforma el segundo plano de la composición.

En el primer plano, frente a la balaustrada, se encuentra una mesa trípode. Sobre ella hay cinco instrumentos de medición y dibujo, así como el boceto de un cuadrifolio o pentafolio. En el suelo, del lado izquierdo del trípode, se halla un cordel enrollado y

⁵⁶ Agradezco al arquitecto Sergio García Torres —mi tío—, por ayudarme a identificar con precisión los instrumentos en ambos planos.

atado; del lado opuesto, un poco más atrás, se ve un pergamino y sobre él una herramienta que puede ser: una falsa escuadra, una regleta plegable o una pantómetro.

Dije antes que esta pintura es al mismo tiempo *vedutta* y cartela; deseo añadir que también puede ser autorretrato. Para explicarlo debo detenerme un poco más en el dibujante. Éste se encuentra de espaldas y sólo podemos ver parte del perfil de un rostro de finos rasgos. Su atuendo consiste en una casaca roja, de forro claro, pantalones del mismo tono y, al parecer, usa calzas color café. Su cabello es castaño claro y lo lleva en una coleta, atada con un listón negro. Como dije antes, el hombre está dibujando. En la parte superior del pergamino se distingue claramente el color azul, lo que permite inferir que está copiando la vista que tiene ante sí, es decir, la Catedral y el Sagrario con el cielo azul de fondo.

Considerando todo lo anterior —el plano, los edificios y plantas que lo enmarcan, el dibujante y los elementos que lo rodean— es posible que estemos ante un autorretrato de don Ignacio de Castera en plena acción. Ésta es susceptible, incluso, de ser recreada y esto nos remite al gusto rococó por lo anecdótico, por contar historias a través de la pintura. En este caso la historia es sencilla y breve: el arquitecto ha terminado su trabajo técnico, la delineación del plano. Por eso los libros e instrumentos que han sido utilizados, yacen detrás del artista (pero en los planos principales de la pintura... los conocimientos de un arquitecto ennoblecen su arte). Una vez terminada la parte matemática de su faena, el cálculo y medición de tierras y aguas (labores del agrimensor), el artífice procede a solazarse con la práctica del dibujo, mostrando así su destreza como arquitecto.

Éste que podría ser tomado como un auto elogio de don Ignacio, nos habla también de la conciencia del individuo que prevalecía en la época, característica también del rococó: "Porque el arte y la cultura rococó tienen un gran sentido de la identidad personal, del temperamento que no es agresivo, sino una conciencia —privada e íntima— de distinciones que son comprendidas antes que argüidas".⁵⁷

⁵⁷ Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, Nueva York, Vintage Books, 1960, p. 31-32; *apud* Julio Seoane. *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Madrid, La balsa de la Medusa (105) [Colección dirigida por Valeriano Bozal], 2000, p. 53 y 55.

Dentro del mismo gusto rococó, se encuentran los elementos arquitectónicos y ornamentales de la obra, lo que hace patente el gusto de Castera durante estos años. Cabe señalar que la balaustrada de la pintura es similar a la que remata la portada de Santa Prisca de Taxco (fig. 9 a). La referencia no resulta extraña si consideramos la relación entre Castera y Cayetano José de Sigüenza, así como el empleo de columnas salomónicas en la fuente del Paseo y en la obra que analizaré en el siguiente apartado.

Otra peculiaridad de este *Plano ignographico* es que en su costado izquierdo se anotó una breve historia de la Nueva España y algunos datos de la Nobilísima Ciudad de México. La letra es diminuta y en la única reproducción que he conseguido, logré leer algunas cosas: el texto comienza con la ubicación geográfica, continúa con la historia de la conquista, luego menciona el número de virreyes y arzobispos que ha tenido y cita algunos nombres. Finalmente incluye un inventario de parroquias, conventos, hospitales y colegios.

Tengo para mí que la relación fue puesta posteriormente, dado que el espacio utilizado no fue destinado para tal fin, no es una cartela como la de otros muchos planos y se ve claramente como un añadido. Pero hay un par de evidencias más. Por un lado, el último virrey que se menciona es un Gálvez. Los virreyes de este apellido, padre e hijo, gobernaron la Nueva España de manera consecutiva entre 1783 y 1786. Entonces podemos afirmar que el texto fue plasmado en un momento dentro de ese período. Además entre las instituciones de la capital del virreinato, aparece ya la Real Academia de San Carlos.⁵⁸

Con todo, el orden del escrito guarda semejanza con algunas crónicas de la época y anteriores. De hecho esta organización, es una de las razones que me lleva a relacionar el *Plano ignographico* con la *Breve compendiosa narración* de Juan de Viera; obras estrictamente contemporáneas, al igual que el Paseo Nuevo, como ya he señalado.

Otro motivo es la cercanía que, como Castera, Juan de Viera tuvo con Bucareli. No olvidemos que gracias al virrey, el cronista fue nombrado administrador del Real

⁵⁸ Debo cotejar estos datos con el original, pues como señalé la letra es diminuta. He solicitado la reproducción del plano, así como mayor información acerca del mismo a la Hispanic Society of America, N.Y., pero aún no he recibido respuesta.

Colegio de San Ildefonso "con seiscientos pesos, dos raciones, velas y chocolate".⁵⁹ En este mismo sentido no está de más mencionar que el propio Viera pidió a Francisco Antonio Guerrero y Torres que hiciera el dictamen de los reparos que necesitaba el colegio de San Ildefonso en 1776, para solicitar la ayuda del virrey;⁶⁰ y que el mismo arquitecto fue superintendente mayor de San Ildefonso.⁶¹ Estos datos me hacen sospechar que el bachiller y nuestro arquitecto, si no se conocieron personalmente, cuando menos pertenecieron a un mismo círculo cultural alrededor del virrey Bucareli.

Existe un detalle en el "retrato" del plano que me parece sumamente alusivo: el afrancesado arquitecto está copiando las fachadas del Sagrario y la Catedral, pero la portada que aparece casi completa es precisamente la del Sagrario. No he podido evitar pensar en el siguiente párrafo de Viera, tantas veces aludido —que no citado— por los historiadores:

Inmediata a la torre está la fábrica nueva del Sagrario, obra magnífica digna de agregarse a una catedral tan Suntuosa como la de México. Sus dos portadas, una al sur y otra al oriente pueden ser pauta de la arquitectura y escultura; pues allí en el orden compósito se dejan ver maravillosos estípites, cornisas, frisos, roleos, y maravillosas estatuas, cuya escultura he visto a muchos artifices ir a copiar muchas veces...⁶²

¿Sería Castera uno de los "muchos artifices"? Y si el arquitecto y Viera se conocieron: ¿conversarían al respecto?... Puede ser.

Terminaré el análisis de este plano mencionando su muy cercana relación con otras dos obras: el *Plan Ignográfico de la Hacienda de Mazapa sita en la jurisdicción de*

⁵⁹ Lapidra, Amparo. "Juan de Viera, un cronista del siglo XVIII", tesis, Universidad Iberoamericana, México, 1979, *apud* Antonio Rubial García prólogo y bibliografía a *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres Crónicas*. Agustín de Vetancourt, Juan Manuel de San Vicente, Juan de Viera, [Notas a Juan de Viera, Gonzalo Obregón], México, Dirección general de publicaciones CONACULTA, 1990, p.186. La presentación de cada una de las crónicas es también de Antonio Rubial.

Como es sabido, Viera no pudo ver impresa su magnífica narración, aunque en 1780 lo solicitó al Ayuntamiento. (Lapidra, *apud* Rubial García, *La ciudad de México en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, p.186.) Antonio Rubial señala que no pudo verla porque murió antes. Pero esto sucedió en 1781, o sea que habría tenido un año para promover la publicación. Además, no hay indicios de que ésta se hubiera quedado a la mitad del proceso o algo similar. Por lo tanto creo que la *Breve compendiosa narración* no pudo llegar a las prensas, porque frey don Antonio María de Bucareli ya no estaba en el gobierno.

⁶⁰ Lapidra, *apud* Rubial, *La ciudad de México en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹ González-Polo, *El palacio de los condes de Santiago de Calimaya*. (Museo de la ciudad de México), México, Departamento del Distrito Federal, 1983, p. 35.

⁶² Viera, *op. cit.*, p. 25. No está de más destacar que el primer edificio que menciona Viera en su crónica es el Palacio Real (p. 5) y éste es el que encabeza el plano.

Tescoco... (1787), de don Ignacio de Castera (fig. 10), y el tratado *Architectura mecánica conforme la práctica de esta Ciudad de México*.

El plano de Mazapa se incluyó en el expediente del embargo de los bienes de don Miguel Frago y Neyra, dueño de dicha hacienda.⁶³ En este vistoso mapa, realizado en tinta y acuarela aparecen, exactamente en el mismo lugar que en el plano de 1776-78, los mismos instrumentos de medición y dibujo descansando, también, sobre un risco (figs. 9 y 11). En ambos casos vemos una plancheta portátil o de campo, que es un instrumento de topografía que consiste en: “un tablero montado horizontalmente sobre un trípode, y en cuya superficie se trazan con lápiz las visuales dirigidas por medio de una alidada a los diferentes puntos del terreno”.⁶⁴ Hoy lo describiríamos simplemente como un restirador portátil.

Asimismo, en los dos planos aparecen, el cordel, el compás, el pergamino y un utensilio más largo que el resto; en el caso del plano de 1778 parece una vara de medición, con la punta aguda, en forma de hoja, la cual también pudo ser utilizada para hallar el Norte.

En el plano de Mazapa el instrumento mayor es un cilindro rojo, con vivos en dorado —tal vez de bronce—. Éste podría ser la correspondiente alidada de la plancheta arriba mencionada porque, según el diccionario, alidada es una: “Regla fija o móvil que lleva perpendicularmente y en cada extremo una pínula o un anteojo”.⁶⁵

Existen otras diferencias en cada caso. En el plano de 1778 hay dos compases, uno de ellos es de puntas que sirve para medir. En el de Mazapa sólo hay uno, que parece ser de bronce. Hay también una escuadra “corriente” o “de pie”, de madera; así como una regla, pero es de color oscuro (de hierro tal vez) y parece tener tres ángulos, como un escalímetro actual. En el suelo, frente al tripié, además del cordel hay un azadón y un pico indicando, creo yo, que para la delineación de este plano fue necesario limpiar el terreno pues, como se puede ver, era más bien agreste.

⁶³ AGN, Civil, vol. 2043, exp. 12, f. 10 y 11. Mapa publicado en *El territorio mexicano*, tomo II, Los Estados, Cecilia Brown Villalba, et. al., México, IMSS, 1982, p. 318.

⁶⁴ *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española), Madrid, Espasa Calpe, 1939 [año de la Victoria], décima sexta edición.

⁶⁵ *Ibid.*

Ahora bien, en el tratado *Architectura Mechánica* existe un apartado denominado "Instrumentos y libros que ha de tener un maestro". El autor primero se refiere a los libros y después a los instrumentos; transcribo los párrafos que los aluden, para que el lector se percate de la correspondencia entre el texto y los planos:

Para delinear los Mapas que no se suman las puntas del *Compaz* tendra una *plancheta* de firme bien lisa y si pudiere ser de broma [bronce] será mejor, y que tenga por lo menos de largo, y ancho más de media vara.

Ytem. Un estuche con todos sus piezas y el Uso de la Pantometra lo verá en el Padre Tosca.

Ytem. Un Nibel de Madera bien echo y Capaz con sus plomada, todo mui curioso y tratable. [...]

Ytem. *Un abujon para los suelos* y que sirva de Relox de Sol [...].

Ytem. *Papel de Marca, y Pergamino* para delineación de las plantas de las casas [...]

Ygualmente el Maestro tendrá *Esquadra* cordeles para sacar a plano y recto qualquier sitio, y por lo consono [cónsono o cónsone: consonante] de este Arte con el oficio de Agrimensor tendra su Nibel de Agua con su pie, un Relox de péndola, y campana para el gavinete y una Muestra mui fiel para las diligencias de campo.

Ytem. Un buen abujon con su triangulo filar con la escala Geométrica todo esto hade tener: *su meza a tres pies portátil* y commobiniento libre a el oriente; *tenga cordeles, vara de medir marcada por el fiel de esta ciudad* la qual hade ir dividada y con esto me parece tiene bastante para el desempeño de su obligación, salvo se quiere obserbar, y seguir la linea Mathematica que ya entonces necesita de otros instrumentos, pero ahora basta lo dicho.⁶⁶

Me parece que las semejanzas son evidentes. Además, el autor pone el acento en los instrumentos necesarios para la delineación de mapas.

A continuación, ofrezco una relación entre texto y planos.⁶⁷

a) La plancheta y el compás son lo primero que "ha de tener un maestro" y corresponden con los dibujados en los planos de Castera. El tratadista sugiere que es mejor si la plancheta es de bronce. Las de ambos planos parecen serlo, pues son de color ocre (con la particularidad de que la plancheta del plano de la Ciudad tiene más pigmento amarillo y la de Mazapa, más café).

⁶⁶ *Architectura mechánica...*, en la versión de Mardith K. Schuetz (traducción, introducción y notas), *Architectural practice in México City. A manual for journeyman architects of the eighteenth century*, E.U.A., The University of Arizona Press (Tucson), 1987, p. 102-104. Las cursivas son mías. He corregido "broma" por "bronce" en la segunda línea porque quizá se trate de un error de imprenta, pues en la versión en inglés la traductora sí anotó "made of bronze..." (p. 51). En el manuscrito se lee bronce.

⁶⁷ Cabe aclarar que la difícil identificación de cada uno de los instrumentos, tanto en el tratado como en los planos, sólo me permiten ofrecer un acercamiento al asunto, basada en mis interpretaciones. No es, pues, la explicación de una experta, ni de una historiadora de las ciencias.

b) A decir de Schuetz, el "estuche con todas sus piezas", era uno de dibujo y contenía compases, escuadras, regla angular, reglas y otros instrumentos.⁶⁸ Algunos aparecen en sendos planos. En cuanto a la pantómetra, podría tratarse del instrumento que se halla sobre el pergamino del plano de la Ciudad, porque según el *Diccionario de la lengua española* es una "Especie de compás de proporción, cuyas piernas llevan marcadas en sus caras diversas escalas divididas en parte iguales o proporcionales, y se emplea en la resolución de algunos problemas matemáticos". Esta descripción se acerca al instrumento del plano.

c) Las plomadas no aparecen, pero el cilindro o alidada del plano de Mazapa podría ser también un nivel de mano. En el caso del de la Ciudad de México, el identificado como teodolito podría serlo.

d) El abujón o agujón, puede ser el que se encuentra sobre la plancheta del plano de 1778: la punta indica que podía enterrarse en los suelos y servir como "Relox de Sol". (Aunque también podría hacer las veces de la "vara de medir marcada por el fiel de esta ciudad", porque en ella se pueden ver, en tono obscuro, las marcas de medida).

Considero que los instrumentos que he puesto en cursivas (papel de marca, pergamino, mesa a tres pies portátil, cordeles, etc.), son tan claramente identificables, que no necesitan más explicación.

Con estas obras, don Ignacio de Castera hizo patente "lo consono de este Arte [de arquitectura] con el oficio de Agrimensor". Así lo practicaba él... no queda duda. Efectivamente, tanto en la teoría como en la práctica, nuestro artífice buscó siempre el ennoblecimiento de su arte. Éstas coincidencias me permiten suponer que Castera conoció el tratado o quizá incluso a su autor.⁶⁹

⁶⁸ Schuetz, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁹ Llama la atención, por ejemplo, que en el apartado del tratado denominado "Noticias" se lee: "En Madrid el Maestro mayor tiene sueldo de cinco mil pesos Mexicanos, casa en el Real Palacio, Uniforme, Baston, y el Forlon de Camara. Por el Año de 1755 *lo era Mozo que tenia 23 años*". (p.97 Las cursivas son mías). La traductora señala que el autor probablemente se refería a Antonio Marquet (m. 1782), el arquitecto francés llevado a Madrid, desde París, por el Duque de Alba; autor de la Casa de Correos de Madrid (p. 41). Pero lo que me interesa de la noticia es que hace hincapié en la edad, pues recordemos que para cuando Castera comenzó a destacar al lado de Bucareli, tendría aproximadamente esa edad, 23 años. En lo que respecta a la fecha del tratado, Schuetz asegura que no pudo ser escrito antes de 1813 (p. 3), pero como ya he señalado es muy anterior por las fechas y personajes que se mencionan.

3.1.2 Fuente del Salto del Agua (1777-1779)

3.1.2.1 Su autoría

El autor de esta magnífica obra era desconocido hasta hace algunos años, quien lo halló fue Guillermo Tovar de Teresa en 1988,⁷⁰ en un documento de la colección del anticuario Rodrigo Rivero Lake.⁷¹ Se trata del Libro de caja de la Renta de Sissa de 1779, en el que se asentó el "Gasto de reparos de la fábrica de las arquerías del agua de Chapultepec y Santa Fe".⁷² En el documento se mencionaba el asunto de la ampliación de los arcos de Chapultepec y también se pretendía que la caja de agua del acueducto quedara en el cruce de la calle de San Juan de Letrán.⁷³

El encargado de hacer la fuente, fue don Ignacio de Castera. Recordemos que el arquitecto y su padre "habían asistido" a la reparación del acueducto de Chapultepec, procurando "su mayor hermosura y perfección", justo durante esos años.⁷⁴ Seguramente el virrey había quedado tan satisfecho con la obra del Paseo Nuevo, que no dudó en confiarle la fuente del acueducto de Chapultepec, parte integral y armónica del gran conjunto urbano.

Como es sabido, la obra original, se encuentra en el último rincón del Museo Nacional del Virreinato, sin la tina que recibía el agua y sin cédula alguna. Una réplica exacta fue puesta en el lugar que ocupó inicialmente y ahí permanece en la actualidad; sin agua y descuida, por haber quedado en pleno "Eje central".

En la fuente original, las inscripciones de las cartelas de la caja de agua se podían leer sin dificultad por lo menos hasta el año de 1902, año en que el arquitecto don Nicolás Mariscal las copió para incluirlas en el proyecto de restauración que pretendía

Personalmente creo que debe ser posterior a 1760, entre otras cosas por el siguiente párrafo: "...que en tiempo del señor Ahumada, y Villalon, Virrey de esta Ciudad" (p. 95). Y éste gobernó entre 1755 y 1760.

⁷⁰ "Arquitectura efímera...", *op. cit.*, p. 42.

⁷¹ Agradezco a don Rodrigo la información proporcionada en este sentido, así como su generosidad para consultar otros papeles de su colección.

⁷² "Gasto de reparos...", foja 125 f, *apud* "Arquitectura efímera...", *op. cit.*, p. 42.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ "Nombramiento...", en Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 109.

llevar a cabo el Ayuntamiento de la Ciudad de México en 1901 y por el que, dicho sea de paso, Mariscal ofrecía cobrar únicamente el material necesario.⁷⁵

En las inscripciones, el genio de Castera surge para evidenciar su autoría. En la del costado Sur, se indicaba puntualmente la distancia entre la "toma en alberca" y la caja de agua: 4, 663 varas; el número de arcos desde el puente de Chapultepec hasta la misma era de 904,

...y habiéndose hecho varios experimentos para dar la mayor elevación y más fuerte impulso al agua, se consiguió el de vara y tres cuartas más de las que al tiempo de esta nueva Arquería tenía; siendo así que se halló que los Gobernadores anteriores la elevaron á la atarjea poco más de vara. De donde se ve que en esta última construcción se ha conseguido á la de dos varas y tres cuartas de altitud más de la que en su origen tuvo precediendo (como va dicho) varios prolijos y exquisitos experimentos.⁷⁶

Este es, como vemos, exactamente el mismo tono con que Castera escribe su probanza de méritos. Demostrando, con toda certeza, que lo realizado era realmente valioso. Es también la actitud indudablemente ilustrada y racionalista, de un hombre que pone muy en claro qué se había hecho en el pasado, el modo en que él procedió y los resultados obtenidos. De ese modo el funcionamiento de la obra quedaba "científica" y racionalmente probado.⁷⁷

En la cartela del costado norte se leía que la obra había sido realizada "reinando Carlos III, siendo virrey Antonio María de Bucareli...", y se habían terminado la arquería

⁷⁵ "La fuente del Salto del Agua. Parte expositiva del Informe presentado por el C. Regidor, Arquitecto D. Nicolás Mariscal, al H. Ayuntamiento de la Ciudad de Méjico", *El arte y la ciencia*. Revista mensual de bellas artes e ingeniería, vol. IV, núm 6, Méjico, septiembre de 1902, [director Nicolás Mariscal], p. 81-83. Es claro que Rivera Cambas también vio las cartelas, porque fue la información que utilizó para referirse a la fuente y al acueducto de Belén en su obra *México Pintoresco, artístico y monumental* (vol. II, *op. cit.*, p. 242).

⁷⁶ Transcripción de Mariscal, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁷ Ésta es la misma ideología que ya se manifestaba en 1744, en el "dictamen sobre la continuación del edificio del hospital Real de Indios" de la ciudad de México, por los arquitectos Manuel Álvarez, Miguel Espinosa de lo Monteros, Miguel Custodio Durán, José de Roa y José Eduardo de Herrera: "En todas las ciencias y facultades, ay opiniones, pero la arquitectura no las admite; pues siendo como es una de las partes principales las mathematicas, se merece el renombre de novilísima, por la calidad de sus demostraciones". (En Angulo Iñíguez, Diego. *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el archivo de indias*. "Estudio de los planos y de su documentación", tomo I, Madrid, Universidad de Sevilla. Laboratorio de Arte, 1939, p. 252).

y la fuente, el 2 de marzo de 1779.⁷⁸ Otro de los nombres tallado en la cantera, fue el del juez comisionado “don Antonio Mier y Terán, regidor perpetuo de esta N.C.”. El mismo personaje que señala Castera en su probanza de méritos, como aquél que había emitido un escrito, en 1775, con el que se podía comprobar su lealtad, esmero y eficacia en el servicio al público y al virrey. Seguramente él era regidor cuando Castera realizó el Paseo Nuevo.

Regresando al proyecto de don Nicolás Mariscal, vale destacar que el arquitecto estaba tan entusiasmado con la idea de “salvar de la destrucción la preciada joya”, que realizó un estudio completo de la misma. Uno de los recursos para su investigación, fue el Archivo del Ayuntamiento, al que acudió para encontrar las inscripciones de las cartelas de la portada o, “por lo menos”,⁷⁹ el nombre del autor de la obra; mas no le fue posible alcanzar ninguno de los dos objetivos. Después de Mariscal nadie más se interesó por el asunto y se siguió considerando una obra anónima.

Excepción importante en este sentido es la de Diego Angulo, quien al referirse a la arquitectura civil de la segunda mitad del siglo XVIII señaló:

...acaso pudiera atribuirse a Guerrero y Torres la bella fuente del Salto del Agua, las tracerías mixtilíneas se mezclan con el orden salomónico. Los vasos de sus remates delatan ya la presencia del neoclasicismo.⁸⁰

Y en efecto, esos “vasos” adelantan algo de lo que posteriormente sería considerado como plenamente neoclásico; pero también revelan la formación, las influencias y las preferencias estilísticas de quien, ahora sabemos, fue el verdadero autor de la obra.

Angulo también había encontrado cierta relación entre la fuente del Salto del Agua y el proyecto de la iglesia de La Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora. Sin saber

⁷⁸ Rivera Cambas da la fecha de 20 de marzo. Quizá para cuando Mariscal leyó la cartela, más de veinte años después, el cero se habría borrado, o quizá Rivera apuntó mal.

⁷⁹ Mariscal, *op. cit.*, p.81. El interés y aprecio de Nicolás Mariscal por la arquitectura del virreinato fue total. El cimiento de tales inclinaciones respondió a una actitud que coincide con la del arquitecto que estudiamos: el respeto hacia la tradición arquitectónica novohispana, debido, entre otras cuestiones, a los lazos familiares y personales que lo unían a ella. (Al respecto ver mi introducción a *Nicolás Mariscal. Arquitectura, arte y ciencia*, México, CONACULTA, INBA, Dirección de arquitectura y conservación del patrimonio artístico inmueble, Cuadernos de Arquitectura, núm. 8, 2003, p. VII-XIX.)

⁸⁰ *Historia del arte hispanoamericano*, tomo II, *op. cit.*, p. 606.

quiénes habían participado en ambas obras, el estudioso las observó, las comparó y, acertadamente, emitió su juicio. Veamos ahora cómo se da esta relación.

3.1.2.2 Las columnas salomónicas en la obra de Castera y en la de sus predecesores.

Cuando me referí a la iglesia de La Santa Cruz, mencioné la existencia de un proyecto de portada, que se encuentra en el Archivo General de Indias. Éste fue realizado en 1780 y enviado al Consejo de Indias por el bachiller Gregorio Pérez Cancio, acompañado de una carta dirigida a don José de Gálvez, para que se tuviera noticia de lo que se estaba construyendo. En el resumen de la carta, el plano fue descrito como un "malísimo dibujo" (fig. 12). Evidentemente, un diseño tan barroco debió parecerles pésimo y por lo tanto no se dio seguimiento a ningún trámite tras el envío de los documentos.⁸¹

De cualquier manera, el dibujo resulta atractivo y sumamente importante para nuestro trabajo. Se trata de un plano en el que aparecen la portada principal de la iglesia y su atrio. La portada consta de dos cuerpos, divididos en tres calles, rematados por un gran frontón triangular. El elemento decorativo principal son las columnas salomónicas. Éstas aparecen enmarcando las entrecalles del primer cuerpo, los vanos laterales de acceso a la iglesia, y las calles y entrecalles del segundo cuerpo. Flanqueando a la portada hay dos altas y esbeltas torres de tres cuerpos, en las esquinas de cada cuerpo se observan las mismas columnas salomónicas de fuste muy sinuoso.

Cuando don Diego Angulo se refirió al dibujo en general, señaló que el atrio y sus ingresos eran "típicamente mexicanos" pues sus muros terminaban en "forma de festón

⁸¹ Angulo Iñiguez, Diego. *Planos de monumentos...*, *op. cit.*, tomo I, lám. 62, p.187. Aunque no se dio seguimiento al expediente, las columnas sí fueron construidas, o cuando menos parte de ellas, ya que a decir de Efraín Castro Morales, durante las excavaciones hechas en la iglesia por el Departamento de Antropología Física del INAH, durante 1980 y 1981, se hallaron "restos de estas columnas salomónicas en la parte hundida de la fachada". ("Cayetano de Sigüenza, un arquitecto novohispano del siglo XVIII", *Santa Prisca restaurada*, *op. cit.*, p. 145.)

y los arcos de entrada son monumentales”.⁸² Al referirse a la portada observa “...con su ordenación clásica y su gran frontón tiene, en cambio, poco de mejicana, pues incluso el empleo sistemático de la columna salomónica fue raro”. En nota al pie, Angulo concluye “Recuérdese por aquellos años el Salto del Agua de la ciudad de México”.⁸³

Como siempre la visión del historiador fue acertada, pues aunque la fuente no había sido obra de Guerrero y Torres como intuía, sí fue de su “discípulo” o heredero. Y se trata, además, de una obra contemporánea al dibujo de Santa Cruz y Soledad, construcción en la que como he señalado, participó el grupo fuerte de arquitectos criollos de la época. Incluido, por supuesto, el propio Castera.

Es necesario aclarar algunos puntos acerca de la autoría de este dibujo. La doctora Elisa Vargaslugo asegura que el plano es de Cayetano José de Sigüenza —autor de Santa Prisca de Taxco—, señalando que “guarda gran similitud en el trazo de la fachada, con la iglesia taxqueña, sobre todo en el trazo de la cúpula y el empleo de las columnas salomónicas...”,⁸⁴ (fig. 9 a). Las semejanzas entre el proyecto y la parroquia de Taxco, son claras en realidad.⁸⁵ Y no podía ser de otra manera pues el “maestro nombrado” para la reconstrucción de la iglesia había sido Sigüenza. Sin embargo, además de que el dibujo no ostenta firma alguna, éste no pudo salir de su mano, ya que para 1780, fecha en que fue realizado y enviado a Sevilla, don Cayetano ya tenía dos años de haber fallecido.⁸⁶ Asimismo, la necesidad o la idea de enviar los planos a España, surgió en 1779.

El bachiller Pérez Cancio indica, claramente, que el mapa había sido delineado por el maestro que estaba al frente de las obras, que para ese momento era Iniesta Bejarano (Antonio Guerrero Torres y Joaquín García de Torres eran los visitantes). Es

⁸² Angulo Iñiguez, *Planos de monumentos...*, *op. cit.*, p. 188. Recordemos la “estampa” que Bucareli había regalado a Cayetano José de Sigüenza como modelo para el “cementerio” de la parroquia. Quizá con el término “cementerio”, Pérez Cancio se refería al atrio y es el que se puede ver en el plano.

⁸³ *Ibid.*, p. 188. Angulo repetirá la idea en su *Historia del arte*, de este modo: “Santa Cruz y Soledad... tiene fachada de estilo neoclásico, aunque su proyecto de 1780 conservado en el Archivo de Indias mostraba columnas salomónicas semejantes a las del Salto del Agua” (p. 624).

⁸⁴ *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades-IIE, 1999 (3ª ed.), [1ª ed., 1974], p. 77.

⁸⁵ El atrio es casi idéntico. Además, como señalé líneas arriba, hay otro detalle que une a Santa Prisca con la obra de Castera: la balaustrada del mapa de la Nobilísima Ciudad de México.

⁸⁶ Murió el 9 de mayo de 1778. (Tovar de Teresa, *Repertorio*, *op. cit.*, tomo III, p. 284).

lógico pensar que Iniesta, como continuador de la obra, tuvo que respetar el proyecto iniciado en 1773 al lado de Sigüenza y en el que habían participado directamente el padre Pérez Cancio y el propio Bucareli.⁸⁷ Pero aunque no conocemos portadas de don Ildefonso con columnas salomónicas como elemento principal —en la mayoría utiliza el estípite—, tampoco sería imposible que aquí se decidiera por este tipo de apoyo, veamos por qué.

En el interior de la iglesia de la Santísima Trinidad, obra de Iniesta, he podido ver que en las jambas de la portada “neoclásica” que da acceso a la sacristía, en las pilastras del sotocoro y en las jambas del vano de la capilla de la virgen de Guadalupe, se han desprendido varios trozos de cantera, especialmente en la parte inferior; dejando al descubierto las pilastras de marcado perfil ondeante (fig. 13).

Esto indica que en el exterior Iniesta habría utilizado los estípites de moda, pero en el interior el elemento favorito de su tío Miguel Custodio Durán, recuperando así el uso del salomónico y haciendo una evidente cita de la obra de sus precursores (incluyendo a los del siglo XVII).⁸⁸

Continuando con el modo en que se debía seguir la obra de la Santa Cruz y Soledad (de acuerdo al proyecto antedicho), fue asentado por el párroco en el *Libro de fábrica* el 20 de agosto de 1781, de este modo:

⁸⁷ En la esquina inferior del plano hay una inscripción que comienza así: “Planta llana copiada fielmente con todas sus medidas...”. Basado en esta líneas, Castro Morales asegura que “se trata de una copia de un proyecto anterior, quizá uno de los muchos dibujos que realizó Sigüenza y que continuaron observando los maestros que le sucedieron.” (“Cayetano de Sigüenza...” *op. cit.* p. 145). Pero no necesariamente tiene que ser la copia de un proyecto, pudo ser de la obra directamente. La inscripción completa citada arriba es la siguiente: “Planta llana copiada fielmente con todas sus medidas para la iglesia Parroquial de Santa Cruz y Soledad...”; en la misma inscripción se indica que el atrio estaba terminado; lo que permite ver que en este caso se estaba copiando el atrio ya hecho, y no un proyecto. (Agradezco a la doctora Fernández su gentileza al traerme, desde el Archivo General de Indias de Sevilla, la reproducción fotográfica de este plano.)

⁸⁸ El arzobispo Manuel Rubio y Salinas emitió un decreto para cerrar el templo de la Santísima e iniciar su reedificación en 1754 (AGN, Bienes Nacionales, leg. 863, exp. 2, *apud* María Cristina Montoya. *La iglesia de la Santísima...*, *op. cit.*, p. 55). Sin embargo debo mencionar que para el primer intento de reedificación, que tuvo lugar entre 1735-1742, la cofradía de San Pedro nombró como peritos a Miguel José Rivera, Miguel Custodio Durán y Eduardo de Herrera quienes valoraron la obra en 80,000 pesos (AGN, Bienes Nacionales, leg. 887, *apud* Montoya, *La iglesia...*, *op. cit.*, p. 75). María Cristina Montoya no menciona qué se construyó durante aquellos años; quizá las pilastras y jambas salomónicas formaron parte de aquel intento. Como la reedificación de la obra actual comenzó en 1755, puedo aventurar dos hipótesis: a) que Iniesta Bejarano optó por este tipo de apoyos y b) si ya existían, quizá decidió conservar, respetuosamente, la obra de su pariente y/o de sus mayores.

Se hizo citación al maestro [Iniesta] para el cubo de la torre y determinó que se le echaran 3 varas de banco de cantería; que estos habían de ser para fundación del primer cuerpo de la torre, que había de tener 6 varas de alto sobre un cuadro, *que en cada esquina había de ir una columna salomónica a quien acompañarían otras dos en cada contra esquina. El segundo cuerpo* había de ser de 5 varas también sobre cuadro, *con las mismas columnas salomónicas. La cúpula jugando en el mismo arte...* Determinó así mismo que *los arquivoltas, frisos y cornisas han de ser salomónicos haciendo igualdad con la portada.*⁸⁹

La portada sería pues, en fecha tan tardía ¡salomónica en todas sus partes!: las columnas, el entablamento y los detalles de la cúpula debían ser ondulantes. En otras palabras lo que pretendía el arquitecto era crear una portada bajo el “orden salomónico entero”, como lo proponía Fray Juan Ricci (ca. 1600-1681), en su *Breve tratado de arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero* (1663), “que consiste en aplicar la torsión de las columnas helicoidales de San Pedro [del Baldaquino de Bernini] a las basas, los entablamentos y a los demás componentes de los órdenes”.⁹⁰ Así como en su tratado *La pintura sabia* de 1655, en el que se incluye el modo de hacer un arco de triunfo de “orden entero salomónico” y cada uno de los elementos que lo conforman.⁹¹

Pudo ser también, que el autor de Santa Cruz y Soledad aludiera al “Ordine Corinto Supremo” de Guarino Guarini (1624-1683), de su tratado *Architettura Civile* (1737).⁹² Ambos tratados —junto con el de Juan Caramuel (1678)⁹³— ya habían sido utilizados por los arquitectos americanos del siglo anterior, como lo ha demostrado Martha Fernández en su obra.⁹⁴

⁸⁹ Pérez Cancio, *op. cit.*, p. 189. Las cursivas son mías.

⁹⁰ Kruff, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la Arquitectura. 1. Desde la antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, Alianza Forma, 1990, [1ª ed. en alemán 1985], p.138, 299-300.

⁹¹ Ricci, fray Juan Andrés. *La pintura sabia*, (edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda), Toledo, España, A. Pareja, 2002, p. 205 (en el manuscrito: folios 36 v., 38 r., 40 r., 42 r y ss.).

⁹² Guarini, Guarino. *Architettura Civile*, (Intro. de Nino Carboneri; notas y apéndice de Bianca Tavassi La Greca), Milán, Il Polifilo, 1968, p. 175-176. (Tratatto III, tav. XV.)

⁹³ Su tratado se intitula *Arquitectura civil recta y oblicua [considerada dibuxada en el templo de Jerusalén]* (Madrid, Turner, 1984. [Estudio preliminar de Antonio Bonet Correa.]

⁹⁴ Fernández, Martha. “Similitudes y diferencias en la obra arquitectónica de Leonardo de Figueroa y Cristóbal de Medina Vargas”, *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio internacional de historia del arte*, tomo III, UNAM-IIIE, 1994, p. 719-727; *Artificios del barroco*; “Tratados y modelos de la arquitectura salomónica novohispana. Aproximación historiográfica”, *Coloquio Internacional de Historia del Arte, XV. Los discursos sobre el arte*, México, ed. a cargo de Juana Gutiérrez Haces, UNAM-IIIE, 1995. p. 69-89 y especialmente su libro *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, UNAM-IIIE, 2002. Acerca de la simbología

Las columnas con estrías ondulantes, por ejemplo, aparecen al final del siglo XVII, en la obra de Diego de la Sierra en Puebla, como se puede ver en el estudio dedicado a este arquitecto, realizado también por la doctora Fernández.⁹⁵ Durante el siglo XVIII las pilastras ondulantes fueron empleadas por varios artistas, entre ellos Miguel Custodio Durán quien, entre otras obras, las usó en la portada y las torres de la iglesia del hospital de San Juan de Dios, obra de 1729.⁹⁶

Si consideramos que Iriesta fue heredero directo de esta tradición y del gusto por los elementos ondulantes, no podemos descartar la posibilidad de que fuera autor del dibujo y también quien determinó que la portada de La Santa Cruz fuera salomónica en todas sus partes. Haya sido de Iriesta o de Sigüenza, el hecho es que si como supongo, ellos fueron los probables “maestros” de Castera, entonces también fueron los responsables de transmitir el gusto y la importancia del salomónico, al joven arquitecto.

Las pilastras y columnas de aquél orden se convertirían en parte del repertorio formal novohispano —como se puede ver en los ejemplos que tratamos— hasta la octava década del siglo XVIII. Estamos, pues, ante uno de “los elementos formales que dieron personalidad a nuestro barroco...”,⁹⁷ y parte de la tradición de la dinastía de arquitectos criollos.

Volvamos ahora al tipo de columnas salomónicas utilizadas por Castera en la portada de la fuente del Salto del Agua, las cuales, como ya hemos señalado, guardan gran similitud con las del proyecto de Santa Cruz y Soledad. Sabemos que esta tipología fue utilizada sólo durante el siglo XVIII, dentro de la modalidad del neóstilo.

Así, es posible establecer una cronología de las obras en que aparecen y los maestros que las emplean (debo subrayar que únicamente considero a los artistas relacionados directamente con Castera): las columnas son utilizadas en primer lugar por

del templo de Salomón, y su relación con la ciudad de México en la época virreinal, véase también, de la misma autora: “El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Una reconstrucción novohispana del Templo de Salomón”, en *Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, (1999: Castellón de la Plana, Valencia). *Del Libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Castellón de la Plana, Valencia, Bancaixa, Universitat Jaume, 2000, p. 95-121; y especialmente *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, UNAM, Dirección general de publicaciones, 2003.

⁹⁵ *Retrato hablado...*, 1986, *op. cit.*

⁹⁶ *Historia del arte hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 538; Toussaint dice que se terminó en 1727 (*Arte Colonial...*, *op. cit.*, p. 105).

⁹⁷ Fernández, *Retrato hablado...*, *op. cit.*, p. 122.

don Cayetano José de Sigüenza en Santa Prisca (1751-1759); luego por Ignacio de Castera en el Paseo Nuevo (ca. 1773-1775) y la fuente del Salto del Agua (1779), y finalmente en la frustrada portada de la parroquia de La Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora (1780), de Ildefonso Iniesta Bejarano y/o Cayetano José de Sigüenza.

Las “columnas salomónica neóstilas” y su carácter ilustrado

El maestro Jorge Alberto Manrique se refiere a dichos apoyos como “la real columna salomónica, es decir, la que sí retuerce el fuste helicoidalmente”. Añade se trata de una nueva columna “que ofrece diferencias con los ejemplos salomónicos mexicanos”. La doctora Martha Fernández refiere tales diferencias y señala que las columnas anteriores: “...tendieron a ser tímidas en mostrar sus gargantas, y su fuste fue en general ancho y ornamentado”.⁹⁸ Las del neóstilo, en cambio, tienen un fuste muy delgado, casi siempre desnudo,⁹⁹ “...y las roscas en que se retuerce están muy

⁹⁸ “El neóstilo y las primeras manifestaciones...”, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁹ Digo que casi siempre porque existe el caso excepcional de las columnas esbeltas, sensuales y decoradas de la capilla de Loreto de San Luis Potosí, obra del padre Jesuita Francisco González. Es importante resaltar la opinión de Martha Fernández en torno a estas columnas. La investigadora aclara que si tomamos en cuenta “...la torsión que adopta el helicoide, la suavidad de su desarrollo, la proporción equilibrada entre senos y gargantas, y la esbeltez de su caña”, es posible transportamos “a las columnas neóstilas de aparición un poco posterior en la Nueva España, tales como las que luce en su portada principal la parroquia de Santa Prisca de Taxco”. (*Cristóbal de Medina...*, *op. cit.*, p. 351-52: autoría la obra; p. 354: citas textuales). En este sentido debo mencionar también la explicación ofrecida por la investigadora en torno a la aparición de tales columnas. “...podemos desarrollar varias hipótesis. Si aceptamos como válido que la fecha probable de construcción de esta portada es aproximadamente el año de 1700, resulta que no sólo es excepcional sino verdaderamente vanguardista lo que, desde luego, no sería imposible. Pero tampoco podemos descartar otras dos posibilidades: que la portada sea posterior y entonces podría acomodarse fácilmente al neóstilo, o que su creador, por lo menos se haya formado en España” (*Cristóbal de Medina...*, *op. cit.*, p. 354). Esto último porque los apoyos recuerdan al retablo del hospital de la Caridad de Sevilla y la portada principal de la iglesia parroquial de Entrín en Orense (*Cristóbal de Medina...*, *op. cit.*, p. 354). Me detendré en la segunda hipótesis, porque es fundamental para esta tesis. Y es que si la obra fuera posterior, digamos de la segunda o tercera década del XVIII, entonces tenemos que reconsiderar todo el período que envuelve a las obras llamadas neóstilas. Esta reflexión quizá no resulte tan complicada si pensamos que siendo el neóstilo una modalidad eminentemente ilustrada y las ideas de la Ilustración llegaron a la Nueva España mucho antes de lo que se ha aceptado generalmente, entonces sería lógico que la aparición de obras de dicha modalidad se produjese a la par de la llegada de tales ideas, es decir, más temprano de lo que se ha considerado.

separadas entre sí, lo que da por resultado una sensación muy diferente".¹⁰⁰ Realmente la sensación es distinta, y su movimiento parece imitar la caída de un chorro de agua.

Manrique menciona, entre otros ejemplos que ostentan columnas de este tipo, la iglesia de Santa Prisca de Taxco y la hornacina del palacio del mayorazgo de Guerrero. El maestro señala también, que tales columnas recuerdan a las de "Figuroa, en la iglesia de San Luis" —es decir, las de Leonardo de Figuroa, en la iglesia de San Luis de los franceses de Sevilla (1699-1731)¹⁰¹—, o las de Francisco Hurtado Izquierdo en el ciprés del camarín de la iglesia de la Cartuja de Granada.

Para Martha Fernández estas columnas son "más ortodoxas, más cuidadosas y más informadas".¹⁰² Y aunque el uso de los tratados entre los arquitectos novohispanos fue común y Vignola ya había referido el modo de hacer la columna salomónica en su *Tratado elemental o Regla de los cinco órdenes de arquitectura*; en el neóstilo los modelos fueron la Columna Santa,¹⁰³ o las del baldaquino de San Pedro de Roma de Bernini que "fue ampliamente grabado, y por lo tanto, conocido en el mundo cristiano occidental".¹⁰⁴

El modelo pudo ser observado también en los grabados de alguno de los muchos libros y pinturas de monumentos de la ciudad de Roma, que se hicieron a lo largo del siglo XVIII, especialmente durante la segunda mitad. Aunado a esto, vale recordar lo que escribía el jesuita Agustín de Castro en cuanto que en la Nueva España se contaba con una buena cantidad de libros y grabados que reproducían tanto la ciudad de Roma como la de París. De hecho, en la Biblioteca Nacional de México existen varios ejemplares y ediciones del libro *Roma antica e moderna*, así como otras descripciones

¹⁰⁰ "El 'neóstilo': la última carta del barroco novohispano", *op. cit.*, p. 353.

¹⁰¹ Fernández, "Similitudes y diferencias...", *op. cit.*, p. 720; Fernández, *Cristóbal de Medina...*, *op. cit.*, p. 158-159.

¹⁰² Fernández, "El neóstilo...", *op. cit.*, p. 40.

¹⁰³ "La casa en la Nueva España", 1999, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁴ Fernández, "Similitudes y diferencias...", *op. cit.*, p. 725. De hecho uno de los tratadistas aquilatados por Castera fue el jesuita Andrea Pozzo, como se verá adelante. El fraile incluía varios diseños con columnas salomónicas y tomaba como referencia las del "Cavaliere Bernino al Sepolcro di Sn. Pietro in Vaticano". (*Prospettiva de pittori ed architetti*, parte prima, in cui s'insegna il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni d'Architettura, Roma, nella stamperia di Giovanni Zempel, 1741, lámina 54.)

de la Ciudad Eterna¹⁰⁵ —éstas se habían venido publicando desde el siglo XVI—. Muchos de ellos contienen *ex-libris* de diferentes conventos y colegios de la ciudad de México, de la Academia de San Carlos y de la Escuela nacional de Artes Plásticas, lo que nos revela tanto la historia del libro, como su existencia anterior a la fecha (1760) en que Agustín de Castro lo apuntara.

Dos ejemplos en los que se pueden ver columnas salomónicas similares a las del baldaquino de Bernini son: la iglesia de Santiago Tianguistengo (fig. 14), modelo que Martha Fernández refiere para las columnas más informadas; y un ejemplo pictórico, en una de las sobrepuestas de la serie de "Alegorías de las ciencias y las artes" de la antigua Biblioteca Turriana, hoy custodiada por la Biblioteca Nacional de México. En la *Alegoría de la música* (fig.15), las columnas aparecen flanqueando el fastuoso escenario en el que varios músicos ejecutan para un selecto grupo de personas. Los grabados utilizados para esta serie se encuentran en la Biblioteca Nacional,¹⁰⁶ lo que nos hace pensar en la posibilidad de que fueran conocidos por los arquitectos de la época y como éste seguramente, hubo muchos ejemplos más. Aquí únicamente me interesa resaltar los modelos que se tenían a la mano y el posible intercambio existente entre pintores y arquitectos. Es claro que tal intercambio siempre existió a lo largo del virreinato, pero me parece que la relación entre arquitectos y pintores se hace aún más estrecha durante el período de la Ilustración. Adelante me referiré al asunto.

Debo hacer hincapié en cuanto a que, como he venido señalado a lo largo de este trabajo, la llegada de las ideas ilustradas en la Nueva España se dio mucho antes de lo que se ha manejado siempre. Las manifestaciones son muchas y muy claras, entre otras: las Nuevas Ordenanzas para la ciudad de México de 1718, la creación de una Academia de Pintura a principios de la década de los veinte; las reformas a las

¹⁰⁵ V.gr.: *Descrizione di Roma moderna, formata nuovamente con le autorità del cardinal Baronio*, 1745. *Roma ampliata e rinnovata o sia nuova descrizione dell'antica, e moderna citta' di Roma*, 1762. Y Seure, George. *Monuments antiques: relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France a Rome*.

¹⁰⁶ Agradezco la amabilidad de don Liborio Villagómez, quien me informó acerca de su existencia.

Ordenanzas de Arquitectura propuestas por Pedro de Arrieta en 1736;¹⁰⁷ la reforma de las Ordenanzas de los arquitectos en 1746 y el tratado *Architectura mecánica*, de la segunda mitad del siglo XVIII.

Las manifestaciones en el arte son palmarias: el barroco neóstilico en la arquitectura —de acuerdo a la visión de Martha Fernández, que es también la mía, en cuanto que se trata de una de las primeras manifestaciones de la Ilustración—, y la pintura del rococó novohispano con los pintores de la generación de la *Maravilla Americana*. En este sentido, me parece conveniente subrayar la participación de Miguel Espinosa de los Monteros (maestro mayor de la Catedral y Real Palacio de México de 1742 a 1760, año de su fallecimiento) en la Academia de 1753, como corrector de matemáticas y uno de los arquitectos que firmaron las Reformas a las Ordenanzas de Albañilería. Así, la idea de ennoblecer tanto a la arquitectura como a la pintura surge entre los artistas criollos, quienes, en una actitud plenamente ilustrada, se unen para lograr su objetivo.

Hay que agregar que varios arquitectos de la dinastía novohispana que arriba aludimos —los precursores de Castera— participaron en la elaboración del documento de reformas antedicho, mismo que fue presentado ante el Cabildo de la Ciudad de México el 26 de abril de 1746, ellos fueron

Miguel Custodio Durán —veedor del gremio—; Miguel Espinosa de los Monteros —maestro mayor de la Catedral y Real Palacio; José Eduardo de Herrera —obrero mayor del Santo Oficio—; Manuel Álvarez —maestro mayor de la ciudad—; José de Roa, Bernardino de Orduña, José Antonio González e Ildefonso Iniesta Bejarano.¹⁰⁸

Casi todos miembros de la dinastía criolla de arquitectos y protagonistas de la Vanguardia Americana. Con quienes "...las nuevas tendencias culturales [las ideas ilustradas] aunadas al sentimiento del criollo como grupo, dio como resultado el

¹⁰⁷ Toussaint, *Arte Colonial*, *op. cit.*, p. 148-149. A decir de Toussaint, las *Ordenanzas* están fechadas en 1735 y fueron presentadas en 1736. Están firmadas por Miguel José de Rivera, José Eduardo de Herrera Miguel Custodio Durán, Manuel M. Juárez y Francisco Valdés.

¹⁰⁸ Antiquo Archivo de la Ciudad de México, *Arquitectos*: 380, doc. 1, fol. 34 r.-35 vto., *apud* Martha Fernández, *Artificios...*, *op. cit.*, p. 21; "El neóstilico...", *op. cit.*, p. 34, y *Arquitectura y gobierno virreinal...*, *op. cit.*, p. 31-32, 293-295. Acerca de cada una de las Reformas ver éste último.

surgimiento de esa nueva actitud de los artistas frente a su propia obra¹⁰⁹; el resultado fue, finalmente, el surgimiento de las novedades.

Ahora bien, debo destacar que cierto arquitecto de la época pudo ser uno de los proveedores de grabados para los gremios tanto de pintura como de arquitectura, me refiero a don Cayetano de Sigüenza, dueño de una "imprensa de estampas", que le traspasó el grabador Francisco Silverio en 1763.¹¹⁰ ¿Sería posible que luego de construir Santa Prisca, el arquitecto hubiera acumulado tal cantidad de grabados, que decidiera hacerse de una imprenta para reproducirlos? La imprenta de Silverio contaba de por sí, con quinientas cuarenta y dos láminas. Sigüenza quizá había recibido algunas más de don José de la Borda, quien mantenía correspondencia regular con su familia en Francia.

De algo estoy segura: que para mantener un negocio de este tipo, el arquitecto debió estar al corriente de las últimas creaciones que en él se generaban. Y si Bucareli y Ursúa le había regalado un grabado como modelo para el "panteón" de la iglesia de La Santa Cruz, ¿por qué no habría de donarle a su paisano algunos grabados para enriquecer su imprenta?

Y ya que hablamos del mecenas de Castera, seguramente que él regaló a nuestro arquitecto un ejemplar del tratado de Antonio Pló y Camín —de hecho se antoja deliciosa la imagen del virrey Bucareli poniéndolo en sus manos, el mismo día en que lo nombró para hacer la obra del Paseo Nuevo—. El modelo de las columnas también pudo ser tomado de esta obra, pues uno de los capítulos de *El arquitecto práctico* se refiere al modo de trazar y construir los diferentes tipos de columnas, entre ellas la salomónica (fig. 16).¹¹¹

¹⁰⁹ Fernández, Martha. *Artificios...*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁰ Castro Morales, "Cayetano de Sigüenza...", *op. cit.*, p. 138-139. Tovar de Teresa, *Repertorio*, tomo III, *op. cit.*, p. 284.

¹¹¹ Pló y Camín, *op. cit.*, (Capítulo II, "de las columnas", proposición XVI), p. 287.

3.1.2.3 La fuente neóstila de Castera

Su lectura formal

Esta obra, realizada por completo en piedra chiluca, se divide en dos partes: el receptáculo o pileta, y la caja de agua en la que culminaba el acueducto; ambas tienen planta mixtilínea, en la que predominan las curvas. Si se trazaran líneas rectas a su alrededor, ocuparía el espacio de un rectángulo. La fuente se apoya sobre un zócalo decorado por una serie de octágonos alargados y decorados con molduras mixtilíneas. Esta misma decoración es empleada en la pileta.

La fachada de la caja consta de un solo cuerpo, su centro es ocupado por un gran relieve con el escudo de armas de la Nueva España, rematado por un gran jarrón del que brotan sendos chorros de agua tallados en piedra. A los lados, y sentadas sobre la caja, aparecen dos esculturas de mujeres que representan las alegorías de América y Europa. Al pie del escudo se encuentra un tazón en forma de concha sostenido por un grupo de tres niños que se apoyan en delfines. La caída del agua formaba una hermosa "cascada en miniatura".¹¹²

El enorme escudo está flanqueado por columnas salomónicas de capitel corintio; su fuste es alargado y sin decoración. Al lado de cada columna, a un nivel más bajo, se observan dos seres marinos con cabeza zoomorfa, de la cual emerge una cola que imita el movimiento de las columnas anteriores y remata en una aleta. Sobre ésta aparecen dos cartelas orladas. Cierran la portada un par de pilastras fajadas, con su correspondiente traspilastra, y sin capitel. Sobre ellas se apoya un trozo de

¹¹² Rivera Cambas, *op. cit.*, vol. II p. 242. Don Manuel atribuye a esta cascada el nombre de la fuente, pero lo cierto es que el sitio ya se llamaba así mucho antes de que existiera la obra de Castera. La madre María Ignacia de Azlor pretendía, en 1752, "edificar el colegio [de la Enseñanza] en el llamado Salto del Agua", petición que fue rechazada por el arzobispo Rubio y Salinas por encontrarse en la periferia de la ciudad (Foz y Foz, *op. cit.*, p. 225). Con esta aclaración responderíamos a la preocupación de Nuria Salazar de Garza en cuanto al fechamiento de la fuente (1779), pues en nota al pie indica: "Me preocupa la falta de correspondencia entre esta información, y la datación del plano que encargó el conde de Tepa a Castera. Está fechado en 1776 y ya aparece representado gráficamente el tramo del acueducto que iba de arcos de Belén a la fuente del Salto del Agua" ("La participación de Ignacio Castera en algunas obras hidráulicas metropolitanas. Fuentes de agua potable", *IV Seminario de historia de la Real Sociedad, op. cit.*, tomo II, p. 743). También habría que recordar que el acueducto estaba ahí desde el siglo XVII y que en las cartelas colocadas en los costados de la fuente se lee claramente que la obra fue terminada en 1779.

entablamento, cuyo friso está dividido en dos cenefas, la inferior posee ornamentación a base de cadenas y la superior de grecas. Estos mismos motivos decoran todo el friso de la fuente. Las pilastras, asimismo, se repiten a lo largo de la caja en un total de ocho y cada una está rematada por ovos, más bien achatados. En ambos costados de la caja, se puso una cartela orlada.

Su filiación estilística

Las columnas salomónicas neóstilas que emplea Castera en su fuente, semejan también la caída de un chorro de agua, lo cual está en plena concordancia con el tipo de obra de que se trata. Estas “columnas acuosas”, si se me permite llamarlas de ese modo, coinciden con los ideales del ilustrado estilo rococó.

En este estilo —y el barroco que “no se definen sino en relación con lo clásico”¹¹³— abunda el gusto pastoril, se pretende introducir la naturaleza a la vida cotidiana, al espacio urbano, a través de las más variadas formas: con la profusión de flores en los tapices y vajillas; con los jardines y las fuentes dentro las casas —el jardín Borda es uno de muchos ejemplos—; con los seres fantásticos marinos, el agua, las conchas y las rocallas. Todo puede convertirse en uno de estos elementos, una rocalla puede transformarse en un pez que salta del estanque, en una muralla o incluso en el andar del hombre.¹¹⁴ Y también de modo inverso, una enorme concha deviene pared, el agua, como en el caso de nuestra fuente, se puede transformar en columna y una cabaña hecha de troncos —la cabaña primitiva— en principio y medida de toda la arquitectura; como lo dispuso el jesuita Marc-Antoine Laugier (1713-69), quien publicó su *Essai sur la architecture* en 1753, siguiendo “el planteamiento de Rosseau sobre un estado primitivo idílico”,¹¹⁵ un estado al que aspiraban los artistas del rococó.

La influencia de este estilo, fue tan importante en la Nueva España como en Europa y se pudo dar gracias a la infinidad de grabados que reproducían tanto los modelos

¹¹³ Minguet, Philippe. *Estética del rococó*, Madrid, Cátedra (Cuadernos de arte), 1992 [1ª ed. 1966], p. 237.

¹¹⁴ Acerca del rococó en general véase la obra de la nota antecedente y Julio Seoane, *La política moral del rococó*, citado anteriormente.

¹¹⁵ Kruff, *op. cit.*, p. 197.

decorativos, como las pinturas. Un ejemplo de estas últimas son las *Alegorías de las ciencias y las artes* que arriba mencionamos, realizadas originalmente por Jacques de la Jöue. Este pintor perteneció al círculo de Francois Boucher, uno de los máximos representantes del rococó durante la época en que éste tuvo mayor influencia en toda Europa (1730–1760 aprox.). Estos artistas no sólo hacían el deleite de los salones y la burguesía sino que, además, eran miembros de la Real Academia de San Luis de Francia.

Aunque el asunto bien merece una investigación aparte, subrayamos, cuando menos, la importancia del ilustrado rococó y la Academia francesa para el arte novohispano, pues esta última fue el modelo a seguir por los artistas ilustrados, mucho antes de la creación de la Academia San Carlos e incluso que la de San Fernando de Madrid.¹¹⁶ Esto se hace patente tanto en la Academia de pintura de 1753, como en el tratado de *Architectura mecánica conforme la práctica de esta Ciudad de México* y en la admiración manifestada por Agustín de Castro hacia "el gran Colbert", en la *Explicación del arco de Carlos III*.

Don Ignacio de Castera se formó con maestros que participaron de este ambiente plenamente ilustrado. Formación que lo convierte, como ya he señalado, en un arquitecto barroco neóstilo; la inclinación y el gusto por las novedades, fueron valores adquiridos durante esos años. Posteriormente nuestro arquitecto, como otros de sus contemporáneos, irían creando nuevas composiciones, adoptando y adaptando las nuevas modas a su tradición arquitectónica hasta llegar al *sui generis* neoclásico novohispano o, si se quiere, americano. Éste no logrará —tampoco lo deseará realmente— despojarse ni del barroquismo, ni de la tradición americana. De cualquier modo, y aunque quizá parezca exagerado, tengo para mí que Castera habría llegado a desarrollar esta modalidad con o sin Real Academia, pues la vanguardia y la

¹¹⁶ La influencia francesa, en general, y el rococó en particular, en el arte novohispano no ha sido estudiada. Y lo poco que se ha dicho al respecto, generalmente se limita a mencionar la influencia del rococó por la presencia de rocallas o de conchas en la decoración de portadas, o en detalles de ciertas pinturas. El maestro Manrique considera al "repertorio rococoizante", una de las características principales del neóstilo, señala que "...estaba bastante informado del repertorio rococó; lo cual, sin embargo, no creo que sea suficiente para poder calificar de rococó la modalidad misma". ("El «neóstilo»...", *op. cit.*, p. 359.) En el apartado "El salomonismo del siglo XVIII" me referiré nuevamente al asunto.

modernidad eran la tendencia, y en ese momento el rumbo que éstas marcaban se inclinaba hacia el lenguaje universal del clasicismo.

En la fuente del Salto del Agua obra, pues, del ilustrado neóstilo, Castera mezcla columnas salomónicas y seres marinos, con elementos clásicos que, a decir de Angulo, delatan la “presencia del neoclasicismo”. Tenemos que volver al caso de la pintura, pues es posible a través de ella establecer analogías, para comprender lo que realmente sucede con ésta y quizá otras obras neóstilas. Generalmente, cuando aparecen elementos de la antigüedad clásica tales como ruinas, trozos de entablamento, tablas con inscripciones, jarrones, etc., se piensa que se trata de una obra que anuncia el neoclásico o se le adelanta. Sin embargo, parece mucho más sencillo explicar su presencia como resultado de una fascinación del siglo XVIII en general, y del rococó en particular, por la antigüedad —el “primitivo estado idílico”—. Seducción que no fue sólo intelectual, sino también material gracias al descubrimiento de nuevas ciudades antiguas, entre ellas la de Pompeya y Herculano, cuya excavación fue patrocinada por Carlos III.¹¹⁷ Así, la presencia de “lo neoclásico” en la arquitectura más barroca de la Nueva España, responde a esa misma fascinación dieciochesca e ilustrada por la antigüedad y por las fantasías de la razón... la misma “Phantasia” a la que se refería Agustín de Castro.

Castera, sin dejar de ser barroco o rococó, empleó ovos, jarrones, columnas estriadas, entre otros artificios clásicos y con ello intentó imprimir un carácter más clásico o correcto a su obra; Guerrero y Torres, por su parte y dentro de la misma actitud ilustrada de Castera, incluyó elementos prehispánicos de *su propia* antigüedad clásica —como la cabeza de serpiente en la casa de los condes de Santiago de Calimaya—¹¹⁸, en un gesto del más puro criollismo.

¹¹⁷ Las excavaciones empezaron a partir de 1746 (Fernández, Martha. “La casa en la Nueva España”, op. cit., p. 42). Otra prueba más de la rapidez con que llegaban las noticias a la Nueva España, es justamente la aparición del libro: *Relación del maravilloso descubrimiento de la ciudad de Heraclea, o Herculanea, hallada en Portici, casa de campo del rey de las dos Sicilias, sacada de los mercurios de septiembre, y noviembre del año pasado de 1747*, México, Viuda de José Bernardo de Hogal, 1748. La noticia había aparecido apenas el año anterior —al final del mismo, de hecho— en *Le Mercure* de París, y ya se publicaba en México.

¹¹⁸ Fernández, “La casa...”, op. cit., p. 42 y 44.

Toca ahora analizar otros dos aspectos importantes de la obra: el empleo de las pilastras fajadas y de la línea mixta en la singular planta.

Consideremos primero las pilastras fajadas. Éstas aparecen en la fachada, flanqueando a las columnas salomónicas, y luego en los costados de la caja de agua, cuatro en cada uno. Así, las fajas parecen proyectarse a toda la fuente. Con esta solución se logra imprimir gran horizontalidad a la obra, al tiempo que le confiere cierto clasicismo. Cabe aclarar que Sebastián Serlio incluye este tipo de pilastras en el libro IV de su tratado *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici* (1537).¹¹⁹

Si la fuente se mira a lo lejos y de frente, o en un ángulo de más de 30 grados de inclinación, parece tener sólo líneas horizontales (fig. 17). Idea que semeja el almohadillado horizontal empleado en los arcos de Belén, ubicado algunas varas atrás, que da cohesión al conjunto arquitectónico urbano y que se verá en otras obras de Castera. Las líneas horizontales de la fuente se acercan al muy gustado recurso utilizado posteriormente por los artistas neoclásicos *avant la lettre*, en el primer nivel de los grandes palacios o edificios civiles. Pero cuando uno observa la obra de costado, gira en torno a ella, o avanza y se retira desde diferentes perspectivas, el movimiento es constante y los efectos que se logran son sorprendentes (fig. 18). Éstos son posibles gracias a la planta mixtilínea, pues aunque ésta sea "inscriptible en un rectángulo", como la describía don Nicolás Mariscal (fig. 18 a), está conformada por una serie de concavidades que se suceden en los costados del edificio y en la parte posterior. Marcando el inicio de cada oquedad, aparecen las pilastras fajadas, cada una con su respectiva traspilastra lo que imprime gran dinamismo a la obra.

La planta del edificio establece claramente la filiación con la obra de Guerrero y Torres y, por supuesto, con el neóstilo. Castera mantendrá el gusto por esta solución y por las posibilidades que ofrecía en la creación de nuevos espacios, perspectivas y efectos sorprendentes. Esta predilección, como se irá viendo, será llevada hasta Loreto.

¹¹⁹ *Sebastiano Serlio: on architecture. Volume I. Books I-V of "Tutte l'Opere d'architettura et prospetiva" by S. Serlio.* Traducción del italiano, con una introducción y comentario de Vaughan Hart y Peter Hicks, Gran Bretaña, Yale University Press, 1996.

En el afán de revisión que caracteriza al neóstilo, Castera acude, como ya hemos señalado, a los tratados para de ahí tomar sus modelos. En el caso de los remates en forma de ovos —que Angulo llama vasos— que rematan el Salto del Agua, posiblemente fueran sacados de la obra de Giacomo de Vignola pues tiene una sección dedicada a este tipo de ornamentos (fig. 19).

Por otro lado, la utilización del tratado de Serlio, se percibe en dos “citas” que Castera hace de él. En el friso de la caja de agua, decorado con grecas, cuyo diseño aparece en el libro IV, capítulo XII, titulado “Sobre el recubrimiento de techos con madera y sus decoraciones” (fig. 20). Asimismo en las cartelas orladas de los costados de la fuente, las cuales son muy semejantes al marco de la portada del libro V del boloñés (fig. 21).

Recordemos que tales grecas son las mismas que aparecen el friso de los arcos de Belén, y que Guerrero y Torres emplea al exterior de la capilla del Pocito para marcar los tramos de sus muros, así como en la portada del palacio de Iturbide.

Esta obra, finalmente, cumple con muchas de las características del barroco neóstilo definido por Manrique en tanto que busca

...sorprender y atraer al espectador por medio de los espacios arquitectónicos, usando no nada más los recursos decorativos del estilo como hasta entonces había sido... [sino que] inventa plantas novedosas y sorprendentes [...] quiebra muros [...] busca también soluciones nunca antes usadas aquí a la silueta de sus alzados.¹²⁰

Castera y sus contemporáneos retoman, pues, muchos recursos de todo el barroco novohispano, mas lo hacen como ha señalado Martha Fernández: “con un nuevo sentido... tal audacia la consiguió gracias a que resultó ser una modalidad más informada que sus antecesoras y, por lo tanto, más consciente de las posibilidades del barroco, por lo que pudo reforzar precisamente el barroquismo de las obras”.¹²¹ Siguiendo con el carácter ilustrado de dicha modalidad, Fernández sintetiza —en otro lugar— que

¹²⁰ Manrique, “El ‘neóstilo’...”, *op. cit.*, p. 361.

¹²¹ “El neóstilo y las primeras...”, *op. cit.*, p. 40.

Por un lado [...] viene a ser una especie de resumen de toda la arquitectura novohispana desde el manierismo hasta el anástilo... una especie de enciclopedia o tratado de arquitectura edificado y, por otro, una búsqueda de soluciones más acordes con los nuevos tiempos, ambas características muy relacionadas con el pensamiento ilustrado, de manera que podemos decir que el neóstilo viene a ser la última modalidad del barroco novohispano y la primera de la Ilustración, igualmente novohispana.¹²²

Los arcos de la Garita de Belén, el Paseo Nuevo y la Fuente del Salto del Agua, las primeras obras arquitectónicas de nuestro artista, participan de este "estilo enciclopédico". Y en ellas se hacen patentes, tanto la tradición de sus maestros como el empleo de modelos importados —e ilustrados—, es decir, se materializan tres obras más de lo que hemos llamado la Vanguardia Americana.

Debo subrayar, por último, que estos primeros trabajos fueron los que le valieron a Castera el nombramiento de Maestro Mayor Segundo de la ciudad, concedido por Bucareli cuando todavía vivía don Ildelfonso de Iniesta Bejarano.

¹²² "La casa en la Nueva España", *op. cit.*, p. 33.

3.1.2.4 El salomonismo del siglo XVIII: una hipótesis de su resurgimiento.

Antes de continuar con las obras de don Ignacio de Castera, es necesario detenerme para ofrecer una breve disquisición sobre la vuelta a la columna salomónica en la obra de Cayetano de Sigüenza y en la de nuestro arquitecto. La cual puede estar relacionada con la trascendencia de algunos apellidos que sólo subrayé en el capítulo segundo de este trabajo y que, al parecer, se han propuesto perseguirme de modo pertinaz.

En las últimas dos décadas del siglo XVII, tuvo lugar lo que Martha Fernández ha denominado “el triunfo del barroco novohispano”, mismo que coincide con el triunfo del salomonismo y el guadalupanismo y “viene a ser la afirmación artística del criollismo novohispano”. Un momento en que

...se llega a la afirmación de la personalidad con el barroco, pero no aquél del siglo XVIII. No el de la Ilustración, sino precisamente el de Cristóbal de Medina el del salomonismo, de manera que con razón Edmundo O’Gorman considera que se llega a la “plena madurez criolla” en la segunda mitad del siglo XVII.

Entonces tenemos razones teóricas, artísticas e históricas para fundar y explicar el triunfo del barroco en la Nueva España en el momento en que triunfó el salomonismo, pero un salomonismo no entendido sólo como la utilización del soporte salomónico, sino como una manifestación formal de todo un movimiento cultural al que desde luego estaba integrado Cristóbal de Medina: recordemos que quien lo casó fue Isidro Sariñana, y don Carlos de Sigüenza y Góngora lo cita en una de sus obras (de donde podemos suponer que tal vez el arquitecto sería amigo de ambos). Pero no sólo él formó parte de dicho movimiento, sino todos los alarifes más importantes del momento, especialmente los maestros mayores, quienes por su posición se encontrarían más cerca del ambiente cultural y cortesano del virreinato.

Aunque este capítulo merecería una investigación aparte...¹²³

Agotar la investigación sugerida por la autora es una tarea que está por hacerse, pero la existencia de aquel “movimiento cultural” es muy certera; por ello, creo que incluso pudo ser revitalizado —festejado u homenajeado— a poco más o menos de setenta años de su nacimiento, por los “herederos” de sus protagonistas.

Como bien señala Martha Fernández, los maestros mayores, cercanos al “ambiente cultural y cortesano del virreinato” formaron parte de dicho movimiento. La cohesión de

¹²³ Fernández, Martha. *Cristóbal de Medina...*, op. cit., p. 372-373.

esta élite artística e intelectual tenía múltiples razones de ser, entre ellas la posible existencia de una inmensa red de “relaciones virtuosas” (*«liaisons assurés»*),¹²⁴ familiares o no, que se extendía por todo el virreinato, el continente americano, y tal vez allende el mediterráneo. Una red que, como ya he señalado, existió desde el principio de la vida novohispana, continuó hasta el final de la misma y más allá.

Creo posible, entonces, que en la segunda mitad del siglo XVIII los nietos y bisnietos de aquellos primeros barrocos, regresaron al salomonismo debido a carácter reflexivo de una sociedad ilustrada que, como otras, procuró inventariarlo todo: el pasado clásico, su pasado clásico y su tradición arquitectónica novohispana, para resguardarlos y para reafirmar su criollismo.

Esta hipótesis surgió a partir de un hecho que he reservado para este momento: el maestro “en el Nobilísimo Arte de Arquitectura”,¹²⁵ don Cayetano, firmó por lo menos en dos ocasiones como Cayetano de Sigüenza y Góngora.¹²⁶ Si como creo, el arquitecto hubiese estado relacionado con el “sabio mexicano” Carlos de Sigüenza y Góngora, el panorama de posibilidades y líneas de investigación que se nos ofrece es tan vasto, como imposible de agotar en este trabajo. Sin embargo, mencionaré algunas de las relaciones que pudieron haber provocado el resurgimiento del salomonismo, así como otras interesantes situaciones.

Aquél “movimiento cultural” estuvo conformado por artistas e intelectuales barrocos. El primero de ellos es, por supuesto, Cristóbal de Medina Vargas Machuca, arquitecto apoyado de manera definitiva y nunca antes vista por el linajudo virrey fray Payo Enriquez de Ribera. El cual, nos dice Martha Fernández, “favoreció directamente al arquitecto” en varias ocasiones y “transgredió usos, costumbres, tradiciones (y por lo visto también leyes) precisamente para favorecer a quien parece fue su arquitecto de confianza”.¹²⁷

¹²⁴ Aludo, por supuesto, a la galante obra de Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos: *Les liaisons dangereuses* (*Las relaciones peligrosas*, 1782).

¹²⁵ Sólo él y Diego José Dávila y Chávez, señala Martha Fernández, fueron denominados de ese modo en 1752 y 1770, y en 1748 respectivamente. *Artificios...*, *op. cit.* p. 35.

¹²⁶ En 1753 y en 1757. Castro Morales, “Cayetano de Sigüenza...”, *op. cit.*, p. 131 y ss.

¹²⁷ *Cristóbal de Medina...*, *op. cit.*, p. 209-210.

Tal predilección puede tener varios argumentos, pero desde mi punto de vista parece provenir de los posibles lazos de parentesco existentes entre el arquitecto y dos personajes que fueron “piedras angulares” de esta tendencia: la musa décima, Sor Juana Inés de la Cruz, y el sabio mexicano don Carlos de Sigüenza y Góngora. Además, ambos personajes pudieron estar emparentados entre ellos. El padre de Sor Juana era Pedro Manuel de Asbaje (Asuage o Asuaje) y *Vargas Machuca*, y la abuela de Sigüenza era doña Inés de *Medina Pantoja*.¹²⁸

Como señalé en el capítulo segundo, durante aquellos años los apellidos: Vargas, Vargas Machuca, Ribera, Ramírez, Mendoza y Torres, entre muchos otros, destacan constantemente y se perfilan como los protagonistas artístico-intelectuales del “movimiento” consolidado por fray Payo Enríquez de Ribera. Así, la alusión al templo de Salomón en la pintura, la arquitectura y las letras es una constante.

Dentro de este círculo aparecen los pintores barrocos Cristóbal de Villapando y Juan Correa. La muy probable relación entre el primero —quien empleó columnas salomónicas en algunas de sus obras— y Sor Juana, ha sido señalada por los especialistas.¹²⁹ Asimismo, entre los artistas que participaron del viraje hacia la pintura que se desarrolló a partir de la tercera década del XVIII, se encuentra Antonio de

¹²⁸ Esta hipótesis la desarrollé en mi trabajo para el Seminario de Investigación de la doctora Martha Fernández, denominado “El patronazgo de virreyes y arzobispos”, dedicado en aquella ocasión a la figura de don fray Payo Enríquez de Ribera. Recientemente la doctora ha convocado a los miembros de aquel seminario, para ofrecer los resultados del mismo en una publicación.

Hasta donde he podido investigar, sólo Ernesto de la Torre Villar menciona el posible parentesco entre Sor Juana y Sigüenza, en un modesto artículo, de este modo: “Sor Juana poseía en el convento de San Jerónimo —a más de interesante colección de instrumentos científicos—, al igual que *su pariente* Sigüenza, una excelente biblioteca”. (Ernesto de la Torre Villar, “El patrimonio bibliográfico religioso II. México siglos XVII y XVIII”, *Humanidades. Un periódico para la universidad*, Ciudad Universitaria, núm. 139, abril 2 de 1997, p. 17, las cursivas son mías). Me parece importante destacar, por otro lado, que aunada a la mención que Sigüenza hace del arquitecto en su obra *Infortunios de Alonso Ramírez*, “Cristóbal de Medina aparece en la cláusula 57 del testamento de Sigüenza como el maestro albañil que hizo un pedazo de corredor cubierto delante de su cuarto de capellán en el Hospital del Amor de Dios y que dicho corredor costó 42 pesos”. Lo que confirma la estrecha relación entre el arquitecto y don Carlos. (María José Rodilla, estudio crítico, edición y notas a: Carlos de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*, México, Alfaguara, 2003, p. 25, n. 23). Asimismo, es de tomar en cuenta que en los *Infortunios* el propio Alonso Ramírez —a través de la pluma de Sigüenza y Góngora—, carpintero de oficio, señala: “Ocupóme Cristóbal de Medina, maestro de alarife y de arquitectura con competente salario en obras que le ocurrian, y se gastaría en ello cosa de un año”. Lo cual sucedió hacia 1676. (*Infortunios...*, p. 25; Martha Fernández empleó el párrafo completo, como epígrafe del capítulo cuarto de su obra *Cristóbal de Medina...*). Nótese, además, que el infortunado Alonso era un Ramírez... ¡como Sor Juana!

¹²⁹ Gutiérrez Haces, et. al., *Cristóbal de Villapando...*, op. cit., p. 221.

Torres¹³⁰ (1667-1731).¹³¹ Pintor poco estudiado y primo de los Rodríguez Juárez, es decir, miembro de la dinastía más importante de pintores novohispanos y organizadores de la academia de pintura de principios de la segunda década del siglo XVIII. Menciono esto porque el apellido Torres podría ligarlo de alguna manera a la familia de Sor Juana.¹³² Recordemos que su sobrino fue fray Miguel de Torres, biógrafo del obispo de Puebla don Manuel Fernández de Santa Cruz mecenas, a su vez, del arquitecto Diego de la Sierra, quien, como es sabido, fue uno de los primeros arquitectos en emplear el orden salomónico.¹³³

Y ya que menciono a De la Sierra hay que recordar otros datos acerca de su vida. Don Diego casó en segundas nupcias con la viuda del maestro mayor de Puebla, Juan de Baraona *Guerrero*. Su primera esposa fue Micaela *de los Santos*.¹³⁴ En uno de los matrimonios firmó como testigo, cierto Juan García *Bejarano Medina*.¹³⁵ Y por último, entre los nueve testigos de su probanza de méritos (firmada en 1685) aparecen Juan de *Espinosa de los Monteros*, vecino y mercader de Puebla y José de *Cabrera* maestro de escultor.¹³⁶

He puesto en cursivas todos los apellidos porque, casualmente, *todos* destacaron tanto en el XVII, como en la época que estudiamos. Por ejemplo Baraona *Guerrero* podría estar relacionado con el apellido de Francisco Antonio *Guerrero y Torres* (el Torres a su vez podría estar relacionado con los Torres de la familia de Sor Juana). A la primera esposa de De la Sierra se le podría relacionar con alguno de los arquitectos Diego *de los Santos* y *Ávila*, el viejo y el mozo (este último trabajó en la construcción de la Colegiata de Guadalupe). El testigo de la boda: *Bejarano Medina*, ¿tendría algo que ver con Cristóbal de *Medina* en el XVII o con Ildefonso Iniesta *Bejarano* en el XVIII? Y finalmente ¿pertenerían a una misma familia —por alguno de los “costados”— los artistas del siglo XVIII, el arquitecto Miguel *Espinosa de los Monteros*, el pintor Miguel

¹³⁰ Ruiz Gomar, Rogelio. “La pintura del período virreinal...”, *op. cit.*, p. 131.

¹³¹ Ruiz Gomar, Rogelio. “Noticias en torno al pintor Antonio de Torres en el Archivo del Sagrario Metropolitano”, *AHIE*, vol. XV, núm. 60, México, UNAM-IIE, 1989, cuadro 1 (entre las páginas 234 y 235).

¹³² No se me escapa el hecho de que este Antonio de Torres no está vinculado de manera directa a la familia de Sor Juana, sin embargo, y dado que sólo se han estudiado algunas ramas de ambas familias, no podemos descartar la posibilidad de que fueran parientes por alguna línea.

¹³³ Fernández, Martha. *Artificios...*, *op. cit.*, p. 132 y ss; y *La imagen del templo...*, *op. cit.*, p. 115.

¹³⁴ Fernández, Martha. *Artificios...*, *op. cit.*, p. 125 y *Retrato Hablado...*, *op. cit.*, p. 40.

¹³⁵ Fernández, Martha. *Retrato Hablado...*, *op. cit.*, p. 212.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 27 y 161.

Cabrera, o la primera esposa del pintor José de Ibarra, Gertrudis Josefa de Espinosa?¹³⁷

Debo aclarar, como hice en el capítulo segundo, que no se trata de vaguedades genealógicas o de simples coincidencias en la vida. He aquí algunas reflexiones que me hacen pensar que nuestros arquitectos criollos del siglo XVIII decidieron volver la mirada a los grandes maestros —¿amados ancestros?— del siglo anterior.

Datos y reflexiones

1. En la “Obligación de fábrica” de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, el fiador de don Cayetano de Sigüenza y Góngora ante José de Borda, fue Miguel *Espinosa de los Monteros*, maestro mayor del Real Palacio,¹³⁸ uno de los autores de la propuesta de reforma de *Ordenanzas* de albañilería de 1746, y corrector de matemáticas de la Academia de pintura de 1753.

2. Miguel Cabrera, pintor de cámara del arzobispo Rubio y Salinas, presidente de la Academia antedicha y autor del “más bello «retrato» de sor Juana Inés de la Cruz, realizado cuando la célebre poetisa llevaba más de sesenta años muerta”.¹³⁹ Es posible que este célebre pintor estuviera relacionado con la esposa de Cayetano de Sigüenza y Góngora, María Vicenta Cabrera, heredera de la “imprensa de estampas” que el arquitecto poseía, y sobrina de un autor cardinal en este segundo momento de criollismo: Cayetano Cabrera y Quintero, autor de *Escudo de Armas de la Ciudad de México* (1747). Éste, a su vez, podría estar relacionado con Luis Antonio Torres Quintero (m. 1756), chantre y capellán de la Catedral Metropolitana, fundador de la Biblioteca Turriana, llamada así precisamente por el apellido Torres.¹⁴⁰ Torres Quintero heredó a sus sobrinos, Luis Antonio y Cayetano Antonio Torres Tuñón, su biblioteca

¹³⁷ Mues Orts, *José de Ibarra, op. cit.*, p. 10.

¹³⁸ Castro Morales, “Cayetano de Sigüenza...”, *op. cit.*, p.

¹³⁹ Ruiz Gomar, “La pintura del período virreinal...”, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴⁰ Torre Villar, “El patrimonio”, *op. cit.* p.17; Emilio Coral. “El arte alegórico del siglo XVIII, en cinco medallones de la Turriana”, *Gaceta UNAM*, México, 13 de mayo de 1993; “29 de octubre de 1756. Muere en la ciudad de México, Luis Torres”, página del sistema de educación a distancia, Edusat. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004] disponible en:

<http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/efemerides/octubre/conme29.htm>

que unida a la de éstos, constituyó la primera biblioteca pública y tuvo por sede la propia Catedral.¹⁴¹

Pero hay más, Cayetano Antonio Torres Tuñón, fue capellán mayor de las madres capuchinas y confesor de María Anna de San Juan Nepomuceno, fundadora del convento de las Capuchinas de la Villa —a quien me referiré posteriormente—, y autor del *Elogio fúnebre* del ilustrado mecenas Manuel Rubio y Salinas,¹⁴² cabeza de la iglesia novohispana cuando Cayetano de Sigüenza construyó la neóstila y salomónica Santa Prisca de Taxco.

3. José de Ibarra, discípulo de Juan Correa, “real fundador” de la Academia del 53’ y testigo del “fallido intento anterior”.¹⁴³ Este apeles fue, muy probablemente, de origen vasco como lo indica su apellido y como también fueron los Echave. La importancia de la nación bascongada destaca una vez más. Baltasar de Echave Orio, el primer pintor de la dinastía, publicó en 1607, *Discursos de la Antigüedad de la lengua Cantabra Bascongada. Compuestos por Balthasar de Echave, natural d la Villa de Çumaya en la Provincia de Guipúzcoa y vezino de México. Introducece la misma lengua, en forma una matrona venerable y anciana, que se quexa, de que siendo ella la primera que se hablo en España y general en toda ella la ayan olvidado sus naturales, y admitido otras Estrangeras. Habla con las Provincias de Guipúzcoa y Vizcaya que le han sido fieles, y algunas veces con la misma España.*¹⁴⁴ El manuscrito de esta obra fue enviado a la RSBAP en 1778, como un presente de parte sus amigos americanos, a través de Ambrosio Meave. Un gesto que respondía a la necesidad del estudio de la lengua bascongada,¹⁴⁵ pero también nos habla del orgullo criollo y de la participación de los artistas en la vida cultural novohispana.

¹⁴¹ Sáinz, Luis Ignacio. “Un retrato olvidado del salón general de actos del colegio de San Ildefonso: Don Cayetano Antonio Torres Tuñón en el pincel de Andrés López”, *Casa del tiempo*. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, México, Vol. IV, época III, número 40, mayo de 2002, p. 53, 54 y 56; Ernesto de la Torre, *op. cit.* p. 17; “29 de octubre de 1756...”, página electrónica citada.

¹⁴² Sosa, Francisco. *El episcopado mexicano*, México, Innovación S.A., 1978, ed. facsimilar, [1ª ed. 1877], p. 183.

¹⁴³ Ruiz Gomar, “La pintura del período virreinal...”, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁴ Con licencia y privilegio. En México, en la Imprenta de Enrico Martínez, *apud* Torales Pacheco, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁵ Torales Pacheco, *op. cit.*, p. 83.

Juana Inés de Asuaje (y Vargas Machuca) y Ramírez se refería al vascuence, como “la lengua cortada de mis abuelos” que le era completamente familiar, siendo ella misma de “rama de Vizcaya”.¹⁴⁶

No es improbable que don Carlos de Sigüenza y Góngora tuviera ancestros vascos. Y aunque no hubiera sido así, fue él quien describió las pinturas que los bascongados Echave (segundo y tercero) realizaron para los altares de la capilla de la “Imperial Academia”, en su *Triumpho Parthenico* (1683).¹⁴⁷ Del mismo modo que en sus *Glorias de Querétaro* (1680) elogió una pintura de la Virgen María “...trasuntada del mismo original con el diestro pincel de Baltasar de Echave, tercero de este nombre, y no inferior en la valentía del dibujo a su abuelo y padre...”.¹⁴⁸

4. En el tratado *Architectura mecánica*, el punto que se refiere a los instrumentos que debe tener un arquitecto, que antes mencioné, se sugiere tener el “Mapa de aguas que anda impreso y escrito por Carlos de Sigüenza”.¹⁴⁹ Este mapa seguía siendo útil y se reprodujo en varias ocasiones seguramente por su exactitud, pero también porque don Carlos había sido “cosmógrafo y catedrático de matemáticas del rey nuestro señor en la Academia Mexicana”,¹⁵⁰ es decir la Real universidad de México. Tenía, pues, la condición de académico, una condición a la que el ignoto autor del tratado y los arquitectos del gremio aspiraban, como parte de

...la búsqueda centenaria de los pintores de separarse del gremio, es decir, de la condición de artesanos, para pasar a la educación y condición superior que cualquier arte liberal les otorgaría...¹⁵¹

¹⁴⁶ Dedicatoria del segundo volumen de sus obras, publicadas en Sevilla en 1692, *apud* Torales, *op. cit.*, p. 47.

¹⁴⁷ Mayer, Alicia. *Dos americanos, dos pensamientos. Carlos de Sigüenza Góngora y Cotton Mather*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas (IIH), 1998, p. 160.

¹⁴⁸ Citado por Martha Fernández en *Cristóbal de Medina...*, *op. cit.*, p. 179-180.

¹⁴⁹ *Op. cit.*, s/p.

¹⁵⁰ Como reza la portada de la obra *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690). Cabe destacar que Sigüenza se refiere al novohispano fray Diego Rodríguez, como su predecesor en la cátedra de Matemáticas y “muy igual a cuantos han sido grandes en este siglo” (Alicia Mayer, *op. cit.*, p. 200-201). ¿Acaso este matemático estaría relacionado con los académicos pintores Rodríguez Juárez?

¹⁵¹ Gutiérrez Haces, Juana [estudio introductorio] y Ruiz Gomar, Rogelio [notas a], José Bernardo Couto. *Díálogos sobre la historia de la pintura en México*, México, Cien de México-CONACULTA, 1995, p. 56.

Juana Gutiérrez se refiere en este caso al gremio de pintores, pero es posible aplicarlo al caso de los arquitectos dado que, como se ha podido ver, su búsqueda era exactamente la misma.

Las posibilidades

Quizá por todo lo anterior, los nietos y bisnietos de la generación que inició el salomonismo —dentro de un contexto ilustrado— hicieron la revisión histórica e incluso genealógica¹⁵² de su pasado, y volvieron los ojos a sus grandes maestros.

1. Quizá por eso Cayetano de Sigüenza y Góngora regresó a las columnas que aquel otro Sigüenza y Góngora, había llamado “turbinadas, tortuosas o salomónicas”;¹⁵³ y las empleó en Santa Prisca bajo la mirada aprobatoria del orgulloso “criollo” —ni francés, ni español: “taxqueño”—, don José de Borda.

2. Tal vez por eso Sor Juana, “Fénix de América” y gloria de las letras desde siempre, fue pintada por Cabrera (1750), maestro de Ibarra, como doctora de la iglesia. Porque, además de la infinidad de razones conocidas, la musa alabó en varias ocasiones la arquitectura de los artífices del salomónico, en particular, y las obras de arquitectura y pintura en general. Porque quizá gracias a ella muchos artistas habían llegado hasta donde lo hicieron. Y porque el hecho de poseer sangre vascongada la acercaba de modo determinante a sus paisanos, que tan fortalecidos se vieron en la época motivo de este estudio.

3. ¿Habrán sido por todo aquello que los pintores de la *Maravilla Americana*, los académicos, preocupados por el estudio disciplinado de las matemáticas decidieron llamar a un corrector de la materia? Pero además llamaron a un arquitecto y uno que, casualmente, estaba relacionado con Cayetano de Sigüenza y Góngora, cuya esposa era, además, ¡una Cabrera!

Y si consideramos que “La historia de la Ilustración es la historia de los encuentros; [y que] nunca antes hubo tal *interés por el prójimo*, tal *curiosidad*, tal deseo de

¹⁵² Dentro del gusto por la antigüedad clásica, podría agregarse el posible conocimiento de la obra del historiador y geógrafo griego Hecateo de Mileto (siglo VI a. C.), autor de cuatro libros de *Genealogías* en los que reunió tradiciones legendarias relativas a los orígenes de las familias y de las ciudades. Aunque también habría que considerar que en la Santa Biblia abundan las referencias genealógicas.

¹⁵³ *Glorias de Querétaro*, p. 42, *apud* Martha Fernández, *Cristóbal de Medina...*, *op. cit.*, p. 179.

participación común”;¹⁵⁴ entonces la tantas veces mencionada interacción entre pintores y arquitectos... y virreyes, mecenas, arzobispos, etc., dejaría de ser mera suposición, pues explicaría por qué la arquitectura de este momento —y la de los años siguientes— aparece colmada de elementos que no pueden negar su filiación con la pintura de la época, y por qué algunas presentan soluciones francamente pictóricas, como muchas obras neóstilas que se inscriben dentro de un enorme bocelón mixtilíneo que parece imitar el marco —formado por una inmensa rocalla— de una pintura o medallón.

4. Quizá por todo eso los miembros de la dinastía de arquitectos: los Durán, Pedro de Arrieta, Ildefonso Iniesta, Francisco A. Guerrero y Torres e Ignacio de Castera, entrelazados de algún modo mediante las “relaciones virtuosas”, trabajaron juntos en la Colegiata de Guadalupe, porque precisamente

La historia de la arquitectura Salomónica que a partir de entonces [a partir del Santuario de Guadalupe] se desarrollará en la Nueva España será otra, nuevamente con entrelaces de la tradición seiscentista y las novedades formales y simbólicas que surgirán en el siglo XVIII: entre la columna salomónica y las formas poligonales, entre la cultura criolla y la Ilustración. Otra historia que, ciertamente, merecería una investigación particular y cuidadosa”.¹⁵⁵

Una investigación a la que la propia autora se dedicó en *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España* y que sin duda debemos continuar, porque seguramente nos llevará hacia una nueva interpretación de la historia de la arquitectura novohispana.

Finalmente creo que por todo esto Ignacio de Castera Oviedo y Peralta, cercano a Cayetano de Sigüenza y Góngora¹⁵⁶ y a la generación del esplendor barroco

¹⁵⁴ Wolfgang Promies. *Lichtenberg*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, RFA, 1964; citado por Juan Villoro en, Georg Christoph Lichtenberg *Aforismos*, (selección, traducción, prólogo y notas de Juan Villoro), México, FCE, (Breviarios: 474), 1995, [1ª ed. en alemán 1902-1908, 1ª ed. en español 1989]. p. 24-25. Las cursivas son mías.

¹⁵⁵ Fernández, Martha. *Cristóbal...*, *op. cit.*, p. 416 (último párrafo de la obra).

¹⁵⁶ No está de más añadir otra coincidencia: la relación entre el constructor del Oratorio de San Felipe Neri de Querétaro (hoy catedral) con Castera. En la nota relativa al apartado denominado: “Templo con crucero: hade tener de largura quatro anchos del suio”, y con respecto al siguiente párrafo: Si en [el] Templo constare de tres Naves, los dos de los lados, cada uno tenga de ancho la mitad de la de en medio”, Mardiith K, Schuetz señala que el autor parece sugerir una proporción de 1 a 4, basado en un cuadrado y sus proporciones. Luego señala que las dimensiones que Castera sugirió para la construcción del Oratorio de Querétaro (1786-1802) corresponden a dicha proporción (p. 76-77). Schuetz fundamenta su dicho en la carta que don Ignacio dirigió a don Antonio de Lecca en 1786, en la cual remitía “...una sucinta explicación de los tamaños que corresponden a una Iglesia, suplicándole me haga favor de decirle a nro. querido P^e Dⁿ. Dimas, que siento mucho, haberlos demorado...” (AGN, Templos y

novohispano, respetó la tradición de sus mayores: los hombres del salomonismo novohispano del siglo XVII, quienes desde su época fueron considerados hombres de pensamiento moderno o, por qué no, de vanguardia. Por eso Castera empleó columnas salomónicas; trabajó en la Villa de Guadalupe; y buscó continuar la traza de la Jerusalén Celeste proyectada tanto en la propia Villa, como en la ciudad de México.

Al dibujar en el mapa de la Hacienda de Mazapa los instrumentos sugeridos en el tratado *Arquitectura Mecánica*, quizá nuestro arquitecto quiso rendir homenaje a su autor, pero también a don Carlos de Sigüenza y Góngora,¹⁵⁷ cuyo “Mapa de las aguas que por el círculo de 90 leguas vienen a la laguna de Texcoco” se imprimió hasta 1748 por José Francisco de Cuevas Aguirre y Espinosa, dentro de *Extracto de los autos de diligencias y reconocimientos de los ríos, lagunas, vertientes y desagües de la capital de México y su Valle...* Un plano que, como dije antes, fue cimiento para los posteriores. Uno de ellos el de 1786,¹⁵⁸ realizado por un pariente de Sor Juana,¹⁵⁹ “digno sucesor de Sigüenza en la historia de la ciencia mexicana”: don José Antonio Alzate y Ramírez.¹⁶⁰

En fin, tantos enlaces y reiteradas coincidencias me han obligado a la anterior digresión, y es que, sin duda, el tema merece una investigación aparte.

Continuemos ahora con las obras del arquitecto.

conventos, vol 14, f. 171. Schuetz cita la reproducción de Francisco de la Maza: “Una carta del arquitecto Ignacio de Castera”, *AIIE*, núm. 10, UNAM-IIIE, 1943, p. 82-83). Si consideramos que existe filiación entre la iglesia del Oratorio (fig. 22) y la de Santiago Tianguistengo, Estado de México, (fig. 14) y ésta su vez se relaciona con Santa Prisca de Taxco (fig. 9 a), entonces no sería imposible que Castera, además de remitir a Querétaro las medidas correspondientes para una “iglesia particular”, hubiera sido también el emisario del gusto del arquitecto Cayetano de Sigüenza.

¹⁵⁷ Considerando las relaciones que he señalado acerca de Castera y el tratado *Arquitectura Mecánica*, es decir, los instrumentos en el plano; la relación con Cayetano de Sigüenza a través de su obra y muy probablemente de su persona; las medidas que manda a Querétaro para el Oratorio y la noticia sobre el maestro mayor de 23 años. ¿Sería posible que el propio Castera, a sus veintitantos años, redactara el tratado, bajo la tutela y/o supervisión de los maestros más antiguos que le podían contar la historia del modo de hacer arquitectura en la ciudad de México?

¹⁵⁸ Leonard, Irving A. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*, México FCE, 1984 (1ª edición en inglés 1929), p. 97. ¿El autor de los extractos, José Francisco de Cuevas Aguirre y Espinosa, estaría acaso relacionado con el arquitecto Miguel Espinosa de los Monteros?. En el tratado éste es mencionado como maestro mayor.

¹⁵⁹ Ramírez España, Guillermo (introducción y notas), Alfonso Méndez Plancarte (prólogo), *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz. Documentos inéditos*, México, Imprenta Universitaria, 1947, p. XIX, XXXIII y 83. El autor señala que “Alzate era pariente de Juana en séptimo grado en línea colateral desigual. (En quinto según el cómputo canónico.)” (p. XIX).

¹⁶⁰ Lo imprimió en su *Gaceta*, así: “Mapa de las aguas que per [sic] el círculo de noventa leguas vienen a la laguna de Texcoco, delineado por Don Carlos de Sigüenza y Góngora, reimpreso en México con algunas adiciones en 1786 por Don Joseph Alzate” (Leonard, *op. cit.*, p. 97). Nótese que el mapa de la hacienda de Mazapa fue hecho por Castera, justo un año después.

3.1.2.5. Otras fuentes de Castera

Si bien he organizado las obras de Castera en orden cronológico, con la finalidad de hacer patente tanto la importancia del arquitecto como su formación y desarrollo profesional, me ha parecido conveniente mencionar algunas otras obras del mismo género realizadas por el artista.

En 1792 el arquitecto construye la fuente de la plaza del Colegio de Niñas.¹⁶¹ Ésta será la segunda ocasión en que emplee pilastras de marcado almohadillado horizontal —que en su versión barroca serían las pilastras fajadas—, pues luego las seguirá utilizando en otras obras que iré anotando. En esta fuente, mucho más sobria, destinada para la plaza de un colegio y menos importante que la del Salto del Agua, Castera elimina casi toda la decoración, la reduce a las pilastras almohadilladas y a un par de puntas de clavo en las enjutas, continuando la tradición novohispana por decorar dicho espacio; elementos que había utilizado también en los arcos de la garita de Belén.

Otra de las fuentes realizadas por Castera y de la que se conserva el proyecto, es la desaparecida “Fuente del aguilita” que estaba en la Plaza de Santo Domingo,¹⁶² frente a los portales, en donde ahora se encuentra la fuente de la Corregidora. El águila de bronce descansaba sobre un pedestal decorado con las pilastras almohadillas horizontales que tanto gustaban al arquitecto y que, seguramente, pretendían armonizar con el resto de las fuentes construidas por él.

Tres años después de la fuente del Salto del Agua, en 1782, don Ignacio fue designado para el reconocimiento de la fuente de la plaza del Colegio de San Pablo para su posible reparación, sin embargo no pudo ejecutarlo debido a que no se encontraba en la Ciudad de México.¹⁶³ (Probablemente estaba trabajando en la parroquia de Chalco que enseguida veremos.) Para 1795 la fuente se encontraba nuevamente en pésimo estado; José del Mazo y Avilés e Ignacio de Castera presentaron cada uno un proyecto para la construcción de una nueva. El plan elegido

¹⁶¹ Carrera Stampa, Manuel. “Fuentes o pilas ‘económicas’ del México colonial”, *AIE*, núm. 8, México, UNAM-IIE, 1942, p. 64.

¹⁶² Carrera Stampa, *op. cit.*, p. 62-64. Salazar de Garza, *op. cit.*, p. 759-760.

¹⁶³ Salazar de Garza, *op. cit.*, p. 744.

fue el de don Ignacio, luego la vieja fuente se quitó del centro de la plaza y la de Castera se colocó en un costado de la misma.¹⁶⁴ La pila proyectada era de planta cuadrada y en una de sus esquinas estaba la caja de agua, de planta igualmente cuadrada. Aunque en el proyecto no se alcanza a distinguir muy bien ésta, porque fue dibujada de costado, parece guardar cierta semejanza con la del Colegio de Niñas.

Muchas fuentes más reparó y proyectó Castera pero sólo se conocen los proyectos de las dos primeras que sacó a la luz por Carrera Stampa en 1942, y la de la plaza del Colegio de San Pablo. Realmente sería muy interesante conocerlos todos pues tal vez encontraríamos que algunas de ellas formaron parte del mismo proyecto urbano que Castera había iniciado, hacia 1773, al lado de Bucareli y en el que pretendía mantener una rigurosa coherencia estilística, tal y como hemos visto en las obras aquí estudiadas.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 745. Nuria Salazar reproduce el proyecto en su artículo.

3.1.3. Iglesia de San Pedro Tláhuac, hoy Parroquia de Santiago Apóstol, Chalco (1780 ca.)

Casi nada se ha escrito sobre esta obra, salvo la breve declaración hecha por Manrique, al referirse a *las otras* características del neóstilo —además de la vuelta a la columna—. Una de ellas es el follaje utilizado en la decoración. El maestro aclara que, si bien el neóstilo reutilizó e inventó nuevos tipos con los que enriqueció el repertorio del barroco, “en numerosas ocasiones prefirió reducir mucho esa decoración, como en San Lorenzo de México o la parroquia de Chalco (de Ignacio Castera)”.¹⁶⁵ Esta afirmación aunque puesta entre paréntesis por el maestro, resulta de capital importancia para nuestra tesis, pues permite añadir una muestra más del barroco neóstilo, de excelente calidad como se verá, al catálogo de la obra de nuestro arquitecto.

Es necesario aclarar, en primer término, de qué parroquia estamos hablando, ya que los planos de la iglesia de San Pedro, Tláhuac, existentes tanto en el Archivo General de la Nación, como en el Archivo General de Indias, corresponden a este mismo edificio. Los planos fueron publicados por Diego Angulo Iñiguez, y están fechados en 1790 uno, y en 1792 el otro.¹⁶⁶

En el AGN, por otro lado, se encuentra un grueso volumen titulado “Sobre reedificación de la iglesia de Sn. Pedro Tláhuac, del partido de Tlalmanalco”,¹⁶⁷ en el cual se asientan los pormenores de la obra desde 1790, hasta 1798. Todas y cada una de las acciones emprendidas en la iglesia durante dicho periodo, estuvieron a cargo de don Ignacio de Castera Oviedo y Peralta.

El pueblo de Tláhuac era en aquella época, cabecera de la “jurisdicción de Tlalmanalco o Chalco”.¹⁶⁸ De hecho, se le reconocía también como “jurisdicción”, “partido” o “pueblo de Chalco”.¹⁶⁹ Cabe señalar que lo que ahora es el municipio que lleva dicho nombre y que pertenece al Estado de México, fue creado apenas en

¹⁶⁵ “El ‘neóstilo’...”, *op. cit.*, p. 358.

¹⁶⁶ *Planos de Monumentos...*, *op. cit.*, “Catálogo” I, p. 92, lám. 66.

¹⁶⁷ AGN, *Templos y Conventos*, vol. 9, exp. 9.

¹⁶⁸ *Ibid.*, f. 166, 182.

¹⁶⁹ *Ibid.*, f. 191 y ss.

1866.¹⁷⁰ Es por eso que en los documentos del siglo XVIII, la iglesia era reconocida como la iglesia de San Pedro Tláhuac.

El reedificio al que se refiere el documento citado, se haría en la iglesia del convento franciscano de Santiago el Mayor, concluido en 1585.¹⁷¹ Acerca de éste, George Kubler resalta su construcción en un lugar estratégico, dice que se trataba de “la importante casa de Chalco Atenco” y añade que “servía de puerto en la costa sudeste del lago a los viajeros que se embarcaban hacia la capital”¹⁷² —como se puede ver son varios los nombres con que se denominaba, pero el lugar es el mismo—. Desde entonces el pueblo de Chalco era un importante centro de abasto para la capital, y para el siglo XVIII lo seguía siendo. Juan de Viera lo refleja en su obra, de este modo:

El otro paseo, superior a todos los que tengo referidos, es un breve epílogo de las delicias con que la mano soberana de Dios quiso adornar esta ciudad; pues desde el centro de la plaza de ella corre por una calle derecha la laguna que va para Chalco hecha otra segunda Venecia.¹⁷³

Luego menciona que el pueblo estaba a siete leguas de la ciudad y la importancia del tráfico de pasajeros y caminantes que hacia él se dirigían.

La obra de Castera

Como señalé al principio casi nada se ha dicho sobre la parroquia de Chalco. Manuel Rivera Cambas hace una breve descripción, acompañada de algunos elogios:

La iglesia es de bonita apariencia, su frente está adornado con una enorme efigie en piedra del apóstol Santiago patrono del pueblo... El templo tiene tres naves y una capilla del tercer Orden, adornada con cuadros; es un edificio notable con muy sólidas bóvedas. La torre, amplia y esbelta posee cinco grandes y sonoras campanas y se ve reflejar desde lejos, por estar coronada con una cúpula de azulejos que también adornan los cimborrios del templo y capilla del tercer Orden.¹⁷⁴

¹⁷⁰ *Enciclopedia de México*, tomo 8, p. 570.

¹⁷¹ Kubler, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 3ª reimpresión, 1992 [1ª ed. en inglés, 1948], p. 561.

¹⁷² *Ibid*, p. 85, *apud* “Códice franciscano”.

¹⁷³ Viera, 1992, *op. cit.*, p. 108.

¹⁷⁴ Rivera Cambas, Manuel, *México Pintoresco...*, tomo II, *op. cit.*, p. 467.

Es claro que a don Manuel le gustó la parroquia y lo demuestra en su descripción, calificándola a un tiempo como “de bonita apariencia” y “edificio notable”. Sin embargo, aquellos que opinen sobre la obra en el siglo veinte, no se mostrarán tan entusiastas.

Toussaint incluye la obra dentro del capítulo “El arte en la Nueva España durante la formación de la nacionalidad. El estilo barroco (1630-1730)”. Aunque don Manuel no señalaba la fecha de construcción de la parroquia, concluyó que por sus características pertenecía a la modalidad del “barroco sobrio” o “primer barroco”. Esta catalogación supone que la iglesia fue construida en cualquier momento dentro de esos “primeros” cien años de barroco. El maestro se refiere a la obra así:

Ejemplar aislado pero que no debe ser omitido, encontramos en la parroquia de Chalco, viejo convento franciscano, cuyo imafrente a base de columnas y entablamientos [sic] horizontales consta de dos cuerpos y un remate. Éste se prolonga hacia arriba en forma de piñón con perillones y la silueta que produce es de gran vigor.¹⁷⁵

Esta escueta descripción es todo lo que tenemos acerca de la obra. Cuando menos no fue omitida. Lo que más llamó la atención al historiador fue la silueta del remate (fig. 23).

Contemporáneo al libro de Toussaint es el de George Kubler que ya hemos citado. El autor, además de los datos citados, añade que

La iglesia actual consta de tres naves, con pesados soportes del siglo XVII erigidos sobre gruesos basamentos cilíndricos. La fachada, aproximadamente de 1780, presenta como decoración un cordón franciscano que moldea la base, recordando una más antigua quizá del siglo XVI, ahora totalmente cubierta.¹⁷⁶

Para sustentar la datación de los soportes y de la portada, el historiador no refiere ninguna fuente, a diferencia de muchos otros conventos estudiados por él. Probablemente las fechas fueron deducidas de acuerdo a las características formales y estilísticas de la obra, pues Toussaint, cuyo libro pudo ser la fuente más próxima, lo había ubicado en una fecha muy anterior.

Los datos ofrecidos por Kubler, serán luego repetidos hasta nuestros días. En 1964, el *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, señala que la iglesia

¹⁷⁵ *Arte colonial, op. cit.* p. 105.

¹⁷⁶ Kubler, *op. cit.*, p. 561.

había sido restaurada en 1780.¹⁷⁷ En 1981 José Rogelio Álvarez Noguera, toma los datos tanto de Toussaint como de Kubler, e indica que la “portada barroca, sobria, [había sido] terminada hacia 1780”.¹⁷⁸ Así aparece también la fecha en el *Catálogo nacional de monumentos*¹⁷⁹ y en la cédula que se colocó, en los últimos años, en un muro de la magnífica portada de la parroquia.

Acerca del patrocinio de esta obra realmente no sabemos nada, sin embargo, existe la posibilidad de que Castera haya sido recomendado por don Antonio de Bassoco para este trabajo, pues muchas de las propiedades de los Castañiza (el apellido de la esposa de Bassoco) que “consistían en ocho haciendas y cuatro porciones de tierra de menor tamaño con las que se fundaron dos mayorazgos para los hijos mayores de los Castañiza. [...] se encontraban en la jurisdicción de Coatepec-Chalco” y eran administradas por Bassoco.¹⁸⁰

Veamos ahora, cómo y cuándo trabajó Castera. El primer documento del expediente sobre la reedificación de la iglesia está fechado el 15 de abril de 1790, y en él se afirma que don Ignacio ya había pasado a reconocer el estado ruinoso del templo. El 30 de abril siguiente, el arquitecto informaba acerca de las necesidades y el costo para la conclusión de la obra, lo cual quiere decir que ya se habían realizado trabajos anteriormente. No sabemos con precisión en qué fecha iniciaron éstos, pero la de 1780, deducida por Kubler para la remodelación de la portada, parece ser la correcta pues para 1791 Castera informaba “de lo que está hecho y lo que falta”,¹⁸¹ e indicaba que la *portada*, la torre y los arcos del coro estaban concluidos.

Por otro lado, el proyecto de Castera para la conclusión de la iglesia pareció excesivo a la gente del gobierno de la capital, pero el arquitecto insistía en llevarlo a cabo debido, entre otras razones, al gran número de personas que asistían a “las funciones generales”, por tratarse de un “pueblo cabecera”. Al mismo tiempo, y para

¹⁷⁷ Volumen I, México, Pomúa, p. 421.

¹⁷⁸ *El patrimonio cultural del Estado de México*. (Primer ensayo), México, Biblioteca enciclopédica del Estado de México, 1981, p. 160.

¹⁷⁹ *Catálogo nacional de monumentos históricos inmuebles: Estado de México*, Ildelfonso García Morales, coordinador, tomo I, México, Secretaría de educación, cultura y bienestar social del gobierno del Estado de México-INAH, 1986, p. 324.

¹⁸⁰ Valle Pavón, “La contribución de Antonio Bassoco...”, *op. cit.*, p. 284.

¹⁸¹ AGN, Templos y conventos, vol. 9, exp. 9, f. 193 v.

probar su dicho, el arquitecto recordaba haberse percatado de tal situación, cuando construía la calzada, puente y dique del canal de Chalco.¹⁸²

Su intervención para la terminación de la obra (1790 a 1798) consistió, según las declaraciones del artífice en el expediente de la reedificación, en la construcción de las bóvedas de la nave mayor, reparación de la torre, aplanado del interior, revoque del exterior, y compostura de las bóvedas existentes tanto de la nave mayor como de las laterales.¹⁸³

En los pareceres para iniciar las obras, Castera explicaba que la iglesia era una de las más antiguas de México y que había sido construida por los indios, que era un edificio “tosco”, de “mala construcción” y “malos materiales”. Pero insistía en que debía terminarse porque de lo contrario, los fieles “quedaban bajo el sol y la lluvia... lo que sólo pueden tolerar los indios por su natural sufrimiento”. Era pues necesario hacer un templo “firme, decoroso al culto de un Dios verdadero y capaz para los fieles”.¹⁸⁴ Nótese que en las consideraciones hechas por Castera se refleja, una vez más, el pensamiento moderno de nuestro arquitecto.

Ahora bien, lo que hizo totalmente nuevo fueron: la portada principal, la cúpula, la torre y el retablo mayor del templo. Me detendré más en las dos primeras porque son más relevantes para la investigación que presentamos.

Chalco sería una más de las grandes obras del arquitecto; aunque no descartamos la posibilidad de que en futuras investigaciones se pudieran encontrar otras, quizá como ésta, en los alrededores de la ciudad de México.

Análisis formal y filiación estilística

La majestuosa **fachada** que enmarca a la parroquia —de planta basilical como corresponde a los edificios de este tipo—, consiste en un gran paramento de tezontle, enmarcado por dos gruesos contrafuertes escalonados, desde los cuales se eleva el alto piñón mixtilíneo, que remata la portada (fig. 23).

¹⁸² *Ibid.*, f. 183. Castera no da la fecha de construcción de estas obras.

¹⁸³ AGN, Templos y conventos, vol. 9, exp. 9, f. 159.

¹⁸⁴ *Ibid.* f. 180.

Cuatro pináculos de cada lado, rematan el paramento marcando las elevaciones del mismo, con lo cual se acentúa el sentido ascensional de la fachada. En el espacio que corresponde a las naves laterales de la parroquia se abren dos vanos de cada lado, mediante arcos escarzanos y abocinados. El encuadramiento de cada uno se compone por un marco acodado y moldurado, tallado en chiluca.

La portada consta de dos cuerpos, divididos en tres calles, y un remate. El **primer cuerpo** se despianta sobre un alto banco decorado con molduras mixtilíneas idénticas a las de la fuente del Salto del Agua (fig. 24). El vano de ingreso se abre a través de un arco de medio punto, apoyado sobre jambas cajeadas. Flanquean al vano dos pares de columnas adosadas, dóricas y de fuste estriado. Los intercolumnios fueron decorados con relieves, en los que aparecen varios elementos simbólicos. El entablamento es de orden dórico, como las columnas, el friso tiene los correspondientes triglifos y metopas, y en la parte inferior de la cornisa se ven los ornamentos propios del orden (fig. 25).

El segundo cuerpo se apoya también sobre un alto banco decorado con motivos geométricos que forman un tablero, al centro se abre la magnífica ventana del coro, a través de un vano cuadrado, rodeado por molduras mixtilíneas que le imprimen gran movimiento. Flanquean a la ventana columnas jónicas pareadas y de fuste estriado. En los intercolumnios, sobre peanas que sobresalen de las columnas, descansan dos esculturas de santos. El conjunto está flanqueado por una estructura convexa, especie de traspilastra, que le imprime aún más dinamismo. Termina la portada con el remate mixtilíneo en cuyo centro se encuentra el relieve del apóstol Santiago —advocación de la parroquia—, enmarcado dentro de un rectángulo formado por el cordón franciscano; en la parte superior dicho cordón hace una curva, a modo de pequeño frontón. Sobre éste, cerrando el remate, se encuentra un medallón oval, con un relieve de la Virgen de Guadalupe. Sobre éste se asienta un crucifijo que remata al todo.

Acerca de esta portada, Elisa Vargaslugo nos dice:

Lo único que queda de su antiguo linaje es el cordón franciscano, que medio se asoma entre la nueva composición, que constituye un ejemplo de barroco nuevamente sobrio —por reacción de la exuberancia formal que estaba de moda—, con influencia neoclásica en sus columnas estriadas y en los triglifos y metopas del friso, así como en

los relieves que se encuentran entre las pilastras, compuestos por antorchas, cálices, etcétera, a la manera académica.¹⁸⁵

Siguiendo la clasificación de Toussaint, que arriba mencionamos, la investigadora confirma que se trata de un ejemplo de “barroco sobrio”; y lo considera así porque para entonces Manrique no había bautizado ni definido formalmente al neóstilo.¹⁸⁶ Vargaslugo añade entre otras cosas que en esta portada se observa la “influencia neoclásica” en los relieves de los intercolumnios, compuestos “a la manera académica”.

Veamos cómo están dispuestos dichos **relieves**: una hoja de acanto sirve de base para una argolla que sobresale del muro y de la cual cuelga un paño, éste luego se convierte en cuatro delgadas estolas decorada con flores y terminadas en flecos. Antorchas, copones, espadas y cruces, son algunos de los símbolos que cuelgan a lo largo de la estola y parecen unidos por ella (fig. 26). Debajo de cada relieve fue puesto un medallón, que muy probablemente contenía alguna inscripción. Idénticos **trofeos colgantes**, pero sin los medallones, decoran el retablo mayor de la parroquia. (fig. 27)

Ya en el capítulo primero, señalé que Jaime Cuadriello había identificado la fuente gráfica para este tipo de ornamentos, al estudiar el tema del estilo Luis XVI en la obra de Francisco Eduardo Tresguerras. En uno de los trabajos de éste, la sillería del coro del convento de San Francisco de Querétaro (1796), aparecen los trofeos colgantes. El investigador mencionaba entre otros ejemplos con ese motivo, a la iglesia de Loreto,¹⁸⁷ ahora habría que añadir los de la parroquia de Chalco.

Al hablar del estilo Luis XVI, Cuadriello señalaba que

La publicación que más influyó en su recepción novohispana fue un llamativo libro de género híbrido, compuesto de emblemas y acabados decorativos, (ebanistería y orfebrería) y editado en varios tomos a partir de 1768: la *Nouvelle iconologie historique* del ingeniero francés Jean Charles Delafosse (1734-1791). Este egresado de la École Polytechnique proponía al través de distintas soluciones interiores (chimeneas, casetones, marcos o lambrines) u objetos (soperas, candelabros, pebeteros, lámparas) un discurso alegórico que exaltaba la figura real, acorde con la ideología del absolutismo ilustrado,

¹⁸⁵ *Las portadas religiosas de México, op. cit.*, p. 160.

¹⁸⁶ Aunque ya el maestro Manrique había propuesto desde 1967, dos años antes de la publicación de las *Portadas religiosas*, el término *neóstilo* en una conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras. Asimismo, había planteado el problema desde *Los dominicos y Azcapotzalco*, en 1963. (“El ‘néostilo’...” *op. cit.*, p. 337).

¹⁸⁷ “Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas. El caso del estilo Luis XVI”, *Nostalgia de lo Antiguo... op. cit.*, p. 132 y 134. *Catálogo comentado del Museo nacional de arte... op. cit.*, p. 155 y nota.

ya que se consideraba un estilo aristocrático y no burgués como había sido el rococó. [...] Los libros de la *iconologie* que más se usaron fueron los tres primeros, dedicados a los trofeos y los vasos civiles, militares y eclesiásticos, respectivamente. El mismo Manuel Tolsá proponía estas láminas para copia en la sala de dibujo ornamental de la Academia y buena parte de sus bronceos y calaminas y de la platería del ensayador Antonio Forcada, lo que hoy se conoce como *estilo Tolsá*, deben su origen a este texto.¹⁸⁸

En el año 2000, en el comentario sobre la *Ménsula con el emblema de las artes* de Manuel Tolsá, Cuadriello se referirá de este modo al mismo asunto:

...uno de los textos especializados en resolver las partes de una decoración palaciega o sacra, combinada con la formulación de elementos simbólicos, y sin duda el que más influyó en lo que hoy se denomina “el estilo Tolsá”, fueron los dos volúmenes de *Trophées militaires et civiles* del ingeniero francés Jean Charles de Fosse [sic]. En sus láminas se encuentra un apartado de “trofeos” colgantes, análogos a este yeso, referidos ya no sólo al mundo militar (como en su origen en la Roma imperial) sino también a los compuestos por los tradicionales instrumentos eclesiásticos, laborales, científicos, musicales y artísticos. El mismo Tolsá trajo consigo los dos tomos en 1790 a solicitud de Gil, ya que el estilo Luis XVI era adoptado por Carlos IV como el estilo distintivo de su corte.¹⁸⁹

Al final del primer párrafo el autor refiere al lector, en nota al pie, al artículo arriba citado; y si los comparamos encontramos algunas variaciones. Por un lado el nombre del autor, pues primero está como Delafosse —nombre correcto— y luego como De Fosse. Lo mismo pasa con el título de la obra en el artículo anterior aparece como *Nouvelle iconologie historique* —título correcto— y en *Catálogo* del MUNAL como *Trophées militaires*. Cuadriello señala que el texto fue traído por Tolsá a la Nueva España, que fue la base del “estilo Tolsá” y que el arquitecto lo proponía para su copia en la Academia. Estos tres aspectos podrían hacernos pensar que el valenciano, gracias a la solicitud de Gerónimo Antonio Gil, fue el introductor y promotor de los libros de Delafosse. Y si así fuera estaríamos hablando de que esto sucedió hasta 1791, año en que llegó Tolsá a la ciudad de México. Sin embargo, Cuadriello apuntaba (únicamente en el artículo de 1998) que los trofeos colgantes ya habían sido utilizados por Miguel Constanzó en la ampliación de la Casa de Moneda (1772-1780). Ahora añado los de la parroquia de Santiago Apóstol.

¹⁸⁸ “Francisco Eduardo Tresguerras...”, *op. cit.*, p. 132.

¹⁸⁹ *Catálogo comentado...*, *op. cit.*, p. 154-155.

Para comprender la aplicación que dieron al tratado los arquitectos de este lado del Atlántico, es necesario aclarar algunos detalles acerca de Jean-Charles Delafosse y adentrarnos en su obra. Primeramente que el autor no fue ingeniero sino grabador, diseñador ("*Decorative designer*"), y arquitecto. De hecho en 1767 firmaba como "arquitecto y profesor de diseño".¹⁹⁰ Ninguna de las fuentes que he consultado menciona que hubiera estudiado en la École Polytechnique. Lo que sí se sabe, es que fue aprendiz del escultor sobre madera Jean-Baptiste Poullet, aunque no terminó su aprendizaje,¹⁹¹ y fue agregado de la Academia en Burdeos. Sabemos también que construyó dos casas en París, entre 1776 y 1783, el Hôtel Titon y el Hôtel Goix.

Kaufmann lo incluye en el capítulo XII de la tercera parte de su libro, titulado "Arquitectos de la Revolución Francesa. Generación 1730".¹⁹² El título de la obra, *Nouvelle iconologie historique*, seguramente era más largo, pero conocemos cuando menos esta otra parte: *...ou attributs hiéroglyphiques... dédiés aux artistes*.¹⁹³ Entre los artistas a los que estaba dedicada figuraban, evidentemente, los arquitectos. De hecho Rykwert lo considera un "manual iconológico" que "no sólo estaba pensado *para uso de*

¹⁹⁰ Baines, Claire. "Delafosse, Jean-Charles", *The dictionary of art*, vol. 8, Jane Turner, editora, Londres, Macmillan Publishers LTD, 1996, p. 649. La fecha de muerte citada por Cuadriello tampoco es la correcta, pues murió en París el 11 de octubre de 1789. Vale añadir que de hecho el historiador ya había tratado el asunto en 1995, pero ahí también encontramos un título diferente de la obra: *Trafado de trofeos y emblemas*; el nombre del autor aparece como en el catálogo del Munal: Jean Charles De Fosse. Nuevamente menciona que era "...(de la École Polytechnique de París)"; y añade que su obra fue difundida ampliamente por Tolsá y Ximeno, o sea, hasta el final del XVIII. (Cuadriello, Jaime. "La iconología y el caballero Cesare Ripa", Alberú, María del Carmen, *et. al. La ciencia de las imágenes*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 30.) Debo insistir que en las biografías de Delafosse que he revisado, no se mencionan sus estudios en la École y el autor no menciona su fuente en ninguno de los tres trabajos citados.

¹⁹¹ Baines, *op. cit.*, p 649. El grabador Poullet o Poulet, murió en 1775 y trabajó en los palacios de Versalles y de la Muette. (Bénézit, E. *Dictionnaire critique et documentaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous le pays*. Par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, Paris Librairie Gründ, 1976, tomo 8, p. 455 [Nouvelle édition entièrement refondue, revue et corrigée sous la direction des héritiers de E. Bénézit].)

¹⁹² Kaufmann, Emil. *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, prólogo de Rafael Moneo, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

¹⁹³ *Argus du Bibliophile*. Manuscrit, livres d'heures, incunable, pamphlet, édition originale, autographe, reliure aux armes, cartonnage, livres et reliures. Disponible en: http://www.argusdubibliophile.com/argus_du_bibliophile11.htm En esta página se informan los resultados de ventas públicas de libros raros, incunables y manuscritos, entre otros. Los dos volúmenes de la edición original, se vendieron, en diciembre de 2001, en 42, 000 francos franceses. En los detalles acerca de la obra se menciona a Delafosse como "el más brillante ornamentista de la época de Luis XVI". El primer volumen de la obra fue editado por el autor en París, en 1768; y el segundo volumen "chez Cherau", en París, 1771. (Baines, *op. cit.*, p. 649, para los años de las ediciones, y la misma página de Internet, arriba citada, para los editores.)

arquitectos, sino también, como casi todos los libros del género, para el de artesanos de todo tipo y hasta poetas”.¹⁹⁴ La obra se compone de dos volúmenes con 110 láminas, casi todas grabadas por el propio Delafosse. En ellas no sólo se encontraban “soluciones interiores” y “objetos”, sino también ornamentos y diseños arquitectónicos (fig. 28).

He encontrado dos trabajos más: una serie de dieciséis “láminas en aguatinta de los órdenes arquitectónicos” publicado en París, por los herederos del editor del segundo volumen de la *Nouvelle iconologie*, después de 1775.¹⁹⁵ Y un volumen publicado en Ámsterdam en 1770, denominado *Recueil des Fontaines, Frontispices, Pyramides, Cartouches des Sus-de-Portes, Bordures, Medaillons, Trophées, Vases, Frises, Lutrins, Tombeaux, Pendules, &c*, conformado por 103 láminas.¹⁹⁶ Delaffose proponía en el primer trabajo un sistema de órdenes, lo que nos habla de que el hombre fue un verdadero tratadista de arquitectura. En la segunda obra se incluyen diseños puramente arquitectónicos como las fuentes y las fachadas; de hecho algunos de los vasos y trofeos de la *Nouvelle Iconologie* son pequeñas “fantasías arquitectónicas” (fig. 28 a) como las que ya realizaba el académico arquitecto Filippo Juvarra desde 1704 (fig. 29)¹⁹⁷ y que luego hicieron el deleite de los arquitectos del barroco y del rococó, pues dichas fantasías se nutrieron aún más con los descubrimientos arqueológicos de la época.

Estamos pues ante un arquitecto cuya obra gráfica fue bastante popular entre sus colegas compatriotas y también los extranjeros —se hizo incluso una reimpresión de la *Nouvelle iconologie* en Holanda¹⁹⁸—. Tanto es así que influyó en la obra de arquitectos

¹⁹⁴ *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 348. Las cursivas son mías.

¹⁹⁵ Librería virtual especializada en venta de libros raros y antiguos alrededor del mundo, citado en 2002, sitio desaparecido que estuvo disponible en: <http://www.worldbookdealers.com/books/book.asp?id=208372> Los redactores de la página aseguran que existe una copia de esta serie de grabados, con cuatro láminas más, en el “Departement des Estampes” de la Biblioteca Nacional de París (*apud* Marcel Roux, *Inventaire du fonds Français. Graveurs du XVIIe siècle*, vol. 8, 1955, p. 419).

¹⁹⁶ El precio de este ejemplar es de 3,750 dólares, Librería virtual..., página citada en nota anterior.

¹⁹⁷ Milton, Henry. “Dibujos de Filippo Juvarra”, *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Catálogo de la exposición en Salones de Génova, Palacio Real de Madrid, abril-junio 1994, Madrid, Patrimonio Nacional-Ministerio de Cultura, Electa, 1994, p. 114-115 y 154. Ilustración de *Fantasías arquitectónicas con templos y pirámides* en p.114 y en el sitio de Internet de la National Gallery of Art, Washington, D.C., disponible en <http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=69768+0+none> El dibujo forma parte del acervo de este museo. En la obra se pueden ver varias anotaciones hechas por Juvarra, entre ellas una que denomina simplemente *Prospettive*.

¹⁹⁸ Rykwert, *op. cit.*, p. 483. A decir del autor, la edición se hizo en holandés y no tiene fecha.

vanguardistas de la talla de Etienne-Louise Boullée (1728-1793) y Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). A decir de Emil Kaufmann, en el interior de la residencia y museo del arquitecto inglés John Soane (1753-1837), "...pudo ocurrir que Soane se dejara influir por las extravagantes fantasías de la *Iconologie Historique*, de Delafosse, libro que poseía".¹⁹⁹ El arquitecto y ornamentista había dedicado su obra a los artistas en general, pero en realidad con los casos anteriores se comprueba que, como señaló Rykwert, fue pensada en primer lugar para el uso de sus colegas arquitectos.

Ahora bien, la *Nouvelle iconologie* se publicó en 1768 y la primera vez que los trofeos colgantes aparecieron en dos portadas mexicanas fue hacia el final de la séptima y principios de octava década del siglo XVIII, en la ampliación de la Casa de Moneda (fig. 29 a) y en la parroquia de Chalco.²⁰⁰ La distancia entre la publicación de la obra y su aplicación en una obra americana es realmente corta, si consideramos la época. Y con esto se comprueban varias cuestiones importantes para nuestra investigación: que los arquitectos contaban con importantes colecciones de libros italianos y franceses; la influencia de Francia que desde *Architectura mecánica* era palmaria; la llegada casi simultánea de las innovaciones y la constante búsqueda de los arquitectos novohispanos por crear obras originales en las que dichas novedades eran incluidas.

En efecto Tolsá pudo haber recomendado que los alumnos copiaran las láminas de Delafosse en la Academia de San Carlos, y haberlas utilizado él mismo para sus diseños, de cualquier manera ya en la Nueva España se conocía la obra del arquitecto, y su colega americano, Ignacio de Castera, la había utilizado en una de sus construcciones muchos años antes. Puede ser incluso que no sólo se conociera la *Nouvelle iconologie* sino también algún otro trabajo de los que hemos mencionado. De este modo Castera se puede sumar a los artistas que como sus contemporáneos europeos, Soane, Boullée y Ledoux, tomaron algo del popular arquitecto y diseñador Jean-Charles Delafosse, aunque la obra de cada uno sea muy distinta.

¹⁹⁹ Kaufmann, *op. cit.*, p. 55.

²⁰⁰ Como la Casa de Moneda y la parroquia de Santiago Apóstol (Chalco) fueron hechas prácticamente al mismo tiempo, no podemos saber en realidad, cuál de los dos artífices empleó primero los motivos ornamentales; pero no parece imposible que Castera hubiera sido su introductor.

Otro de los elementos mencionados por la doctora Vargaslugo en que se percibe la “influencia neoclásica” en la portada de Chalco, son los triglifos y metopas del friso, del **entablamento** del primer cuerpo. Castera los empleó varias veces en su obra, siguiendo el modelo que se mostraba en los tratados. Tanto Serlio como Vignola incluyen en sus láminas la manera en que se debe hacer un entablamento dórico, mismo que para ser completo y correcto, debe tener los triglifos y las metopas antedichos, pero también la decoración debajo de la cornisa volada, compuesta por una serie de rombos con una flor en medio, alternados por pequeñas perlas achatadas y alineadas en tres hileras (fig. 30). Castera es el primero que hace un entablamento *completo*.

La **decoración** de este entablamento, de la portada en general y en realidad de la obra de Castera toda, está cuidada de una manera extraordinaria, siempre con una medida exacta y armoniosa. Este aspecto nos coloca precisamente ante la mesura en la decoración, característica buscada por los arquitectos ilustrados del final del setecientos. Vale señalar que, en este sentido, **la talla** juega un papel primordial pues es muy fina y con un equilibrio entre planiforme y carnosa. Éste será el tipo de talla que utilizará nuestro arquitecto, en las obras que incluyan decoración.

Me parece importante llamar la atención sobre **la ventana del coro**, ya que se trata de un ejemplar interesante y novedoso. Consiste en un vano cuadrado y abocinado, rodeado por un marco acodado. Cada lado tiene en el medio una curva o muesca de la cual parecen surgir ondas que provocan el abocinamiento y forman múltiples molduraciones, mismas que imprimen al vano un efecto de gran vibración al grado de hacerlo parecer una gran claraboya dependiendo del ángulo en que se mira (fig. 31). La predilección por los juegos de perspectiva ya se manifestaba en la fuente del Salto del Agua, y seguirá siendo parte fundamental del gusto de Castera durante su trayectoria profesional.

El arquitecto parece estar regresando al tan gustado marco acodado empleado por —el presunto vasco— Pedro de Arrieta en casi todas sus obras, pero con otro lenguaje, pues lo toma como base, luego elimina la decoración vegetal de las esquinas, consiguiendo gran movimiento y efectos de claroscuro a través de las molduraciones. Se trata, además, de un vano que ya ha pasado por docenas de posibilidades barrocas.

De hecho tan sólo con alargar un poco el marco, y hacer las curvas más amplias, llegamos al óculo de la iglesia del Salto del Agua (1750), o al de la Santísima Trinidad de Iniesta (1755-83). Ahora que si lo comparamos con los vanos del segundo nivel del Colegio de San Ildefonso (1740), vemos que es prácticamente un trasunto, sólo que éstos con los ensanchamientos de los lados un poco más abiertos; incluso la oquedad que se forma a través de ellos es la misma (fig. 32) Castera está de alguna manera retomando la idea de la claraboya y continuando así uno de los tipos predilectos novohispanos; pues como Angulo señala al referirse al Colegio de San Ildefonso:

En su fachada principal, que, como la capilla, se terminó en 1740, las pilastras y las comisas rectilíneas dibujan una gran cuadrícula en que *se abren enormes claraboyas cuadradas, con ensanchamientos curvos*. La claraboya, que octogonal o mixtilínea, *pero de proporciones cuadradas*, es tan frecuente en las portadas de los templos, se afianza ahora en la arquitectura mejicana dieciochesca como uno de sus elementos más típicos.²⁰¹

Vale ampliar aquí la observación de Angulo en torno a las obras que arriba mencionamos: "La iglesia del Salto del Agua... parece relacionarse con el estilo más sobrio del arquitecto que construyó el Colegio de San Ildefonso, como ya advirtió certeramente Murillo, y aun podría agregarse el de las Vizcaínas".²⁰² Castera toma también de aquellos cuya obra tenía un sentido "más tectónico que decorativo, más apegado al rescate del claroscuro, pero sobre todo del movimiento", una corriente que tuvo como gran representante a Pedro de Arrieta.²⁰³ Visto de este modo, se demuestra la premisa de Martha Fernández en cuanto que Arrieta es "el punto de partida para comprender a maestros como Miguel Custodio Durán y Francisco Antonio Guerrero y Torres; para entender, en suma, la arquitectura barroca del siglo XVIII".²⁰⁴ En otras palabras también la arquitectura de Ignacio de Castera, pues su nombre puede ser colocado justo a un lado del célebre Guerrero y Torres.

Un ejemplo contemporáneo de la ventana del coro de Chalco y que es prácticamente un trasunto, lo encontramos en la neóstila iglesia de San Lorenzo (fig.

²⁰¹ Angulo Iñiguez, *op. cit.*, p. 577-578. Las cursivas son mías.

²⁰² *Ibid.*, p. 582. En cuanto a la autoría del Colegio de San Ildefonso Angulo señala: "Se considera autor del colegio al padre Cristóbal de Escobar y Llamas" (p. 578).

²⁰³ Fernández, Martha. "Pedro de Arrieta...", *op. cit.*, p. 39.

²⁰⁴ Fernández, Martha. "Pedro de Arrieta...", *op. cit.*, p. 55.

32 a). Angulo calculó su fecha de construcción hacia 1785 y anotaba la posible influencia de Guerrero y Torres;²⁰⁵ como siempre, el estudioso estuvo muy cerca, ya que la obra se debe a otro de los miembros de la dinastía Durán, a don José Joaquín García de Torres²⁰⁶ y fue construida hacia 1780, pues la licencia para la reparación fue otorgada en agosto de 1779.²⁰⁷

Detengámonos ahora en **las peanas** de los intercolumnios que flanquean al vano: la clave del pequeño frontón curvo que las corona, está marcada por un triángulo a modo de pinjante; y éste es el mismo elemento que se observa en la ventana del coro, con lo que el arquitecto logra mantener un equilibrio clásico en la composición a pesar de su intencionado movimiento. El diseño de las peanas llama la atención porque más que un nicho, las esculturas parecen estar a la orilla de una ventana, veamos cómo es esto: la base, que sobresale marcadamente del resto del conjunto, está decorada con hojas de acanto, sobre ella aparece un roleo con dos volutas colocado de modo horizontal y sobre éste la base rectangular que sostiene la escultura (éstas son las mismas que empleó Arrieta en la basílica de Guadalupe). El marco es rectangular y sobre éste fue puesto el pequeño frontón que antes mencionamos. En las esquinas superiores, aparecen delicados roleos y sobre el dintel una guimalda. El frontón parece estar volando sobre el marco; la parte rehundida del arco está decorada con una arco radiado y sobre él menudas almohadillas (fig. 33).

El artífice tomó el modelo de estos “nichos” de un tratado que, según parece, siempre estuvo presente en su obra, la *Prospettiva de pittori ed architetti* del jesuita Andrea Pozzo (1642-1709), publicada en dos volúmenes, el primero en 1693 y el segundo en 1700.²⁰⁸ La lámina se encuentra en el segundo y se trata, en efecto, del marco de una ventana el cual con ciertas variaciones mínimas se adaptó para nicho (fig.

²⁰⁵ Angulo, *op. cit.*, p. 624.

²⁰⁶ Tovar de Teresa, *Repertorio*, vol. II, *op. cit.*, p. 46. Las cartelas de la portada del Tribunal de la Acordada (1777-81), (fig. 72); obra también de García de Torres, están inscritas dentro de marcos idénticos a los de Chalco y San Lorenzo. (Autoría y fechamiento la cárcel en: Arciniega, Hugo. “Los palacios de Themis”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 72, México, UNAM-IIIE, 2000, p. 161 y 168; *apud*, *Planos y monumentos arquitectónicos de América...*, Angulo, tomo I, [1939] p. 150-52; Bazarte Martínez Alicia, *et al. El convento jerónimo de San Lorenzo (1598-1867)*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2001, p. 290-91.) Hay que hacer notar que este edificio, fue una más de las obras construidas bajo el patrocinio del virrey Bucareli y promovida por el consulado de México.

²⁰⁷ AGN, Bienes Nacionales, vol. 146, exp. 30, *apud* Bazarte *op. cit.*, p. 291.

²⁰⁸ Carta, Marina y Menichella, Anna. “Il successo editoriale del Trattato”, Vittorio de Feo y Vittorio Martinelli, editores, *Andrea Pozzo*, Milán Electa, 1996, p. 230.

34).²⁰⁹ En este caso, Castera siguió el tratado casi textualmente, pues Pozzo propone que a un alzado jónico, como lo es el segundo cuerpo de Chalco, corresponde este tipo de ventana o nicho, pero el jesuita lo remata con un frontón triangular.²¹⁰

Otra característica que distingue a este segundo cuerpo es que se encuentra enmarcado por lo que podría llamarse un cuarto de columna muy angosto, adornado con rombos y cuadros en relieve. Este cuarto de columna, que parece hacer las veces de traspilastra, además de que ensancha un poco el segundo cuerpo, le confiere cierta convexidad (fig. 35). Con esto se altera la planta de la portada y se consiguen efectos de claroscuro y de gran dinamismo. Las soluciones que he venido resaltando son las que nos permiten confirmar que la parroquia de Chalco es, como señaló Manrique, un ejemplo de la modalidad neóstila, pero además uno excelente.

El carácter enciclopédico de la modalidad también se refleja en la actitud de nuestro arquitecto, quien voltea nuevamente hacia la obra de Pedro de Arrieta y utiliza grandes tableros en el segundo cuerpo y en el remate, (fig. 36) como los empleados por éste tanto en la Basílica de Guadalupe (1695-1709) (fig. 37); como en la iglesia de San Miguel, de la ciudad de México (1690-1714) y la de Tacuba (1733), estas últimas atribuidas.²¹¹ Pero Castera emplea almohadillas mixtilíneas para decorar dichos tableros; parecidas a las que utiliza Lorenzo Rodríguez en el vano de entrada al Sagrario Metropolitano —a través de la Catedral— en el friso y en las jambas (fig. 38).

Los grandes vanos escarzanos de las portadas laterales también nos remiten a los del segundo cuerpo del templo Guadalupano (fig. 39), dispuestos de la misma manera, son también abocinados pero no tienen marco acodado. En este sentido se acercan más a los empleados por Miguel José de Rivera, el suegro de Lorenzo Rodríguez, en el primer nivel del Colegio de las Vizcaínas (1734-1752),²¹² sólo que en este caso las molduras del marco acodado son más marcadas (fig. 40).

²⁰⁹ Lámina 99 de la segunda parte del tratado; en ésta aparecen puertas y ventanas incluidas las que al tratadista le parecieron las más nobles de Roma y las propias "de su invención", láms. 97-105. *Prospettiva de pittori ed architetti*, parte seconda, in cui s'insegna il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni d'Architettura, in Roma, nella stamperia di Antonio Rossi, 1737.

²¹⁰ Lámina 48, "Elevazione geometrica d'una fabrica jonica". *Prospettiva de pittori...* parte prima.

²¹¹ Angulo Iñiguez, *op. cit.*, p. 524, 533 y 530 respectivamente, para los fechamientos. Para la atribución: Fernández, Martha. "Pedro de Arrieta...", *op. cit.*, p. 53 y ss.

²¹² González Galván, Manuel. "La obra arquitectónica", *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas*, *op. cit.*, p. 161.

Otras obras en las que se emplean ventanas de arcos escarzanos flanqueando a la portada son la iglesia del convento de Santo Domingo, probablemente de Arrieta y Miguel Custodio Durán (fig. 41); y San Felipe Neri el Nuevo de don Ildefonso Iniesta Bejarano (fig. 42).

Veamos ahora **la cúpula**, a través de la cual se manifiesta la influencia de Guerrero y Torres e Iniesta Bejarano en la obra Castera. Se trata de una cúpula de alto tambor octogonal cubierto por una media naranja, cuya superficie es nervada. En el tambor se abren ocho grandes vanos escarzanos, que remiten a los utilizados por Iniesta en la Santísima Trinidad. A lo largo la base del tambor se aprecia un menudo cortinaje en el que se percibe una actitud de recuperación de un artificio barroco del siglo XVII (fig. 43); ya con los arquitectos del XVIII este cortinaje se convierte en una moldura serpenteante como la empleada en el tambor de la cúpula de la iglesia de San Lázaro, de Miguel Custodio Durán, y la de la capilla del Pocito (fig. 44); la cual proviene del tratado de Guarino Guarini antes mencionado. Similar solución aparece en la portada y en el coro bajo de la iglesia de la Enseñanza de la Ciudad de México (fig. 45).

Al exterior, la media naranja está cubierta de azulejos blancos y azules colocados en forma zigzagueante, idénticos a los de la capilla del Pocito. Los vanos son de cantera y el resto de la cúpula está encalada. En el tambor, entre los vanos, Castera puso botareles mixtilíneos de cantera, que se resuelven en roleos a en sus extremos (fig. 46). Quizá éstos hayan sido necesarios para repartir el peso de la cúpula sobre la antigua parroquia, aunque también pudo ser una solución meramente ornamental, elegida por Castera. Podríamos considerar que estos botareles son el antecedente de la solución que luego llevará a la cúpula de Loreto pero con un lenguaje distinto y dentro de un contexto mucho más clásico.

En la linternilla se alternan cuatro vanos y cuatro nichos enmarcados por pilastras almohadilladas, de las típicamente utilizadas en el barroco novohispano. Un cupulín, con los mismos azulejos de la media naranja, cierra la linternilla (fig. 47).

La torre ubicada al lado izquierdo de la portada no está integrada a la fachada, quedó algunos metros atrás, muy probablemente al nivel del paño de la antigua portada. Castera aprovechó el cubo de la antigua la torre y logró que, vista de frente,

aparezca como unida al conjunto. El arquitecto logró esto ensanchando un poco el contrafuerte izquierdo, para así evitar que el cubo rebasara el nivel de la portada.

El alto campanario es de planta octogonal, y en él se alternan cuatro vanos y cuatro nichos, los últimos están flanqueados por columnas toscanas de fuste liso; el entablamento que recorre el octágono es muy volado, con lo que se consigue un efecto de movimiento. Sobre el cuerpo anterior se puso otro pequeño con la misma planta, de cuatro vanos y cuatro nichos alternados, cubierto por una media naranja con azulejos en zigzag y rematado por un *chapitel* (fig. 48). El antecedente de esta torre parece encontrarse en las torres de la Basílica de Guadalupe; que también son de planta octogonal, con dos cuerpos del mismo tamaño y columnas pareadas entre los vanos (fig. 49). La misma vibración se consigue a través de los pedestales y el entablamento del segundo cuerpo.

Finalmente hay que mencionar otros detalles de la portada, en los que se manifiesta la continuación de la tradición barroca novohispana: el remate mixtilíneo, la combinación de cantera y tezontle, la gran ventana del coro y la decoración de las enjutas en el vano de entrada. Al mismo tiempo Castera adopta un lenguaje clasicista, más internacional, que se estaba utilizando en Europa y se apega con mayor corrección a los tratados.

Esta obra, según se ha podido ver, continúa una tradición arquitectónica realizada por uno de los miembros de la estirpe novohispana de artistas que arriba detallamos. Don Ignacio de Castera recurre a todos los expedientes del pasado tomando lo mejor de cada uno. Todo indica que para nuestro arquitecto la obra de Pedro de Arrieta se convirtió en un paradigma, pues la composición general de Chalco parece estar basada en la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe. En este sentido, debemos recordar que durante el año de 1779, antes de la remodelación de Chalco, Castera había asistido junto con Iniesta Bejarano y Guerrero y Torres al reconocimiento para verificar la necesidad del apretillamiento del río de Guadalupe; tarea que les fue ordenada por el superintendente Miguel Calixto de Acedo. En julio de 1779 los maestros presentaron el informe correspondiente.²¹³ En el mismo año los tres maestros habían hecho la vista de

²¹³ "Sobre que se erija en Villa la población de Nuestra Señora de Guadalupe", AGDDF, Guadalupe Hidalgo. Años 1796-1889, leg. 3, exp. 303, fs. 1v-14; *apud* López Sarralangué, *op. cit.*, p. 53.

ojos de la acequia de Guadalupe.²¹⁴ Castera, pues, seguiría trabajando en la Villa de Guadalupe, ya que al mismo tiempo que hacía la reconstrucción de Chalco, se dedicaba a edificar el convento de monjas Capuchinas de aquella villa.

3.1.4. Iglesia y convento de Capuchinas de la Villa (1782-1787)

La autoría

Antes de adentrarnos en la cuestión, vale aclarar que esta iglesia prácticamente ha pasado desapercibida para la mayoría de los estudiosos del arte novohispano, pues no la incluyen como obra del siglo XVIII, ni barroca, ni neoclásica; en otras palabras, no ha despertado mucho interés, ni ha sido motivo de un estudio completo. Claro es que se menciona en los trabajos dedicados al santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, pero no se le otorga la importancia que merece, ni pasa de ser tan sólo un edificio más de la afamada Villa.

Ahora bien, cuando nos referimos a la formación de Castera al lado de Guerrero y Torres (capítulo II), ya adelantábamos los datos acerca de la fundación de este convento y el impulso que le otorgó el virrey José María de Bucareli y Ursúa; ahora terminaremos la narración. Primeramente la autoría de esta magnífica obra: hemos dicho que nuestro arquitecto, junto con Guerrero y Torres y el arzobispo Núñez de Haro y Peralta delinearon el sitio en que la iglesia se había de construir, pero este dato por sí solo no sería suficiente para asegurar que Castera fue el responsable de la misma.

La primera referencia en torno al asunto la encontramos en la obra de Delfina E. López Sarralangué (1957), quien aclaró que la construcción del convento de Capuchinas había estado a cargo de Ignacio de Castera “y no, como se ha pretendido, a cargo de Guerrero y Torres”.²¹⁵ Así, aunque desde entonces se desenmascaró al

²¹⁴ *Ibid.*, p. 57, *apud*: 1779 “Pretensión de la Insigne y Real Colegiata de Nra. Sra. de Guadalupe; sobre que se abra una acequia por donde transiten canoas hasta el puente de su santuario desde esta ciudad de México”, AGN, Historia, 114-6, f. 1- 44v.

²¹⁵ López Sarralangué, *op. cit.*, p. 77-78. Don Diego Angulo, dentro del estudio de los planos de las capillas del Cerrito y del Pocito, se refería también a la iglesia de las Capuchinas y señalaba: “Acerca de la posible intervención de Guerrero y Torres en esta última, véase Mac Gregor: ‘Las capuchinas de la Villa’, *Revista de Revistas*, 1933, núm. 1, 194.” (*Planos de monumentos...*, “Estudio de los...”, 1939, *op. cit.*, vol. I, p. 212 n.) Posteriormente confirmará “la posible intervención” en su *Historia del arte hispanoamericano*, 1950, *op. cit.*, p. 599. Sin embargo he revisado el artículo de Mac Gregor y en ningún

autor, el dato no resultó trascendental para la mayoría de los estudiosos del arte virreinal. En realidad, como hemos podido ver, ni Castera ni su obra *como arquitecto* lo habían sido tampoco.

El libro de López Sarralangué fue realizado básicamente con documentos antiguos, y entre ellos la autora cita aquél en que se declaraba la autoría de Castera, pero no incluye el párrafo en que se menciona, ni el documento completo en el apéndice de su obra. He revisado el expediente del AGN referente al asunto y ahora lo sintetizo dada la relevancia de la información que contiene.

Por un lado se narra la necesaria traslación de la imagen de la Virgen de Guadalupe debido al mal estado de su Santuario; por otro, la participación conjunta y respetuosa de arquitectos que siempre habíamos considerado irreconciliables adversarios: Constanzó, González Velázquez y Castera; y por último, el apoyo entre los arquitectos de la dinastía y el arzobispo Núñez de Haro y Peralta hacia Castera.

El proceso inicia en marzo de 1791 y trata sobre la amenaza de ruina de la Colegiata de Na. Sa. de Guadalupe.²¹⁶ El virrey Revillagigedo II ordenó se hiciera reconocimiento por peritos del ramo, mismo que fue realizado por los “arquitectos más antiguos de este reino, académicos de mérito de la Real Academia de San Carlos...” Francisco Antonio Guerrero y Torres y José Joaquín de Torres, quienes así firmaban el 15 de abril de 1791. Ambos artífices concluían que el templo se hallaba “bastantemente lastimado... principalmente la nave lateral de la parte Oriente...”, y luego de detallar los daños de la misma indicaban su causa: “...cuyas resultas son (según claramente se deja ver) provenientes del peso y llamamiento que ha causado la nueva obra de la iglesia y convento de religiosas Capuchinas, que por este mismo rumbo del Oriente se acaba de construir”. Añaden que habían querido saber

momento se menciona la participación de Guerrero y Torres, tal vez Angulo se confundió con el párrafo citado por el arquitecto Luis Mac Gregor que había tomado de ciertos “papeles viejos”. Se trata de una carta dirigida al arzobispo, en la que se declara lo siguiente: “Las Capuchinas de esta capital me han significado sus deseos de que se nombre al Maestre Escuelas de esta Sta. Yglecia Don *Cayetano de Torres*, para que afsí como las Almas de ellas dirija las de las Religiosas que haviten el propuesto Nuevo Conv.to por su Notoria Virtud y literatura, y *corra con la obra material...*”. (“Las Capuchinas de la Villa”, Revista de Revista, semanario del periódico *Excelsior*, México, 2 de abril de 1933, núm. 1194, s/p).

²¹⁶ AGN, Historia, vol. 80, exp. 6, “La Nobilísima Ciudad representa la ruina que amenaza el templo y sacristía de la Colegiata de Guadalupe”, 201 fs. (Transcribo algunos documentos de este expediente, en el Apéndice documental.)

...por una impertinente curiosidad... la profundidad que tenían los cimientos de la torre principal que mira al Oriente, pues según tenemos noticia se hizo una excavación de seis varas de profundidad, cuyos desagües (que es el daño) fueron muy abundantes de suerte que es natural el que atraído todo este cuerpo de aguas, se debilitara en parte el terreno que sostiene sus cimientos.²¹⁷

Los amigos de Castera reconocen el perjuicio provocado por la construcción, pero no hacen mención alguna ni acerca el constructor, ni si éste era de alguna manera responsable de los daños.

Posteriormente el día 29 del mismo mes, el abad y cabildo de la Real Colegiata se dirigían al virrey y le informaban que el asunto se había tratado con el arzobispo —Alonso Núñez de Haro y Peralta—, y consideraban que antes de resolver cualquier cosa y evitar gastar dos veces, era necesario hacer un último reconocimiento dada “la variación con que se han expresado los maestros que hasta la presente la han reconocido”. Sugerían, entonces, que:

...el ingeniero Don Miguel Constanzó y Don Antonio Velázquez, director de arquitectura de la Academia, en compañía del maestro mayor Don Ignacio de Castera, *que hizo la obra del convento de Capuchinas, y quien por lo mismo está más enterado, que otros, a fin de que informe a éstos del modo en que está construido dicho convento, la vean e inspeccionen prolijamente...*²¹⁸

La autoría, entonces, queda completamente aclarada. Pero el proceso de reparación y los hechos que se suscitan en torno al mismo son realmente interesantes, por lo que me extenderé un poco más en ellos.

Por un lado hay que añadir que en la misma carta arriba citada, las autoridades llamaban la atención sobre la necesidad de trasladar la imagen de la Virgen de Guadalupe, por “el peligro próximo en que se halla este cabildo por las piedras que algunas veces han caído y es presumible sigan cayendo”.²¹⁹ Además, se hacía hincapié en que no se supiera, ni se divulgara cómo ni cuándo se haría el traslado, “para de este modo precaver y libertarse de la conmoción de las gentes que seguramente habría”.²²⁰ El traslado se efectuó dos meses más tarde, el 10 de junio de 1791, a la iglesia de

²¹⁷ *Ibid.*, fs. 8-8v.

²¹⁸ *Ibid.*, fs. 15-15v. Las cursivas son mías.

²¹⁹ *Ibid.*, f. 15v.

²²⁰ *Ibid.*

Capuchinas de la misma Villa. Así lo informaba el arzobispo al virrey y aclaraba que se había hecho en secreto, como habían acordado.²²¹ Esta misma información fue anotada por el alabardero José Gómez en su *Diario*, aunque él da la fecha de 9 de junio de 1791: "...en la Villa de Guadalupe, se pasó a la virgen de este nombre a la iglesia de las madres capuchinas... por estar la iglesia grande muy maltratada".²²² Probablemente el alabardero haya participado en tal diligencia y por eso pudo anotarlo en su diario, o podríamos pensar que en realidad el traslado no se realizó con la discreción que había solicitado el cabildo.

Continuando con la problemática surgida en torno de la reparación de la Colegiata, los maestros requeridos para el reconocimiento, presentaron su informe en mayo del mismo año. Constanzó el día doce; Velázquez el diecisiete y Castera el dieciséis. El dictamen de Castera es el más prolijo ya que precisa los detalles del costo de la obra dependiendo del material que se usara y del método utilizado. Pero luego aclara que si en ese momento se hacían las reparaciones

...la iglesia y demás oficinas quedarán seguras; pero a los cuatro años vuelven a erogarse nueve mil pesos porque siendo la causa de estos daños el preciso y natural asiento de la contigua fábrica (como predije a los principios de la construcción de ésta) en un terreno tan falso y desigual, no habiendo cesado éste, como se experimenta...²²³

Don Ignacio acepta que en efecto los daños de la Colegiata habían sido ocasionados por el asentamiento de la construcción inmediata, pero deja bien claro que esto era completamente normal y que, además, él ya lo había pronosticado. Evidentemente el arquitecto defiende su postura como responsable de la obra y no duda en señalar que "El estado de la iglesia no es de ruina, y por lo mismo su reparo no es ejecutivo".²²⁴ González Velázquez coincide en esto último —que no se repare la iglesia en ese momento— pero no en lo primero, pues señala que "la ruina que amenazan [las grietas de las bóvedas], no es dudable ha provenido de las fábricas nuevas contiguas, que con su peso ha llamado el terreno y necesariamente cedieron a su impulso". El director de arquitectura de la Academia, afirma el riesgo de la

²²¹ *Ibid.*, f. 57.

²²² *Diario curioso...*, *op. cit.*, p. 40 y 111.

²²³ AGN, Historia, vol. 80, exp. 6, f. 27v.

²²⁴ *Ibid.*

construcción, subraya el hecho de que la construcción aladaña lo provocó, pero acepta que se trata de una consecuencia lógica.

Los tres arquitectos coinciden en que no era prudente realizar reparación alguna en ese momento, sino hasta que el edificio del convento terminara de asentarse. Castera y González Velázquez, de cualquier modo, ofrecían el presupuesto para las reparaciones, el primero calculaba serían entre 13,000 y 18,000 pesos dependiendo de los materiales; y González Velázquez, sin dar ningún detalle, supone se gastarían 30,000 pesos. Constanzó por su parte señalaba que en ese momento no era posible “formarse cálculo sobre datos seguros”.²²⁵

Luego se decidió cerrar la iglesia, trasladar la imagen como ya dijimos, y esperar a que el convento terminara “de hacer asiento”. Entretanto el virrey solicitaba al cabildo y al síndico de la obra del convento, don Juan Bautista de Fagoaga, que le enviaran el expediente que contenía la licencia real para la fundación del convento, “al cual deben correr unidos los planos y modelos levantados con otras actuaciones relativas”. La finalidad de dicha solicitud era “...determinar incidencias actuales con motivo de la ruina que amenaza [la Colegiata], precedida del peso de la nueva fábrica [Capuchinas]”.²²⁶ Se quería averiguar, específicamente, a quién o a qué fondo correspondía pagar los daños ocasionados al templo de Nuestra Señora de Guadalupe y se pretendía encontrar alguna referencia entre los documentos del expediente.

Aunque nunca se dice abiertamente hay indicios de que se pretendía hacer que don Ignacio pagara los reparos de la Colegiata, veamos por qué. Una vez que el virrey recibió y leyó el expediente solicitado (en junio de 1791), dirigió una carta a don Alonso Núñez de Haro y Peralta en la que le decía que faltaban “varios documentos sumamente precisos para la decisión del punto de daños que indicó en informe de 24 de marzo de 1779 el Venerable Cabildo de la Insigne y Real Colegiata”.²²⁷ El largo informe al que se refería el virrey, es la respuesta a la solicitud hecha por sor María Anna de San Juan Nepomuceno, para fundar el convento de Capuchinas en el Santuario de Guadalupe. El Cabildo indicaba todas las ventajas y desventajas de la fundación expresada por la madre María Anna. Una de las propuestas era que se

²²⁵ *Ibid.*, f. 30.

²²⁶ AGN, Historia, vol. 80, exp. 6, f. 59 y 60.

²²⁷ *Ibid.*, fs. 56-56v.

aprovecharan las tribunas ubicadas sobre la sacristía del Santuario, para coro alto de la iglesia del convento, pues de ese modo las religiosas podrían desde ahí ver, alabar y venerar a Nra. Santísima Madre y Señora de Guadalupe.²²⁸ La opinión del cabildo en ese sentido era que:

*...la misma fábrica presenta embarazos, y dificultades que la imposibilita. Sobre las cuales no puede el cabildo decir hasta que se le instruya por relaciones, planes y por mapas que representen el modo como el convento se ha de construir, en cuya vista expondrá a V.E. lo más que hallare por conveniente, y la ubicación a donde el convento pueda hacerse; de suerte que se sirva para coro alto o de la tribuna que se pide, o de otra correspondiente; para que se fabrique a juicio de facultativos con menos perjuicio de la iglesia: a la que en todo evento se debe indemnizar del que recibiere...*²²⁹

Estas son las líneas por las que se buscaba, por así decirlo, la cabeza de Castera. Tal vez la interpretación de este párrafo involucraba la participación del arquitecto, dado que él había sido el responsable de presentar el proyecto para el convento y debía hacerlo “con menos perjuicio de la iglesia”.

Es también por este párrafo que Revillagigedo manda buscar insistentemente los “documentos sumamente precisos”, para aclarar la situación y agrega que era indispensable se encontraran “los contingentes que predijo el maestro dn. Ignacio Castera, hasta sentarse bien la nueva obra del convento y cómo pueden haberse verificado”.²³⁰ Estos documentos fueron solicitados por el virrey, luego de haber leído la declaración de Castera plasmada en su informe y que arriba citamos. Creo que las palabras del virrey muestran cierto interés por aclarar los hechos o, dicho de otro modo, por defender a su arquitecto.

Núñez de Haro respondía a Revillagigedo que los papeles habían sido buscados “con el mayor cuidado en el archivo de mi Secretaría y no se ha hallado alguna relativa al asunto: sobre el que reconvenido dicho Castera...”.²³¹ El arzobispo había reprendido al arquitecto tal vez porque debido a su declaración se estaba poniendo en duda la buena organización de los papeles de su Secretaría, aspecto estimadísimo por el virrey. Enseguida Núñez de Haro explica lo que en su defensa había declarado el arquitecto:

²²⁸ AGN, Historia, vol. 80, exp. 5, f. 3.

²²⁹ *Ibid.*, f. 7v. Las cursivas son mías.

²³⁰ AGN, Historia, vol. 80, exp. 6, f. 56v. Núñez de Haro cita en su respuesta, lo que Revillagigedo le había pedido.

²³¹ *Ibid.* f. 56.

...reconvenido dicho Castera dijo que me había presentado un escrito en que manifestando que la sacristía y sala de cabildo de dicha Real Colegiata podían padecer alguna cosa por la debilidad de sus cimientos, me pedía nombrase algunos arquitectos que examinaran y reconocieran el estado de dichas oficinas y que dijeren lo que se les ofreciere, añadiendo el citado Castera que yo nombré para el indicado reconocimiento a los maestros don Francisco Guerrero y Torres y don Joaquín Torres. Sin embargo de que no tenía presente semejante especie dispuse que mi secretario preguntara a los expresados Torres y ambos han respondido que yo no les comisioné para el tal conocimiento, ni les hablé de él, expresando el dicho Dn. Francisco le parece que le habló del asunto el maestro Castera; pero que no se acuerda si fue el año de 84 o el de 85.²³²

¿Quién de los dos podría estar escondiendo algo, Castera o Núñez de Haro?, no lo sabemos. Lo cierto es que ambos tenían razones para hacerlo: Castera para no pagar los gastos de la reparación y el arzobispo para eludir que la Iglesia pagara los daños o para no admitir que el escrito del arquitecto se había —¿por qué no?— “traspapelado”. Pero ¿cómo admitir esto delante del hombre que había llegado hacía dos años a dirigir el virreinato; cuya recta disciplina se había hecho sentir desde los primeros días de su llegada, y que dentro de sus muchos proyectos estaba el de organizar el archivo histórico de la Nueva España?

Castera confiaba en su amigo don Francisco Antonio y a pesar de negar que el arzobispo le hubiera ordenado hacer el reconocimiento, apoya a su colega diciendo que éste le había hablado del asunto, pero que no lo recordaba con precisión. Con esta declaración, Guerrero y Torres pretende, según se ve, no dejar a Castera a la deriva.

Pero lo mejor viene ahora, cuando el arzobispo reconoce: “Lo que hubo fue que Castera estando bien adelantada la obra del convento me dijo de palabra creía preciso que se contracasentasen dichas oficinas para evitar su ruina y *yo convine en ello y así se ejecutó*”.²³³ Entonces, no existían o no se encontraron, los papeles probatorios “del dicho de Castera”, y la declaración del arzobispo es contundente ya que acepta tanto la advertencia hecha por el arquitecto, como la ejecución de las obras realizadas con su venia.

Ocho meses más tarde, en 1792, el fiscal de lo civil emitía su sentencia acerca de los daños, señalando que en el expediente no se encontraba “obligación, ni aún oferta

²³² *Ibid.* f. 56v.

²³³ *Ibid.* Las cursivas son mías.

de repararlos por persona alguna determinada a quien pudiera reconvenirse”.²³⁴ Asimismo declaraba que el arzobispo había ofrecido pagar los primeros gastos de la reparación y que para el resto sería necesario “colectar limosnas”. Probablemente resulte exagerada mi interpretación, pero que el prelado se ofrezca a pagar los primeros gastos de la reparación, me mueve a pensar nuevamente en la defensa del arquitecto debida al posible parentesco entre ambos.

Finalmente, en mayo de 1792, justo un año después de los primeros informes sobre el estado del Santuario, se ordenó a los mismos maestros que realizaran un nuevo reconocimiento. Castera, González Velázquez y Constanzó coinciden en que el asiento había cesado y que se podía proceder a la reparación. Asimismo Castera señala que debía hacerse con el segundo método que él había propuesto el año anterior.²³⁵ De este modo se comprueba que el prestigio y la opinión de los arquitectos novohispanos seguía teniendo un gran peso, con todo y la Real Academia y las críticas de sus directores; sin olvidar, por supuesto que Castera seguía siendo el Maestro Mayor de la Nobilísima Ciudad. El respeto hacia el modo de hacer novohispano y hacia su fuerte tradición constructiva, es también palpable.

La obra

Ya hemos visto que el arzobispo de la Nueva España fue uno de los patronos del convento de Capuchinas, otros fueron el conde de Regla quien dio 18, 200 pesos, y el “dr. don Manuel de la Borda, presbítero”, quien aportó 9,000 pesos para la construcción.²³⁶

Recordemos que Cayetano José de Sigüenza había trabajado para el padre de don Manuel, don José de la Borda, realizando la parroquia de Santa Prisca de Taxco que éste patrocinó. Sigüenza fue también el primer arquitecto de la iglesia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora, obra en la que intervino Castera. El padre Gregorio

²³⁴ *Ibid.*, f. 63.

²³⁵ *Ibid.*, f. 76v.

²³⁶ “NOTICIA del origen y progresos de la nueva fundación del convento de religiosas Capuchinas...”, *El museo mexicano...*, 1844, *op. cit.*, p. 105. María Concepción Amerlinck de Corsi señala que Borda dio 9,900 pesos, y también se basó en el artículo que cito. Así, los 900 pesos de más quizá se deban a un error editorial. (“Villa de Guadalupe. Nuestra Señora de Guadalupe (Capuchinas de la Villa)”, María Concepción Amerlinck de Corsi y Ramos Manuel Medina, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, México, Grupo Condumex, 1995, p. 151.)

Pérez Cancio promotor de esta construcción y de quien ya he hablado, fue a Cuernavaca en junio de 1775 a buscar a don José de la Borda para pedirle “su cooperación a la fábrica”. Y aunque no la consiguió debido a que Borda no podía en ese momento “por lo que estaba haciendo en Cuernavaca, lo que hizo en Taxco y lo que había ejecutado en el Sagrario de esta Capital”;²³⁷ el hecho es que nuevamente mecenas y arquitectos se involucran con la élite cultural novohispana.

El apellido Torres surge nuevamente dentro del grupo de criollos notables, esta vez como mecenas de la obra. Se trata de don Luis de Torres,²³⁸ o Luis Antonio de Torres —arcediano de la Catedral— y Cayetano Antonio de Torres Tuñón —capellán mayor de las madres capuchinas²³⁹— y confesor de sor María Anna de San Juan Nepomuceno,²⁴⁰ a quienes me referí líneas arriba.

El pintor Andrés López realizó un retrato de don Cayetano. En la cartela correspondiente se lee que como capellán de las religiosas

...se aplicó a todo su cuidado, ya en la dirección de su espíritu dándoles continuamente de palabra y por escrito importantes documentos, ya procurándoles en lo compatible con la austeridad de su vida el que el edificio les fuese menos incómodo, con una nueva forma, que consiguió darle a costa de muchos cuidados y de sus rentas.²⁴¹

En las últimas líneas se otorga al capellán el crédito de la “nueva forma” del edificio, lo que seguramente se refiere a la nueva construcción. No se menciona, sin embargo, a la madre María Anna, quien tuvo la iniciativa de fundar el nuevo convento en la Villa de Guadalupe; claro es que gracias a la intercesión del confesor la monja consiguió ser escuchada por el virrey. Vemos también que don Cayetano contribuyó económicamente a la fábrica del edificio, aunque no se menciona exactamente la cantidad. Sí sabemos, en cambio, que su hermano participó con 2, 200 pesos para el efecto;²⁴² y a decir de Luis Ignacio Sáinz, “Las obras piadosas que fundó su hermano Cayetano fueron la

²³⁷ Pérez Cancio, *op. cit.*, p. 79.

²³⁸ “NOTICIA...”, *op. cit.* p.105.

²³⁹ *Sermón fúnebre en las solemnes exequias que celebró esta real y pontificia Universidad la mañana del día 19 de junio de este presente año por el alma de su muy amado cancelario el señor doctor y maestro D. Cayetano Antonio de Torres*. Imprenta Nueva Madrileña, México, 1787, contenido en el volumen 016136 de *Funerales eclesiásticos mexicanos*, apud Sáinz, Luis Ignacio. “Un retrato...” *op. cit.*, p. 52, “NOTICIA...”, *op. cit.* p. 102.

²⁴⁰ “NOTICIA...”, *op. cit.* p. 102.

²⁴¹ Sáinz, *op. cit.*, p. 57.

²⁴² “NOTICIA...”, *op. cit.*, p. 105.

mayor parte costeadas a medias con Luis Antonio”.²⁴³ Considerando lo anterior, es seguro que el capellán otorgara entonces 2, 200 pesos, a los que tendríamos que sumar las rentas que se mencionan en la pintura de Andrés López.

Siguiendo con la construcción del convento, hay que decir que las limosnas recaudadas también fueron importantes; el encargado de su recolección fue el síndico de la obra que, como ya he señalado, era don Juan Bautista de Fagoaga. Uno más de los miembros de la élite novohispana y parte del poderoso grupo vasco-criollo.²⁴⁴

Nótese, por otro lado, que la fundación de este convento inicia justo durante el mandato de Bucareli en el gobierno civil y de Núñez de Haro en el eclesiástico, por lo tanto ya no nos sorprende que don Ignacio de Castera fuera apoyado una vez más por ambos dignatarios para realizar la obra.

La primera piedra de la fábrica fue bendecida y puesta por el arzobispo Núñez de Haro y Peralta, el 13 de octubre de 1782. La dedicación de la iglesia se celebró el 13 de octubre de 1786.²⁴⁵ En el documento publicado en *El Museo Mexicano* que antes mencioné, se narra detalladamente el traslado de las monjas capuchinas a su nuevo convento, realizado en octubre de 1787 y se aclara que

Toda la obra está concluida (1787) excepto la insinuada capilla destinada para sagrario de la real Colegiata, que está fabricada hasta los arranques para el cimborrio ó media naranja. También falta un poco de la cañería exterior, y reparar las cuarteaduras que han padecido la sala capitular, sacristía y casa del capellán, por causa de los temblores pasados é inmediateción de la obra nueva. Cuando esté concluida se dará al público razón esacta de su costo y dimensiones.²⁴⁶

El convento e iglesia de las Capuchinas estaban terminados, lo que faltaba por hacer y reparar era parte de la colegiata de Guadalupe. Resulta interesante verificar que desde este momento la obra presentaba problemas debido al terreno “tan falso y desigual” al que se refería Castera en los pareceres que arriba cité.

²⁴³ Sáinz, *op. cit.*, p. 56.

²⁴⁴ Tanto este Fagoaga como el conde de Bassoco y el marqués de Castañiza, participaron en la reconstrucción de “las dos escuelas y parte del hospital de religiosos betlemitas”, luego de que se incendiara en marzo de 1795. La lista de quienes contribuyeron con limosnas para tal efecto, apareció en la *Gaceta de México* de 20 de junio del mismo año. (Torales Pacheco. *Ilustrados en la Nueva España...*, *op. cit.*, p. 113).

²⁴⁵ Amerlinck de Corsi, *op. cit.*, p.152, *apud*, AGN Bienes Nacionales, leg. 607, exp. 106, fol. 332.

²⁴⁶ “NOTICIA...”, *op. cit.*, p. 105.

El hundimiento de la iglesia continuó a través de los años, no fue si no hasta 1978 que se realizó su nivelación y se logró elevar 3.50 mts., lo cual le permitió recuperar su escala arquitectónica. En cuanto al exconvento, para 1995 estaba desfasado del nivel de la iglesia.²⁴⁷ Muy poco es lo que se ha logrado salvar de él a pesar de su importancia para el arte virreinal.

Fortuna crítica

El encargado de llevar a cabo la obra en cuestión tenía que considerar, como es lógico, muchos aspectos. Primeramente que se construiría junto a la Real Colegiata de Guadalupe, nada menos que junto al símbolo de la nación mexicana, fortalecido en aquel momento por el orgullo criollo que invadía el ambiente. Como vimos líneas arriba se advertía que en caso de que la nueva construcción causara “perjuicio” a la Colegiata, se le debía de “indemnizar” pero además, y aquí entra el papel del arquitecto, el convento se tenía que hacer con relación a la Basílica “sin disminución de sus luces, y sin desaire de su exterior material hermosura”,²⁴⁸ en otras palabras tenía que estar a la altura de la misma, pero sin opacarla. El más indicado para emprender ésta que era la última construcción de la Villa de Guadalupe, no podía ser otro que el también postrero, heredero de la dinastía novohispana de arquitectos. De este modo quizá el encargo no resultaría tan difícil, pues conocía perfectamente la obra de sus ancestros. Don Ignacio de Castera Oviedo y Peralta cumplió cabalmente las órdenes del Cabildo de la Colegiata, y nos dejó una magnífica obra de arte (fig. 49 a).

A pesar de su valor e importancia artísticos, los estudios u opiniones sobre esta obra son, como ya he señalado, prácticamente inexistentes. Manuel Rivera Cambas, por ejemplo, en su *México pintoresco*, tan sólo dedica unas cuantas líneas al convento dentro del extenso apartado en que se refiere a “La Villa de Guadalupe” y únicamente menciona los datos acerca de la fundadora, las fecha de colocación de la primera piedra, etc., pero ni una sola palabra acerca de la construcción o de su autor, cosa rara en Rivera Cambas pues casi siempre hacía por lo menos un comentario en este sentido. Ejemplo es la capilla del Pocito de la cual dice “pertenece al orden corintio” y

²⁴⁷ Amerlinck de Corsi, *op. cit.*, p. 152.

²⁴⁸ AGN, Historia, vol. 80, exp. 5, f. 7v.

fue dirigida gratuitamente por Guerrero y Torres.²⁴⁹ De Capuchinas recuerda, eso sí, que debido a su construcción y a sus cimientos la Colegiata había amenazado ruina a finales del siglo XVIII, y que gracias a la fundación del convento la Villa se había comenzado a poblar “lo que antes en vano se había intentado”,²⁵⁰ pero nada más.

Así, la ausencia de comentarios estéticos o artísticos en torno a la obra me pareció sorprendente y la única razón que encontré para explicar tal carencia fue el hecho de que la iglesia se encontrara al lado de una obra tan importante como lo es la basílica de Guadalupe; pero de cualquier manera, no me parecía una razón lo suficientemente válida. Sin embargo, desde 1931 o tal vez desde antes, ya se pensaba lo mismo pues a decir de algunos estudiosos de la época “La iglesia de Capuchinas tiene una hermosa fachada que *generalmente pasa inadvertida por su proximidad a la fachada principal de la Basílica*”.²⁵¹ Exactamente lo que pensaba: una obra que siempre ha sido tan hermosa como ignorada. Y es que realmente todos los visitantes dirigen su mirada y sus pasos hacia el edificio vecino, destino de peregrinos y turistas.

A tal grado había llegado la inadvertencia del templo por aquellos años, que el edificio se hallaba “medio cubierto por una serie de barracas tendidas en todo su frente”.²⁵² (La misma situación padeció la capilla del Pocito.)

El libro del cual hemos tomado las notas anteriores, *México y la Guadalupana*, fue escrito por Francisco Fernández del Castillo, Rafael García Granados, Luis Mac Gregor y Lauro E. Rosell. Probablemente los dos últimos hayan sido los encargados de escribir acerca de los aspectos artísticos del lugar, pues ambos realizaron trabajos acerca del arte virreinal mexicano.

Ya hemos visto que la fachada pareció hermosa a los autores, pero además señalaban que “sus líneas son nobles, fuertes y valientes”. La unión de fachada de la iglesia con las dependencias del convento les pareció que se “ligaba armoniosamente”. En cuanto a la cúpula opinan que se trata de una “importante cúpula de elegante perfil, que es objeto prominente en el panorama de la Villa”. Ya para entonces gran parte del

²⁴⁹ Rivera Cambas, tomo II, *op. cit.*, p. 245.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 243.

²⁵¹ Francisco Fernández del Castillo, Rafael García Granados, arq. Luis Mac Gregor y Lauro E. Rosell. *México y la Guadalupana. Cuatro siglos de Culto a la patrona de América*, México, Comité oficial de peregrinaciones guadalupanas, 1931, p. 49. Las cursivas son mías.

²⁵² *Ibid.*

convento había sido derribada, y los estudiosos anotaban: “El edificio tenía tres frentes y debió aparecer como un todo perfectamente unido”. En lo que respecta al interior del templo se quejaban del modo en que estaba pintado: “un alarde de mal gusto”, no describían las pinturas, pero sugerían que debían borrarse lo más pronto posible.²⁵³ En este sentido Capuchinas había sufrido, junto con Loreto, los avatares de la moda.

En resumen la iglesia de Capuchinas fue considerada hermosa, de líneas nobles y valientes, y de cúpula elegante; el conjunto era armonioso y hubiera formado, de estar completo, un todo perfecto. En cuanto a su filiación estilística y su autor, nada había sido escrito.

En el *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, tampoco leemos nada relevante sobre el asunto, pero aparece una notita que me ha parecido interesante incluir:

Como dato curioso hay que agregar que es una de las iglesias inclinadas de México, como la de Loreto, no por defecto de construcción sino por el subsuelo y los materiales.²⁵⁴

La coincidencia es formidable las dos obras de nuestro arquitecto aparecen como ejemplo de “iglesias inclinadas” pero, y esto es lo mejor de la nota, *no* se achaca el defecto al artífice.

Sólo cuatro opiniones estéticas sobresalen dentro de la historiografía, primeramente la de don Diego Angulo, quien indica

En la barroca concavidad de su fachada [Capuchinas] el amor por lo mixtilíneo desemboca, como en el Pocito en el meandro clásico, aunque aquí el triunfo del neoclasicismo se presiente inmediato. Mac Gregor piensa que pueda ser obra de Guerrero y Torres o de García de Torres.²⁵⁵

Una vez más el acertado estudioso relaciona una obra de Castera con una de Guerrero y Torres, y aunque destaca el barroquismo de Capuchinas, nuevamente — como en la fuente del Salto del Agua— presiente “el triunfo del neoclasicismo”.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Tomo D-K, *op. cit.*, p.1566.

²⁵⁵ Angulo, *op. cit.*, p. 598-599.

En 1974 Francisco de La Maza incluyó a la parroquia entre las ocho obras religiosas más importantes del neoclásico: "Las Capuchinas de la Villa, de Ignacio de Castera, fue un bonito templo de excelente cúpula con sus fachadas de transición entre el barroco y el neoclásico. Fueron destruidos sus coros".²⁵⁶ Seguramente De la Maza ya conocía el libro de Sarralange y mencionaba correctamente al autor. Por otro lado, aunque la consideró obra neoclásica no pudo dejar de reconocer su barroquismo.

Lo mismo sucede con la opinión de Horacio Senties, quien señala que "La obra fue ejecutada por el arquitecto Ignacio Castera en estilo neoclásico, conservando la disposición barroca".²⁵⁷

En 1995 encontramos la última opinión sobre Capuchinas hecha por Concepción Amerlinck, quien señala que el convento estaba desfasado y

Sin embargo, conserva aún su valor arquitectónico y estético, en el que se aprecia el deseo de Castera de armonizar esta obra con la del Pocito, a pesar de pertenecer una y otra a distintos momentos artísticos y de reflejar, por tanto, las necesidades estéticas de sus respectivos arquitectos y circunstancias.²⁵⁸

Amerlinck reconoce el valor de la obra y nota la relación entre Castera y Guerrero y Torres, pero hace hincapié en las diferencias cronológicas y estéticas de los arquitectos, lo cual no nos parece exacta del todo, pues como hemos venido demostrando la relación entre ambos es palmaria. Además, debemos recordar que las dos obras estaban en construcción exactamente al mismo tiempo: Capuchinas se comienza cinco años después del Pocito y ésta se termina doce años después de Capuchinas. Es por eso que hablar de "distintos momentos artísticos" no me parece preciso, aunque debo considerar que cuando Amerlinck escribió su libro, Castera era prácticamente desconocido en su faceta como arquitecto. Vayamos ahora a ver la obra en detalle.

²⁵⁶ *Del neoclásico...*, *op. cit.*, p. 21.

²⁵⁷ Senties R., Horacio. Armando Salas Portugal, fotografía. *La Villa de Guadalupe. Historia, estampas y leyendas*, México, Departamento del Distrito Federal, 1991, p. 192.

²⁵⁸ Amerlinck de Corsi, *op. cit.*, p. 152.

Descripción formal

La parroquia de Santa María de Guadalupe, Capuchinas —nombre que se puede leer en una lámina colocada en la portada principal obstruyendo parte de ella— es de planta rectangular, cubierta de bóveda con lunetos. El **espacio interior** está dividido en cinco tramos, los dos primeros lo ocupan el coro y sotocoro, éste se abre a través de un arco escarzano apoyado en pilastras con doble traspilastra, cuyo capitel está decorado con ovos y hojas de acanto. Este tipo de coro ya había sido utilizado por Castera en la parroquia de Chalco.

El siguiente tramo o el centro de la nave, es ocupado por la **cúpula** de tambor octogonal; la base de éste presenta decoración fitomorfa que alterna con minúsculos medios círculos que semejan una especie de cortinaje, artificio este último, empleado desde el siglo XVII en la ciudad de México (fig. 50). Recordemos que Castera ya lo había utilizado en la cúpula de Chalco, pero sin alternar con otro elemento decorativo. El friso está decorado con grecas clásicas, las mismas que el arquitecto había utilizado en la fuente del Salto del Agua y en la Garita de Belén; y que Guerrero y Torres emplea en la construcción vecina de las Capuchinas, en la capilla de El Pocito (fig. 51). Ocho grandes vanos se abren en el alto tambor, a través de arcos escarzanos y entre cada uno se observan pilastras jónicas estriadas. Cubre al tambor, una media naranja peraltada y sobre ella una linternilla de planta octogonal, con vanos en cada uno de sus lados. Al exterior, Castera emplea la tradicional combinación de cantera y tezontle: cantera en los vanos y en las pilastras jónicas de cada uno de los ángulos del tambor, y tezontle en el resto. En el friso se repiten las grecas clásicas del interior y la media naranja tiene los típicos aristones de muchas de nuestras cúpulas novohispanas. La linternilla ostenta entre cada vano, columnas jónicas de fuste liso y se cierra con un cupulín sobre el que se halla una cruz de hierro (fig. 52).

La parroquia, a pesar de pertenecer a un convento de monjas, presenta una sola portada lateral (como la del Convento de Santa Brígida) ubicada en el costado poniente de la iglesia, la cual se encuentra flanqueada, en parte, por dependencias del convento.

La proyección en **planta** de la **fachada** es realmente interesante, pues tanto el muro que corresponde al vano de entrada, como los laterales son cóncavos, siendo el primero más ancho que los segundos (fig. 53). Los muros de los extremos son rectos.

Los muros están cubiertos de tezontle y la división entre cada tramo está marcada por pilastras de cantera con doble traspilastra, éstas contribuyen al efecto de movimiento del conjunto, gracias a los contrastes de luz y sombra que provocan. En cada uno de los muros que flanquean a la portada se abre un par de vanos con marcos de cantera colocados simétricamente, en la parte inferior son rectangulares y tienen un marco acodado. Los de la parte superior son más altos, se abren a través de arcos escarzanos y también se inscriben en un marco acodado. Aunque se trata del mismo tipo de vano empleado en Chalco, aquí los marcos son planiformes; podríamos decir que menos barrocos o menos dinámicos. Además entre vano y vano Castera pone una fina moldura que parece dividir a la iglesia en dos pisos. Esta solución es empleada por el arquitecto para darle unidad al conjunto, ya que las alas de las dependencias del convento en efecto tenían dos niveles y formaban parte de la composición integral de la obra. Actualmente sólo queda el ala del extremo Este, pegada a la Basílica. En la parte inferior de la misma se abren sendas puertas mediante arcos escarzanos con marcos acodados de cantera y el segundo nivel presenta vanos idénticos a los de la parte superior de la parroquia (fig. 54).

Un pretil recorre las dependencias del convento y las pilastras que dividen a cada tramo están rematadas por pináculos. El sentido ascensional del conjunto arranca desde aquí, pues a la altura del pináculo aparece un roleo del cual se eleva el muro en forma de ménsula, rebasa la cornisa y llega hasta la barandilla en donde irrumpe el frontón de la portada de la parroquia. Cuatro grandes pináculos al nivel de las pilastras rematan el todo y en su centro se eleva la espigada cúpula, subrayando el sentido ascensional del conjunto (fig. 49 a): una particularidad más del barroquismo novohispano tradicional en la obra de Ignacio de Castera, plenamente aceptado por la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España.

La portada consta de dos cuerpos y un remate. **El primer cuerpo** se desplanta sobre pedestales decorados con molduras mixtilíneas que semejan espinas entrelazadas; en éstos se apoyan columnas de orden compuesto de fuste liso y doble traspilastra. Los trozos de pedestal de las traspilastras tienen la misma decoración que los pedestales completos, con lo que se provoca un marcado efecto de claroscuro. El vano de acceso se abre a través de un arco de medio punto multimoldurado, que se

apoya en jambas decoradas por rectángulos y círculos unidos entre sí, formando una especie de cadena (fig. 55). En el centro los rectángulos tienen una rocalla y los círculos una flor. Las enjutas del arco están decoradas con una flor en el centro, rodeada por formas vegetales y rocallas de excelente talla. A este cuerpo corresponde un entablamento que, gracias a la doble traspilastra, se quiebra creando marcados contrastes de luz y sombra. El friso está decorado con la misma "cadena" de las jambas, sobre ella aparece una guía de ovos y sobre ésta dentillones que cuelgan de la cornisa como cortinaje. La fuente de esta ornamentación quizá sea la combinación de varias soluciones de los libros *Tercero* y *Cuarto* del tratado de Serlio (fig. 56).

En el **segundo cuerpo** se abre lo que sería la ventana del coro (el coro no se encuentra ahí, recordemos que aunque la portada es la principal, está colocada lateralmente). Se trata de un trasunto del vano de la parroquia de Chalco, sólo que en la obra ahora analizada Castera eliminó las muescas de la ventana y redujo la amplitud de las curvas a los lados del marco, así como el número de molduras. El arquitecto recurre a la misma solución de Chalco pero el juego de líneas rectas y curvas es menos dinámico (fig. 57). El vano está flanqueado por columnas de orden compuesto, de fuste liso y con doble traspilastra, iguales a las del primer cuerpo, que se apoyan en pedestales que poseen la misma decoración de los del primero. Entre las columnas y el vano aparece una cadena similar a la de las jambas del vano de acceso, pero más angosta —cercana a la forma de los nudos de los pedestales de las columnas—, y sin decoración en las oquedades. Estas "cadenas" son casi una reproducción de las empleadas por Castera en el friso de la fuente del Salto del Agua.

Sobre los elementos anteriores se observa el entablamento correspondiente cuyo friso está decorado con vegetación de talla casi planiforme. En la cornisa aparecen dentillones como en el primer cuerpo, pero en este caso los que corresponden a las columnas fueron colocados diagonalmente, como en abanico. El sentido de ascensionalidad en este segundo cuerpo se consigue mediante la reducción del tamaño de las columnas, el aumento de la decoración y el efecto de profundidad, logrado éste último con juegos de perspectiva arquitectónica.

En la parte superior del edificio, a lo largo de las tres concavidades centrales, Castera pone un alto entablamento dórico que posee la misma decoración que el de

Chalco (fig. 58). A la altura de la portada, el entablamento abarca desde el último tercio de las columnas hasta la cornisa del entablamento del segundo cuerpo. Parece que estamos frente a un elemento redundante, al modo de las soluciones empleadas por los arquitectos del manierismo. Remata al conjunto un gran frontón roto muy volado, que se apoya en las pilastras que encierran la portada; la parte volada tiene la misma decoración de la cornisa arriba descrita. En el centro del frontón vemos una cartela de formas rococó que se cierra con roleos en la parte inferior; de ahí surge otro par de roleos, en medio de los cuales se encuentra un querubín. De la parte superior de la cartela surge una gruesa guirnalda de flores y frutas, cuyos extremos se resuelven en rocallas. Sobre la cartela y marcando la clave del frontón, aparece una venera de caprichosas formas rococó.

Filiación estilística

La iglesia de las Capuchinas de la Villa es una obra que pertenece al estilo barroco, en su modalidad neóstila, dado que responde a varias características de la misma. Primeramente porque si bien Castera emplea la tradicional planta "de cajón" propia de los conventos de monjas, al mismo tiempo rompe con el uso común de las portadas gemelas en uno de los costados y deja una sola. Aunque ésta es una solución novedosa o cuando menos distinta de lo típico, ya uno de los antepasados favoritos de Castera había recurrido a ella, don Pedro de Arrieta en el convento de Corpus Christi (1724). Otra excepción, pero del siglo XVII es el convento de San Jerónimo (1626).

El artífice revisa el catálogo arquitectónico novohispano y vuelve, una vez más, hacia la obra de los maestros de la dinastía. Vale subrayar aquí lo señalado anteriormente acerca del arquitecto Juan de Peralta, el probable pariente de Castera por parte de la madre, contemporáneo de Arrieta; pues además de que ambos arquitectos habían competido por la maestría mayor de la congregación de San Pedro, a decir de Angulo también participaron en la construcción de la casa de la familia Chávez Nava comenzada en 1704 por Peralta y terminada por Pedro de Arrieta.²⁵⁹ Podemos pensar entonces en la posibilidad de una relación de amistad entre los

²⁵⁹ Angulo, *op. cit.*, p. 534.

artífices, o por lo menos de cierta complicidad profesional como miembros del exclusivo —y quizá noble— gremio de arquitectos. Y si en verdad este Juan de Peralta fuera pariente de Castera, entonces éste tendría una razón más para continuar la tradición de sus ancestros. Situación que, por otro lado, no podía ser de otra manera pues como señaló Angulo, Pedro de Arrieta fue “heredero legítimo de las tradiciones artísticas de la tierra y precursor, al mismo tiempo de las grandes novedades arquitectónicas de la deslumbradora etapa dieciochesca”.²⁶⁰

Otro modelo que pudo ser tomado en cuenta por Castera al construir las Capuchinas de la Villa, es la injustamente desaparecida iglesia de Nuestra Señora de la Nieves, del convento de Santa Brígida (1740-1745)²⁶¹ obra de Luis Díez Navarro, terminada por Bernardino de Orduña y Juan de Orduña.²⁶² Esta obra ha sido considerada por Martha Fernández como una de las precursoras del barroco neóstilo en la Nueva España, especialmente porque en ella se hace patente la búsqueda de nuevos espacios arquitectónicos a través de su elíptica planta.²⁶³

En cuanto a la portada no se señalaba la autoría, pero Angulo señalaba:

Como ignoramos en qué estado dejó Díez Navarro el templo al marchar a Guatemala y encomendarlo a Bernardino de Orduña, no es fácil precisar en qué grado se le deba también la traza de su fachada. De todos modos, conviene advertir cómo en la forma de terminarla ha desaparecido toda huella de clasicismo, describiéndonos su estrechísima moldura el más caprichoso trazado mixtilíneo.²⁶⁴

Sea obra de Orduña o de Díez Navarro, lo cierto es que adopta dos soluciones empleadas por Arrieta en Corpus Christi: la portada *única* a la calle y los grandes escudos como el principal motivo ornamental. Esto comprueba, una vez, la importancia de los pasos marcados por Arrieta.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 531.

²⁶¹ Fernández, Justino. “Santa Brígida de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, núm. 35, 1966, p. 16-17.

²⁶² Muriel, Josefina. Edición e introducción histórica; Anne Sofie Sifvert, advertencia y versión paleográfica; *Crónica del convento de nuestra Señora de las Nieves, Santa Brígida de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas (Serie documental 24), 2001, p. 19, *apud* AGN, Bienes Nacionales, exp. s/n. Carta reproducida en apéndice documental VI, p. 233.

²⁶³ Expresado así tanto en sus seminarios de arquitectura de la Facultad de filosofía y letras, como en conversaciones personales.

²⁶⁴ Angulo, *op. cit.*, p. 543.

Veamos ahora las coincidencias entre Santa Brígida y Capuchinas de la Villa: ambas cuentan con una sola portada a la calle; las dos tienen vanos escarzanos que iluminan la nave (en Santa Brígida rematados por un frontón curvo, solución tomada del manierismo); asimismo, un gran remate de sentido ascensional recorre el costado lateral de la nave. La portada principal de Santa Brígida, por otro lado, estaba inscrita dentro de un gran arco de triunfo de tres centros "remetido 25 centímetros del paño general",²⁶⁵ (fig. 59). Este tipo de portada tenía ya sus antecedentes en la arquitectura novohispana de la ciudad de México, como en el templo de San Felipe Neri el viejo (1660-1668) y la portada nicho del templo de San Juan de Dios (1729).²⁶⁶ Capuchinas es heredera en parte del concepto de portada nicho. Digo en parte porque no se trata de un nicho en estricto sentido. Así, el maestro del neóstiló al conocer mejor las posibilidades del barroco, emplea un lenguaje distinto y logra un efecto aún más barroco, pues no se contenta con la concavidad de la portada principal, sino que la aplica a los muros laterales, moviendo completamente la planta de la portada.

Ahora bien, dicho movimiento guarda relación directa con la solución empleada por Castera en la fuente del Salto del Agua; el mismo juego de perspectiva logrado en ésta, se repite en Capuchinas: una obra que a la distancia parece completamente plana y rectilínea (fig. 60), pero que al acercarnos y ubicarnos en distintos ángulos para observarla, nos ofrece siempre un aspecto distinto y sorprendente (fig. 53 y ss.). Castera obtiene el efecto de horizontalidad, a través de las grandes pilastras o estribos que marcan los tramos de la fachada. El mismo efecto se había logrado antes en el Colegio de las Vizcaínas²⁶⁷ (fig. 61). No olvidemos que Castera había trabajado en las reparaciones y ampliación de dicho colegio durante el año de 1779.

En lo que respecta a la planta, quizá el modelo que inspiró tanto a la fuente del Salto del Agua como la portada en cuestión, pudo provenir de los dibujos del *Recueil*

²⁶⁵ Fernández, Justino. "Santa Brígida ..", *op. cit.*, p. 20.

²⁶⁶ La tradición de componer una portada a partir de un gran arco de triunfo, viene incluso desde la manierista catedral de Mérida (terminada en 1598). (Ver la opinión de Martha Fernández en este sentido, citada en el capítulo IV de esta tesis, al principio del apartado denominado "Otras consideraciones"). La iglesia del convento de Santo Domingo, atribuida a Pedro de Arrieta y a Miguel Custodio Durán, no está inscrita dentro de un arco de triunfo, pero su remate es un arco muy rebajado como el de Santa Brígida; lo cual nos hace pensar que Díez Navarro también tomó algo de la tradición novohispana.

²⁶⁷ La solución también podría hundir sus raíces en la portada de La Profesa, pues al estar remetida y enmarcada por grandes estribos, a la distancia el edificio aparenta ser sólo eso: un gran muro corrido marcado con fuertes estribos.

élémentaire d'architecture de Jean-Françoise Neufforge, publicados en ocho volúmenes entre 1757 y 1780 con la aprobación de la Academia de París. Neufforge fue discípulo de Blondel y contemporáneo de “una de las personalidades más fascinantes de la arquitectura revolucionaria, Delafosse”,²⁶⁸ de quien hablamos líneas arriba. Si ya los arquitectos de la segunda mitad del siglo XVIII hacían referencia a la Academia de París²⁶⁹ y Castera conocía la obra de Delafosse es probable que también conociera esta colección (*Recueil*), en la que se presentan varias plantas de caprichosas formas para diversos edificios. Existe una “Obra hidráulica” (fig. 62) que guarda cierta semejanza con la composición de la fuente del Salto del Agua, misma que, creo yo, sirvió a Castera como ensayo para la planta de Capuchinas. En la obra de Neufforge, que al parecer es también una caja de agua, la tina de la fuente queda enmarcada por sendas pilastras colocadas diagonalmente y toda la construcción es recorrida por fajas rústicas. Si este arquitecto fue contemporáneo de Delafosse, compartía sus mismos ideales y también publica un *Recueil des Fontaines, Frontispices, Pyramides...* —del que ya hemos hablado— es probable también que Castera se hubiera inspirado en una de las “fontaines” incluidas en la colección de grabados de Delafosse.

Capuchinas de la Villa es un buen ejemplo del barroco neóstil considerado como “tratado de arquitectura edificado”, pues si bien los modelos anteriores pudieron ser “citados” por Castera, existían muchos más en los cuales pudo haberse inspirado, mencionaremos sólo tres. Primeramente la posibilidad de realizar un muro cóncavo que ya aparecía en el tratado de Sebastián Serlio (libro III “sobre Antigüedades”²⁷⁰), el tratadista “de moda” entre los artífices novohispanos (fig. 63). En segundo término, don Ignacio no podía dejar de lado a los grandes maestros del barroco italiano y así, plantas como las de Sant’Ivo alla Sapienza y San Carlino alle Quattro Fontane de Borromini probablemente lo inspiraran al hojear los distintos libros que con sus grabados mostraban a la “Roma antigua y moderna”, la ciudad ideal; o quizá al leer el tratado del

²⁶⁸ Kauffman, Emil. *La arquitectura de la Ilustración...*, op. cit., p. 187.

²⁶⁹ En el tratado novohispano *Arquitectura Mecánica...*, tantas veces citado..

²⁷⁰ Serlio, Sebastiano, op. cit., p. 225.

padre Pozzo que ya hemos mencionado, y que combinaba en sus láminas “el elegante clasicismo de Bernini y los chocantes descubrimientos de Borromini”.²⁷¹

En tercer lugar el gusto por la línea curva se dio desde las primeras construcciones del barroco novohispano, y gracias a la influencia del rococó pudo alcanzar soluciones realmente audaces. Dos ejemplos pictóricos en este sentido y contemporáneos a la portada de las Capuchinas, son los dibujos de Francisco Eduardo Tresguerras: *Sátira contra los médicos* y *Autorretrato o apología del pintor*. En ambos casos el artista emplea como viñeta para sus versos, caprichos o fantasías arquitectónicas. El que más se relaciona con nuestra obra es el segundo, pues se compone de un *muro cóncavo* flanqueado por cuatro tipos distintos de apoyos, una columna de fuste liso y una ménsula invertida de un lado; y del otro una pilastra cajeada y una rocalla que parece hacer las veces de arbotante (fig. 64).²⁷² Así, el gusto del neóstilo por mover los muros se hace también patente en este contemporáneo de Castera.

Vale señalar, por otro lado, la observación que resaltó Angulo acerca del uso del “meandro clásico” (grecas clásicas) tanto en Capuchinas como en el Pocito. Para Angulo el gusto de Guerrero y Torres por lo mixtilíneo y “el encanto de lo quebrado” hicieron que lo utilizara insistentemente aunque fuera en segundo plano. En el caso del Pocito Angulo señala

²⁷¹ *A la manera grande / A la manera española y mexicana*. Vale señalar que el segundo cuerpo de Las Capuchinas de la Villa se puede relacionar con una lámina del tratado del Padre Pozzo (fig. 57).

<http://www.unav.es/teohistariq/histariq/HAC/TRAT.html> Texto publicado en Internet por el Departamento de Teoría e Historia de la Escuela de arquitectura de la Universidad de Navarra.

<http://www.unav.es/teohistariq/histariq/>

²⁷² *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. Museo Nacional de Arte, noviembre 1994- febrero 1995, México, patronato del MUNAL-Banamex-INBA, 1994. El comentario de estas dos obras es de Jaime Cuadriello (p. 226). Al describir el dibujo el autor señala que se trata de “un mueble de estilo rococó que recuerda su «pueril» afición [la de Tresguerras] por copiar los «modelos desarreglados» de Klauber. La lectura de la décima, inscrita en la cara de este edículo de composición ecléctica [...]”. Personalmente considero que si bien este dibujo pudo estar inspirado en un grabado de los Klauber, el diseño se acerca más una fantasía arquitectónica que a un “mueble de estilo rococó”, pues el trozo de edículo se desplanta sobre un páramo e incluso podemos ver que un arbusto —de hierbas silvestres quizá—, ha invadido uno de sus costados. Esta idea de colocar ruinas, templetos o grandes edificios dentro de un paisaje, rodeados de arbustos, fue un recurso muy utilizado por los artistas del rococó, los pintores de vistas y los arquitectos. Ejemplo de este último caso es Giovanni Battista Piranesi, arquitecto neoclásico que tuvo su etapa rococó, y recurrió a tal expediente en sus *caprichos*. (Ver el artículo de Juana Gutiérrez Haces en donde se explica con toda claridad la idea de unir ruinas y naturaleza en una composición. [“Capricho piranesiano”, *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, edición de Martha Fernández y Louise Noelle, México, UNAM-IIE, 1996, p. 229-237]).

Con estas preferencias y viviendo ya en tiempos neoclásicos, era natural que se rebordeasen los grandes paramentos de tezontle con su quebrado meandro clásico de complicación casi precortesiana.²⁷³

Hay que señalar por un lado que la ambigüedad o coexistencia de estilos anotada por Angulo, sería luego aclarada por el maestro Jorge Alberto Manrique con la definición del neóstilo. Por otro lado, esta convivencia de estilos puede verse también como un reflejo de la convivencia personal entre Castera y Guerrero y Torres; de esa relación amistosa que llega hasta la complicidad, siempre respetuosa, y que se percibe en sus obras. De este modo, dos miembros de generaciones distintas conviven a un tiempo, acuden a las mismas fuentes, eligen en este caso las mismas grecas clásicas pero cada uno las interpreta de manera distinta, el mayor las hace dobles y entrelazadas “de complicación casi precortesiana” y el joven —en un guiño al maestro— sencillas o más simples, siguiendo el modelo del tratado. Podríamos decir entonces, que el arquitecto ilustrado de una generación anterior, don Francisco Antonio, glosa los tratados o emplea más libremente los tratados, mientras que don Ignacio se apega más a ellos.

Una última nota en cuanto a la primera vez en que ambos artistas utilizan las grecas: dado que a Guerrero y Torres se le ha considerado el máximo representante de la última etapa de nuestro barroco y es el más famoso, se podría pensar que a él se debe la introducción del “meandro clásico”, pero según las obras que hemos estudiado la primera vez que aparece en una obra es en los arcos de la Garita de Belén, o sea entre 1773 y 1775, luego en la fuente del Salto del Agua en 1779; y fue hasta este año que Guerrero y Torres comenzó la construcción del Palacio de Iturbide, edificio en el que lo empleó por primera ocasión. De ahí que podamos señalar a Castera como el introductor de este elemento.

Por último, la sugerencia de Amerlinck en cuanto que don Ignacio quiso armonizar su obra con El Pocito es, como se puede ver ahora, indudable; pero me parece que Castera no sólo quiso coincidir con esta capilla, “obra maestra entre todas las del

²⁷³ Angulo, *op. cit.*, p. 597-598.

barroco universal",²⁷⁴ sino también con la obra vecina de Arrieta. El artista responde a la portada cóncava de la Colegiata con una portada convexa, lo que podría ser un "negativo" de la primera, para que ésta permanezca como elemento principal del entorno.²⁷⁵

Al mismo tiempo, el arquitecto no olvidó que la construcción debía ser humilde, casi esclava de la Colegiata, y correspondiente a la finalidad principal de las monjas: venerar a la Virgen de Guadalupe constante y directamente desde el coro de su iglesia. Don Ignacio, a pesar de lo fangoso del terreno, logró cumplir cabalmente con las exigencias del cabildo en cuanto a no disminuir las luces del Santuario, ni desairar su "exterior material hermosura"; además, respetó la obra de su paisano y ancestro don Pedro de Arrieta.

Dos años después de la terminación de la iglesia del convento de las Capuchinas de la Villa, don Ignacio fue requerido para realizar otra importante obra de la ciudad de México, en ella el patrocinio de la comunidad vascongada surge nuevamente.

3.1.5 Convento (1789-1795) y colegio (1803-1805) de la Enseñanza

Este convento-colegio formó parte del gran proyecto educativo de la madre María Ignacia de Azlor y Echeverz, natural de la Nueva España, descendiente de vascos y perteneciente a una familia de la nobleza criolla, la del marquesado de San Miguel de Aguayo.²⁷⁶

²⁷⁴ Chueca Goitia, Fernando. "Invariantes en la arquitectura hispanoamericana", *Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas*, núm. 7, Universidad Central de Venezuela, Facultad de arquitectura y urbanismo, Caracas, abril de 1967, p. 118. Cuando el autor se refiere a esta obra, misma que ocupa parte importante de su ensayo, anota que en ella se "revela cierto conocimiento del barroco borrominesco", así como de la obra de Bernini. (p. 118-119) Lo que nos permite suponer que dicho conocimiento se pudo haber dado a través del tratado del padre Pozzo arriba mencionado.

²⁷⁵ Don Fernando Chueca Goitia, reflexiona precisamente en torno al gusto americano por los conjuntos arquitectónicos, de este modo: "La agrupación de iglesias una grande dominante y otra u otras dos pequeñas es frecuentísima en América, y fértil en la promoción de juegos volumétricos y espaciales del mayor encanto arquitectónico", ("Invariantes...", *op. cit.*, p. 110-111). Encanto plenamente logrado por nuestros arquitectos en la Villa de Guadalupe. (Acerca de los juegos volumétricos y espaciales ver el apartado 4.2.1. de esta tesis)

²⁷⁶ Ladd, *op. cit.*, p. 113-114 y 270-71. Ésta era una de las familias más poderosas de la Nueva Vizcaya.

Hacia la tercera década del siglo XVIII María Ignacia inició los planes para la fundación de la Compañía de María en la Ciudad de México. El permiso para comenzar las obras fue otorgado en mayo de 1754, por un importante e ilustrado mecenas el arzobispo don Manuel José Rubio y Salinas (1749-1765), a quien ya nos referimos anteriormente.²⁷⁷ La iglesia, que es una de las mejor conservadas hasta nuestros días, fue construida de 1772 a 1778 ²⁷⁸ coincidiendo con el gobierno de nuestro ilustrado virrey frey don Antonio María de Bucareli y Ursúa Henestrosa Lasso de la Vega Villacís y Córdoba.

La priora del convento para ese momento era Anna Theresa Bonstet, mujer nacida en Bruselas que había venido desde Tudela (Navarra), con María Josefa de Azlor para fundar la Compañía de María. Una vez que terminó la construcción de la iglesia, correspondía a la madre Bonstet continuar con la del convento-colegio, sin embargo ella sólo dejó preparado el camino para la madre Micaela Bustamante; quien a decir de Foz y Foz “inaugura la etapa netamente criolla del convento del Pilar, primero como novicia, luego como mujer de gobierno”.²⁷⁹ Micaela Bustamante fue priora en dos períodos: de 1785 a 1791 y de 1800 a 1807. La primera piedra del conjunto fue puesta durante su priorato, el once de enero de 1789. Don Antonio de Bassoco, como ya señalamos en el primer capítulo, fue el padrino del suceso y como tal otorgó 4,000 pesos. Otras personas que contribuyeron para dar principio a la obra fueron el arzobispo, don Alonso Núñez de Haro y Peralta (12,000 pesos en 1788; 2,000 para el inicio de la obra y 2,000 pesos anuales, durante la construcción); y del legado de Luis de Torres 400 pesos. Este Luis de Torres parece ser el mismo arcediano de la catedral don Luis Antonio de Torres, pues también se le llamaba así según vimos en el caso de la iglesia de Capuchinas.

A un año de haberse iniciado los trabajos, Bassoco fue nombrado síndico de la obra. Foz y Foz señala que bajo el patrocinio de don Antonio, y a decir de una de las religiosas del convento, las obras se adelantaron mucho “por haberle agregado dicho

²⁷⁷ *Vide supra* 2.1.2. Vale recordar que el virrey en aquellos años lo era don Juan Francisco de Güemes Horcasitas, primer conde de Revillagigedo (1746-1755), padre del mecenas más conocido de Castera: el segundo conde de Revillagigedo.

²⁷⁸ Foz y Foz, *op. cit.*, p. 294.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 324.

señor muchos miles, y pudimos en breve habitar el nuevo convento";²⁸⁰ (incluso éste le quedó a deber al síndico más de 40,000 pesos²⁸¹). Aunque no se conoce la fecha exacta de la inauguración "Las monjas se habían trasladado ya al nuevo edificio en febrero de 1795".²⁸²

El colegio, ubicado en el costado Norte de la iglesia, fue también obra de don Ignacio, que como sabemos y para nuestro pesar, fue completamente remodelado en el siglo XIX.

La construcción se llevó a cabo durante el segundo período de gobierno de Micaela Bustamante. En enero de 1801 don Antonio de Bassoco, bienhechor de las educandas, quería comenzar pronto los trabajos para cumplir la promesa de edificar a sus expensas el nuevo colegio; este ofrecimiento lo había hecho a las monjas el día de la inauguración del convento. Sin embargo, hubo de esperar hasta 1803 en que se dio la autorización del derribo de la parte vieja del colegio, para poner manos a la obra. Don Antonio "actuó con tanto empeño y liberalidad que el colegio pudo concluirse en poco más de dos años. Quedó hermoso y muy capaz para albergar a gran número de alumnas".²⁸³ Doña Pilar Foz y Foz indica que no había encontrado el documento con la fecha de la inauguración pero aclara que debió ser durante 1805.²⁸⁴ Nuestro generoso conde había invertido en esta obra más de cien mil pesos.²⁸⁵

En cuanto a cómo fue originalmente el colegio no sabemos mucho, en la litografía de Murguía de *México Pintoresco* observamos que su portada era idéntica a la del convento y formaba un conjunto armonioso (fig. 65). Del interior nos dice Foz y Foz que tenía un gran patio central, alrededor de cual se encontraban las aulas y demás dependencias del pensionado; asimismo señalaba que éste mantenía "...las comunicaciones reglamentarias con el convento pero ninguna con el noviciado".²⁸⁶

El edificio fue ocupado por el Tribunal superior de Justicia y Actualmente por oficinas de la Secretaría de Educación Pública.

²⁸⁰ "Necrología de la madre Micaela de Bustamante", México, 3 de diciembre de 1807, p. 5., *apud* Foz y Foz, *op. cit.*, p. 340.

²⁸¹ Foz y Foz, *op. cit.*, p. 344.

²⁸² *Ibid.*, p. 340.

²⁸³ *Ibid.*, p. 344.

²⁸⁴ *Ibid.*, n.

²⁸⁵ *Ibid.*; Bassoco, José María. *Diccionario Universal*, tomo I, *op. cit.*, p. 483.

²⁸⁶ Foz y Foz, *op. cit.*, p. 333.

Fortuna crítica del convento

Lo que se conserva del conjunto realizado por Castera es el convento y de éste, como sucede con las otras obras del arquitecto, muy poco o casi nada se ha escrito. Quizá en este caso pase lo mismo que con la obra anterior, que se encontraba junto a una obra célebre: la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, vulgo la Enseñanza. (Si existieran los edificios tal y como les dejó Castera podríamos decir que las dependencias se hallaban a los lados.)

Don Diego Angulo, por ejemplo, después de estudiar detenidamente dicha iglesia como representante principal del barroco del final del siglo XVIII, señala: "El convento, algo posterior (1789) al templo, fue obra de Ignacio Castera".²⁸⁷ Esto fue todo lo que el investigador dedicó al edificio.

Posteriormente, doña Josefina Muriel valora la obra de la siguiente manera

El arquitecto Castera no sólo hizo un edificio funcional sino que supo aunar a ello la belleza arquitectónica dejando una construcción que se considera uno de los más bellos de la ciudad, con una singular escalera entrecruzada cuyos arranques salen de los patios y logra armonizar la doble fachada con la ya construida iglesia al centro.²⁸⁸

La opinión acerca de la escalera coincide con la de Jaime Reyes Estrada, quien la consideró "la escalera más valiosa y única en el mundo".²⁸⁹

El encargado de "remodelar" el convento (de 1992 a 1994) para la nueva sede de El Colegio Nacional, que ahora alberga, fue el arquitecto Teodoro González de León quien en el discurso de entrega de las instalaciones señalaba

Los hallazgos que surgieron al destapar losas y remover aplanados hicieron variar tanto el criterio como la forma de reestructurar y aprovechar el espacio para las nuevas necesidades. Y poco a poco se nos fue revelando la esencia de la obra, su sinceridad constructiva; surgió el magnífico constructor que fue Ignacio Castera.²⁹⁰

²⁸⁷ Angulo, *op. cit.*, p. 593.

²⁸⁸ *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, JUS, 1995, 2ª edición, [1ª ed. 1946], p. 478. El logro de armonizar las fachadas a que se refiere doña Josefina, se analiza en el apartado siguiente.

²⁸⁹ "Edificio único en América", *Excelsior*, viernes 14 de junio de 1968, p. 26; citado por Foz y Foz, *op. cit.*, p. 335.

²⁹⁰ "El edificio de El Colegio Nacional", *Entrega de las nuevas instalaciones...*, *op. cit.*, p. 51.

Castera fue sincero y “magnífico constructor”, sin embargo, González de León no se aventura a llamarlo arquitecto.

Regina Hernández Franyuti lo menciona, pero sólo lo analiza a la luz de documentos de la época en los que se hacían varias correcciones a Castera, pero nada más.²⁹¹

Guillermo Tovar de Teresa, por último, se refiere al convento y colegio como “los edificios idénticos que Castera erigiera a los flancos del templo del mismo nombre”.²⁹² Poco es en verdad, como es notorio, lo que se ha escrito.

La obra

En marzo de 1789 don Ignacio presentó a la Junta de la Real Academia de San Carlos, un detallado informe al que anexaba los seis planos del “convento, colegio y casas particulares de la Enseñanza”.²⁹³ En ellos además de dar medidas exactas de cada dependencia, la razón de las mismas, y de justificar todos y cada uno de los espacios, señalaba “ser público y notorio, mía la traza, invención y dirección de la obra”. Se nota el genio de Castera, pues ya nos es familiar ese tono de confianza y firmeza que empleaba en sus escritos. Pero esta familiaridad no existía anteriormente y por eso había cierta incredulidad hacia su labor como arquitecto, consecuencia lógica del casi anonimato en que se hallaba; tanto así que doña Pilar Foz y Foz, la historiadora que ha hecho el trabajo más completo acerca de los colegios de la Enseñanza en la Nueva España, se preguntaba por qué una obra tan importante le había sido encargada a un desconocido —en su faceta de arquitecto—. Foz y Foz cuestionaba la elección de Castera, considerando que si las monjas habían quedado tan satisfechas con la obra de la iglesia ¿por qué no habían de encargarle al mismo arquitecto la continuación del convento? o ¿por qué si Guerrero y Torres había sido el autor de la iglesia no siguió él mismo con el resto de la obra?. Después de estas preguntas Foz y Foz se refiere brevemente a nuestro arquitecto y a su participación en las obras públicas; señala que

²⁹¹ Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 94-95.

²⁹² Repertorio, tomo I, *op. cit.*, p. 305.

²⁹³ “Expediente formado sobre aprobación de los planos que levantó el maestro mayor de esta nobilísima ciudad, don Ignacio Castera, para la fábrica y convento de religiosas de la Enseñanza”, 1789, Archivo de la Academia de San Carlos, gaveta 4, exp. 509., *apud* Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 131.

quizá como en 1781, cuando él y Guerrero y Torres compitieron por el cargo de Maestro Mayor de la ciudad, esta vez lo habían hecho por la realización del convento y nuevamente Castera había ganado.²⁹⁴

Las razones por las cuáles lo eligieron a él se pueden encontrar en lo que hasta este momento hemos escrito, sin embargo, podemos reiterar que don Ignacio fue preferido porque era el Maestro Mayor primero de la ciudad, porque su currículo a esas alturas era sorprendente y porque muy probablemente el arzobispo y las personas que participaron en la construcción de las Capuchinas habían quedado complacidos con la obra y recomendaron a don Ignacio con la madre priora Micaela Bustamante. Aunado a ello tenemos la amistad con Bassoco (misma que quizá se vio fortalecida cuando Castera trabajó en Chalco, recordemos que varias haciendas de Bassoco estaban ahí), y su recién ingreso en la RSBAP un año atrás. Castera era, en fin, un miembro distinguido de la élite de arquitectos y de la élite cultural novohispana en general. Pero, debemos insistir, los otros trabajos del artista eran *más que suficientes* para respaldar su elección.

Asimismo, Foz y Foz no creía en la declaración de nuestro arquitecto cuando aseguraba que él había “inventado” la obra, pues señala que “Las líneas generales del trazado no eran invención de Castera; eran las peculiares de los edificios de la Compañía de María”.²⁹⁵ En efecto, don Ignacio tenía que acatar *las “líneas generales”* que señalaban las Constituciones *escritas* para la edificación de los conventos de la Compañía de María; pero la traza, el modo de solucionar las peticiones de las monjas; los cálculos matemáticos, la adecuación al terreno, a sus dimensiones y al suelo; la adaptación de la construcción al entorno, a la iglesia vecina y la unidad estilística, entre otros innumerable aspectos, *todo* lo demás, era invención suya y nada más.

A pesar de la comprensible sorpresa e incertidumbre de Foz y Foz hacia la capacidad de don Ignacio, la historiadora reconoce su trabajo:

El historial que conocemos de Castera hasta 1789, y la dureza con que González Velázquez juzgó su informe, nos hacen pensar que sus conocimientos y experiencia se basaban, y se habían desarrollado más, en el ámbito de la ingeniería que en la arquitectura. Su informe lo retrata como hombre hábil, astuto. [...] Su informe da la

²⁹⁴ Foz y Foz, *op. cit.*, p. 326-327.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 329.

impresión de que no sabe cómo conjugar “firmeza, comodidad y hermosura” con las exigencias inflexibles de las monjas. Sin embargo, los planos levantados en 1867 nos demuestran que Castera trató y logró superarse; *nos evidencian que cuidó la composición la simetría y la adecuación, no sólo en planta, sino también volumétricamente.*²⁹⁶

Inmediatamente después asegura que “El convento ha sido considerado una de las realizaciones más logradas del arte colonial” y hace suya la expresión de Reyes Estrada en cuanto a que posee “la escalera más valiosa y única en el mundo”.²⁹⁷

En lo que respecta a la experiencia y conocimientos de Castera como arquitecto, ya se ha demostrado que en verdad los manejaba a la perfección, por lo tanto aquello de que “trató y logró superarse” no es sostenible, como tampoco lo es que no sabía conjugar los elementos de la arquitectura.

Por otro lado, en su informe lo que Castera aclaraba era lo siguiente:

Es lo más difícil en la arquitectura la combinación de los tres principales axiomas generales, de firmeza, comodidad y hermosura, los que siendo tan amables que deben reputarse por uno, parecen tan enemigos cuando se usan.- A esto se agregan las peticiones del dueño, de las circunstancias que ha de tener el edificio gobernándose aquél por las reglas o instituto que les ciñe, de que resulta otra mayor dificultad que vencer al artífice, como lo ha sido en esta obra, pedir las religiosas en el primer piso las oficinas de cocina, refectorio, sacristía, etc., de seis y siete varas de latitud y doce, 20, y más de longitud; y en el 2º, y 3º sólo (en la mayor parte) aposentos o celdas de 5 varas $\frac{1}{4}$ de latitud y 5 $\frac{1}{2}$ de longitud en lo que no concedieron absolutamente dispensa.²⁹⁸

Es claro que Castera quería demostrar sus conocimientos teóricos y justificar las razones por las cuales podría parecer que éstos no estaban siendo cumplidos a cabalidad, pero esto no se podía —porque en verdad no podía ser así— achacar a su falta de pericia, sino a las estrictas exigencias de las religiosas. Castera incluso pedía sin ningún empacho que de existir nuevas correcciones se las hicieran, “pues siempre resultan en beneficio del arte y del público”.²⁹⁹

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 335. Las cursivas son mías. La historiadora ya había publicado los documentos del convento existentes en el archivo de la Academia de San Carlos, mismos que incluye Hernández Franyuti. Foz y Foz aclara, además, que Mañiscal ya los había citado en *La arquitectura en México* (p. 328).

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 335.

²⁹⁸ “Expediente formado...”, en Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 131.

²⁹⁹ *Ibid.* p.134. Insisto, ¿habrá sido él quien redactó el tratado *Architectura mecánica*?

Análisis formal y estilístico

El **convento** realizado por Castera es realmente una joya arquitectónica, ejemplar del barroco novohispano en su modalidad neóstila y “único claustro de monjas del siglo XVIII que se conserva en la ciudad de México”.³⁰⁰ Consta de tres pisos y tiene tres patios. **La fachada** es sencilla, pero conserva el arraigado gusto barroco por combinar la cantera y el tezontle. Asimismo, en la fachada posterior (hacia la calle de San Ildefonso) se puede ver cómo Castera mantuvo la tradición de continuar las jambas hasta las cornisas tal y como se había venido haciendo en la Ciudad de México (fig. 66).³⁰¹ En el centro de la portada se puso un pequeño remate campaniforme decorado con las pilastras de almohadillado horizontal que tanto gustaban a nuestro arquitecto y que me atrevo a considerar como un pequeño o discreto autógrafo (fig. 67).

Uno de los aspectos más interesantes de esta obra es sin duda **la escalera**, obra “nada común”³⁰² en la arquitectura novohispana. A petición de las monjas ésta debía tener salida a los dos patios y así se hizo. En un principio esta escalera debió ser de forma espiral, ya que en las correcciones que hizo González Velázquez sugería al arquitecto que “sería mejor la hiziesen como aquí está en práctica, de figura cuadrada o cuadrilonga”.³⁰³ El director de arquitectura de la Academia —quien ya hemos dicho no era tan rudo con don Ignacio como se ha repetido— le insinúa que cambie las escaleras, pero además reconocía que era mejor hacerlas “como aquí está en práctica”, es decir como se usaba en la Nueva España; nada mejor que esta frase para comprobar el respeto y la confianza en la tradición arquitectónica de estas tierras.

Castera cambió la escalera, la hizo “cuadrilonga”, en el desembarque puso dos hermosos arcos de medio punto formando una esquina y en los pasillos que dan hacia

³⁰⁰ Fernández, Martha. *Ciudad rota. La ciudad de México después del sismo*, México, UNAM-IIE, (Divulgación 1), 1990. p. 145.

³⁰¹ Quizá la fachada principal (hacia la calle de Donceles) también estuvo así. En la actualidad el recuadro formado por las jambas está cubierto con cantera. En los planos para construir las casas del Colegio de San Pedro y San Pablo, realizados apenas un año antes de iniciado el Colegio de la Enseñanza (1788), se puede ver que en los vanos de las fachadas don Ignacio también utilizó esa solución, pero al parecer en el recuadro no se dejaría el tezontle aparente (fig. 67a). (AGN, Monte de Piedad, doc. cit.)

³⁰² Fernández, Martha. *Ciudad rota*, op. cit. p. 144.

³⁰³ Citado por Foz y Foz, op. cit., p. 332.

el cubo de la escalera abrió sendos arcos, también de medio punto, a modo de ventanales con lo cual logró un impresionante juego de perspectiva (fig. 68). Este último, al parecer, fue el aspecto predilecto de la arquitectura para nuestro artista, pues el manejo que de ella hace en los patios del convento también lo demuestran.

Si en verdad como creemos la escalera era de caracol, nos encontraríamos a Castera siguiendo el ejemplo de don Francisco Antonio Guerrero y Torres, pues quizá pretendía hacer una escalera como la que espléndidamente había realizado el arquitecto en el palacio neóstilo de los Condes de San Mateo Valparaíso.

Dos coincidencias concretas se pueden señalar entre ambas obras, primero la perfección en la traza de la escalera —a pesar de ser uno de los problemas más difíciles de resolver en la arquitectura—; y segundo que ambas, al ser de doble rampa, comunican a dos pasillos paralelos, por un lado a través del desembarque y por el otro mediante un gran ventanal (fig. 69). El arquitecto Carlos Flores Marini, asegura que esta es “...solución única que inspira la escalera del convento de la Enseñanza...”³⁰⁴

Es casi seguro, pues, que Castera hubiera tomado como modelo la escalera de Guerrero y Torres (en espiral), pero luego decidió cambiarla atendiendo a la sugerencia de González Velázquez.

Los modelos para la escalera, cuadrada o redonda, aparecían en algunos tratados de arquitectura. El del padre Pozzo por ejemplo tiene una sección dedicada al asunto.³⁰⁵ Recordemos también que el título del tratado es *Prospettiva de Pittori ed Architetti* y tal vez gracias a él, don Ignacio perfeccionó la perspectiva en sus obras.

El tratado de Juan Caramuel, tan apreciado por los ilustrados del siglo XVIII,³⁰⁶ también tiene un capítulo y una lámina dedicados al asunto: libro I, cap. XVIII; lám. XVIII: “De las escaleras que van en Caracol”³⁰⁷ (fig. 70).

³⁰⁴ Casas virreinales en la Ciudad de México, México, FCE (Presencia de México 15), 1970, p. 45.

³⁰⁵ Pozzo, *op. cit.*, fig. 111 y ss. También podría haber estado inspirada en las escaleras en espiral de Bramante, para el Cortile del Belvedere en el Palacio Vaticano (ca. 1505); puesto que los diseños del artista fueron dados a conocer a través de grabados o gracias a los tratadistas que los reprodujeron. (Davies, Paul y Hemsoll Davies. “Donato Bramante”, *The Dictionary of art*, vol. 4, p. 649.)

³⁰⁶ Diego de Villanueva, en España, fue uno de ellos. (Bonet Correa Antonio, Estudio preliminar a Juan Caramuel, *Arquitectura civil recta y oblicua*, *op. cit.*, p. XXVI.

³⁰⁷ Caramuel, *op. cit.*, tomo I, p. 110 y tomo II p. 288, respectivamente.

Hubo además otra importante tarea encomendada a Castera por la institución vasco-criolla de la Enseñanza: el diseño de integración del convento, la iglesia y el colegio. Foz y Foz nos dice que

La solución encontrada para unir las dos fachadas neoclásicas del convento-colegio con la iglesia barroca fue la construcción de un gran arco, que dejaba semidescubierta la del templo y dividía el conjunto en dos partes casi iguales. Pensamos que la solución fue concebida y realizada por el propio Castera.³⁰⁸

La autora no señala la fecha exacta de su construcción pero sí deja claro que el arco fue realizado durante la edificación del conjunto; y si don Ignacio de Castera Oviedo y Peralta fue su artífice, entonces creo que no podemos dudar que él fue autor del desaparecido arco,³⁰⁹ y con éste daba uniformidad al conjunto. La solución seguramente no resultó mayor problema, pues se trataba de una composición similar a la del convento de las Capuchinas de la Villa: iglesia al centro y dependencias a los lados.

El **gran arco** señalaba el lugar de la iglesia y arrancaba aproximadamente a la altura de la segunda mitad del tercer piso, era de medio punto y se cortaba al nivel de las dovelas. En la litografía de Murguía (fig. 65), también se observan los tres discretos pináculos que remataban la zona de la iglesia, dos en las pilastras de orden gigante que recorren el edificio y uno más en el centro, a la altura de la clave del arco; con estos remates se le daba mayor importancia al espacio sagrado, así como cierto sentido ascensional.

En este caso tal vez Castera se inspiró en el templo de San Felipe Neri el Viejo, pues la portada también está remetida o resguardada por un gran arco;³¹⁰ y como hemos visto nuestro ilustrado arquitecto solía revisar toda la arquitectura de sus antepasados antes de ejecutar sus obras.

Pero el arco no puede considerarse de ninguna manera como una obra aislada, sino como parte integral de los edificios del convento y colegio de la Enseñanza, pues en el muro que sirve de flanco a la portada de la iglesia, el arquitecto puso tres grandes óculos ovalados de cantera sobre el muro de tezontle, en cada uno de los pisos. En el

³⁰⁸ Foz y Foz, *op. cit.*, p. 335.

³⁰⁹ Fue destruido en 1912 por el arquitecto Luis Olvera. (Foz y Foz, *op. cit.*, p. 335.)

³¹⁰ En el apartado denominado "Las atribuciones", me detendré más en el modelo que influyó esta obra.

resto del edificio el arquitecto había puesto vanos adintelados, así que con los óculos enmarcó la iglesia revelando una clara intención decorativa, pues éstos simulan grandes medallones; además, si consideramos que también debieron existir en el muro correspondiente al edificio del colegio —antes de la remodelación del siglo XIX por supuesto—, encontraríamos que los medallones, además de enmarcar la iglesia en particular, y decorar la fachada del conjunto, podrían otorgar un leve sentido ascensional al conjunto.

Los óculos ovalados fueron empleados, como medallones estrictamente hablando, por su amigo Guerrero y Torres en una de sus mansiones, la de los condes de Jaral de Berrio, mejor conocida como el Palacio de Iturbide (1779-1785). En el segundo piso de las calles extremas de la portada aparecen los ornamentos, pero éstos fueron ocupados por escudos.³¹¹ (fig. 71)

Sintetizando, el convento-colegio de la Enseñanza no puede ser considerado como un edificio neoclásico como señaló Foz y Foz. Los claustros del convento siguen la tradición constructiva novohispana y la portada, si pudiéramos verla tal y como la dejó Castera a principios del siglo XIX (1805), es un perfecto ejemplo de barroco neóstilo porque, entre otras razones, mantiene la combinación de la chiluca y el tezontle, emplea balcones de herrería y los medallones adornan al conjunto discretamente.

La Enseñanza se puede agregar, pues, a la lista de edificios civiles neóstilos, al lado del ya citado Palacio de Iturbide y la antigua Cárcel de la Acordada (1777-81), obra de José Joaquín García de Torres,³¹² cuya portada principal ubicada al centro, apenas sobresalía del resto del sobrio edificio, por el remate mixtilíneo que la cerraba (fig. 72).

Veinte años cumplía la Academia, Castera había sido criticado y envidiado; con todo, su edificio barroco se erguía orgulloso entre dos construcciones neoclásicas: a unos cuantos pasos estaba el convento de la Encarnación, realizado por uno de sus “críticos”, el ingeniero Miguel Constanzó y enfrente se elevaba la Casa del Marqués del Apartado, de Manuel Tolsá. Vale recordar de paso que al mismo tiempo que construía

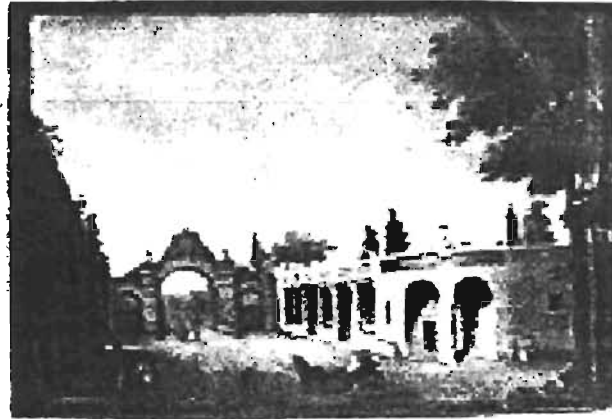
³¹¹ Fernández Martha, “El palacio...”, *op. cit.*, p.196.

³¹² Arciniega, *op. cit.*, p. 161 y 168.

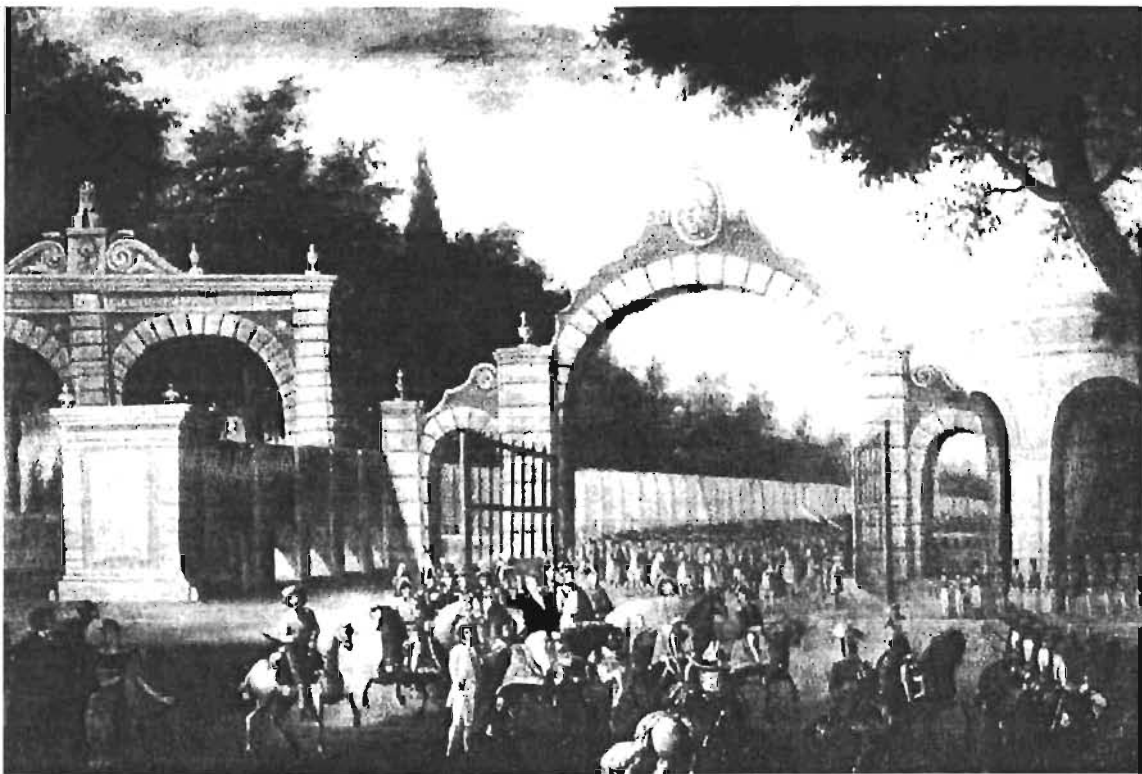
el conjunto de la Enseñanza, Castera trabajaba al lado del propio Constanzó, en la terminación de la Real Fábrica de Tabacos.³¹³

A partir del inicio del convento y colegio de la Enseñanza, y paralela a su construcción, comienza una etapa importante en la vida de Castera —la más conocida—, ya que trabajará al lado del segundo conde de Revillagigedo en la organización, limpieza y embellecimiento de la Ciudad de México. El éxito de esta nueva empresa se puede resumir en una frase y aunque se trate de un lugar común, es innegable que gracias a la labor conjunta de virrey y arquitecto, la capital novohispana pudo ser llamada Ciudad de los Palacios.

³¹³ Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 93.



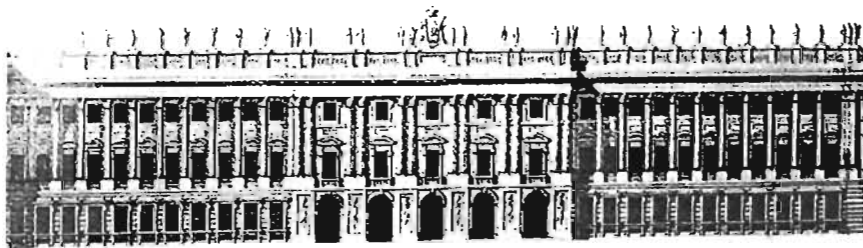
1. *Garita de Belén*. Anónimo, siglo XIX (MNH).



2. *Entrada de Agustín de Iturbide a la Ciudad de México*. Anónimo, siglo XIX (IIE. De *México su tiempo de nacer*).



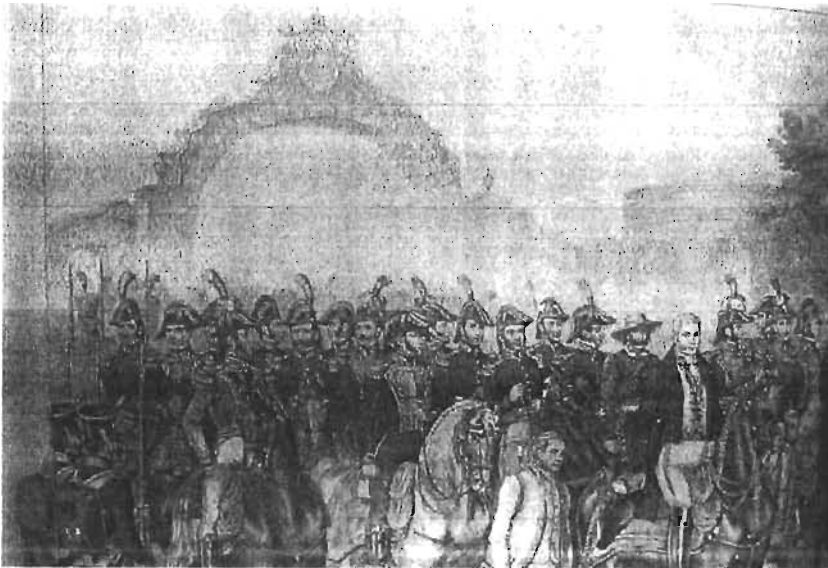
3. "Puertas modernas del palacio del barón Krönstrom en Suecia", *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola (11E).



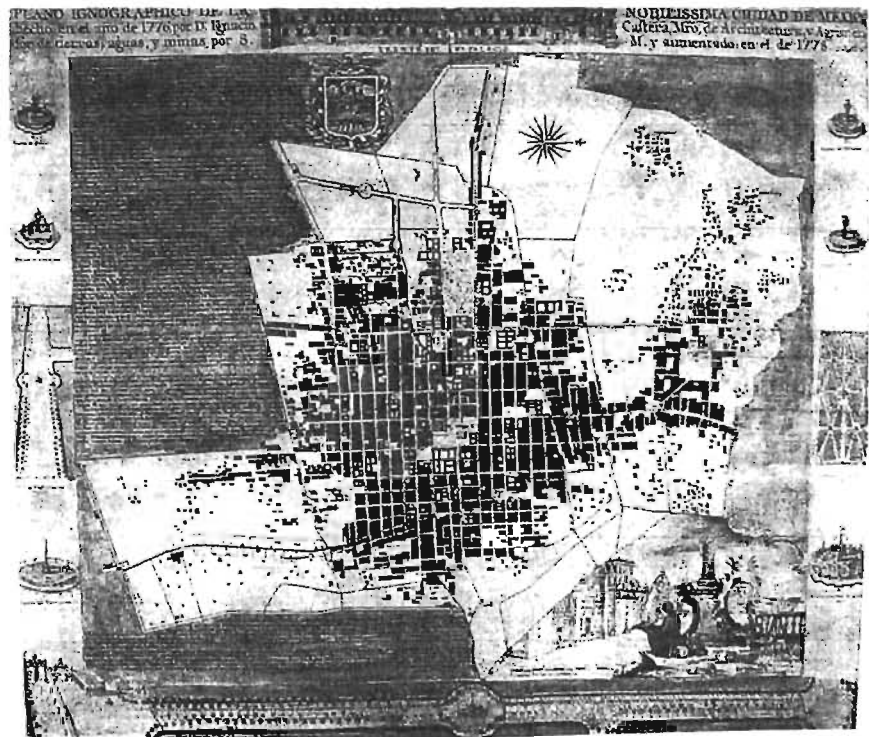
4. Palacio Real de Madrid, Filippo Juvarra (ALGM. De *Filippo Juvarra*).



5. Fachada de ayuntamiento Jura de Carlos IV, 1788, Ignacio de Castera (*De Juegos de Ingenio y agudeza...*).



6. *Iturbide y los generales de el Ejército Mexicano*, Taller de Lemercier, París, ca. 1838 (ALGM. De México Ilustrado. Mapas, planos...).



7. *Plano Ignográfico de la Nobilísima Ciudad de México*, Ignacio de Castera, 1776 (ASV. De Treasures of Mexican colonial Painting).



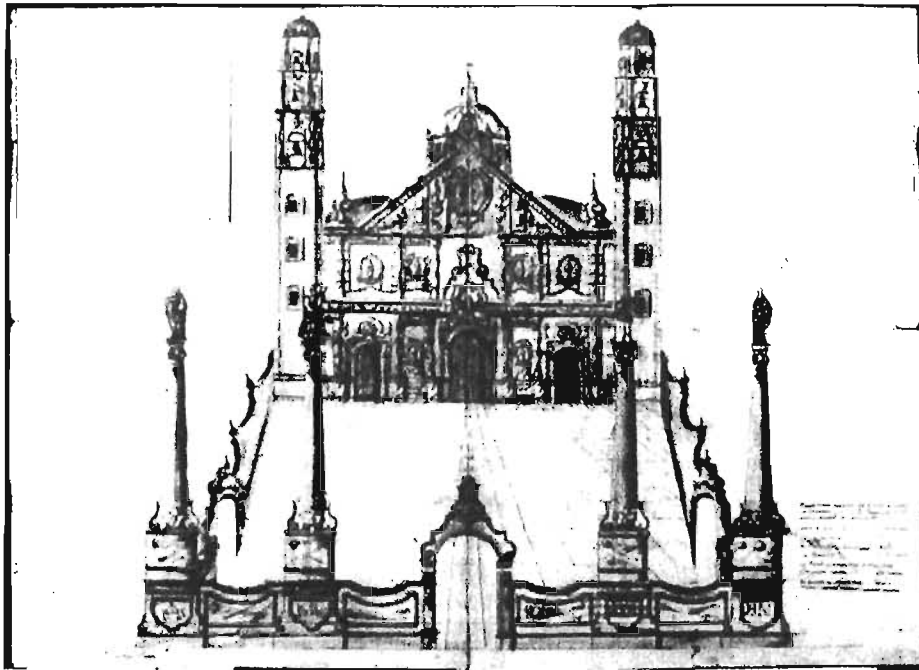
9 a. Santa Prisca de Taxco, obra de Cayetano José de Sigüenza. (CGA/IEE).



10. Plan Ignográfico de la Hacienda de Mazapa. Ignacio de Castera, 1787 (ALGM. De *El territorio Mexicano*).



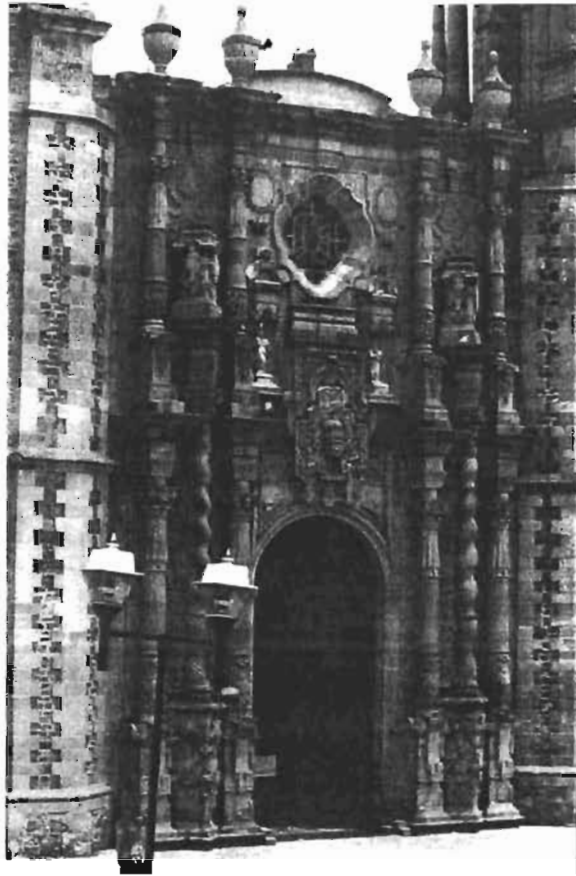
11. Plan Ignográfico de la Hacienda..., detalle esquina inferior derecha (ALGM).



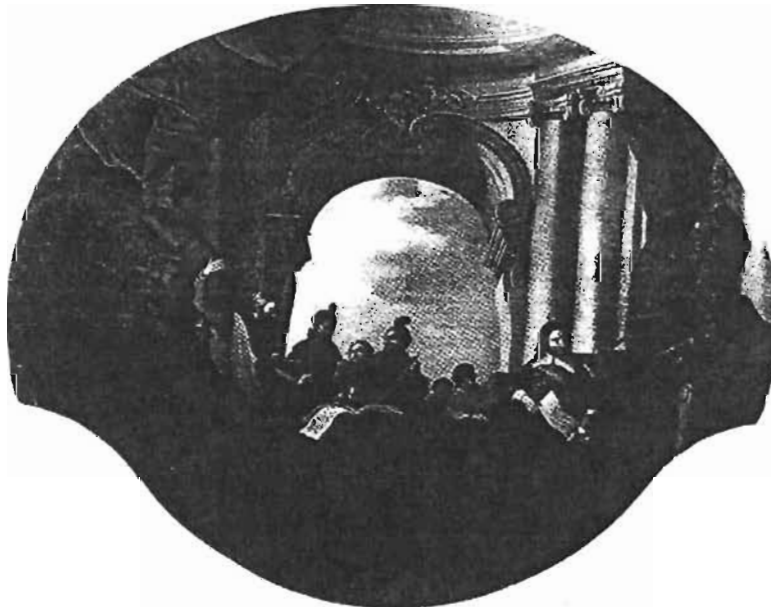
12. Mapa del templo de la parroquia de Santa Cruz y Soledad. Ildefonso Iniesta Bejarano y/o Cayetano José de Sigüenza, 1781 (AGI).



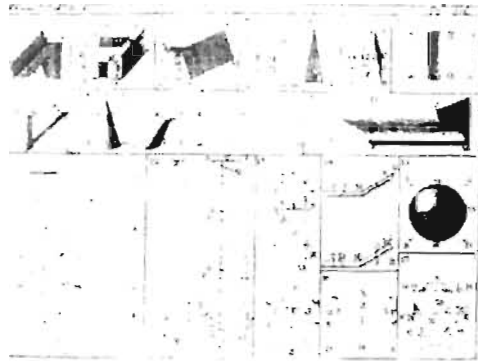
13. Detalle de pilastra del sotocoro de la iglesia de la Santísima Trinidad, Ciudad de México (ALGM).



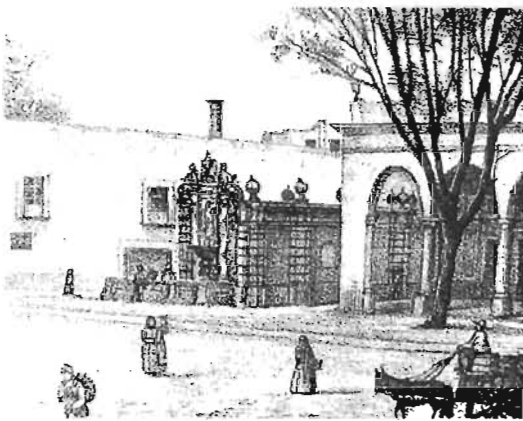
14. Parroquia de Santiago Tianguistengo, Estado de México. Cayetano José de Sigüenza (CMG/IE).



15. *Alegoría de la Música*. Sobrepuerta de la desaparecida Biblioteca Turriana (ALGM. De *Juegos de ingenio y agudeza...*).



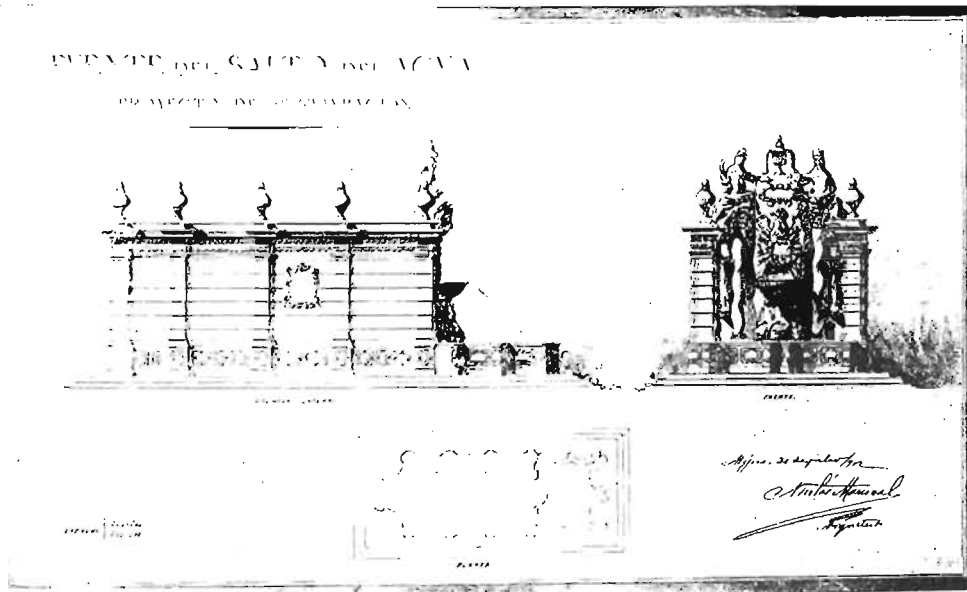
16. Estampa 5 del libro II, de *El arquitecto práctico*, de Antonio Pló y Camín (IIE).



17. Plaza del Salto del Agua, detalle. Litografía de Murguía en *México Pintoresco* de Manuel Rivera Cambas (FRBN).



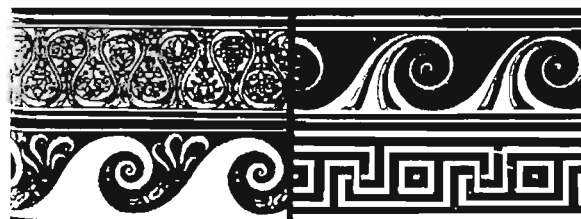
18. Fuente del Salto del Agua. Estado actual de la réplica en el sitio que ocupaba originalmente (ALGM).



18 a. Proyecto de restauración para la fuente del Salto del Agua. Nicolás Mariscal, 1902 (FRHN)



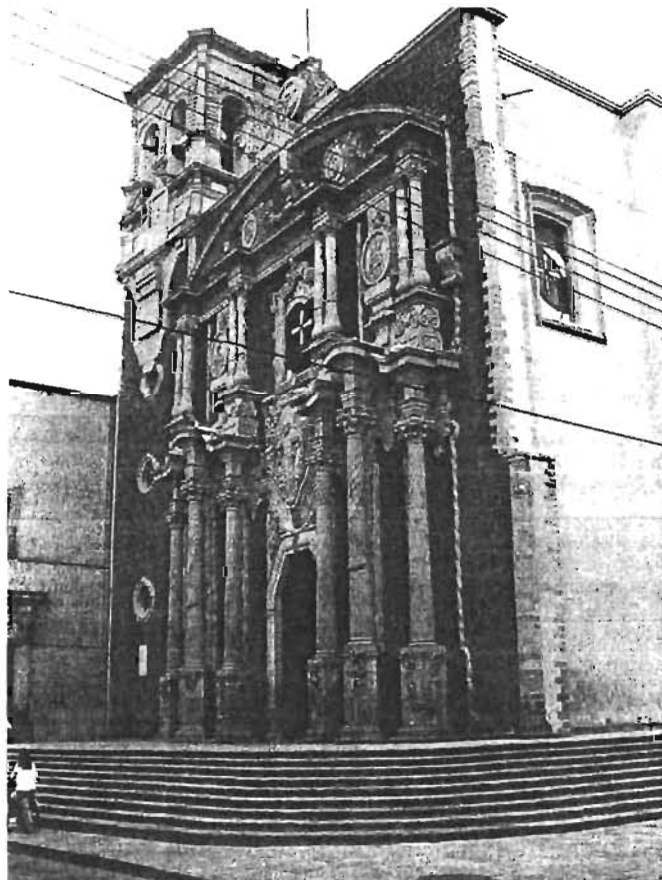
19. "Diversos diseños de jarrones..." *Reglas de los cinco Órdenes de Vignola* (III).



20. Detalle del folio 71 del *Libro IV de arquitectura* de Serlio (De *The five books of architecture*).



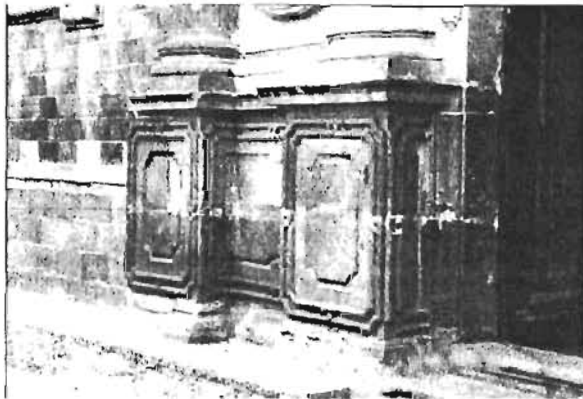
21. Portada del *Libro V de Arquitectura* de Serlio (ALGM. De *The five books of architecture*).



22. Oratorio de San Felipe Neri de Querétaro (actual Catedral), fachada principal (ALGM).



23. Parroquia de Santiago Apóstol, Chalco. Fachada principal (ALGM).



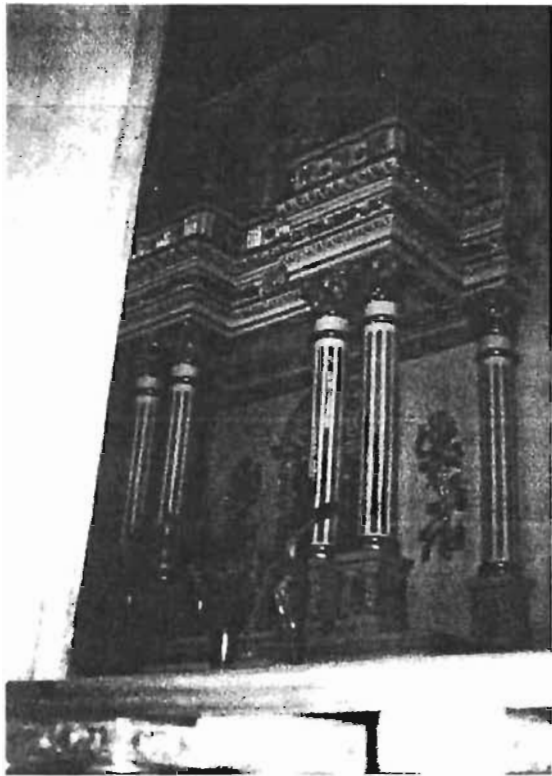
24. Parroquia de Santiago Apóstol. Banco de la portada (ALGM).



25. Parroquia de Santiago Apóstol. Detalle del entablamento del primer cuerpo (ALGM).



26. Parroquia de Santiago Apóstol. Trofeos colgantes (ALGM).



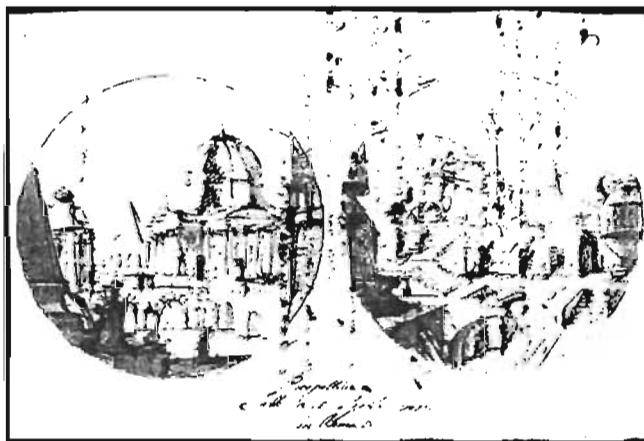
27. Parroquia de Santiago Apóstol. Retablo mayor (ALGM).



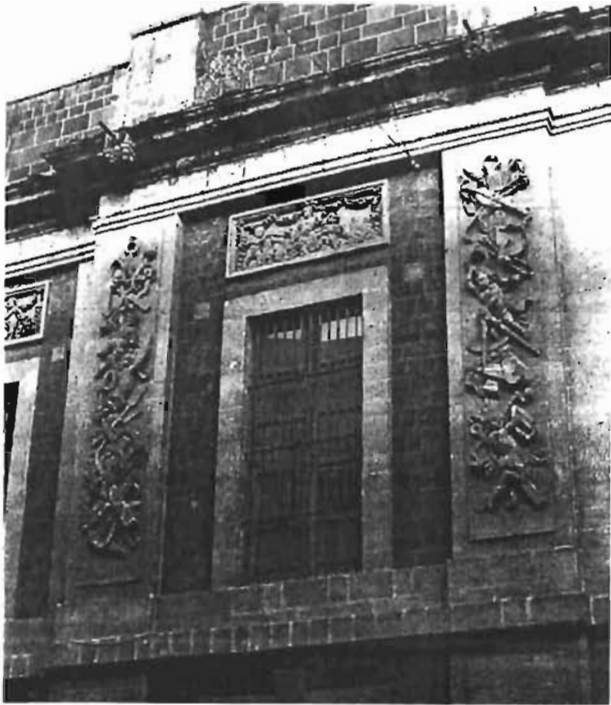
28. « Trophées militaires », Jean Charles Delafosse (ALGM).



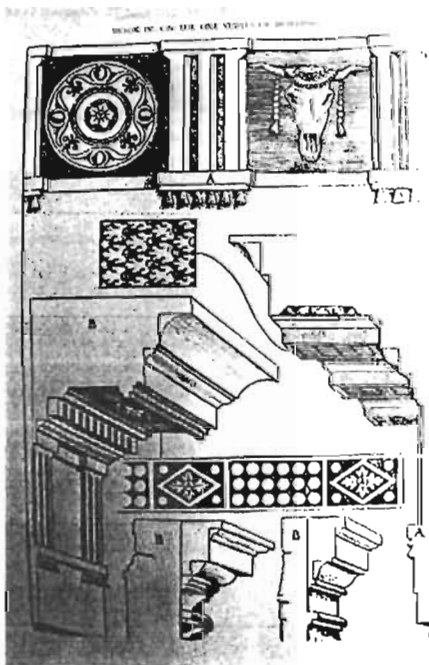
28 a. « L'air et l'eau » Fantasia arquitectónica de Jean Charles Delafosse (ALGM. De *La arquitectura de la Ilustración*).



29. Architectural Fantasies with Temples and Pyramids, o *Prospettiva* (NGA).



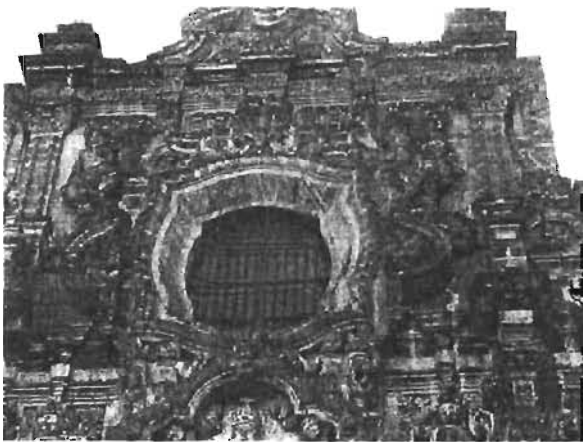
29 a. Trofeos colgantes Casa de Moneda (ALGM).



30. Cornisa del orden dórico del tratado de Sebastián Serlio (IIE) y cornisa de la parroquia de Santiago Apóstol (ALGM).



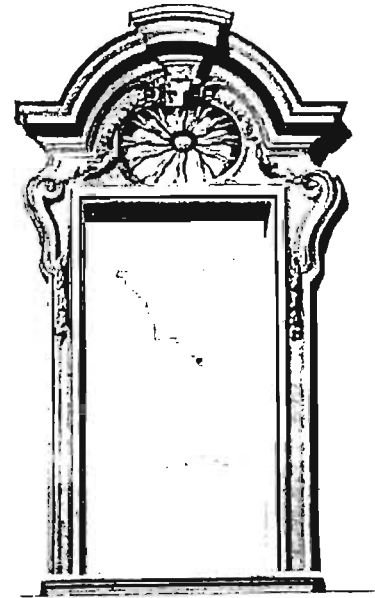
31. Parroquia de Santiago Apóstol. Ventana coral (ALGM).



32. Vanos de: La Santísima Trinidad, Capilla del Salto del agua y Colegio de San Ildefonso (ALGM).



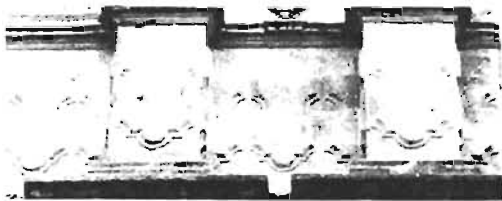
33. Parroquia de Santiago Apóstol. Intercolumnio del segundo cuerpo (ALGM).



34. Ventana propuesta por Fray Andrea Pozzo (UN).



35. Parroquia de Santiago Apóstol. Segundo cuerpo, detalle (ALGM).



36. Parroquia de Santiago Apóstol. Detalle tableros (ALGM).



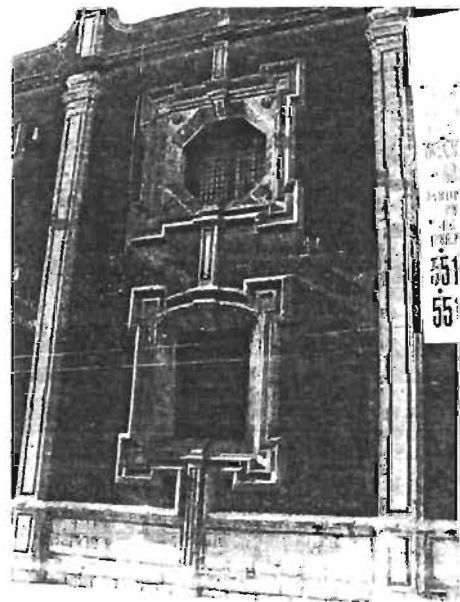
37. Basilica de Nuestra Señora de Guadalupe, portada y detalle de tableros (EPM/IE).



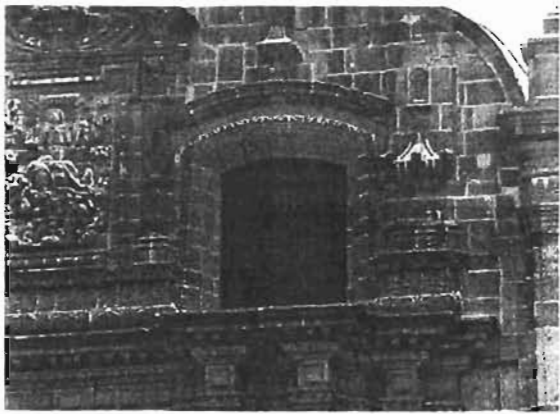
38. Puerta del Sagrario Metropolitano por la nave oriental y detalle de la decoración (ALGM).



39. Basilica de Guadalupe, detalle vano (EPM/IEE).



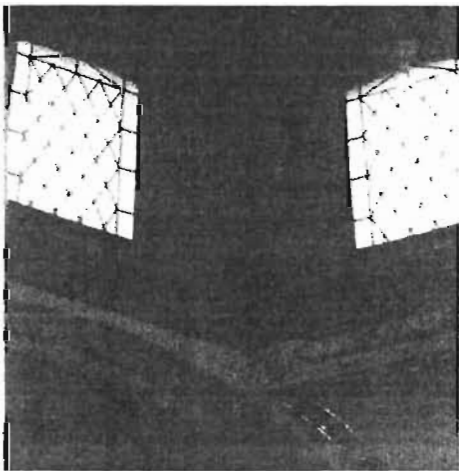
40. Colegio de las Vizcainas, vanos (ALGM).



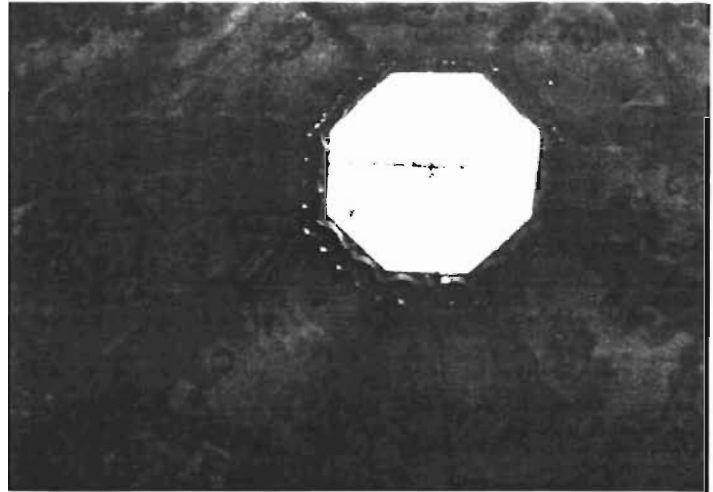
41. Iglesia de Santo Domingo, vano del remate (ALGM).



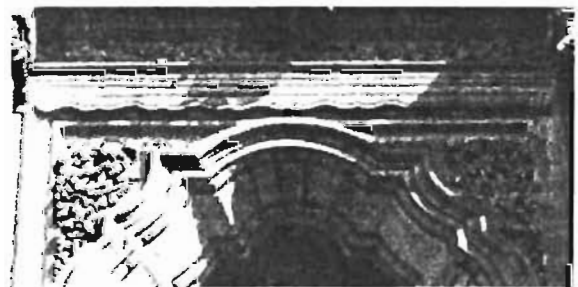
42. San Felipe Neri el Nuevo, vanos (ALGM).



43. Parroquia de Santiago Apóstol, cúpula, detalle (ALGM).



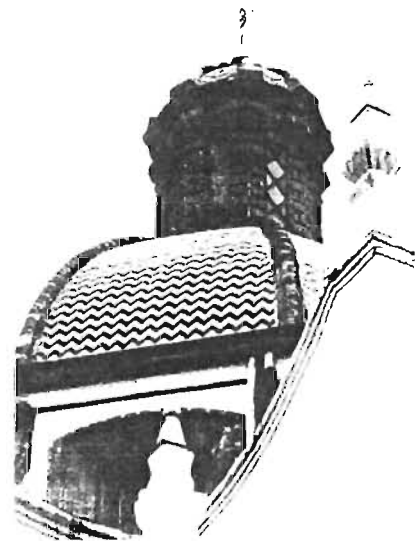
44. Capilla del Pocito, cúpula detalle (RMR/IIIE).



45. Iglesia de Nuestra señora del Pilar, La Enseñanza. Molduras ondulantes en coro y portada.



46. Parroquia de Santiago Apóstol, cúpula (ALGM).



47. Linternilla desde diferentes ángulos (ALGM).



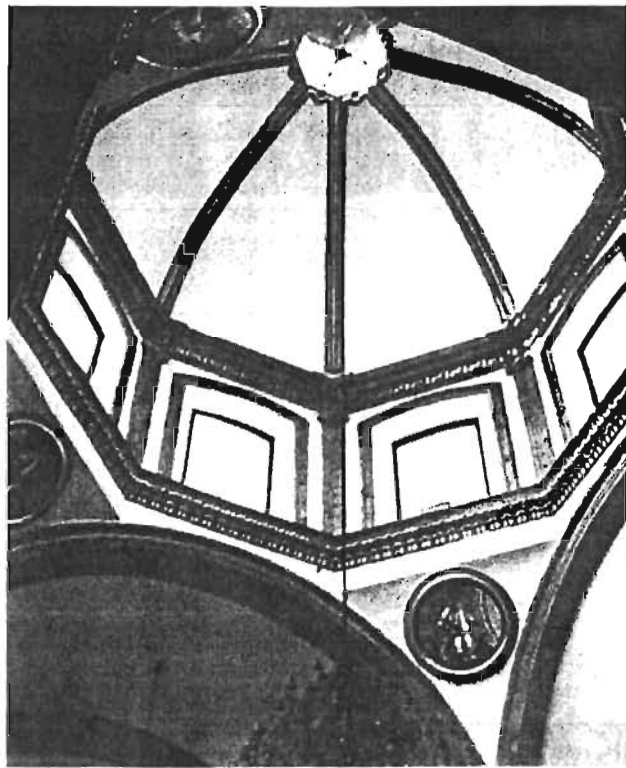
48. Parroquia de Santiago Apóstol, torre (ALGM).



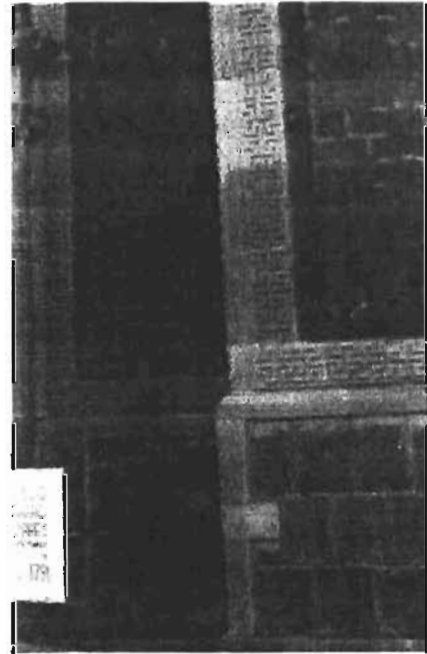
49. Basílica de Guadalupe, torre (/IIE).



49 a. Parroquia de Santa María de Guadalupe, Capuchinas, Vista general (ALGM).



50. Parroquia de Santa María de Guadalupe, Capuchinas, cúpula (ALGM).



51. Capilla del Pocito, grecas, detalle (ALGM).



52. Parroquia de Santa María de Guadalupe, Capuchinas, cúpula (ALGM).



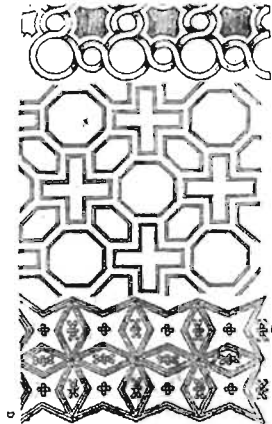
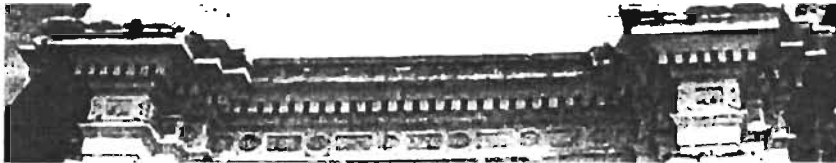
53. Parroquia de Santa María de Guadalupe, Capuchinas, vista lateral (ALGM).



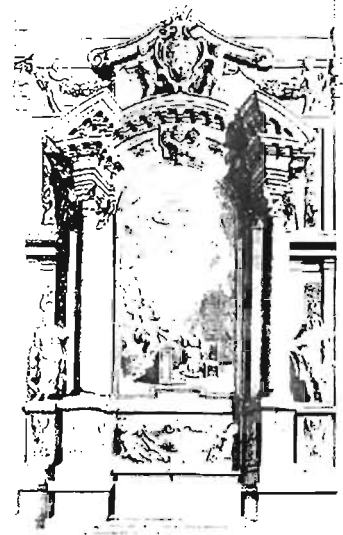
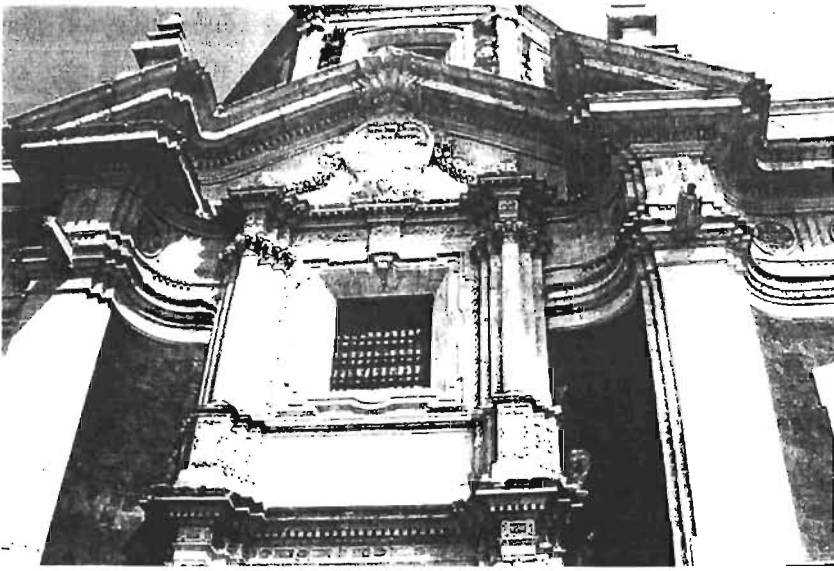
54. Parroquia de Santa María de Guadalupe, Capuchinas, vanos (ALGM).



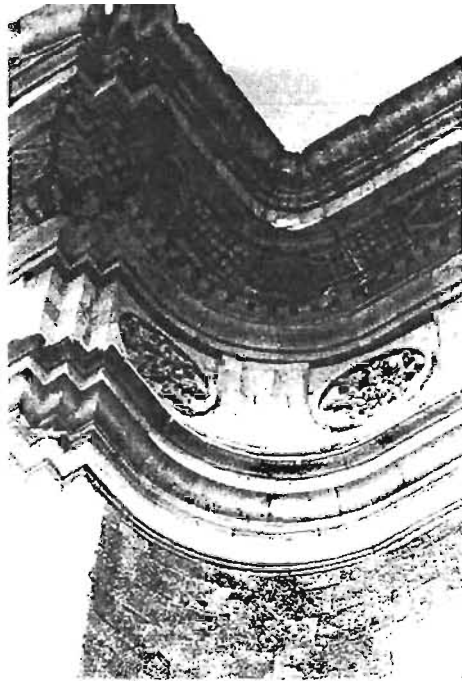
55. Primer cuerpo de la portada detalle (ALGM).



56. Friso del primer cuerpo, detalle; láminas LXXIV r, *Libro IV* (ALGM), y XIIIv, *Libro III* de Serlio (HE) y detalle de las mismas.



57. Segundo cuerpo y lám 67, del Vol. I del tratado de Fray Andrea Pozzo (ALGM).



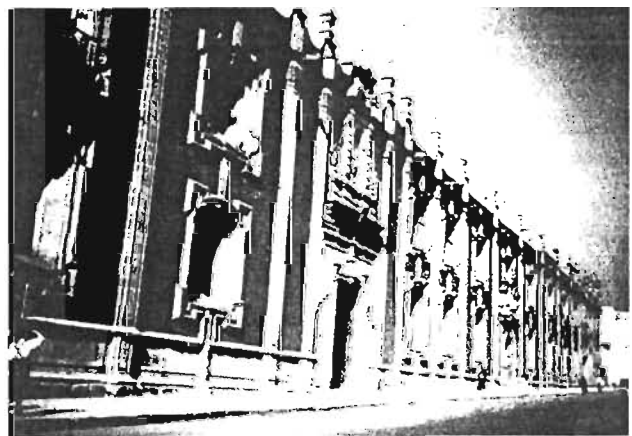
58. Detalle de la cornisa (ALGM).



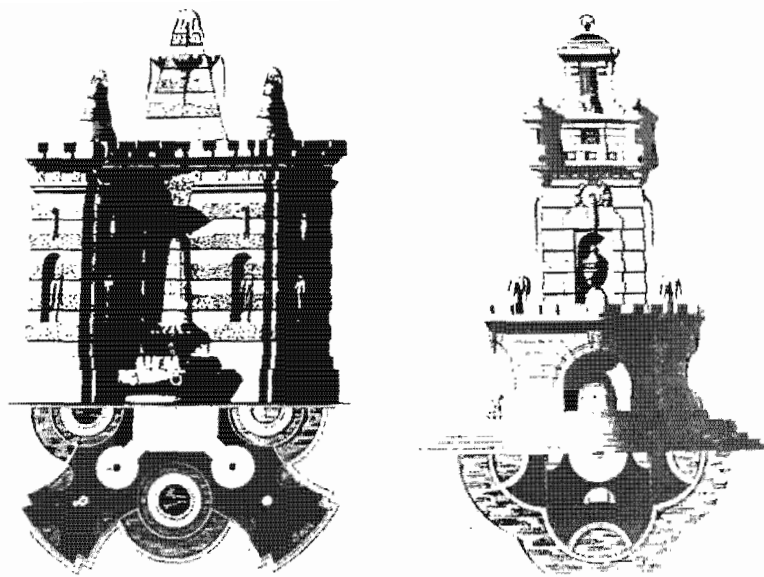
59. Iglesia de Santa Brígida del convento de Nra. Sra. de las Nieves (IIE).



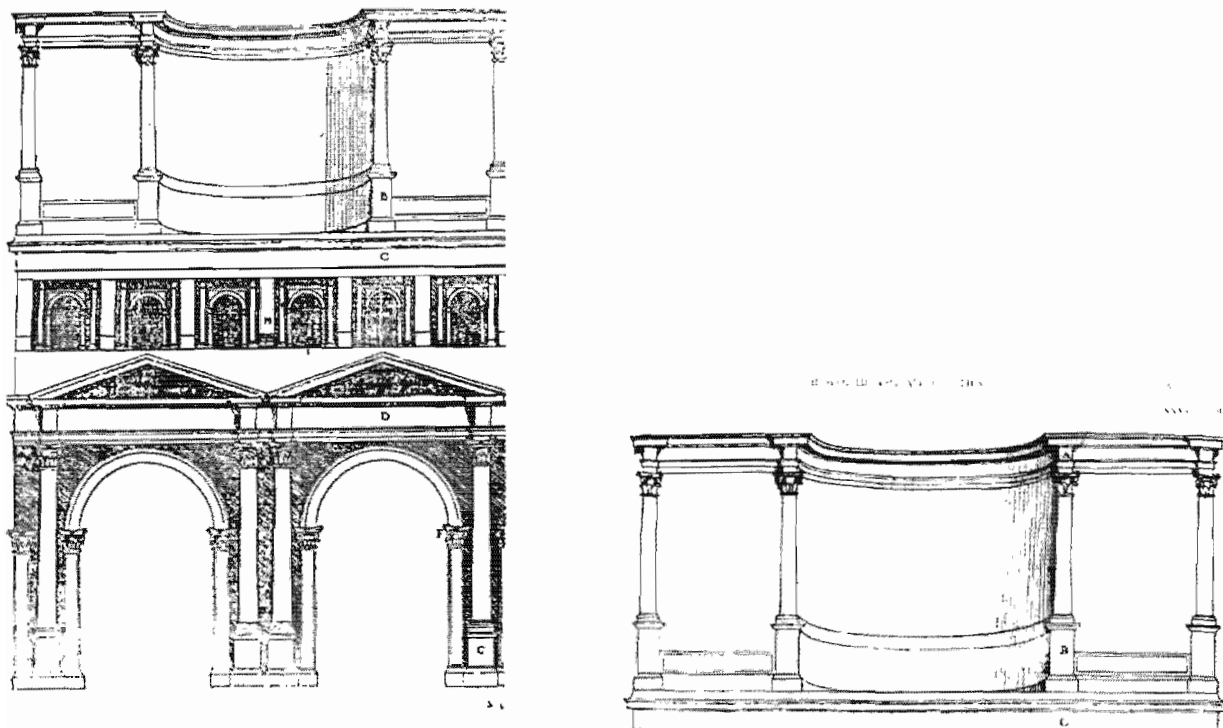
60. Parroquia de Santa María de Guadalupe, Capuchinas (ALGM).



61. Colegio de las Vizcaínas (CGA/IIE).



62. "Obra hidráulica" y "Fontana" de Jean-François Neufforge (ALGM, de *La arquitectura de la Ilustración*).



63. Lámina 135, *Libro III* de Sebastián Serlio (IIE).



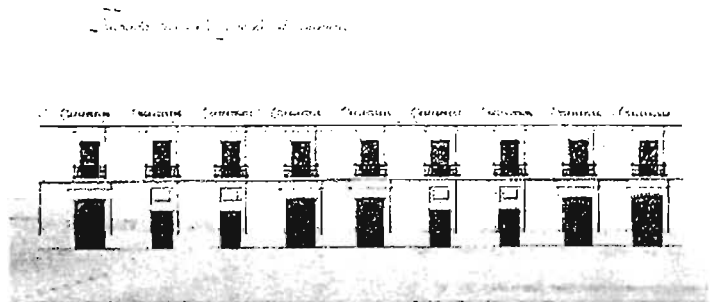
66. Convento de la Enseñanza, fachadas principal y posterior (ALGM).



66 a. Primer patio del convento de la Enseñanza (ALGM).



67. Convento de la Enseñanza, remate (ALGM).



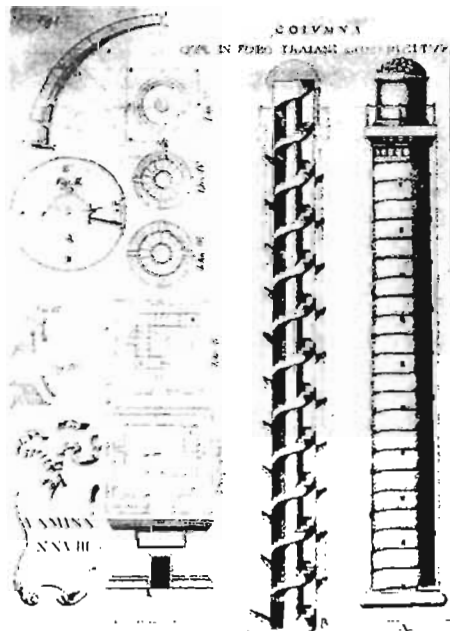
67 a. Fachada de las casas pertenecientes al Colegio de San Pedro y San Pablo (ALGM de Guía general del AGN).



68. Convento de la Enseñanza, desembarque de la Escalera (ALGM).



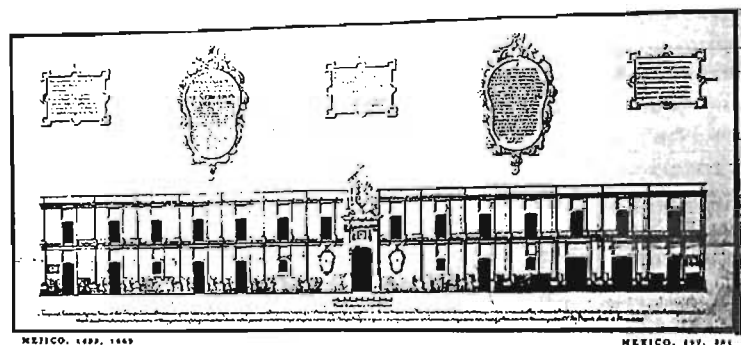
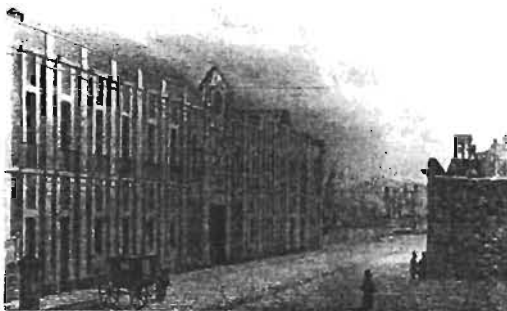
69. Casa de los condes de san Mateo Valparaíso, desembarque de la escalera y escalera (IIE de *Casas Señoriales*).



70. Lámina XVIII, tomo III de *Arquitectura civil recta y oblicua* de Juan Caramuel de Lobkowitz (IIE de *Arquitectura civil...*).



71. Palacio del marques de Jaral de Berrio o Palacio de Iturbide (ALGM), y detalle de medallones en los extremos (IIE/fotografía de Hugo Brehme, 1930, reproducida en *La Casa de los azulejos*).



72. Cárcel de la Acordada, litografía de *El Mosaico Mexicano*, 1843 (IIE, de la *Ciudad de los Palacios*) y Fachada Norte del "Tribunal de la Acordada" (HA en "Los palacios de Themis").



Capítulo IV

TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA NOVOHISPANA Y MODELOS IMPORTADOS EN LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LORETO

"...one notices the architect's intent to bring to the level of architecture that supreme faculty of experience which consists in the possibility of having us live more intensely, to the point of our being under the illusion that time has been prolonged and enriched."

Paolo Portoghesi.

4.1 Las luces del barroco destellan sobre el neoclásico novohispano

Hasta ahora hemos hablado de la arquitectura de Ignacio de Castera Oviedo y Peralta, de cómo su obra puede catalogarse dentro del llamado barroco neóstil, y de los aspectos ilustrados que caracterizan a esta modalidad. Antes de pasar a su última obra considerada como una de las obras maestras del neoclásico, es necesario reflexionar sobre una cuestión que tal vez haya mantenido inquieto al lector: ¿cómo el autor de una obra puramente neoclásica, pudo ser barroco? o viceversa: ¿cómo un arquitecto barroco, pudo hacer una obra neoclásica? La respuesta para ambas preguntas es la misma, y seguramente ya ha sido contestada: debido a las ideas ilustradas que impregnaron el ambiente durante gran parte del siglo XVIII y que influyeron en la formación de nuestro arquitecto.

La Ilustración a la novohispana, o mejor, *la Ilustración Novohispana* favoreció el desarrollo del “arte de arquitectura”, permitiéndole alcanzar un alto grado de madurez, seguridad y autosuficiencia. Veamos por qué decimos esto y cómo sucedió.

Es sabido que la circulación de grabados entre los artistas se presenta como una constante a lo largo de toda la época virreinal, por eso, cuando llegamos al siglo XVIII su manejo es ya cotidiano; sin embargo, es evidente que nuestros arquitectos ilustrados no son simples copistas o intérpretes de las novedades que llegan a través de ellos. Con la Ilustración surge la idea de ennoblecer la arquitectura y de elevarla al nivel de ciencia por sus demostraciones, como ya hemos dicho, por lo que en ese momento las preocupaciones centrales para los arquitectos se enfocan más en las cuestiones teóricas y tecnológicas.¹ Una prueba de ello la hallamos en el multicitado tratado *Architectura mecánica conforme la practica de esta Ciudad de México*.

Esta obra fue estudiada en el seminario de arquitectura de la doctora Martha Fernández; en esa ocasión la investigadora habló del tratado en general, mencionó los libros que el autor recomendaba para los arquitectos y uno de ellos —nos decía— era “un tal Volfio o Uolfio”. El nombre era muy raro; tal vez la latinización de algún otro, pero no se relacionaba con ninguno de los tratadistas famosos o por lo menos conocidos. El nombre llamó mucho mi atención y se me quedó grabado precisamente por enigmático. Posteriormente y durante la investigación para esta tesis, el nombre salió a mi encuentro en el lugar menos esperado: el libro de Josefina María Cristina Torales Pacheco sobre la RSBAP, *Ilustrados en la Nueva España*, que ya he citado varias veces. Al hablar del intercambio cultural entre los amigos americanos y europeos, Torales se refiere a las publicaciones apoyadas por la Vascongada:

Deseosos de divulgar textos de utilidad escritos en otras lenguas, promovieron la traducción al castellano de aquéllos que consideraron necesarios. Patrocinaron en primera instancia aquéllos dirigidos a los “amigos alumnos”; a manera de ejemplo, podemos citar el libro primero de *Architectura Militar* de Christiano Wolfio y la segunda parte de los *Elementos de geometría* de Mr. Clairaut, en forma de Diálogos. Para 1773

¹ No quiero decir con esto que sus antecesores no se hayan ocupado de estos asuntos, desde el siglo XVII los maestros estudiaban constantemente la teoría; si no lo hubieran hecho simplemente no tendríamos los edificios que nos han llegado hasta ahora. Pero ahora se verá el enfoque distinto y moderno que tenían los arquitectos de la segunda mitad del XVIII.

se había traducido la obra hasta la tercera parte, se había iniciado el apartado de Álgebra y se había dispuesto un tratado de trigonometría rectilínea y esférica.²

La incógnita se resolvía, la Real Sociedad había publicado el tratado recomendado por el ilustrado arquitecto novohispano. Posteriormente busqué quién era este Wolfio y descubrí que en efecto era, como creí, una latinización, la del apellido alemán Wolff.

Pero veamos que es lo que dice el autor de *Architectura Mechánica* acerca de él. En el apartado denominado "Examen de un arquitecto",³ la sexta cláusula reza:

El examen sobre el taller se reduce a la Geometría práctica, Álgebra, Architectura y Cortes de Cantería, y estos tratados puede haber visto en el p. Tosca, menos la arquitectura que podrá ver en Wolfio pues no deja piedra por mover.⁴

Enseguida se enumeran los "Instrumentos y libros que hace un maestro", es decir que *debía* tener un maestro de arquitectura

Un Wolfio por lo que escribió de Architectura, es tan especial que no ay mas que desear en la materia. Escribió de argamasas y de otras prácticas que no se hallan en otro Author.⁵

El tratadista es contundente, lo escrito por Wolfio sobre arquitectura era lo más completo pues "no deja piedra por mover", y sus aportaciones en ciertas materias "no se hallan en otro Author". Así, el tratado novohispano recomendaba a un autor traducido por la RSBAP en 1773.⁶

Christian Wolff (1679-1754) fue un filósofo y matemático alemán, su nombre completo es Johann Christian Freiherr von Wolff,⁷ o en castellano, como lo conocieron los novohispanos: Juan Cristiano barón de Wolfio. Obtuvo el título de barón en 1745,

² *Extractos 1771*, p. 42 y *Extractos 1773*, p. 100, *apud* Torales Pacheco, *op. cit.*, p. 159.

³ Anónimo, *op. cit.*, s/p.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Hago hincapié en este dato porque, me permite atar más cabos: si el tratado de Wolfio se había traducido en aquél año, quizá el tratado novohispano sea contemporáneo. Para entonces Castera ya estaba haciendo trabajos importantes y si añadimos las relaciones que mencioné en el capítulo anterior, entonces podríamos pensar en él como autor del tratado.

⁷ Eguía, Carlos R. y Jorge Ipas. "Biografía de Christian Wolff" Cortesía de Editorial Rialp. *Gran Enciclopedia Rialp*, 1991, citado en 2002, disponible en: <http://www.canalsocial.com/biografia/filosofia/wolff.htm>; "Wolff, Christian, Freiherr (Baron) von", *Encyclopædia Britannica*. Citado en 2002, [verificado: junio 14 de Junio de 2004]. Disponible en: <http://www.britannica.com/eb/article?eu=79419>

durante reinado de Federico II de Prusia;⁸ perteneció a la Academia de ciencias de Berlín, a la Sociedad Real de Londres, Academia de Ciencias de París y a la de San Petersburgo.⁹ Fue un personaje trascendental para la Ilustración alemana —el primero que comenzó a utilizar el alemán en vez del latín para los escritos científicos (de aquí la importancia de la traducción de la RSBAP)— e influyó en la cultura de su país hasta el siglo XIX.¹⁰ También traspasó sus fronteras, ya que se advierte la huella de Wolff en *El Contrato social* (1762) de Rousseau.¹¹

En lo que se refiere a la arquitectura, su filosofía influyó en el libro que se considera "la principal aportación a la teoría del arte de la segunda mitad del siglo XVIII en lengua alemana", la *Teoría general de las Bellas Artes* del suizo Johann George Sulzer (1720-1779), obra

...estructurada en forma de enciclopedia [...] determinada por la "Encyclopédie" francesa de Diderot y D'Alambert (1751-72) —obra en la que él había colaborado—, y su empeño por una concepción sistemática de la estética entronca con la filosofía de Christian Wolff y Alexander Baumgarten —este último es el autor de *Ästhetik* (1750-58), obra que marca el comienzo de esta disciplina en un sentido moderno.¹²

Entonces tenemos que autores modernos e ilustrados son los contemporáneos de este Wolfio; como también lo es nuestro tratadista novohispano quien recomienda su estudio contundentemente. Pero ¿qué fue lo que escribió el alemán sobre arquitectura?

⁸ Eguía e Ipas, art. cit.; Hegel, G.W.F [1770-1831] *Lectures on the History of Philosophy (Selections)*, Translated by E. S. Haldane (1892-96), J. Carl Mickelsen, University of Idaho Department of Philosophy. Citado en 2002 [verificado mayo 7, 2004]. Disponible en: <http://www.class.uidaho.edu/mickelsen/Wolff.htm>

⁹ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomo LXX, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, [ca.] 1973, p. 397.

¹⁰ *Ibid.*, p. 402. Se dice incluso que en una de sus obras, el *Discursus praeliminaris de Philosophia in genere* "aparece una idea del hombre, del mundo, del conocimiento, etc. que está en la médula misma del pensamiento alemán posterior. Todo lo que se lee allí es el «ideario» de la Modernidad. Y se comprende por qué pudo erigirse Wolff en cabeza dirigente de la Ilustración". (N.A.E. Universidad de Mendoza, Argentina; página de reseñas, en la que se describe la publicación del *Discursus*; edición histórico-crítica, traducida, introducida y editada por Günter Gawlik y Lothar Kreimendahl. Serie "Investigaciones y Materiales sobre la Ilustración Alemana", edit. por Norbert Hinske, Verlag Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1996. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en: <http://www.um.edu.ar/um/resenia/rese10/wolff.htm>

¹¹ Eguía e Ipas, art. cit.

¹² Kruff, *op. cit.*, p. 248-249.

Dentro de su obra general, que consta de más de un centenar de libros,¹³ hay una de cinco tomos denominada *Elementa Matheseos universae*. La mitad del tomo cuarto trata sobre geografía, hidrografía y pirotecnia entre otras materias, en la otra mitad del volumen se encuentra "lo que escribió de Architectura", bajo el título "architecturam militarem at que civilem complectitur".¹⁴ En ella Wolff incluye el sistema de órdenes clásicos (toscano, dórico, jónico, romano [compuesto] y corintio) y otorga las definiciones precisas de cada uno, así como de los tipos de arquitectura y los elementos que la conforman. Wolfio ofrece un texto realmente didáctico, estructurado en forma de tareas y soluciones, o preguntas y repuestas, por eso el tratadista novohispano no se equivoca al decir que Wolfio "no deja piedra por mover", y lo recomienda como guía para el examen de taller o de teoría. Evidentemente la frase se refería a lo exhaustivo de la obra y es que en cada una de las tareas a ejecutar, el alemán menciona el proceder empleado por tratadistas y arquitectos desde el Renacimiento hasta sus contemporáneos, de modo que cita a Vitruvio, Goldmann, Scamozzi, Palladio, Jacobo del Duca, Buonarotti, Blondel, y D'Aviler entre otros; pero eso no es todo ¡Wolff incluye también una bibliografía comentada de arquitectura que contiene obras de todo el mundo!. No cabe duda, estamos ante un texto de carácter enciclopédico, tal y como lo fue el barroco neóstilo novohispano.

Otro de los autores recomendados en la *Architectura mechanica* es "el p. Tosca", es decir, el teólogo y matemático valenciano Tomás Vicente Tosca (1651-1725), autor de *Compendio Matemático* (1709-1715); seguidor de Juan Caramuel de Lobkowitz

¹³ *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 9, editor general Edward Craig, Londres y Nueva York, Routledge, 1998, p. 784.

¹⁴ Wolfii, Christiani. *Elementa...*, edición novísima, Génova, Henricum-Albertum Gosse & socios, 1749. Cabe aclarar que la mayoría de las biografías sobre Wolff no prestan mucha atención a este aspecto de su obra debido a que es estudiado como filósofo. Hegel es una excepción, aunque cuando se detiene en el tema lo trata con cierto sarcasmo y señala como ejemplo una de las proposiciones de Wolff en arquitectura: "«Windows must be wide enough for two persons». The making of a door is also propounded as a task, and the solution thereof given... In this most trivial way Wolff proceeds with every sort of content." (Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, edición electrónica en página de Internet citada). Al principio, esto era todo lo que había encontrado acerca de lo escrito sobre arquitectura, es decir, que las ventanas debían ser lo suficientemente anchas como para dos personas y que Wolff presentaba sus propuestas arquitectónicas en forma de tareas y soluciones.

(1606-1682)¹⁵ y considerado como uno de los primeros *novatores* del pensamiento moderno en España.¹⁶

Wolff y el padre Tosca pertenecen al mismo círculo de los pensadores que ocupan un lugar destacado en las matemáticas; casualmente el otro autor traducido por la RSBAP, Clairaut, era también un matemático. Se trata del parisiense M. Alexis Claude Clairaut¹⁷ (1713-1765) quien, entre otros trabajos, escribió los *Elements d'algèbre*, publicado el año de su muerte. M. Clairaut perteneció a la Royal Society of London, a la Academia de Ciencias de París, así como a las Academias de Berlín, San Petersburgo, Bolonia y Upsala.¹⁸ Hay que insistir que la Real Sociedad Vascongada traduce la obra del matemático entre 1771 y 1773; es decir, no bien habían pasado seis años desde su publicación y ya se editaba en castellano. Es muy probable, de cualquier manera, que los arquitectos hubiesen conocido la versión francesa, ya que entre los ilustrados existía un gran interés por aprender lenguas extranjeras.¹⁹

La actualización de los arquitectos novohispanos es pues innegable, a mitad del siglo el tratadista recomienda un libro estrictamente contemporáneo y dos décadas más tarde la Real Sociedad lo traduce porque seguía teniendo una gran influencia en Europa y como vemos también en nuestra América.

¹⁵ Kruft., *op. cit.*, p. 301-302.

¹⁶ "La filosofía española de la Ilustración". Universidad Complutense de Madrid. Citado en 2002. Sitio desaparecido (por formar parte de un programa académico) que estuvo disponible en:

<http://fs-morente.filos.ucm.es/licenciatura/asignaturas/optativas/SegundoCiclo/2cuatrimestre/ilustr.htm>; Antonio Bonet Correa, "Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del barroco", *Arquitectura civil...*, *op. cit.*; Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal (Arte y estética 22), 1990, p. 63.

¹⁷ Cabe que aclarar que no se trata de Mr. (mister) Clairaut como aparece citado por Torales Pacheco, sino de M. (monsieur) Clairaut.

¹⁸ O'CONNOR, J.J. y E.F. Robertson. "Alexis Claude Clairaut", School of Mathematics and Statistics, University of St. Andrews, Scotland, octubre de 1998. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en: <http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/Mathematicians/Clairaut.html>

¹⁹ Torales, *op. cit.* p. 158. La comunicación que había entre los amigos y las sociedades similares de todo el mundo y de América en especial, es sorprendente. (Entre 1771-1793, más de 500 socios de la Real Sociedad residían en México [Torales, p. 5].) Por otro lado, la relación con los franceses era fundamental—no hay que olvidar que uno de los creadores de la Real Sociedad conocía personalmente a Rousseau—, por lo que muchas obras francesas fueron publicadas por la RSBAP. La Comisión de Ciencias y Artes Útiles de ésta informaba en 1773 sobre la obra que estaba preparando el "amigo profesor" francés M. Gency, denominada *Teatro de los más bellos monumentos de París*. (*Extractos*, 1773, *apud* Torales, p. 147.); una obra que muy probablemente fue conocida por los novohispanos.

Así, la idea que se tiene sobre la formación de los arquitectos novohispanos cambia para confirmar que no se trataba de hombres instruidos únicamente en la práctica. Subrayo esto porque con la fundación de la Real Academia de San Carlos, los arquitectos criollos aparecen como artistas casi líricos, como aquellos que no saben dibujar, ni delinear bien las partes de un edificio; los españoles en cambio, habían tenido una educación dentro de las aulas de la Academia y por lo tanto ellos eran realmente profesionales. Pero es evidente que aun sin estas aulas, en la Nueva España había muchos hombres con una clara mentalidad académica —en el sentido clásico del término; no el de “máquina de impedir”— e ilustrada.²⁰

El enigmático autor de *Architectura mechanica* es uno de ellos, por eso cuando define a las “tres Bellas Artes” alude a las Academias francesa y española; ofrece también definiciones técnicas, habla de instrumentos y hace hincapié en la teoría, en los tratados. Los autores recomendados por él y los traducidos por la RSBAP comparten varias características en común: todos son académicos, todos son matemáticos y todos contribuyeron al desarrollo de las ideas ilustradas.

Los artistas novohispanos, en fin, contaban con una enorme cantidad de modelos que satisfacían plenamente el aspecto de la ornamentación de sus obras; ahora debían atender la necesidad de perfeccionar la teoría, el lado científico de la arquitectura para así “evarla a la categoría de arte en cuanto racional y bello”,²¹ a la condición de nobilísimo arte.

²⁰ Sabemos que los arquitectos tenían sus bibliotecas personales, además, las de los colegios y conventos tenían también colecciones importantes; Juan de Viera toca de paso el asunto cuando describe el Real Colegio de S. Ildefonso: “y perdóneme el que esto leyere, de que me haya difundido tanto en describir este Colegio; pues aún todavía no digo la mitad de lo que es, ni llego a tocarle su librería y otros mil primores que encierra” (*op. cit.*, p. 78). Precisamente en esta librería existía la obra de Christian Wolff. En la primera página de uno de los ejemplares existentes en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional se lee: “Pertinet ad Bibliothecam Sn. Ildefonsi” (existe otro con el *ex-libris* de la Biblioteca Turriana). Recordemos, además, que el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres fue superintendente mayor de San Ildefonso y que a él solicitó Viera hacer el dictamen de las reparaciones que necesitaba el colegio.

²¹ Fernández, Martha. *Artificios...*, *op. cit.*, p. 21. La historiadora hace hincapié en el sentido de “corrección y experimentación” que caracterizan al neóstil, y aclara que en las composiciones de éste: “Ya no fue suficiente dotar de riqueza y movimiento a un espacio a base de retablos y adornos; en cambio, fue necesario *revisar los tratados* y, de un modo bien pensado, realizar estructuras realmente barrocas con toda la corrección posible”. (“El neóstil y las primeras...”, *op. cit.*, p. 44.) Esta actitud es claramente perceptible en la obra de Castera y, claro, también en el tratado.

Otra idea que había sido planteada por sus maestros (o abuelos) desde 1746, fue llevada a la práctica varios años más tarde por don Ignacio; me refiero al cobro por los conocimientos. Los redactores de las

Ahora bien, la idea de que el neoclásico es el estilo ilustrado por antonomasia ya no es sostenible, el barroco neóstilo —no hay duda— también lo es y sus manifestaciones comienzan a vislumbrarse desde la cuarta década del XVIII,²² quizá antes. Si tomamos en cuenta que dicha modalidad “aparentemente no tiene una correspondencia clara en España”, que está cargada de novedades y que inventa artificios, entonces podríamos sugerir que —parafraseando a Edmundo O’Gorman— el neóstilo vino a enriquecer el escenario de la historia del arte universal.²³ Esta universalidad se manifiesta, entre otros aspectos, a través del clasicismo, que nuestros arquitectos manejaron siempre, y que desde el principio de la Ilustración fue considerado como un lenguaje universal o ideal, pero también propio.

El tratado del padre Pozzo utilizado por Castera, y muy probablemente por algunos de sus contemporáneos, es un claro ejemplo en el sentido arriba mencionado. Considerado como

reformas a las *Ordenanzas* señalaban: “...por deberse atender como honorario al trabajo teórico y práctico que tenemos, no sólo en las medidas y reconocimientos de sitios, paredes... y demás menudencias de que se componen las fábricas, para lo cual es necesario formar varias cuentas y haber trabajado antes mucho para tener inteligencia necesaria del valor de cada cosa” (Fernández, “El neóstilo y las primeras...”, *op. cit.*, p. 36.) A varios años de distancia don Ignacio pedía se le pagara “por los planos, cálculo y presupuesto de las casas que se pueden hacer en el terreno del que fue Colegio de San Pedro y San Pablo”; y explícitamente añadía: “...estimando mi honorario conforme a los aranceles en ciento treinta pesos y tres reales, por corresponder a los planos 40 con 3 y 90 a el cálculo”. (1788, AGN, Monte de Piedad, vol. 2, f. 342-343v.) Así, vemos que el trabajo intelectual valía más del doble que el práctico, y que las propuestas hechas tiempo atrás por sus antecesores, ya se habían convertido en práctica común para ese momento.

²² Martha Fernández así lo señalaba ya desde 1993: “Pero si bien el neoclásico puede ser calificado como el exponente artístico más representativo de la Ilustración, no fue el único. En esta ocasión, pretendo hacer notar la presencia de las luces en un conjunto de monumentos barrocos que fueron definidos y bautizados por Jorge Alberto Manrique con el nombre de neóstilos”. (“El neóstilo y las primeras...”, *op. cit.*, p. 31-32.) Luego concluye que el neóstilo “llegó tan lejos como el neoclásico, pero en otro sentido, para convertirse también en la «primera carta de nuestra Ilustración»” (*ibid.*, p. 45). Asimismo la doctora ha señalado que dentro del siglo de la Ilustración, se insertan también el barroco estípite y el anástilo (“La casa en la Nueva España”, 1999, *op. cit.*, p. 32.). En este sentido, nótese la importancia que los novohispanos dieron al alemán Wolfio, pues coincide perfectamente con el uso del tratado *Architectura* (1593-98) de un paisano suyo: el pintor Wendel Dietterlin (1550/51-99) (Kruft, *op. cit.*, p. 220 y ss.); fuente principal de los estípites novohispanos y que también influyó en la ornamentación del barroco novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII.

²³ Dice O’Gorman: “...aquella literatura... se nos entrega como el medio y el fin en el proceso en que se forjó el novohispano y que, al hacerlo, inventó una modalidad que vino a enriquecer el escenario de la historia universal. Tal la suprema función que desempeñaron las letras barrocas de aquellos barrocos criollos, nuestros remotos y espirituales abuelos”. (*Meditaciones sobre el criollismo*, [discurso de ingreso en la Academia Mexicana correspondiente de la española], México, Centro de estudios de Historia de México, Condumex, 1970, p. 29.)

...uno de los mejores libros de arquitectura que se han publicado nunca. No por los textos, sino por sus imágenes. [...] En estas láminas se advierte la facilidad con que podían combinarse el elegante clasicismo de Bernini y los chocantes descubrimientos de Borromini. La mezcla daba como resultado una manera de diseñar agradable, imaginativa y sin estridencias, que constituye el núcleo del *clasicismo internacional* que se extendió en Europa durante el siglo XVIII. La ventaja de este tratado precisamente es que más que proporcionar motivos a copiar enseñaba a diseñar con gran libertad. Tuvo una influencia desmedida: los principales arquitectos europeos del XVIII lo conocieron a fondo, y lo utilizaron. Continuamente se advierten rasgos en edificios europeos que son deudores de esta publicación. El tratado del padre Pozzo *fue conocido ampliamente en España y Nueva España; entre otras cosas, porque llegó con facilidad a los colegios de jesuitas; y en sus bibliotecas pudieron hojearlo muchos profesionales de la arquitectura.*²⁴

Este tratado, publicado como ya se dijo a principios del siglo XVIII, fue fundamental para la difusión del clasicismo y como manual para la preparación de un arquitecto durante todo el setecientos.²⁵ Si bien el padre Pozzo incluye obras y elementos del barroco italiano en su tratado, al final de la primera parte cuando ofrece su sistema de órdenes, señala “Degli ordine d’Architettura, oltre il Vignola, ne hanno scritto con eccellenza, il Palladio, e lo Scamozzi; ognuno de quali ha meritamenti i fuoi seguaci...”.²⁶ Con ello el padre Pozzo anticipa o sugiere los tratados que serán los preferidos y aceptados por los hombres del siglo XVIII, desde los artistas del rococó, que vuelven a las formas clásicas, hasta los neoclásicos estrictamente hablando; pasando por supuesto, por los barrocos ilustrados.

Vale añadir que tanto en Italia como en España, el barroco tratado de Pozzo, fue importante incluso a finales del siglo XVIII. En Milán el académico Bianconi señalaba que fray Andrea Pozzo era reconocido por sus dos tomos de *Perspectiva*. En España se incluyó parte del tratado en una antología compilada para el uso de pintores —Pozzo fue pintor, arquitecto y diseñador de escenografías—, publicada en 1782, junto a dos

²⁴ *A la manera grande / A la manera española y mexicana*. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en: <http://www.unav.es/teohistarq/histarq/HAc/TRAT.html> Fortuna del tratado de Andrea Pozzo, Departamento de Teoría e Historia de la Escuela de arquitectura de la Universidad de Navarra, España. Disponible en: <http://www.unav.es/teohistarq/histarq/> Las cursivas son mías.

²⁵ Carta y Menichella, *op. cit.*, p. 230. Al referirse a la fortuna editorial del tratado, las autoras mencionan, además de las ediciones romanas, otras más como la publicada en Viena en 1706, en tudesco-latín; otra en Bruselas (1708) traducida de la anterior; y una traducción china publicada en 1737 y realizada por un supuesto discípulo de Pozzo.

²⁶ Pozzo, 1741, *op. cit.*, lámina LIII A.

textos de una mancuerna de acérrimos críticos del barroco, nada menos que: Antonio Rafael Mengs y Antonio Ponz.²⁷

Recordemos que Castera hace una cita casi textual del tratado en los nichos de la portada de Chalco (1780 ca.). Angulo ya presentía la influencia del jesuita algunos años atrás, en la iglesia de la Enseñanza, pues señalaba:

Contemplando su interior desde la puerta de ingreso... se experimenta una sensación muy análoga a la que se siente bajo el transparente de la catedral de Toledo o de una cúpula pintada por el padre Pozzo.²⁸

Considerando los párrafos anteriores, ahora podemos asegurar que el arquitecto de la Enseñanza también conoció el tratado; otorgándonos así otra evidencia de que nuestros arquitectos barrocos ilustrados se actualizaban constantemente para poder mantener la audacia de su arquitectura.

Nos percatamos también de que el lenguaje clasicista estaba presente varios años antes de la fundación de la Academia y era entusiastamente empleado al mismo tiempo que en Europa. Por lo tanto, los artífices del neóstilo, los probables contemporáneos de *Architectura méchanica*, y los maestros de éstos bien pueden ser considerados como miembros de una Academia, sin Academia —en el mismo sentido que he venido aclarando—, que funcionaba tácitamente dentro del gremio. Hasta donde sabemos no existió la idea de una academia de arquitectos como la de pintores (1753-54), pero contemporáneas a ella, fueron las tertulias que luego formaron la Academia de Azcoitia (antecedente de la RSBAP) en 1754 y la redacción del tratado criollo. Así que quizá desde entonces, el concepto de una “Academia” flotara ya en el ambiente. Hay, además, hechos innegables: si a las *Ordenanzas* del ‘46 sumamos el tratado, añadimos algunas de las obras construidas desde entonces y finalmente agregamos las de Castera y sus contemporáneos, encontramos en todos un evidente denominador común: la mentalidad “académica”.

²⁷ Carta y Menichella, *op. cit.*, p. 230. El título era: “Antología dell’arte pittorica che contiene un saggio sulla composizione della pittura...” y contenía, entre otros textos: “Il trattato della bellezza e del gusto del Cavalier Don Antonio Raffaello Mengs. Una lettera del medesimo a Don Antonio Ponz sopra il merito de’ Quadri del Real Pallazzo di Madrid... L’arte di dipingere a fresco di Andrea Pozzo...” (p. 233)

²⁸ *Op. cit.* p. 593.

Para que no quede duda de que los novohispanos demandaban o se pronunciaban a favor de la Academia en su virreinato mucho antes de su establecimiento —como he venido insistiendo—, podemos recordar lo que escribía Thomas Brown hace ya varios años:

La ayuda voluntaria que recibió la proyectada academia de la Nueva España indica también la profunda penetración del impulso institucional de la Ilustración en el más vasto de sus dominios de ultramar. No se puede meditar sobre los documentos de la fundación sin llegar a concluir que el entusiasmo español de la época por las sociedades y academias especializadas no se vio opacado en Nueva España.²⁹

En este mismo sentido hay que destacar la opinión de Justino Fernández, en cuanto que el neoclásico —como la Academia— había sido aceptado “con *sumo entusiasmo*” en la Nueva España.³⁰ Y no podía ser de otra manera, puesto que llegaba a una sociedad en que los artistas estaban completamente acostumbrados a las modas extranjeras, pero siempre adaptándolas a su modo de ser y creando sus propios modelos. ¿Por qué, entonces no habrían de recibir al “neoclásico” con el mismo entusiasmo que al barroco, que en su momento fue lo moderno?

Ahora bien, volviendo al asunto del clasicismo como el lenguaje internacional, sabemos que el medio oficial para difundirlo fueron las Academias Reales; éstas se vuelven cada vez más rigurosas y el ideal estético que pretenden instituir, se va convirtiendo en lo que ahora conocemos como neoclásico. Ya aquí me refiero a ese neoclásico “puro y duro”, que de hecho sólo se alcanzó en muy pocos países y que fue muy diverso en cada región. Insisto entonces, en que las academias pretendían erigir al clasicismo *avant la lettre* como la única posibilidad del buen gusto, pero tal pretensión, así lo creo, sólo se quedó en un anhelo, porque en realidad sólo algunas naciones alcanzaron tal propósito.

En España, por ejemplo, el arquitecto don Ventura Rodríguez, maestro de la Real Academia de San Fernando, del Real Palacio de Madrid y considerado hasta hace algunos años como figura principal del período “neoclásico”, nunca se despojó de la

²⁹ Brown, Thomas. A. *La Academia de San Carlos de la Nueva España I*, traducción de María Emilia Martínez Negrete Deffis, México (Sepsetentas 299), 1976, p. 28.

³⁰ *El arte moderno, op. cit.*, p. 38. Las cursivas son mías.

tradición barroca en que había sido formado.³¹ En la Nueva España sucedió lo mismo pues es indudable que “el neoclásico mexicano conservó mucho del espíritu barroco”,³² y mantuvo un fuerte apego a la tradición novohispana. Ahí tenemos las obras de Castera consideradas “neoclásicas” y que fueron realizadas antes de la Academia —o ya con ésta funcionando—, y que más bien pertenecen al neóstilo o al barroco ilustrado. La obra de Ventura Rodríguez, por su parte, es considerada dentro de la modalidad del barroco cortesano. Bonet Correa lo llama “barroco refriado”, es decir, enfriado.³³

Por todo lo anterior, creo necesario matizar algunas ideas que se han sostenido a través de los años acerca del “neoclásico”, entre otras, que vino a poner rejas al barroco,³⁴ o que le ganó impunemente la batalla.³⁵ Tampoco podemos seguir creyendo en la “leyenda negra” de la Academia, ni en el “tono dictatorial” que se le imputa.³⁶ La idea de que “Uno a uno dramáticamente los arquitectos barrocos sucumbieron ante el radical embate opresor del tribunal de la inquisición del arte en que se había convertido la Academia de San Carlos”,³⁷ debe ser reconsiderada. Ya hemos demostrado que tanto González Velázquez, como Constanzó que serían —según el enfoque de González-Polo— los “inquisidores” de Castera y del barroco en general, al final respetaban la arquitectura novohispana y trabajaban acordemente con sus arquitectos.

Las reflexiones hechas por Ramón Gutiérrez en este sentido, vienen perfectamente al caso: el estudioso señala que la Academia de San Fernando, no quería canalizar el control de las construcciones novohispanas a través de la Academia de San Carlos de

³¹ Acerca de este arquitecto y de su posible influencia en la iglesia de Loreto hablaremos adelante.

³² Fernández, Martha, “El neóstilo y las primeras...”, *op. cit.*, p. 43.

³³ *Fiesta, poder y arquitectura... op. cit.*, p. 145.

³⁴ Ignacio González-Polo ha empleado la misma idea en varias ocasiones. En un artículo reciente, cita textualmente la frase origen de dicha idea, pero no menciona a su autor: “Todavía más penoso... fue su enfrentamiento [el de Guerrero y Torres] con los corifeos ilustrados del movimiento neoclásico. Éstos, en su afán de revivir las antiguas formas grecorromanas, «aplicaron sin piedad sus líneas rectas, al modo de una reja, a las líneas curvas del barroco»”. (“El palacio de los condes...”, *op. cit.*, p. 160.)

³⁵ Marco Dorta, “Arte en América y Filipinas”, *op. cit.*, p. 380.

³⁶ Angulo Iñíguez, “La arquitectura neoclásica en Méjico. Discurso leído por el Excmo. Sr. D..., el día 30 de noviembre en su recepción pública...”, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1958, p. 14; citado por Ignacio González-Polo en “Barroco vs. Neoclásico en la arquitectura novohispana”, *Revista Universidad de México*, núm. 467, México, diciembre de 1989, p. 14.

³⁷ González-Polo, “Barroco vs. neoclásico...”, *op. cit.*, p. 15. El investigador reconoce en el mismo artículo, que en “la primera generación... de artistas neoclásicos novohispanos..., se encuentran a menudo resabios barrocos”, (p. 11) Asimismo sabe y admite que el ambiente en que Guerrero y Torres se desenvuelve era uno ilustrado y que el mismo arquitecto lo era; que muchos de los supuestos “barrocos

la Nueva España, porque a pesar de que el profesorado estaba integrado por españoles educados en las academias ibéricas

...parece que, con la distancia de aquellos «centros de excelencia», se distorsionaban o, para decirlo en términos precisos se «corrompían» en su pureza clasicista, en contacto con manifestaciones artísticas reprobables como las que abundan en el México barroco. Es interesante comprobar que ningún proyecto enviado desde América fue considerado satisfactorio por la Academia, que todos debieron modificarse o hacerse de nuevo (a cargo de la Academia) y que ni siquiera los firmados por ingenieros militares o académicos españoles merecieron la aprobación. La Academia de San Fernando se convirtió así en una máquina de impedir para la realización de las obras...³⁸

El perspicaz arquitecto e historiador de la arquitectura, se refiere precisamente a González Velázquez y a Constanzó como dos de los “corrompidos” debido a su residencia en la Nueva España.³⁹ Así, aunque ambas Academias criticaran, enmendaran y llamaran la atención a *todos* los arquitectos por igual, finalmente se imponía el modo de construir criollo. En este sentido es pertinente citar la reflexión de Jorge Alberto Manrique sobre el asunto:

Es curioso ver, e importante hacer notar, cómo incluso cuando los artistas europeos pasan a Nueva España, se ven obligados —por más grávidos de novedades que vengan— a plegarse a esos esquemas hechos ya tan novohispanos, a aceptar un gusto establecido y orgulloso.⁴⁰

Visto de este modo así, podemos asegurar que la voluntad de los novohispanos fue respetada por encima de todo e impulsada gracias al patrocinio de virreyes y nobleza. Vale recordar una vez más al célebre virrey criollo Revillagigedo II y algunas de sus actitudes en este sentido, como el erigirse en mecenas de los arquitectos americanos y conseguir el nombramiento de académicos de mérito para varios de ellos, dispensando la presentación del examen;⁴¹ o el apoyo incondicional hacia Castera, Bassoco y

perseguidos” pertenecieron a la Academia; que sus proyectos fueron aceptados y que, con todo, los artistas eran profundamente respetados.

³⁸ Gutiérrez, Ramón. “Modernidad europea o modernidad apropiada, la crisis del barroco al neoclasicismo” en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas, tomo III*. (XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte), edición a cargo de Gustavo Cuñiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, México, UNAM-IIE, 1994, pp. 748-749.

³⁹ *Ibid.*, p. 750-51.

⁴⁰ “Del barroco a la Ilustración”, *op. cit.*, p. 702.

⁴¹ *Vide supra* 2.1.2.

Guerrero y Torres.⁴² La defensa que el virrey hizo de este último en cierta ocasión, revela la franca protección hacia los arquitectos y específicamente hacia los criollos. Cuando don José Antonio Alzate y Ramírez se quejó ante Revillagigedo de que el arquitecto aparecía en “público como un magnate”, el gobernante respondió de la siguiente manera: “En esta capital hay muchas obras y por consiguiente muchos motivos de que ganen los maestros de ellas, porque son más bien pagados que los de otras manufacturas...”.⁴³ Así, el segundo conde daba su lugar a los arquitectos en la sociedad.

Por último, y antes de pasar a la última gran obra de Ignacio de Castera, existe un asunto que deseo subrayar. A lo largo de este trabajo he venido insistiendo en considerar a don Ignacio como el último heredero o discípulo de la dinastía de arquitectos novohispanos, y a Guerrero y Torres como uno de sus maestros principales. Tal formación, nos permite reconocer en Castera a un miembro del grupo de artistas al que J. A. Manrique se refiere como “Guerrero y Torres y su escuela”.⁴⁴ ¡Claro! Porque el arquitecto *sí logró crear una escuela*, a pesar —y bajo la tolerante actitud— de la Academia de San Carlos. Por lo tanto, no es posible mantener la afirmación de Ignacio González-Polo cuando señala: “De no ser por la *violenta irrupción del neoclásico*, es probable que este artífice *hubiera dejado una escuela* de gran originalidad estilística”.⁴⁵

⁴² No debemos olvidar que estos tres personajes, y el virrey mismo, pertenecieron a la RSBAP. Por otro lado, hay que señalar que tanto Bassoco como el arzobispo Núñez de Haro y Peralta —amigos y mecenas de Castera— fueron reconocidos durante el mandato de Revillagigedo. El 12 de enero de 1790, el virrey otorgó “la cruz de la distinguida orden de Carlos III, a don Antonio Bassoco”. Y dos años más tarde, el 11 de julio, llegó la noticia de “haberle venido a el señor arzobispo don Alonso Núñez de Haro y Peralta, la gracia de la gran cruz de la distinguida orden de Carlos III, y en ésta vino la noticia de los grados que ha dado Su Majestad” (Gómez, José. *Diario curioso y cuaderno...*, op. cit., p. 11 y 56 respectivamente).

⁴³ González-Polo, *El palacio de los condes de Santiago...*, 1983, op. cit., p. 37, apud SMBN, *Cedularios*, ms. 1392). Una idea semejante en 1993: “Y aunque amacizó una gran fortuna que lo convirtió en un individuo que se presentaba en público «con tales ínfulas» que parecía «un magnate», como arquitecto sucumbió con las medidas de control emprendidas por la Academia de San Carlos en 1785.” (“Francisco Antonio...”, op. cit., p. 777).

⁴⁴ Manrique, “El «neóstilo»...”, op. cit., p. 359.

⁴⁵ “Barroco vs. Neoclásico en la arquitectura novohispana”, *Revista Universidad de México*, núm. 467, México diciembre de 1989, p. 12, las cursivas son mías. La misma idea en 1999: “A no ser por la *irrupción del neoclásico* es probable que este artífice *hubiese dejado una escuela* de gran originalidad estilística a finales del siglo XVIII”, (“El palacio de los condes de San Mateo...”, op. cit., p. 158, las cursivas son mías.) Y algunos años antes, al referirse a la capilla del Pocito, González-Polo cita la opinión de Justino Fernández acerca del edificio: “síntesis ejemplar de viejas tradiciones renovadas...” [*El arte del siglo XIX en México*], y añade “Sin embargo, los aires de renovación genial de este artista hubieran alcanzado caminos insospechados, de no haberse interrumpido, apenas iniciados, con la irrupción del neoclásico”.

La “violenta irrupción”, ya lo hemos demostrado, no fue tan contundente; hemos visto cómo en las obras de José Joaquín García de Torres y las de Ignacio de Castera Oviedo y Peralta, la escuela del “magnate” guadalupense se materializa. El último de los alumnos la llevará consigo hasta los primeros años del siglo XIX, en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, obra que motivó esta investigación.

Tengo para mí, que de haber vivido más tiempo, el propio Guerrero y Torres habría construido grandes e importantes obras utilizando un lenguaje más clásico, más apegado a los tratados, pero sin perder un ápice de su barroquismo genial; la Academia, por su parte, muy probablemente habría aceptado sus proyectos, permitiendo así que las luces del barroco destellaran aún más sobre el “neoclásico” novohispano.

Antes de iniciar el análisis de Loreto debo detenerme para tratar, de manera abreviada, una cuestión en torno a la formación del célebre Manuel Tolsá. Mencioné al principio de esta tesis la opinión de Joaquín Bérchez en cuanto que en realidad se sabe poco acerca de sus estudios como arquitecto y de quiénes fueron sus maestros.⁴⁶ Bérchez mencionaba la posibilidad de su formación en la Nueva España al lado de maestros como González Velásquez, Constanzó o José Gutiérrez. Muy probablemente así fue, pero es innegable que también debió aprender a través de los arquitectos novohispanos y de sus obras. Guerrero y Torres, Castera, García de Torres y Tresguerras, bien pudieron ser sus guías. Cuando Tolsá llegó a la Nueva España, todos ellos habían comenzado ya a trazar la ruta de la arquitectura que incluía la recuperación o la utilización correcta de los cánones clásicos. Es claro entonces, que don Manuel no tuvo que enfrentarse a un medio artístico carente de innovaciones teóricas o técnicas para poder desarrollarse como arquitecto, aquí existía todo lo necesario —incluso un poco más—. Ahora, desde el punto de vista de la Nueva España, es claro que los arquitectos no tuvieron que esperar pacientemente y sin hacer nada, hasta la llegada del enguerino con su cargamento de libros y yesos, para poder avanzar hacia el estilo moderno que la historiografía denominó neoclásico.

(“Francisco Antonio Guerrero y Torres”, 1993, *op. cit.*, p. 775-776.) Es claro, por otro lado, que “los aires de renovación” señalados por el historiador, venían de mucho tiempo atrás, y que no eran, de ninguna manera, algo *apenas* iniciado.

⁴⁶ *Vide supra*, “Introducción”, nota.

Por otro lado, el barroquismo y la integración de la tradición arquitectónica novohispana en la obra del valenciano, son claros indicios de que su formación arquitectónica se consolidó en estas tierras. En el palacio de Minería, por ejemplo, Tolsá no abandona el uso del entresuelo, ni la distribución de las dependencias alrededor de un patio. En el baldaquino de la catedral de Puebla, el lenguaje barroco prevalece a pesar del clasicismo de la obra (se ha mencionado el tratado del padre Pozzo, como el modelo que inspiró esta obra). Asimismo Tolsá comparte con Castera y Tresguerras, el gusto por el movimiento en las portadas. Castera hizo una portada cóncava en las Capuchinas de la Villa (1782-87), varios años más tarde Tolsá empleó la misma solución en la portada del palacio del conde Buenavista (1795-1805), (fig. 1) y al mismo tiempo (1802-1807) don Francisco Eduardo Tresguerras la aplicaba en el extraordinario segundo cuerpo de la portada lateral de la iglesia del Carmen de Celaya, Guanajuato (fig. 2).

Es probable que al valenciano le sucediera lo mismo que a los novohispanos en cuanto que no se despojaron completamente del acento barroco —vale recordar que en la Academia de Valencia, Tolsá no fue premiado con el primer lugar en el concurso de dibujo debido a que su diseño era muy barroco—⁴⁷. Siguiendo la idea de Ramón Gutiérrez, podemos decir que Tolsá fue uno más de aquellos arquitectos españoles que se “corrompieron” al trabajar en América.⁴⁸

Es lógico pensar, por otro lado, que Tolsá respetó lo novohispano y lo utilizó en sus obras. Ejemplo de esto es el proyecto de rejas y puerta para la Alameda de México (1793), en el que utiliza el mismo marcado almohadillado horizontal que Castera había puesto años atrás en las cercanas puertas de la garita de Belén. Aunque el proyecto de Tolsá ya no es barroco, mantiene la coherencia decorativa de los paseos de la Ciudad de México (fig. 3).

Por último, hay que tomar en cuenta dos hechos que vinculan al español con los artistas criollos: primero, su intención de integrarse al gremio novohispano de

⁴⁷ Escontría...

⁴⁸ Me parece interesante destacar el cambio que se ha dado en la historia del arte, pues mientras Gutiérrez considera “corrompidos” a los arquitectos por su estancia en México, don Manuel Toussaint los ve justo al revés, pues ve a Paz y Castera como algunos de “los convertidos”, es decir aquellos que se habían convertido del barroco —“churrigueresco”— al neoclásico (*Arte colonial...*, *op. cit.*, p. 226).

arquitectos a través de su matrimonio con Luisa Sáenz Téllez Girón Espinosa de los Monteros; y segundo que en un documento de la Academia de San Carlos, encontrado por el doctor Eduardo Báez, Tolsá defendía a varios arquitectos novohispanos para que siguieran ejerciendo su profesión tranquilamente.⁴⁹ Me parece que ambas situaciones hablan por sí mismas y muy claramente.

⁴⁹ Agradezco a la maestra Louise Noelle por informarme acerca de la existencia de este documento, durante una sesión del Seminario de Arquitectura, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

4.2 Análisis arquitectónico y estilístico de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto

Cuando analizamos la fortuna crítica de la obra en el primer capítulo de esta tesis, pudimos observar que la opinión de la mayoría de los estudiosos no ha cambiado mucho a través de los años. Así, la obra ha sido calificada en pocas palabras, como digno ejemplar de la historia del arte mexicano en su período neoclásico.

Ahora, aclarada la cuestión de la autoría y conociendo mejor la obra de su artífice, es momento de ofrecer el análisis formal y estilístico del hoy Santuario de Nuestra Señora de Loreto; un edificio que, junto con los otros de Castera y de sus contemporáneos, podría ser considerado un ejemplar más de la Vanguardia Americana.

4.2.1 El conjunto exterior

Cuando desde el borde de la plaza de Loreto uno trata de ver la iglesia que le da el nombre, apenas alcanza a percibir un muro cuadrado, con unas pequeñas torres a los lados, entre los que tímidamente asoma el casquete de la cúpula; pero si uno ha desarrollado cierto gusto por el "auto-entusiasmo" y en consecuencia se ha inventado una especie de ritual, previo a la observación de una obra que se sabe importante, entonces intentará una serie de perspectivas, alejamientos y acercamientos, antes de disfrutarla por primera vez. Si se procede de este modo, tendremos que: vista desde Santa Teresa la Nueva la inmensa cúpula cubre parte importante del panorama; pero si se llega desde el colegio de San Ildefonso la cúpula se va elevando poco a poco; y si en cambio caminamos sobre la acera de la calle de Santa Teresa la Nueva, entonces los volúmenes nos sorprenden continuamente... cubos, rectángulos, círculos y cuadrados se intercalan jugando ante nuestros ojos. Al parecer la perspectiva ideal —tal vez así buscada por el arquitecto—, era justamente la de la esquina Noroeste de la plaza (fig. 4).

Regresemos al siglo XIX y supongamos que el carruaje del conde de Bassoco o el de cualquier otro personaje se dirige desde el Norte de la ciudad hacia la iglesia. Viniendo por la calle del convento de Jesús María, a la altura de éste, ya se asoma la imponente cúpula y al llegar a la esquina de la plazuela de Loreto se observa la

cuadrada y sobria portada. Al paso del carruaje la iglesia adquiere nuevas formas y al llegar justo al nivel de la portada, ésta se quiebra formando un interesante juego de luces y sombras. Bassoco continúa su marcha por la calle de las Inditas y ahora sólo observa la cuadrada portada lateral; luego decide mirar por la pequeña ventana de la parte posterior del coche y, complacido, goza nuevamente de la perspectiva angular que el conjunto le había ofrecido a su llegada.

Si he considerado que fue ésta la intención de Castera, no sólo ha sido por la recreación anterior, sino por varias razones que iré señalando. Primero porque en el extremo izquierdo de la portada, a la altura del friso, el arquitecto puso una voluta clásica —pequeña en relación con el todo— y en el lado derecho no aparece otra igual que sería la correspondiente. Pero si uno dobla la esquina, verá que exactamente a la misma altura, en el otro extremo de la portada lateral aparece la voluta faltante, cerrando el conjunto. De esta manera, los clásicos adornos servirían para marcar el ángulo de visión y, al mismo tiempo, para dar sentido ascensional a la iglesia, desde la esquina (fig. 5).

Las litografías del siglo XIX demuestran que ese ángulo de visión era fácilmente conseguido por aquellos que retrataron la iglesia. En la litografía del *México Pintoresco* de Rivera Cambas (1880),⁵⁰ por ejemplo, se observa cómo la plaza de Loreto se extendía un poco más hacia el norte, haciéndola más amplia y permitiendo, por tanto, una mejor visibilidad de la obra. En la esquina noroeste de plaza (fig. 2, del capítulo I de esta tesis) aparece incluso una fuente, con lo que se demuestra que esa zona gozaba de mayor espacio y permitía apreciar la iglesia tal y como el arquitecto pretendía que fuera admirada. En nuestros días dicho perfil es casi imposible de conseguir, pues se han construido altos edificios en las esquinas y los vendedores ambulantes llenan el espacio, asfixiando la obra y perturbando el goce estético.

El *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, de Antonio García Cubas (1885),⁵¹ incluye una litografía que muestra una perspectiva similar a la anterior, pero desde el muro del ábside. Pocas eran las construcciones que rodeaban a la iglesia

⁵⁰ *Op. cit.*, tomo II.

⁵¹ México, Debray sucesores, 1885, "Carta Eclesiástica III".

por ese lado o eran muy bajas, lo que permitía que el edificio sobresaliera y se apreciara fácilmente en todo su esplendor (fig. 6).

Por otro lado, casualmente durante esos años (1882) fue escrito el cuento al que me referí en el capítulo primero: *La novela del tranvía* de Manuel Gutiérrez Nájera. Aunque la iglesia es sólo un escenario del cuento, me ha parecido interesante destacar lo escrito por el poeta. Varios son los personajes que viajan en el tranvía, el narrador inventa o trata de adivinar sus vidas; una de las más atractivas y misteriosas es la de una “señora de treinta años” que “siempre baja del vagón en la plazuela de Loreto y entra a la iglesia”. Esta rutina, entre otras cosas, sorprende e inquieta al autor, pues además de que la mujer no tenía “cara de mujer devota” ni llevaba rosario o libro, “la iglesia de Loreto no es una casa particular ni un hospital. Allí no viven ni los sacristanes”.⁵² Por un lado podemos ver que nuestra iglesia formaba parte de la ruta del tranvía y, además, la zona era frecuentada por toda clase de gente sin problema alguno, inclusive por esta mujer que parecía ser esposa de “un hombre acaudalado”. La plaza, entonces, lucía como en las litografías, rodeada de árboles y en plena armonía con la majestuosa iglesia de Loreto rematando el horizonte; así fue elegida para escenario de su cuento por el “duque de Job”. Desafortunadamente, el lugar ya no forma parte de ninguna ruta de transporte y se ha convertido en lo que ahora llaman una zona de “alto riesgo” por la inseguridad que en ella prevalece.

Por otro lado, cuando el narrador señala que en la iglesia no vivían “ni los sacristanes”, confirmamos que la iglesia era atendida por padres que venían de otras iglesias o de la catedral y que no existía la construcción ubicada en el costado sur de la iglesia, a la altura del crucero. Ésta fue realizada en el siglo XX, quizá para habitación de los padres o sacristanes. En la actualidad son utilizadas por el rector del Santuario.

Silueta y volúmenes

Veamos ahora una descripción más detallada del rico conjunto exterior. Aunque aparenta ser una simple estructura cuadrada, las cuatro capillas o ábsides que conforman el transepto, dejan ver sus bóvedas semiesféricas al exterior, sobre los

⁵² *Op. cit.*, p. 162-63.

rígidos muros cuadrados; en medio de ellas se desplanta la enorme cúpula que parece adornada en su base, precisamente por las bóvedas antedichas, que parecen diminutos pétalos rodeando al gran domo. El juego de volúmenes provoca un marcado movimiento al conjunto exterior, lo que imprime un elegante toque de barroquismo.

Con esta solución Castera demuestra una vez más la trascendencia de su formación ya que, como en sus obras anteriores, logra unir la tradición novohispana con las tendencias más novedosas de su época.

La tradición se manifiesta en la importancia que se da a la silueta del edificio; aspecto que Fernando Chueca Goitia considera un "invariante de la arquitectura hispanoamericana". El estudioso señala que el recorte de los edificios es "casi siempre accidentado y sugestivo", efectos que se logran por la "agrupación de volúmenes... el uso de torres y cúpulas; por el trasdós de bóvedas manifestado al exterior...".⁵³ La tradición novohispana de agrupar cúpulas con torres provoca que las iglesias parezcan "montículos naturales redondeados por el paso del tiempo"; Chueca Goitia llama a este tipo de edificio: iglesia-montículo y agrega que el ejemplo más puro de esa forma es la capilla del Pocito de Francisco Antonio Guerrero y Torres.⁵⁴ Posteriormente Chueca dedica parte importante de su ensayo a la comparación de "tres edificios de organización central", con la finalidad de "explicar tres actitudes ante un mismo tema": la capilla de la Consolación de Todi, el Sagrario de la Catedral de México y la capilla del Pocito. La iglesia de Loreto bien podría haber formado parte de este análisis porque en ella se cumplen algunas de las condiciones de los tres ejemplos de Chueca Goitia. A continuación señalo las coincidencias que he percibido, al tiempo que anoto otros datos y consideraciones que me parecen relevantes.

La capilla de Santa María de la Consolación (1508-1607), en Todi, Perugia, es una obra cuya autoría no está definida del todo. Se sabe que por un tiempo la dirección de estuvo a cargo del arquitecto Cola da Caprarola, pero se cree que el diseño fue hecho por Donato Bramante, o inspirado en su obra.⁵⁵ Se habla también de la participación de

⁵³ "Invariantes en la arquitectura hispanoamericana", *op. cit.*, p. 113.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 114-115.

⁵⁵ *The Dictionary of Art*, vol 4, voz: "Cola (Di Matteucio) da Caprarola" (autora: Alice Dougdale), p. 541; Pijoán, José. "Renacimiento romano y veneciano siglo XVI", *Summa Artis...*, *op. cit.*, vol. XIV, 1979 [1ª ed. 1951], p. 5 y 43.

Antonio de Sangallo el joven, entre 1531 y 1532.⁵⁶ (Recordemos a este arquitecto porque está relacionado con la iglesia de Loreto de México.)

Chueca Goitia afirma que la obra “recoge el ideal de Bramante y Leonardo”, y explica:

La Consolación de Todi es la materialización de una idea platonizante típica del renacimiento italiano. Una cúpula sobre pechinas corona un espacio central al que se abren cuatro exedras en absoluta simetría biaxial, que se expresan al exterior por cuatro medios cilindros rematados en casquetes en cuarto de esfera. El concepto geométrico se revela en toda su pureza interior y exteriormente.⁵⁷

Loreto retoma este ideal renacentista de la planta centralizada —no por nada nuestros historiadores del arte llamaron “segundo Renacimiento” (Toussaint, 1920) o “renacimiento puro” (Romero de Terreros, 1922; Tablada, 1927) a lo que más tarde se denominó neoclásico— y también emplea las cuatro exedras como aparecen en Todi (fig. 7). La diferencia es que mientras en esta última “La organización del espacio interno se declara al exterior sin ningún enmascaramiento”, en Loreto sucede casi lo contrario. Y digo “casi” porque no todas las formas del interior se revelan al exterior porque están inscritas en un basamento de cruz latina y éste únicamente consiente que el domo y las bóvedas, antes descritos, se declaren al exterior (fig. 8).

En este sentido, Loreto también se relaciona con la segunda obra analizada por Chueca Goitia, el Sagrario de la Catedral. Un edificio centralizado pero que

...parte de otro concepto enteramente diferente. El espacio interior está constituido por una cruz de cinco tramos en ambos ejes más cuatro tramos en los ángulos, que dan lugar a un espacio interior de trece tramos. [...] *Pero esta cruz no se manifiesta en el perímetro exterior*, pues se inscribe en un cuadrado por la adición de unas dependencias de relleno que no constituyen parte del espacio interior. *Existe, pues, un enmascaramiento de planta, al encerrarse la cruz dentro del cuadrado*. Sin embargo, en alzado, en silueta, vuelve a revelarse la cruz por la cúpula y los cuatro hastiales prominentes de los testeros de sus brazos.[...] *Desde una visión angular* dejan descubrir y la mejicanísima cúpula, muy baja, de ocho paños.⁵⁸

⁵⁶ *The Dictionary of Art*, vol. 27, voz: “Antonio da Sangallo (ii)” (autora: Annarosa Cerutti Fusco), p. 745; TODI, iglesia de. Citado en 2002, [verificado: junio 14 de 2004]. Disponible en:

<http://www.peglia.com/todi/consolazione.htm>

⁵⁷ “Invariantes...”, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 116. Las cursivas son mías.

Como vemos, el caso de Loreto es muy similar: hay enmascaramiento de planta, cuyo movimiento se encierra dentro de una cruz latina, pero también existe la posibilidad de descubrir la volumetría del edificio, desde “una visión angular” (fig. 4), como arriba detallamos. En otras palabras podríamos decir que la iglesia de Loreto es un edificio “maquillado”,⁵⁹ o “refriado”.

La capilla del Pocito, por otro lado, además de ser considerada por Fernando Chueca como “una de las obras más originales de la arquitectura barroca de todos los tiempos” y “obra genial” de Guerrero y Torres, es también un ejemplo perfecto de lo que el estudioso llama “arquitectura-montículo”,⁶⁰ que ya mencioné. Asimismo Chueca Goitia se refiere a la disposición espacial del Pocito: “Estos tres espacios, circular, elíptico y mixtilíneo no se enmascaran sino que se proyectan exteriormente...”.⁶¹ Así, tanto la capilla del Pocito, como la de Santa María de la Consolación, pueden ser descompuestas en sus cuerpos simples, tarea imposible de llevar a cabo en el caso del Sagrario

...porque no es edificio estereoforme sino planiforme. Su realidad “estructoespacial” la constituyen planos que se cortan ortogonalmente según la retícula que dibujan en planta.⁶²

Analizada a la luz de esta particularidad, el edificio de Castera sería entonces una combinación de las dos obras novohispanas —incluida la italiana—: hay enmascaramiento de planta como en el Sagrario, pero sí es susceptible de ser descompuesta en sus cuerpos simples: rectángulos, cubos, cilindros, y esferas (fig. 9); como en Todi, Italia y el Pocito, México.

Con los datos anteriores se demuestra que en el conjunto exterior, nuestro arquitecto aplicó la experiencia y tradición heredadas de sus maestros, logrando que la seguridad novohispana se mantuviera hasta los primeros años del siglo XIX. Al mismo tiempo el artista se unía a los ideales más novedosos de la época, demostrando la

⁵⁹ Este adjetivo surgió al principio de la investigación, en conversación con Martha Fernández, cuando comentábamos acerca del discreto o escondido barroquismo —no estudiado— de Loreto.

⁶⁰ “Invariantes...”, *op. cit.*, p. 116.

⁶¹ *Ibid.*, p. 119.

⁶² *Ibid.*, p. 116.

misma actitud vanguardista que había manifestado en sus obras anteriores.

Veamos ahora cuáles fueron los modelos empleados por Castera para realizar la planta de lo que sería su última gran creación arquitectónica.

4.2.2 La planta

Del mismo modo en que se pueden hallar los destellos del barroco novohispano en el conjunto exterior de Loreto, podemos encontrarlos en la planta (fig. 10). Este aspecto del edificio ha sido relegado, o quizá sólo tomado en cuenta en un segundo plano, a pesar de tratarse de un tipo de planta extraordinario en la Nueva España. Recordemos que la crítica se inclinó más hacia la grandiosidad de la cúpula o sólo destacó la originalidad de la planta, sin ahondar en el asunto.⁶³

Federico Mariscal (1915), por ejemplo, apuntaba que “tanto la nave como la cúpula y las cinco ábsides, sólo podría compararse por su grandiosidad a los más notables templos franceses de esa misma época”;⁶⁴ Xavier Moyssén (1970) alababa su originalidad y el gran logro que significaba para la arquitectura como creación de espacios.⁶⁵ Posteriormente Sonia Lombardo (1982) señalaba:

La planta de la iglesia de Loreto permite ver cómo el neoclasicismo rompía la tradición de las plantas mexicanas. Puede advertirse en ella que las cuatro medias cúpulas (que forman capillas) y el ábside detienen el formidable empuje de la gran cúpula, a la vez que en alzado proporcionan un efecto visual no exento de teatralidad.⁶⁶

Lombardo, con los otros investigadores, aplaude el efecto que se logra a través de la planta, pero antes apunta que el neoclásico “rompía la tradición de las plantas mexicanas”, observación que no compartimos puesto que ya en varias obras del neóstilo se había buscado la creación de nuevos espacios, “rompiendo” desde entonces con la tradicional planta de cruz latina; ejemplos de ello son Santa María la Redonda, Santa Brígida, la Enseñanza y Capuchinas de la Villa, entre otras.⁶⁷

⁶³ *Vide supra* 1.1.

⁶⁴ Mariscal, *op.cit.*, p. 69.

⁶⁵ “El arte neoclásico”, *op. cit.*, p. 350.

⁶⁶ “La arquitectura y el urbanismo...”. *op. cit.*, p. 1274.

⁶⁷ La iglesia de Santa María la Redonda forma parte, junto con Santa Brígida, “de esa corriente innovadora deseosa de crear templos de tipo desconocido...” (Angulo, Historia..., *op. cit.*, p. 545). La

La maestra Hernández Franyuti (1997) es la única que se refirió a un concepto que hasta entonces parecía vetado al hablar de Loreto o del neoclásico novohispano en general: el barroco. La investigadora observa: “su planta presenta un movimiento que la semeja a las plantas barrocas, lo cual me hace considerar que el espacio interior aún no se apegaba al neoclasicismo”.⁶⁸ Así, atendiendo a la idea de Martha Fernández en cuanto al claro “espíritu barroco” mantenido por el neoclásico novohispano, Hernández Franyuti es la primera que reconoce ese espíritu en nuestra obra.

Veamos ahora cómo es la planta: consiste en un nártex sotocoro, o vestíbulo, con tres accesos hacia la nave rectangular y dividida en dos tramos; los extremos del pasillo que estrechan el paso hacia el gran crucero son curvos lo que le da a la nave una forma semi-oval. Este crucero o rotonda alabada por muchos, es un hexágono flanqueado por cuatro capillas semicirculares que conforman un majestuoso espacio central, cubierto por la enorme cúpula de planta circular. El presbiterio cuadrangular, se abre también hacia el crucero.

Esta planta se inscribe dentro de otra de cruz latina; se trata del enmascaramiento que antes mencionábamos. La cruz parecería un tanto desproporcionada, o mejor dicho *sui generis*, ya que los brazos son muy cortos y casi tan anchos como el largo de la nave; en otras palabras la nave es muy estrecha y el crucero muy amplio. Pero en la planta mixtilínea, la que determina el alzado, las proporciones conforman un todo armónico, combinando magistralmente una planta centralizada con una longitudinal. Veamos ahora cuáles fueron los modelos en que se inspiró nuestro arquitecto para su obra.

Loreto y otras iglesias ¿reproducciones o modelos compartidos?

En la primera parte de esta tesis mencioné algunas de las obras que según los investigadores y a través de la historiografía, habrían inspirado al arquitecto de la iglesia

creación del novedoso espacio se logró abriendo una rotonda (1735) en el testero de la única nave de la iglesia (construida hacia 1677). Una cúpula hexagonal cubre el espacio central, con ventanales que permiten un barroco y teatral efecto de luz que, a decir de Angulo, no se repetirá si no hasta la iglesia de la Enseñanza (Angulo, *op. cit.*, p. 546). Santa María la Redonda es, pues, otro ejemplo de barroco ilustrado —y de vanguardia— que escapa a la tradicional periodización del neóstil.

⁶⁸ Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 97.

de Loreto. Realmente fueron pocos los que centraron su atención en este tema y sólo uno se refirió específicamente a la planta: don Justino Fernández.

En 1952 el historiador sugirió que la iglesia de Loreto podría haberse inspirado en el proyecto Ventura Rodríguez para San Francisco el Grande de Madrid.⁶⁹ Quizá la biografía de Manuel Tolsá, de Francisco Almela y Antonio Igual, publicada dos años atrás, motivó a Justino Fernández a reparar en la obra madrileña.

Recordemos que Almela e Igual, partiendo del origen valenciano de Tolsá y de su proyecto para Loreto, relacionaban la cúpula de éste con la de las Escuelas Pías de Valencia, la cual fue terminada en 1773; fecha en la que "con seguridad Tolsá se hallaba en Valencia" y habría dejado huella en el arquitecto.⁷⁰ La cúpula valenciana, continuaban los autores, se relacionaba con la de San Francisco el Grande de Madrid, cuyos planos habían sido trazados por el enguerino (de Enguera, Valencia, como Tolsá), fray Francisco Cabezas.⁷¹ En suma, los biógrafos suponían que San Francisco el Grande habría inspirado la iglesia de las Escuelas Pías, y ésta a su vez había influido en el rechazado proyecto de Tolsá para la iglesia novohispana.

Con todo, don Justino no comparaba a Loreto con el proyecto de Cabezas sino con el de Ventura Rodríguez y es bastante claro al señalar que éste, no la obra existente, podría haber inspirado a Castera. Empero la filiación que los autores observan, no deja de ser tan solo una referencia, pues ninguno presenta imágenes o explica las razones precisas de la filiación. Por eso y porque en realidad la iglesia madrileña guarda cierta relación con Loreto, nos detendremos en su análisis.

El convento de San Francisco el Grande de Madrid, fue patrocinado por Carlos III, quien en 1760 ordenó la demolición del edificio medieval para levantar uno nuevo⁷² y su construcción fue más bien polémica. En 1761 tanto fray Francisco Cabezas (1709-1773) como Ventura Rodríguez presentaron sus proyectos, pero para infortunio del último sus planos fueron rechazados. A decir de George Kubler, ésta sería "la gran desilusión de la

⁶⁹ *El arte del siglo XIX...*, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁰ Almela e Igual, *op. cit.*, p. 76.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Guerra de la Vega, Ramón. *Iglesias y conventos del antiguo Madrid (Gula para visitar las)*, edición del autor, España, ca. 1996, p. 104.

vida de Ventura Rodríguez".⁷³ En 1768 Cabezas perdió la dirección del edificio, pero se dice que el fraile

...se rindió cansado de luchar contra Ventura Rodríguez, que no se resignaba a que su proyecto hubiese sido rechazado por los frailes y el Ayuntamiento y que desde la Academia ponía toda clase de trabas a la continuación de los trabajos. Cabezas se retiró a su Valencia natal donde murió...⁷⁴

Con esto confirmaríamos la decepción de don Ventura señalada por Kubler, pues quizá para desquitar su pena el arquitecto arremetió contra el trabajo de Cabezas.

Para 1768 la iglesia llegaba ya hasta la cornisa; luego Diego de Villanueva y Rodríguez se enfrascaron en una querrela por la continuación de las obras, pero ninguno se encargó de ellas;⁷⁵ posteriormente, "un casi desconocido Antonio Plo [sic]"⁷⁶ fue el encargado de construir la enorme cúpula y las bóvedas en 1770.⁷⁷ La realización de la fachada estuvo a cargo de Francisco Sabatini (1721-1779), quien la terminó en 1776.⁷⁸

Ahora bien, el proyecto de Ventura Rodríguez con el que Justino Fernández comparó a Loreto consistía en una iglesia de planta basilical, por lo que suponemos que en realidad el historiador se refería a la obra construida —diseñada por Cabezas—, y no al proyecto de Rodríguez, veamos por qué.

La planta de San Francisco el Grande consta de un nártex trapezoidal que se abre hacia la rotonda, ésta a su vez está rodeada por seis profundas capillas de planta cuadrada, con las esquinas redondeadas; el ábside es semicircular y también se abre hacia el espacio central; una enorme media naranja de 33 mts. de diámetro, cubre el espacio central (fig. 11).

⁷³ "Arquitectura de los siglos...", *Ars Hispaniæ*, op. cit., p. 242.

⁷⁴ Guerra de la Vega, op. cit., p. 107.

⁷⁵ Aunque en realidad el debate se siguió dando, desde la Academia: "En 1766 se armó un airado conflicto con insultos a propósito de las medidas de un pilar de San Francisco el Grande. Para solucionar la pelea tuvieron que intervenir el marqués de Villafranca y Pedro Martín Cermeño. Públicamente midió el pilar Francisco Moradillo, comprobando que la equivocación era de Villanueva" (Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura...*, op. cit., p. 114).

⁷⁶ Guerra de la Vega, op. cit., p. 107.

⁷⁷ Kubler, "Arquitectura de los...", op., cit., p. 242; Guerra de la Vega, op. cit., p. 107; Hidalgo Monteagudo, Ramón, et. al., *Madrid Neoclásico*, Madrid, Ediciones La Librería, Fundación Caja Madrid, Patronato Municipal de Turismo del Ayuntamiento de Madrid, 1992, p. 42.

⁷⁸ González Valdivieso, Enrique. "La arquitectura española del siglo XVIII", *Summa Artis Historia General del arte*, vol. XXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 679; Kubler, op. cit., p. 242.

Esta obra como se puede ver, comparte algunas características con la iglesia mexicana: primero las dimensiones de la cúpula son casi idénticas (la de Loreto tiene aproximadamente 30 mts. de diámetro), y ambas son las más grandes de la ciudad en que se encuentran. La cúpula de Loreto se apoya sobre un alto tambor y la de San Francisco no. Ambas plantas están rodeadas por capillas, pero en San Francisco el espacio central es un círculo, o sea, una rotonda en estricto sentido, y Loreto es de planta hexagonal, pero las capillas están tan pegadas entre sí, que el conjunto parece más un enorme trébol de cuatro hojas. Las dos iglesias tienen nártex sotocoro y presbiterio. Loreto sólo tiene cuatro capillas, más el ábside y San Francisco seis, más el ábside; las capillas de Loreto son semicirculares y están pegadas a la rotonda formando una especie de corola, mientras que en San Francisco además de ser cuadradas, al estar separadas una de otra forman más bien brazos alrededor del salón circular.

La diferencia entre las plantas se percibe con mayor claridad en el espacio interior. En Loreto los ábsides se unen al centro y sobre sus arcos torales se apoya la enorme cúpula; al fundirse capillas, cúpula y rotonda se logra un espacio arquitectónico monumental (fig. 12). En San Francisco en cambio, las capillas no son continuación de la rotonda y aunque todas se unen al centro, cada una tiene un vano de acceso, formado por un arco de medio punto, lo que produce un efecto distinto, magistral sin duda, pero diferente. El espacio central no se fusiona con el de las capillas a través de arcos torales, es más bien un gran salón circular con capillas que se abren como nichos a su alrededor. (fig. 13).

La relación entre San Francisco el Grande y Loreto se da también en otro sentido, uno que puede ser aún más íntimo de lo que pensaron los estudiosos anteriores y que quizá ya habrá adivinado el lector. Me refiero a la participación del tratadista del virrey Bucareli y Ursúa: don Antonio Pló y Camín. Su intervención no fue menos importante que la del resto de sus colegas, pues trabajó en una parte del templo que había provocado discordias: la cúpula.

Fray Francisco Cabezas había proyectado una enorme cúpula apoyada sobre un tambor con grandes ventanales que iluminarían el templo, lo cual significaba "un reto

para la técnica constructiva de los arquitectos barrocos madrileños⁷⁹; sin embargo, cuando Cabezas dejó la dirección de la obra, Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva

...se enfrascaron en agria polémica sobre los refuerzos con los que había que suplementar los machones entre capillas, para poder aguantar el empuje de la cúpula. De nuevo la cobardía se apoderó de los corazones de los arquitectos. La Academia de Bellas Artes decidió suprimir el tambor de la cúpula rodeado de columnas, del primitivo proyecto de Cabezas...⁸⁰

Posteriormente Pló y Camín figura como el constructor de la cuestionada cúpula, pero nada más. No obstante la participación del arquitecto debió ser más importante de lo que se ha dicho. El problema, creo yo, se debe al desconocimiento de la obra del arquitecto y aunque es poca la información con que contamos, puede dar luz sobre el asunto que proponemos a continuación.

Antonio Pló, a quien me referí en capítulo anterior, nació en Zaragoza y de ahí pasó a Madrid. No se sabe la fecha exacta en que lo hizo, pero en las *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa*⁸¹ leemos:

Trasladado á Madrid dió en esta córte á conocer su pericia y talentos ilustrados en este arte, dirigiendo tambien con acierto varias obras grandiosas, en las que lució su ingénio, como se vió en el templo de San Francisco el Grande, y lo acreditó el Memorial literario de Diciembre de 1784, pág. 105, siendo dignos de alabanza sus conocimientos matemáticos; de modo que habiéndolo hecho su individuo de mérito la Real Academia de San Fernando de dicha córte, sus empleos en ella dieron á conocer que no habia sido errada la honra que le dispensó: escribió en utilidad de su arte: *El arquitecto práctico*, civil, militar y agrimensor...⁸²

El diccionario sólo se refiere a “varias obras grandiosas”, pero no especifica cuáles fueron. Otra fuente señala que en 1768 —antes de San Francisco el Grande— por encargo del conde de Superunda trabajó en la casa de Palacio de la marquesa de Santa Cruz; ese año presentó solicitud de licencia e informó sobre las obras que estaba realizando y en 1774 hizo la portada.⁸³

Antonio Bonet Correa, conocedor de la tratadística española, ofrece una importante noticia acerca de la obra de Pló; la existencia del proyecto

⁷⁹ Guerra de la Vega, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁰ *Ibid.*, p.107.

⁸¹ Edición en formato electrónico citada. Disponible en: http://fyl.unizar.es/Latassa/Latassa_obra.html

⁸² *Ibid.*

⁸³ Página electrónica que estuvo disponible en el sitio *Fortune city*, desaparecida por tener virus.

«de la nueva Plaza de Toros que de orden de la Real Junta de Hospitales, General y Pasión, ha dispuesto y delineado don Antonio Pló, profesor de Arquitectura, vecino de esta Corte, cuyo edificio se ha de construir en el mismo terreno que hoy se halla la actual...».⁸⁴

Se trata de la desaparecida plaza de toros de la Puerta de Alcalá, Madrid. Bonet Correa dice de la plaza que a diferencia de sus contemporáneas, la de Pló “participa de las nuevas concepciones de la arquitectura”.

Tenemos entonces que en 1767 se imprimió el tratado del arquitecto en Madrid; en 1768 hizo la casa de la Marquesa de Santa Cruz y en 1770 se encargó de la polémica iglesia. Hago esta breve semblanza del arquitecto, porque creo que el mecenazgo de Bucareli y Ursúa pudo influir para que se le encargaran las obras con que su nombre pasaría a la historia de la arquitectura española y porque éstas son posteriores a la publicación del tratado.

Por otro lado, y como dije antes, me parece que la participación de Pló y Camín en San Francisco el Grande, no se limitó a ejecutar la obra bajo la supervisión de la Academia y de los otros arquitectos; creo que su opinión debió haber sido tan importante como la de Rodríguez y Villanueva e incluso pudo ser determinante para la eliminación del tambor de la cúpula. Lo creo así porque Pló era arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor, como reza la portada de su tratado: “COMPUESTO POR DON ANTONIO PLÓ Y CAMÍN, *profesor de estas ciencias*”; y según este último título es posible que cuando el arquitecto trabajó en el templo, pertenecía ya a la Academia y “eran dignos de alabanza sus conocimientos matemáticos”. Quizá el tratado favoreció su ingreso a la Institución y dio lugar a la opinión anterior. Además, a diferencia de Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva, don Antonio había escrito un tratado científico.⁸⁵

⁸⁴ *Fiesta, poder y arquitectura...*, *op. cit.*, p. 146. Así se lee en el plano que se conserva en el Archivo Municipal de Madrid, publicado por primera vez en este libro de Bonet Correa.

⁸⁵ Carlos Sambricio señala que: “Diego de Villanueva había difundido en 1754 [algunos dibujos] (divulgando los restos de arquitectura egipcia o romana, concibiendo paralelamente la pirámide, la rotonda y el obelisco) Para Villanueva estos elementos marcaron el punto de partida de un nuevo repertorio arquitectónico que debía sustituir a las guimaldas, las conchas o los grutescos”. (Sambricio, Carlos. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, consejo superior de los colegios de arquitectos de España, Instituto de estudios de administración local, 1986, p. 121.) Ventura Rodríguez, por su parte, escribió su *Curso de geometría* hasta 1786, el cual nunca se publicó. (Sambricio, p. 151. El manuscrito de Ventura Rodríguez fue hallado por el autor en la Academia de San Fernando.)

Lo que me hace pensar aún más en la importancia del parecer de Pló, es que el capítulo sexto de su segundo libro se llama “De la fábrica y medida de las medias naranjas”;⁸⁶ pero no se refiere al modo de hacer un tambor. Puede ser que como director de la obra de San Francisco el Grande, este “desconocido” arquitecto, hubiese sido quien sugirió a la Academia eliminar el tambor proyectado por fray Francisco Cabezas.

Ahora bien, considerando que la primera obra importante de Castera, el Paseo Nuevo, fue hecha gracias al mecenazgo de Bucareli y tomando en cuenta el evidente gusto del virrey por la arquitectura, resulta obvio pensar en las largas conversaciones que sostuvieron arquitecto y gobernante. Tal vez en una de ellas, incluso el mismo día en que regaló el tratado a don Ignacio —porque tuvo que hacerlo, o cuando menos se lo prestó—, le contó quién era Antonio Pló y de su reciente participación en la construcción de la controvertida iglesia madrileña. Quizá la impronta que dejó Bucareli en la vida de Castera al confiar en él, permitiéndole cimentar su carrera sólidamente, impulsó al artista a realizar, aunque fuera treinta años más tarde —casi al final de su vida—, la cúpula que en España no se habían atrevido a hacer los académicos y de la que el virrey alguna día le había contado. O pudo ser también que la iglesia se grabara y el propio Bucareli, le facilitara una “estampa” a Castera.

Continuando con los posibles modelos para la planta, no podemos dejar de mencionar a otros tratadistas conocidos por nuestro arquitecto, que incluyen modelos similares a la iglesia de Loreto.

Tenemos primero a Serlio. En el libro tercero “De las antigüedades” incluyó la planta y alzado de un *tempietto* (fig. 14).⁸⁷ La planta consiste en un nártex dividido en tres tramos, uno de los cuales se conecta con el interior de la rotonda a través de uno de los cinco ábsides que la rodean; los otros dos tramos del nártex están aislados de la rotonda y terminan en ábsides. El parecido con esta planta es cercano a Loreto, la disposición de las capillas es la misma. Castera parece adaptar el modelo de los tramos laterales del nártex para la nave. Asimismo, transforma la capilla de la cabecera en presbiterio, lo hace cuadrado para distinguirlo del resto de los ábsides. Con estos

⁸⁶ Pló y Camín, *op. cit.*, p. 357.

⁸⁷ Este *tempietto* fue tomado del de Bramante (ca. 1502), que a su vez estaba inspirado en el templo de Vesta. (Davies, Paul y Hemsoll, David. “Donato Bramante”, *The Dictionary of art*, vol. 4, p. 649.)

cambios Castera logra lo que antes dijimos: combinar una planta centrada majestuosa, con una de cruz latina. Nuestro arquitecto conserva así, una de las características de la tradición novohispana enunciados por Manrique: "...el barroco nuestro no abandona algunos principios heredados del manierismo, como son, en arquitectura, *la planta de cruz latina...*".⁸⁸

Por otro lado, el padre Pozzo también incluye la planta de una rotonda en el primer volumen de su obra (fig. 15). Pero haciendo gala de sus "extravagantes" diseños⁸⁹ el fraile crea una rotonda distinta. Emplea el nártex del *tempietto* de Serlio como presbiterio y redondea el muro de éste siguiendo la circularidad de la rotonda. Como se puede ver, la semejanza entre esta planta y la de Loreto no es muy cercana, exceptuando lo arriba señalado —los tramos laterales del nártex de Serlio— y porque se trata de una rotonda. No obstante, me ha parecido interesante incluir la planta de Andrea Pozzo puesto que su tratado fue una de las fuentes favoritas de Castera y porque en la iglesia con que Justino Fernández comparó a Loreto, San Francisco el Grande de Madrid, sí parece haberse recurrido al diseño del jesuita.

Otro de los modelos pudo ser la iglesia de Il Redentore en Venecia de Andrea Palladio (1508-1580). Esta obra pudo ser conocida en la Nueva España a través de *I quattro libri dell'architettura* (1570) del propio Palladio, o a través de la obra de Ottavio Bertotti Scamozzi (1719-1790) *Le fabbriche e disegni de Andrea Palladio*, publicados entre 1776 y 1783. (Existen ejemplares de ambas obras en el fondo de la Academia de San Carlos de la Biblioteca Nacional.⁹⁰)

Son varias las diferencias entre la planta de Il Redentore y la de Loreto, especialmente que la primera sólo tiene dos capillas semicirculares formando crucero (fig.16). Pero hay un aspecto que pudo inspirar a Castera; en Il Redentore "El problema de la interpretación centralizada de un espacio longitudinal lo ha resuelto Palladio con

⁸⁸ "Del barroco a la Ilustración", *op. cit.*, p. 702.

⁸⁹ Richard Bösel señala que Pozzo defendió en su tratado creaciones "extravagantemente originales" que fueron criticadas por sus contemporáneos. "Pozzo [Puteus], Andrea", *Dictionary of art*, vol. 25, p. 416.

⁹⁰ De Palladio existen dos ediciones venecianas de *Los cuatro libros*, una de 1570 y otra de 1581. De Bertotti Scamozzi, existen *Le terme dei romani*, disegname da Andrea Palladio e ripublicate con la giunta di alcune osservazioni da Octavio Bertotti Scamozzi, Vicenza, Francesco Modena, 1785; y los cuatro volúmenes de *Le fabbriche e i disegni de Andrea Palladio*, Vicenza, Giovanni Rossi, 1786, 2ª edición.

una maestría que no tiene precedentes en la arquitectura del siglo XVI...”.⁹¹ Quizá esta solución era la adecuada para las necesidades de Castera, pues con ella podía combinar la tradicional planta de cruz latina con un amplio espacio centralizado en el crucero.

No está de más apuntar que este tipo de planta fue un ideal buscado por los arquitectos del Renacimiento. James S. Ackerman señala que:

The humanist architects of the Renaissance, from Alberti to Palladio himself (in his writings) had tried to establish the central plan church —preferably circular or square— as the dominant type, because it was ‘the most beautiful and regular’ ([Palladio] *Quattro libri*, IV, ii).⁹²

Durante el siglo XVIII, los arquitectos ilustrados, siguiendo a dichos tratadistas retoman el ideal y lo llevan a la práctica en varias ocasiones, con diferentes interpretaciones. La Nueva España se unió a esta búsqueda: la Basílica de Guadalupe, Santa Brígida, la Enseñanza, el Pocito y el camarín de la iglesia de San Diego en Aguascalientes son algunos ejemplos de tal búsqueda.

Posteriormente, en 1779, Antonio González Velázquez realizó un proyecto de “Planta de un panteón a el estilo antiguo”. La rotonda del panteón tiene cuatro pequeñas capillas alrededor, parecidas a las de la iglesia de Loreto (fig. 17).⁹³ Parece ser que entre los alumnos de la Real Academia de San Carlos, las rotondas estuvieron muy de moda, pues hasta nuestros días han llegado algunos proyectos de este tipo, entre ellos el de Francisco Ortiz de Castro (hermano de José Damián Ortiz de Castro) de ca. 1790⁹⁴ (fig. 18); y el de José María Caballero de ca. 1803. (fig. 19).⁹⁵ Es probable que con la iglesia de Loreto el ideal buscado años atrás, se hubiera visto concretado.

⁹¹ Wundram, Manfred y Pape, Thomas. *Andrea Palladio*, República Checa, Taschen, 1999, p. 162-163.

⁹² *Palladio*, England, Penguin Books, 1966, p. 127.

⁹³ Dibujo reproducido en Fuentes Rojas, Elizabeth. *Primeros directores oficiales: una memoria gráfica*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1998, p. 17.

⁹⁴ Katzman, *Arquitectura del siglo XIX...*, op. cit., p. 93; y *Arquitectura religiosa*, op. cit., p. 64. En su comentario al respecto, el arquitecto Katzman, señala que “Es indudable que la tendencia de la Academia y como consecuencia, de sus primeros graduados era *clasicista dinámica*” (*Arquitectura religiosa*, p. 64. Las cursivas son mías).

⁹⁵ Reproducido en “La arquitectura civil neoclásica en el archivo de San Carlos”, Gaceta UNAM, México, vol. II, núm. 83, 19 de noviembre de 1984, p. 14.

Loreto de Roma y su equivalente novohispano

Es necesario señalar la posibilidad de que Castera haya tenido a la mano los diseños de la Basílica de Loreto en la ciudad de Ancona, Italia, en donde se conserva la reliquia de la Santa Casa de María trasladada por los ángeles; o los de la iglesia en Roma de Santa María de Loreto

La Basílica de Santa María de Loreto, fue construida entre 1469 y 1500, participaron en su construcción algunos de los más renombrados arquitectos del Renacimiento, pero fue iniciada por un arquitecto desconocido. En 1499 Giuliano de Sangallo cerró la cúpula; luego Pietro Amorosi y Donato Bramante se encargaron de consolidar la construcción y finalmente Antonio de Sangallo el joven se encargó de engrosar los contrafuertes e hizo algunos arreglos al interior que cambiaron el aspecto gótico de la Basílica a uno renacentista. En 1509 Bramante diseñó y construyó la Santa Casa al interior del templo.⁹⁶ La planta es de cruz latina con cúpula al centro; el ábside, el transepto y las capillas rodean al crucero dando la impresión de una cruz griega.

Se dice que esta Basílica influyó en la arquitectura posterior debido a la grandiosidad de la reliquia que guardaba. Por ejemplo en la catedral de Pavía (1488); en algunos estudios de Leonardo Da Vinci y en los primeros diseños de Bramante (1505-1506) para San Pedro de Roma. Asimismo se incluyó en tratados como el de Francesco de Giorgio Martini y el de Antonio Labacco (1576) y fue ampliamente grabada. A partir de su construcción, las iglesias dedicadas a Loreto adoptaron la misma planta o la reinterpretaron.⁹⁷

Tal es el caso de la iglesia de Santa María de Loreto, en Roma. Obra comenzada en 1507 y consagrada, sin terminar, en 1534. En 1550, fecha tallada en la portada principal, se terminó el *dado basamentale* —el cubo sobre el que descansa la cúpula— y de 1573 a 1576 se cerró la cúpula.⁹⁸ Algunos de los arquitectos del Santuario de Loreto arriba mencionados, trabajaron también en la iglesia de Roma: el diseño de la

⁹⁶ Grimaldi, Floriano. "Loreto", *The Dictionary of Art*, vol. 19, p. 685-686.

⁹⁷ Bruschi, Arnaldo. "Loreto. The influence", *Ibid.* nota anterior, p. 687. El mismo Antonio de Sangallo el joven, diseñó una rotonda con cuatro ábsides obra para la iglesia de San Marcos en Florencia, ca. 1520. (Tafari, Manfredo. *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid, Cátedra, 1992)

⁹⁸ Benedetti, Sandro. *S. María di Loreto*, Roma, Edizioni "Roma", (Le chiese di Roma Illustrate, 100), 1968, p. 20 y 102.

planta se debe a Bramante, luego la obra fue continuada por su alumno Antonio de Sangallo, el joven, quien trabajó hasta 1528 y por último Jacobo de Duca, quien diseñó la cúpula (Giacomo della Porta construyó la linternilla). Como se puede ver estamos ante varios de los grandes arquitectos renacentistas que durante el siglo XVIII y especialmente en el período neoclásico, serían los modelos a seguir por los nuevos artistas. No está de más recordar que los tres arquitectos mencionados son algunos de los que (el misterioso) Wolfio consideraba dignos de analizar en su texto sobre arquitectura.

La iglesia de Santa María de Loreto se encuentra frente a la Columna Trajana, monumento clave de la antigüedad romana, razón por la cual la plaza que la incluye fue continuamente estampada a través de los siglos. En el XVIII, por ejemplo, fue reproducida por Giovanni Battista Piranesi en sus *Antigüedades de Roma* (1756),⁹⁹ una obra que debieron conocer los arquitectos novohispanos, considerando que tuvo gran resonancia en toda Europa.¹⁰⁰ Además, existen varias ediciones de ella en el “fondo Academia de San Carlos” de la Biblioteca Nacional de México.¹⁰¹

En el primer tomo de las *Antigüedades*, hay una vista en que la Columna ocupa el primer plano, al fondo aparece la iglesia de Santa María de Loreto y al Norte, una parte de la del Nombre de María, (fig. 20). El grabador Guiseppe Vasi, a quien me referí en el capítulo anterior, también reprodujo esta Plaza, hacia la sexta década del XVIII.¹⁰² Tal

⁹⁹ Ficacci, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi, (Selected etchings)*, Italia, Taschen, 2001, p. 61.

¹⁰⁰ Krufft, *op. cit.*, p. 270.

¹⁰¹ La Biblioteca Nacional cuenta con 11 títulos del arquitecto y diseñador. Muchos de ellos provienen del fondo de la Real Academia, entre otros: 13 volúmenes de la obra completa, publicada entre 1761 y 1799; y varias ediciones de las *Antigüedades de Roma* de 1764, 1769 y 1784; el Fondo de Origen tiene una más de 1787.

¹⁰² Grabados de Vasi reproducidos en la página de Internet de Roberto Piperno antes citada. Hay que destacar que durante una temporada este grabador trabajó al lado de Piranesi (Krufft, *op. cit.*, p. 266). La Plaza de la Columna Trajana será considerada, muchos años más tarde, por el arquitecto e ingeniero civil Manuel Francisco Álvarez (quien como sabemos se empeñó en aclarar la autoría de la iglesia de Loreto en 1924) como uno de los modelos a seguir dentro de su estudio: *La Plaza de la Constitución. Memoria histórica y artística y proyecto de reformas*. (México, Tipografía de J. Ballescá, 1916; reproducido en *Manuel F. Álvarez algunos escritos*, selección y prólogo de Elisa García Barragán, [Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico 18-19], México, Secretaría de Educación Pública, INBA, noviembre-diciembre de 1981; enero-febrero de 1982.) Álvarez hace una breve reseña histórica de los cambios sufridos por la Plaza Mayor de México; luego analiza las plazas desde la antigüedad romana hasta los monumentos contemporáneos de París, para después exponer su propio proyecto de reforma en la plaza mayor de México. Las plazas de Atenas, Halicarnaso y la de la Columna Trajana eran ejemplos de los que “se puede muy bien deducir los principios generales que deberán seguirse en la formación de una hermosa plaza en una nueva ciudad o reformar la existente” (p. 50).

vez alguno de estos grabados sirvió a Castera para conocer la disposición del conjunto exterior, con su enorme cúpula destacando sobre el basamento cuadrangular.

Las coincidencias y sus fuentes

No hace falta repetir que cuando Castera construyó Loreto su experiencia constructiva era muy vasta. Conocía perfectamente tanto la tradición de su patria, como los ideales modernos imperantes en la arquitectura internacional. Contaba, además, con la biblioteca de la Academia de San Carlos y su biblioteca personal debe haber sido muy completa. En otras palabras tenía todas las herramientas necesarias para hacer una obra magnífica.

Las coincidencias entre la planta de Loreto de Roma y la de México, nos hacen pensar en la posibilidad de que Castera hubiera tenido en sus manos los planos de la iglesia —o de la Basílica en Ancona—, tal vez grabados o una descripción detallada de la misma. Las probabilidades aumentan si a las razones arriba señaladas, es decir, las bibliotecas y la constante importación de libros y grabados a la Nueva España, añadimos la existencia de un personaje muy cercano al patrono de la iglesia: el hermano de María Teresa Castañiza, marquesa de Castañiza, esposa del conde Bassoco.

José María Castañiza fue uno de los jesuitas expulsados cuando cursaba el segundo año de la carrera en el Colegio de San Pedro y San Pablo. Tuvo entonces que ordenarse en Bolonia en 1769. Varios años más tarde, en 1809, José María “obtuvo permiso de volver a México en calidad de clérigo particular y en el censo de 1811 apareció registrado en la casa de los Bassoco”.¹⁰³ Puede ser que a su vuelta, don José María hubiese traído consigo los grabados o descripciones de la iglesia romana. Además. Resulta lógico pensar que durante su estancia en Italia el jesuita mantuviera correspondencia con su hermana, y con su familia en general, por lo que incluso pudo

Álvarez, hombre de su tiempo, no toleraba el “ridículo churrigueresco” y pretendía hacer una plaza clásica, considerando también lo que se había hecho en Francia, por supuesto. Vale decir de paso que a tal grado llegaba su amor por el clasicismo y su odio por lo virreinal que proponía cambiar “el edificio del Sagrario al lugar ocupado por el Hotel Central en la plaza del Seminario, y quitando la Biblioteca de Catedral y la Capilla de las Ánimas para dejar completamente aislada la Catedral” (p. 60). ¡Afortunadamente el proyecto no se llevó a cabo!

¹⁰³ Zárata Toscano, “Estrategias familiares...”, *op. cit.*, p. 232. *Apud.* AGN

haber enviado los modelos desde Italia para que su cuñado, y primo hermano, el conde de Bassoco, los entregara al arquitecto que construiría la iglesia que él y su esposa pensaban patrocinar. Quizá este fue el medio o uno de los medios a través de los cuáles Castera conoció la iglesia de Loreto en Roma, veamos por qué.

La iglesia romana sigue la disposición de la basílica de Ancona y fue planeada así por Bramante. Se trata de una planta centrada, octogonal en cuyos extremos diagonales se abren cuatro capillas semicirculares; este espacio se encuentra inscrito dentro de un cuadrado perfecto. Le sigue la capilla mayor, cuyas dimensiones son mucho menores que las de la rotonda antedicha, es de forma rectangular y su ábside es semihexagonal (fig. 21). (Debo señalar que la planta del tratado de Pozzo y la de San Francisco el Grande, podrían relacionarse con esta planta en cuanto a la organización espacial.)

La planta de Loreto de México tiene cuatro capillas como la de Loreto de Roma, pero trazadas alrededor de un hexágono, no de un octágono, y está inscrita dentro de una cruz latina, no de un cuadrado. En cuanto a la organización de los espacios podríamos decir que en el caso novohispano, la planta está completamente invertida en relación con la de la iglesia Romana. Castera puso primero el espacio rectangular que corresponde a la nave y que en Roma es el altar mayor. Luego colocó la gran rotonda en el lugar del crucero. En Roma este espacio lo ocupan el coro y las capillas relacionadas con la vida de la Virgen María.

Si Castera conoció el trazado de la iglesia de Santa María de Loreto en Roma, lo que hizo fue traducirlo al lenguaje novohispano, es decir, adecuó la planta al modo en que "aquí estaba en uso" respetando la tradicional planta de cruz latina, pero creando un espacio absolutamente distinto y sorprendente. Así Castera logra, una vez más, unir tradición e importación en una misma obra, que podríamos reconocer como de vanguardia; pues es punto culminante de una búsqueda de nuevos espacios iniciada en la tercera década del siglo XVIII y heredera directa de creaciones como la iglesia de la Enseñanza y la capilla del Pocito, ofreciendo como resultado una obra original y audaz.

Por último debo anotar otra coincidencia que me ha parecido realmente sugerente. Sucede que el proyecto rechazado para la fachada de Loreto de Manuel Tolsá, es prácticamente el trasunto de uno de los diseños realizados por Antonio de Sangallo el

joven, para la iglesia de Loreto de Roma (fig. 22). Si a este parecido añadimos la declaración del sobrino nieto de Bassoco, en cuanto que la rotonda se había hecho "a semejanza de una que me dicen *hay en Roma*".¹⁰⁴ Entonces podemos reforzar algunas de nuestras suposiciones: por un lado que el conde Bassoco hubiera facilitado los modelos tanto a Castera como a Tolsá o que ambos hubieran tenido a la mano la misma fuente gráfica (aunque no otorgada por el patrono de la obra). Y por otro lado que en efecto la iglesia de Loreto de México pretendió hacerse a semejanza de la iglesia Romana.

¹⁰⁴ *La Iberia...*, op. cit. p. 3. Las cursivas son mías.

4.2.3 Fachada principal

La fachada de la iglesia de Loreto, como vimos en el primer capítulo, nunca ha sido la parte más atractiva de la obra. A primera vista puede resultar esquemática, fría y hasta desproporcionada, pero mirándola con atención y deteniéndonos en cada uno de sus detalles, la fachada cambia y se transforma ante nuestros ojos en una realmente rica (fig. 23).

Hay que resaltar en primer término que en esta obra no se utilizó la combinación de cantera y tezontle —tampoco en el resto del edificio—; está recubierta toda de cantera. Puede ser que Castera decidiera no emplear la combinación porque ya no estaba en boga, o quería mantener la misma idea de enmascarar el barroquismo interior de su obra.¹⁰⁵ Otra posibilidad es que la Real Academia no le permitiera el uso del tezontle; aunque como hemos visto, don Ignacio casi siempre llevó a cabo sus proyectos rebasando las críticas de la Academia o, más bien, de algunos de sus celosos colegas.

La fachada consta de dos cuerpos, divididos en tres calles. La calle central está rematada por un frontón y las laterales corresponden a los cubos de las torres. El **primer cuerpo** es un gran muro de proporciones casi cuadradas; al centro se abre el vano de acceso a través de un arco de medio punto. Desafortunadamente este arco — en realidad la portada toda— ha perdido sus proporciones originales debido al marcado hundimiento de la iglesia hacia el lado Sur, lo que lo hace parecer más bajo de lo que es. El arco descansa sobre pilastras cajeadas de capiteles muy volados; ambas soluciones imprimen cierto juego de luz y sombra al vano. El arco presenta doble molduración, la primera es cóncava y de mayor espesor que la segunda, que es planiforme. El extradós fue decorado con ovos, motivo ornamental que se repetirá en otros elementos de la portada y del interior de la iglesia. Dicho elemento, que proviene de la antigüedad clásica, fue muy gustado por los artistas de la época —novohispanos y extranjeros— tanto en pequeñísimas dimensiones como en este caso; a modo de remate, o como motivo ornamental principal de gran tamaño.

¹⁰⁵ Esta sería una coincidencia con la obra de don Ventura Rodríguez, quien traza una planta realmente barroca como la de San Marcos de Madrid y en su portada elimina todos los adornos, dejando tan sólo un par de pilastras jónicas y la ventana del coro al centro, rematada por dos sencillas volutas (fig. 24).

La clave del arco está marcada por una ménsula decorada con formas vegetales de excelente talla, que siguen correctamente las proposiciones de los tratados de arquitectura. Desde abajo, en la sección cúbica de la ménsula, se observa una especie de palmeta o flor alargada, dentro de un casetón rectangular, del cual penden cinco modillones. La minuciosidad de Castera en el adorno de la iglesia es notable. Evidentemente que ya no se permite las libertades de sus primeras obras pero, aún siguiendo los cánones académicos para la ornamentación, no se puede despojar de los artificios tradicionales del barroco novohispano.

El repertorio ornamental utilizado por Castera, ya lo hemos visto, proviene de varios tratados que ya habían sido empleados en la Nueva España, Vignola, D'Aviler, Pozzo y Serlio, entre otros, pero Castera los emplea con mayor corrección. Este manejo más estricto de los tratados, es una de las razones que impide creer en la relación entre la obra de nuestro arquitecto y la del barroco Guerrero y Torres, quien interpretaba los tratados de una manera mucho más libre.

Las enjutas del arco, están decoradas con casetones triangulares, dentro de cada uno observamos flores en alto relieve; las mismas flores, pero en bajorrelieve, se colocaron en las esquinas del vano adintelado del segundo cuerpo de la portada, haciendo eco a las del arco, pues se encuentran exactamente a la misma altura.

El gusto por decorar las enjutas de los arcos ya fuera con querubines, motivos vegetales o florales, aparece en la Nueva España durante la cuarta década del seiscientos, como una de las primeras manifestaciones del barroco,¹⁰⁶ y continúa durante la segunda mitad del mismo siglo. Éste se convertirá en un artificio tradicional a lo largo del siglo dieciocho y, como hemos visto, Castera lo empleará en todas sus portadas; incluso en la de su casa construida en 1781, y de la que apenas queda una parte. En este caso el arquitecto utilizó únicamente las típicas puntas de diamante, provenientes del gótico.

Continuando con el primer cuerpo de la portada principal, sobre el arco vemos un **gran relieve** rectangular de *La traslación de la Santa Casa*. La Virgen con el niño reposa sobre la casa que es elevada entre las nubes por un grupo de ángeles. La obra

¹⁰⁶ Fernández, Martha. *Artificios...*, *op. cit.*, p. 48. Fernández menciona, entre otros ejemplos, la capilla de Xonacá, Puebla (1642).

fue esculpida en piedra blanca y es de buena talla. El marco que la rodea es de cantera y de talla muy precisa que consiste en una guía de huso y perla o (cuenta); luego, hacia el interior, pequeñas hojas de acanto y finalmente una serie de ovos. Las esquinas del marco se adornan con botones de rosas (fig. 25).

El relieve en las portadas fue un elemento utilizado desde los inicios del barroco en la Nueva España y fue, de hecho, una de sus primeras manifestaciones.¹⁰⁷ Para el siglo XVIII la colocación de un relieve en uno de los cuerpos de la portada —en un primer momento—, o invadiendo dos cuerpos al mismo tiempo —posteriormente—, se había convertido en una constante. Castera lo había usado en Chalco y no dudará en llevarlo hasta Loreto pero ahora lo hará con un lenguaje distinto, menos barroco. Don Ignacio parece volver hacia la tradición una vez más, ya que coloca el relieve sobre el arco, sin romper la cornisa ni invadir el segundo cuerpo, con la clara intención de no alterar la simetría de la portada, de hacerla más clásica.

El arco y el relieve están flanqueados por pilastras de orden dórico, pareadas, y estriadas. Las pilastras cuentan con traspilastras de marcado almohadillado horizontal. Éste es otro de los motivos gustados por Castera; recordemos que lo había empleado en la Garita de Belén, en la fuente del Colegio de Niñas y en el remate del colegio de la Enseñanza. En Loreto el arquitecto utiliza pilastras con este tipo de almohadillado en todo el basamento de la iglesia; enmarcando los cubos de las torres (en ambos cuerpos); en la portada lateral y en el crucero (fig. 26).

Entre las pilastras estriadas y las almohadillas, es decir, en la entrecalle de la portada, Castera colocó los célebres **trofeos colgantes** que han llamado la atención de varios investigadores (fig. 27). Francisco de la Maza señaló que Loreto "...tiene los más finos relieves del neoclásico".¹⁰⁸ Estos elegantes realces, son casi idénticos a los de la parroquia de Santiago Apóstol, Chalco. Sólo existen dos diferencias, primero una obvia de carácter iconográfico: en Chalco los emblemas son cruces, espadas, cálices y vasijas; en Loreto se trata de los símbolos de la letanía Lauretana: espejo de virtud, arca de la alianza, etc. La segunda diferencia es de orden formal: en Chalco los

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁸ *Del neoclásico al art nouveau, op. cit.*, p. 21. Cabe acotar que Palladio, empleó este tipo de relieves, en la fuente de la Villa Barbaro y en otras obras.

emblemas cuelgan de un listón que pasa por una argolla, mientras que en Loreto parecen brotar como agua, desde una oquedad. Aquí los relieves son más espigados, ocupan todo el largo del primer cuerpo que es más alto que el de Chalco; en donde los intercolumnios son más anchos y no llegan hasta la cornisa. Podemos decir que en este caso los ornamentos son más regordetes.

Ignacio de Castera y Miguel Constanzó (Casa de Moneda) utilizaron estos diseños en sus obras; después Castera los llevó a Loreto treinta años más tarde, poco más o menos, y ya en el siglo veinte los volvió a usar el arquitecto Mauricio Campos en la Cámara de Diputados (1910).¹⁰⁹ Hemos señalado, y es sabido, que la tradición novohispana subsistió hasta el período independiente, resurgiendo especialmente con la arquitectura del “nacionalismo” —“neo-colonial”—, y que el clasicismo, siempre presente en la arquitectura virreinal, llegó a convertirse en tradición.

Continuemos ahora con el **entablamento** que recorre el primer cuerpo: es de orden dórico, su friso está decorado por los triglifos y metopas correspondientes, seguido de una cornisa volada que sobresale aún más en la calle central de la portada. Como se puede ver, nuestro arquitecto utilizará una vez más otro elemento de sus obras anteriores. Este entablamento es prácticamente un trasunto de los de Chalco y Capuchinas: los triglifos y metopas, la cornisa volada y la decoración de la parte inferior. El efecto visual es también el mismo, pues el quebrado perfil y la decoración provocan cierto dinamismo al conjunto (fig. 28).

El **segundo cuerpo o ático** tiene aproximadamente la mitad del ancho del primer cuerpo, en él encontramos la imprescindible ventana del coro. En este caso es realmente sencilla, consiste en un vano rectangular adintelado, con flores en las esquinas superiores, que hacen juego con las flores del arco arriba descritas. La ventana está cubierta por una reja de hierro forjado. Flanquean al vano, sendas pilastras pareadas y estriadas; cuyos capiteles están decorados por tres sencillas pomas. También tienen traspilastras almohadilladas como las del primer cuerpo.

Los dos cuerpos de la calle central están rematados por un frontón triangular, decorado con un Ojo Divino, rodeado por un resplandor que abarca todo el tímpano.

¹⁰⁹ Katzman, *op. cit.*, p. 134.

Este recurso proviene del Gesú de Roma, de Iacome Vignola y en México lo toman iglesias como Santa Clara (1622-1661).¹¹⁰ Hay que decir que si bien Castera pudo ver el modelo de Vignola en su tratado, también pudo inspirarse en los modelos que el padre Pozzo realizó y que hunden sus raíces en el templo jesuita romano.¹¹¹ El jesuita conoció directamente esta obra pues ahí realizó algunas de sus obras más famosas. Mismas que ejercieron gran influencia en la pintura del siglo XVIII. Entre otros trabajos y proyectos, ejecutó pinturas al fresco (1682), pinturas de caballete (1688) y el fastuoso altar de San Ignacio (1695).¹¹²

Calles laterales y torres

Otro de los aspectos heredados del manierismo y que "el barroco nuestro" no abandonó fue "la integración de las torres a las fachadas",¹¹³ detalle que Castera mantiene de manera armoniosa.

Los cubos de las torres forman las calles laterales de la portada. Están enmarcadas por las pilastras almohadilladas que ya hemos mencionado y en medio se abren cinco óculos: dos en el primer cuerpo, uno en el friso y dos en el segundo cuerpo. La única decoración de estos óculos es un marco realzado, circular y planiforme; pero en los del friso, tienen la misma decoración que las metopas de la calle central (fig. 29), de esta manera, las oquedades no rompen la secuencia de los triglifos y metopas, armonizando con el conjunto.

En la Nueva España muchas torres tienen ventanas para iluminar las escaleras, que van desde sencillos cuadrados o rectángulos, hasta diseños muy complicados como los de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, por ejemplo. En Loreto Castera conserva el uso de estas ventanas en las torres y su integración como elemento decorativo de la portada.

¹¹⁰ Fernández, *Cristóbal de Medina...*, *op. cit.*, p. 58

¹¹¹ Ejemplos de ello son la iglesia de Santa María Mayor en Trieste, atribuida a fray Andrea Pozzo ("Andrea Pozzo e Santa Maria Maggiore a Trieste", *Emporium*, mayo 1961, p. 199-208, *apud* Roberta Maria Dal Mas, "Le Opere architettoniche a Ragusa, Lubiana, Trieste, Montepulciano, Belluno e Trento", *Andrea Pozzo, op. cit.*, p. 191); y la iglesia de San Ignacio en Ragusa, relacionada ésta, a su vez, con la lámina 94 de su tratado: la fachada de la iglesia de San Fedele en Milán (fig. 29 a).

¹¹² *Andrea Pozzo, op. cit.*, p. 246.

¹¹³ Manrique, "El neóstilo...", *op. cit.*, p. 702.

En cuanto al tipo de óculos empleados por Castera, se pueden ver en muchas obras renacentistas, en bóvedas, cúpulas y entablamentos. El domo de Loreto de Roma es un ejemplo de ello. En el caso de la Ciudad de México, debo mencionar dos portadas, de dos momentos diferentes, que emplean los marcos redondos de cantera como elemento decorativo —no están abiertos—, y son muy parecidos a los de Loreto: en la portada de la iglesia de San Pedro y San Pablo (s. XVII), vecina de nuestra iglesia, aparecen flanqueando la ventana de coro y al centro del frontón curvo (fig. 30). Posteriormente Pedro de Arrieta los utiliza en la iglesia de Corpus Christi (fig. 31); también son tres como en San Pedro y San Pablo y la disposición es también similar, sólo que Arrieta los puso en el centro del frontón de la portada principal y en los frontones de las portadas laterales.

El gusto por enmarcar una portada con óculos, también se puede ver en una obra anterior de Castera, en los muros que enmarcan la iglesia del convento de la Enseñanza. Y aunque se trata de óvalos y no de círculos, la función —de iluminación— es la misma, pero sobre todo el diseño del marco es casi idéntico, pues es planiforme y de discreto relieve, como una banda pegada al muro.

Los **campanarios** tienen un solo cuerpo y son de planta cuadrada; los cuatro lados se abren a través de arcos de medio punto, flanqueados por columnas jónicas, con volutas angulares y guirnalda, este modelo es, a decir de Bérchez, el "jónico característico del Capitolio"¹¹⁴ de Miguel Ángel (1538-1650) y es el mismo que se ve al interior del templo. Las columnas tienen traspilastras. (Recordemos que en la portada de Capuchinas, Castera también usó traspilastras, pero dobles.) En cada lado, entre el arco y el entablamento, se observan placas adornadas por una guirnalda; un frontón triangular remata al todo. Los campanarios, finalmente, están cubiertos por cupulines de poco peralte.

¹¹⁴ Bérchez, Joaquín. *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados* (tomo X, Valencia arquitectura religiosa), Valencia, Generalitat Valenciana, ca. 1995, p. 276.

Loreto y el Temple

Dijimos en el capítulo primero que varios investigadores habían comparado la iglesia novohispana con la Iglesia del Temple. Los primeros en hacerlo fueron Francisco Almela y Antonio Igual, asegurando que la portada de la iglesia de Loreto

...se parece extraordinariamente a la iglesia del Temple en la ciudad de Valencia: el mismo estilo neoclásico, la misma disposición general, igual robustez, similares torrecillas a cada lado, idéntica perspectiva de la cúpula entre ambas torrecillas, etc. Algunas diferencias —como el número y colocación de los huecos— no consiguen, ni mucho menos, alterar el aire de familia, que llega a ser fraternal.¹¹⁵

Recordemos que la sorpresa de los historiadores era enorme, debido a que había sido diseñada por arquitectos “no valencianos”, es decir, por otros novohispanos y no por Tolsá. Lo cierto es que si esta filiación se pudo dar no fue gracias a Tolsá o a su obra, sino gracias a los tratados, a las novedades y a la tradición que sabían conjugar estupendamente los arquitectos novohispanos.

Antes de analizar el “aire de familia fraternal” a que se refieren Almela e Igual es importante otorgar algunos datos acerca de la obra española. Se trata de la iglesia Nuestra Señora del Temple del convento colegio de la orden Montesa de Valencia (fig. 32). Su construcción fue ordenada por Carlos III en enero de 1761. El encargado de la empresa fue el arquitecto Miguel Fernández, quien la llevó a cabo entre 1761 y 1766. La iglesia fue inaugurada, sin concluir, en 1770 y la capilla de la comunión se terminó hasta 1785.

Compañero de José de Herosilla y Diego de Villanueva, Miguel Fernández fue delineador de las obras del Palacio Real, bajo la dirección de Sabatini y ocupó el cargo de teniente director en 1760.¹¹⁶

Veamos cómo describe la portada del Temple, el historiador Joaquín Bérchez:

...la fachada del templo introdujo aspectos innovadores: guarda, en relación con la del convento una disposición de iglesia bloque; abandona la articulación de carácter vigolesco —en dos cuerpos modulados por pilastras superpuestas y unidos con alerones de enlace— introduciendo un orden apilastrado gigante con poderoso entablamento y frontón triangular; desaparece la composición independiente de las torres, reduciendo su presencia a dos pequeños campaniles o establece un juego de

¹¹⁵ Almela e Igual, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁶ Bérchez, *op. cit.*, p. 274.

planos rehundidos y relevados que activan la superficie a la manera romana, destacando la intensa proyección de las pilastras de esquina, configuradas casi al modo ático.¹¹⁷

Existen, en efecto, varias coincidencias con la iglesia de Loreto. Evidentemente ambas tienen una impronta romana y podrían estar informadas por los mismos tratados. La semejanza en la composición general es muy clara: portada cuadrangular con torres integradas y frontón triangular. Pero existen varias diferencias que enseguida mencionaremos. Primero, que Castera no emplea el orden gigante y divide la portada en dos cuerpos. Hay que señalar que las pilastras del Temple son de orden compuesto como las de Loreto de Roma, pero aquí son pareadas y ocupan el único cuerpo que la conforma. Idénticas pilastras de orden gigante habían sido empleadas antes, por Ventura Rodríguez en la portada de la iglesia de San Marcos de Madrid (1749-1753) (fig. 24).

La decoración, en general, es más abundante en Loreto y su perfil comparte el juego de entrantes y salientes, pero en la iglesia novohispana este juego es más dinámico. Nuestra iglesia sí parece acudir a la "articulación vignolesca" y mantiene el uso de las volutas en las esquinas del conjunto, dotándolo del sentido ascensional que antes mencionamos.

Los campaniles del Temple no son tan pequeños como señala Bérchez, por lo que no hay un gran espacio entre ellos y el frontón. En Loreto, en cambio, sólo ocupan la parte central del cubo de las torres, es decir, se disminuye el tamaño de los campanarios. Esto hace que las líneas no sean tan rígidas y que haya un poco más de movimiento. La decoración también contribuye en este sentido. En el Temple, los campaniles sólo tienen pilastras lisas, muy sencillas, y de poco relieve, mientras que en Loreto tienen columnas adosadas, una cartela adornada por una guirnalda, sobre el arco y el frontón triangular es rehundido y moldurado.

En cuanto a la perspectiva de la cúpula entre las torres, señalada por Almela e Igual, no nos parece que sea del todo idéntica. El volumen de las torres del Temple es mayor, el diámetro de la cúpula es menor, y aunque también está colocada en el crucero, éste se encuentra mucho más atrás de los campanarios, porque la nave es de

¹¹⁷ *Ibid.*

cinco tramos, más larga que la de Loreto que sólo consta de dos. El efecto es distinto porque en Loreto la cúpula se extiende a lo ancho de la portada y las torres sólo la enmarcan discretamente, mientras que en el Temple la cúpula apenas se asoma entre los campanarios.

Una perspectiva similar con la que podríamos comparar a Loreto, es con la ya mencionada iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Esta semejanza quizá se debe a que el tamaño de ambas cúpulas es muy cercano.

Castera, los académicos españoles y los arquitectos franceses

A pesar de que Constanzó sugirió que Castera fuera a la Academia a tomar clases de dibujo —junto con su dibujante—, no hay duda que don Ignacio estaba al nivel de los mejores arquitectos españoles de su época, quizá de ahí las envidias y reproches por parte de sus colegas del gremio.

Nuestro arquitecto comparte con Francisco Sabatini el gusto borrominesco por el movimiento en las portadas: la de San Francisco el Grande del primero es convexa, siguiendo la forma trapezoidal del nártex; y la de las Capuchinas del segundo, tiene varias concavidades. Asimismo, Castera comparte con Miguel Fernández el aprecio por la arquitectura romana clásica. Ambos arquitectos, junto con Ventura Rodríguez, entre otros, forman el cuerpo de arquitectos del Palacio Real; entre ellos también hubo desavenencias que, como en el caso de Castera, han sido interpretados de muy diferentes maneras a lo largo de la historia.

Carlos Sambricio, estudioso de la arquitectura española de la Ilustración, a quien he citado en varias ocasiones, ve en Ventura Rodríguez a un arquitecto barroco que sólo maquilla sus obras y no lo considera un académico en estricto sentido. Al respecto, Rafael Moneo, prologuista del libro de Sambricio, señala incluso que en ocasiones Sambricio trata con desdén a don Ventura pero que en realidad debería ser más benevolente porque el arquitecto —apunta— se preocupó “por asimilar y entender la arquitectura de las generaciones más jóvenes”;¹¹⁸ aspecto que bien podría aplicarse al caso de don Ignacio de Castera Oviedo y Peralta.

¹¹⁸ *La arquitectura española...*, *op. cit.*, p. XV.

Entre otras críticas, Sambricio reprocha a Rodríguez que su curso de geometría “apenas se separa... de las ideas de Arfe”, mientras que José de Herosilla, “formado en el mundo de las ciencias y las matemáticas... redacta su *Curso de Geometría* basándose en las ideas de los contemporáneos, en la autoridad de Wolfio...”.¹¹⁹ Recordemos que Miguel Fernández, el arquitecto del Temple, fue compañero de José de Herosilla y ambos son considerados por Sambricio como verdaderos académicos.

Aunque la iglesia de Loreto es posterior al Temple y al *Curso de Geometría*, no podemos negar el nexo intelectual existente entre los académicos españoles y Castera, puesto que el novohispano se forma al lado de arquitectos ilustrados, quienes estaban al mismo nivel profesional que los madrileños. Don Ignacio crece en un gremio que, al mismo tiempo que el español —o quizá antes, por qué no— conoce y recomienda el tratado de la “autoridad de Wolfio” a los artífices que pretenden ser examinados en el arte de arquitectura. Castera es al mismo tiempo heredero de estos adelantados artífices y contemporáneo de aquellos que hicieron la arquitectura de la Ilustración española.

Ahora bien, es importante detenernos brevemente en la aparente desproporción de la portada, señalada por algunos colegas. Al estar frente a la obra se tiene la percepción de que algo falta o está fuera de lugar, tal vez unos campanarios más altos; unos pináculos que den mayor sentido ascensional a la portada o quizá una portada más baja que permita ver la cúpula en todo su esplendor. Ya hemos explicado cuál era la perspectiva ideal de la obra. Pero es probable que Castera haya tenido, además, otras influencias que lo llevaran a utilizar ese tipo de composición.

Dijimos en el capítulo tercero que probablemente Castera hubiese conocido la obra de Jean Charles Delafosse, representante de la arquitectura de la Revolución; si así fue, es posible que nuestro arquitecto estuviera al tanto de las ideas de otros artistas de dicha época. Y es que si analizamos la monumentalidad de la cúpula de Loreto, las proporciones de su portada y los diferentes efectos que se producen al observarla, vemos que en cierta medida coincide con algunos de los postulados estéticos de los arquitectos de la Revolución. Para ellos las obras deberían provocar sentimientos o

¹¹⁹ Sambricio, *op. cit.*, p. 120.

emociones dependiendo del tipo de obra que se tratara.¹²⁰ Etienne-Louise Boullée (1728-1793), quien redactó su “Essai sur l’art” entre 1781 y 1793 habla incluso de “la necesidad de una teoría de los cuerpos que defina sus propiedades y su efecto en nuestra sensibilidad”.¹²¹ Todos los proyectos de Boullée tienden a la monumentalidad; considera que, por ejemplo, una catedral —obra en honor a Dios— “*debe ofrecer la más impresionante de las imágenes y la más grande de todo lo existente*”, y sostiene que “*lo grande necesariamente se alía con lo bello*”.¹²² De este modo, la magnitud de la cúpula de Loreto podría estar relacionada con tales conceptos. Lo mismo sucede con la idea de las proporciones, pues para Boullée éstas “son un vago concepto de armonía de cuerpos y masas regulares y simétricos”¹²³ y no están basadas en las proporciones del cuerpo humano como habían hecho todos los tratadistas anteriores. Kruff señala que “con la desaparición de las proporciones desaparece automáticamente también la idea de escala en la arquitectura”.¹²⁴

Contemporáneo de Boullée, fue Charles Nicolas Ledoux (1736-1806) con quien coincide especialmente en lo que se refiere al concepto de las proporciones y en cuanto que la arquitectura puede y debe transmitir algún mensaje a quienes la observan. Al mismo tiempo, en otra parte del mundo, el teórico del arte Johann John Sulzer (1720-1797) coincide con las ideas de los franceses, al señalar que la arquitectura debe provocar un efecto: “*admiración, veneración, devoción, emoción... todo ello es efecto de la obra del genio guiado por el buen gusto*”.¹²⁵ Otra coincidencia se da con relación a las proporciones, pues Sulzer divide las reglas de la arquitectura en necesarias y ocasionales; la proporción es considerada como regla ocasional.¹²⁶ Kruff señala que

¹²⁰ Kruff, *op. cit.*, p. 201 y ss.

¹²¹ “Essai...”, p. 48, *apud* Kruff, *op. cit.* p. 206.

¹²² *Ibid.*, p. 208.

¹²³ *Ibid.*, p. 206.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 207. Algunas fachadas de Giovanni Battista Piranesi, son ejemplos contemporáneos del manejo “arbitrario” de las proporciones.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 249-250. Estas ideas coinciden también con el barroco. Un ejemplo del llamado “barroco clasicista” español que maneja un tipo de ático y pequeñas torres en su fachada, es la iglesia del convento de la Visitación las Salesas Reales de Madrid (1750-58) (fig. 33), la obra más importante del reinado de Fernando VI, realizada por Francisco Carlier. Al describir este “edificio-bloque” Bonet Correa señala que “*Dos torres de chatas proporciones —como imponía la nueva moda— flanquean un gran ático coronado por dos ángeles orantes ante la cruz del remate del frontón...*”. (*Fiesta, poder y arquitectura...*, *op. cit.*, p. 97. Las cursivas son mías.)

¹²⁶ Kruff, *op. cit.*, 250.

“resulta improbable una influencia recíproca”¹²⁷ entre los arquitecto franceses y Sulzer. Pero para nosotros hay algo que en realidad resulta sugerente, que la concepción de la estética en la obra de Sulzer, “entronca con la filosofía de Christian Wolf”.¹²⁸ Es decir, con la filosofía del mismo Wolfio, que se conoció en la Nueva España...

Tenemos entonces que la iglesia de Loreto parece coincidir con los postulados de los teóricos en cuanto al manejo un tanto relajado de las proporciones, y con la posible intención del arquitecto de provocar diferentes sentimientos o reacciones a través de su obra.¹²⁹

Existe, además, un dato que por notable debo incluir. Se trata de la relación entre la obra de algunos de los arquitectos antedichos y la de otro vinculado con Castera. Una correspondencia que ha sido señalada por Antonio Bonet Correa, respecto a la remodelación de la plaza de toros de Madrid (1772) antes citada.

Bonet indica que las plazas del siglo XVIII (entre ellas una contemporánea, la de Ronda, Málaga. 1769-83), eran

...todavía fábricas barrocas. En cambio, la de plaza de toros de don Antonio Pló participa de nuevas concepciones de la arquitectura. La maqueta de su conjunto evoca la desnuda y a la vez grandiosa arquitectura de los arquitectos revolucionarios franceses. Aunque pueden parangonársele algunas ideas de edificios de Boullé, es, sobre todo, con el proyecto de hospital, el Hotel Dieu, de París, por Poyet, que habría de compararlo. Ambas fábricas ofrecen concomitancias formales que sobrepasan los diseños funcionales de orden diferente en ambas tipologías arquitectónicas. El dramatismo de la arquitectura parlante logra así su completa sublimación.¹³⁰ (fig. 34)

Tenemos, pues, que la obra de Pló y Camín recuerda a la arquitectura de la revolución, como sucede con la iglesia de Loreto... una concomitancia más, entre dos arquitectos patrocinados por el culto virrey Bucareli y Ursúa.

Asimismo, vale destacar que para Bonet la plaza no es neoclásica, pues aclara

La plaza de Madrid puede considerarse, pues, el prototipo de una progenie que proliferará en los pueblos castellanos durante la primera mitad del siglo XIX, e incluso

¹²⁷ *Ibid.*, p. 249.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Quizá también el aspecto simbólico haya influido para esta singular fachada, y es que podría estar imitando la de una sencilla casa, como la casita en que nació la Virgen. (Agradezco al maestro Alejandro Soriano por llamar mi atención en este sentido)

¹³⁰ *Fiesta poder y arquitectura...*, *op. cit.*, p. 151.

más tarde en centros secundarios, anteriormente a la aparición de los estilos de las plazas de toros neoclásicas, historicistas y neomudéjares del siglo pasado.¹³¹

Se trataba, pues, de una obra que no era ni barroca, ni neoclásica; simplemente moderna, novedosa... distinta.

Con todo lo anterior, no pretendo demostrar la existencia de un intercambio directo entre Castera y cada uno de los personajes antedichos. Mi objetivo es más bien destacar, nuevamente, la modernidad de los arquitectos novohispanos, quienes en realidad pudieron estar al nivel técnico e intelectual de los teóricos franceses; alemanes e italianos y —aunque hubiera sido por otras vías— llegaron a conceptos similares que luego aplicaron en su arquitectura.

¹³¹ *Ibid.*, p. 147.

4.2.4 La Cúpula

Como pudimos ver en el capítulo primero, la cúpula de Loreto siempre ha sido la parte más reconocida y alabada de toda la iglesia debido a su grandiosidad y belleza tanto interior como exterior. Además recuérdese que es el elemento que originó todo tipo de interpretaciones.

Ya hemos hablado de la perspectiva que ofrece la **cúpula al exterior**, y de cuál habría sido la intención de don Ignacio en este sentido, ahora profundizaremos un poco más en el asunto.

El domo se eleva sobre un alto tambor circular en el que se apoya la enorme media naranja nervada, cuyos gajos están marcados al exterior con fajas de cantera. La linternilla que corona al domo es de planta circular y se cierra con un remate en forma de balaustre, sobre el que descansan una esfera y un crucifijo. La linternilla se encuentra rodeada por cuatro ménsulas y entre cada una se abre un óculo ovalado. Una linternilla casi idéntica se puede ver en dos proyectos, uno de 1795 para el Colegio de Misioneros de Orizaba, de José Gutiérrez (fig. 35); y el de una iglesia, realizado por el alumno de la Academia José María Casas en 1808 (fig. 36).¹³² Tal vez la fuente común en los tres casos, fueran las obras de Andrea Palladio, Il Redentore y San Giorgio Maggiore (1556-1610), ambas en Venecia. En el caso de Loreto, las ménsulas que rodean a la linternilla, son muy similares a las de Palladio (fig. 37).

En el tambor se abren seis espigados ventanales terciados: un vano de arco peraltado al centro, y a los lados dos vanos adintelados de la misma anchura, que terminan a la altura de las impostas del anterior. A su vez, el tambor está rodeado por un fuerte entablamento de volada cornisa, rematado por una balaustrada; seis contrafuertes en forma de ménsula invertida lo sostienen, la cara superior de éstos es cajeada.

Dichos contrafuertes recuerdan a los empleados por Castera en la Parroquia de Santiago Apóstol, Chalco, pero en aquella ocasión —más de veinte años atrás— la solución era completamente barroca pues se resolvían en enormes roleos. Podemos

¹³² Katzman, *op. cit.*, p. 50.

decir que el arquitecto no abandona del todo su lenguaje, únicamente le imprime un acento distinto, en este caso más clasicista.

Entre cada contrafuerte, dos esbeltas columnas compuestas, de fuste liso, enmarcan los ventanales de arco peraltado y sostienen el entablamento. Sobre él, a la altura de la balaustrada, se eleva el arco que corresponde a dicho vano y rebasa la altura del tambor. Cada arco está rematado por un frontón curvo o triangular (en secuencia de uno a uno); en la clave una venera alargada con guirnalda en la base, corona al arco. Los contrafuertes terminan en pináculos que rebasan la altura de los arcos, aquellos tienen una esfera y sobre ella una estrella de siete picos; esta última la veremos repetida en otros lugares al interior de la iglesia.

La vista angular de la cúpula es, como ya dijimos, majestuosa debido al juego de volúmenes que presenta. En este sentido podríamos comparar a Loreto con muchas obras italianas, sin embargo, me ha parecido pertinente mencionar la posible influencia, del jesuita Filippo Juvarra. Quizá sus diseños se conocieron en la Nueva España, muchos años antes que la construcción de la iglesia de Loreto.

Ya hemos mencionado, por ejemplo, la influencia de Juvarra en la arquitectura efímera realizada por Castera para la jura de Carlos IV.¹³³ Pero me parece que dicha influencia pudo ir más allá. Creo, por ejemplo, en la posibilidad de que las torres de la catedral de la Ciudad de México, realizadas por el criollo José Damián Ortiz de Castro y consideradas como una de las primeras manifestaciones del “neoclásico”, hayan estado inspiradas en un dibujo o grabado del académico; específicamente en la cúpula campaniforme que aparece en una de las fantasías arquitectónicas mencionadas en el capítulo anterior, o a través de un grabado de la misma. Antes y después de las torres de catedral, esta forma aparece en algunas obras de la capital novohispana. Una versión planiforme de esta “campana”, en el segundo cuerpo de la entrada del colegio de las Vizcaínas y si nos trasladamos hasta 1802¹³⁴ —poco más o menos—, veremos que quizá siguiendo el modelo de las torres de Catedral, Tolsá remata el baldaquino del retablo mayor de la iglesia de la Profesa con la misma cúpula campaniforme.

¹³³ *Vide supra* 3.1.1. Nótese también que en este diseño Juvarra empleó de trofeos colgantes.

¹³⁴ “Libro IV de congregaciones desde el 18 de febrero de 1759 hasta 16 de marzo de 1809”, f. 65 v., manuscrito del archivo de la Profesa, *apud* Luis Ávila Blancas, “Período 1768-1988”, Autrey Maza, Lorenza et. al. *La Profesa: Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE, 1988, p.109.

En el caso de Loreto, es posible que Castera se inspirara en el majestuoso domo de la Superga de Turín (1719-1731); asimismo la planta podría haber influido en el diseño, ya que se trata de una rotonda con cuatro brazos alrededor (fig. 38).

He pensado en la obra del jesuita por varias razones. Primero por la trascendencia que tuvo la construcción del Palacio Real de Madrid, obra de su autoría, en el desarrollo de la arquitectura española. Fernando Chueca señala que este edificio fue

...una verdadera Academia antes de la Academia misma. Por esta obra pasaron los hombres que habían de nutrir la futura institución y allí expusieron su filosofía, no con palabras y preceptos, sino con ejemplos de las tres artes de diseño.¹³⁵

En segundo lugar, porque el modo de interpretar el clasicismo entre los arquitectos novohispanos durante los últimos años del virreinato, coincide con el pensamiento del arquitecto real. Éste parte de un estilo barroco, luego se pone en contacto con las ideas clasicistas y estudia los monumentos del Renacimiento y la Antigüedad; y es ahí, donde reside “la gran lección juvariana”, ya que “nunca cayó en un academicismo demasiado escolástico pero tampoco progresó sin medida en el barroquismo”.¹³⁶ Resulta sensato pensar que la influencia de este académico no sólo llegara hasta nuestro virreinato sino que, además, fuera muy bien recibida dado que se adecuaba al modo de ser de sus arquitectos.

Una tercera razón para considerar la influencia de la obra de Juvarra en la Nueva España, es que el jesuita fue heredero directo de uno de los arquitectos favoritos de estas tierras, de Guarino Guarini. Juvarra, como el teatino, realizó en Turín sus obras urbanísticas y arquitectónicas más sobresalientes, entre ellas la Superga y el *palazzo* Madama.

Debo destacar también, la posible ascendencia vascongada de este arquitecto, pues a decir de su primer biógrafo, el abuelo del gran Juvarra había sido un soldado natural de Vizcaya. Bonet Correa señala que entre los españoles llegaron incluso a

¹³⁵ Chueca Goitia, *El Palacio Real...*, *op. cit.*, p. 18. A este concepto de Academia me refiero, cuando hablo de que Castera, su generación y sus “maestros”, eran académicos sin Academia.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 19. Tal vez Chueca Goitia sigue a don Antonio Bonet Correa, quien señala que “a la pureza de sus soluciones y a la nitidez de sus formas se alían una cierta gracia y una ligereza propias del rococó. [...] Lo novedoso y a la moda en sus manos se convirtió en vernáculo y lo académico se elevó a la categoría de norma universal”. (“Filippo Juvarra y la gran arquitectura borbónica en España”, *Filippo Juvarra, op. cit.*, p. 25).

llamarlo Ibarra (apellido vasco) en vez de Juarra.¹³⁷ Apuntaré una última sugerente coincidencia entre el arquitecto siciliano y Castera: los libros de cabecera del arquitecto del piemontés eran los tratados de Vignola, Palladio y el de perspectiva del padre Pozzo.¹³⁸

En cuanto a la posibilidad de que alguna cúpula novohispana, pudiera ser el antecedente directo de la de Loreto, es muy remota. Ninguna presenta el atrevido tambor de Loreto; sin embargo y desde mi punto de vista, hay cierta coincidencia con la cúpula del baldaquino de la Catedral de Puebla (1798-1819). Los vanos que se abren en el tambor e invaden parte de la cúpula y los gajos de ésta, marcados con molduras al exterior son las dos características que la relacionan con la cúpula de Loreto.

Se ha dicho que para el baldaquino de Puebla, Tolsá pudo inspirarse en los diseños del padre Pozzo,¹³⁹ con lo cual estamos de acuerdo, pues la influencia del tratadista es claramente perceptible. La utilización del tratado del jesuita por parte de don Manuel Tolsá, refuerza nuestra idea de su formación novohispana y es al mismo tiempo un punto de encuentro con la obra de don Ignacio de Castera.

¹³⁷ Bonet Correa, "Filippo Juarra y...", *op. cit.*, p. 38. La transformación del apellido es simple: Juarra = Ibarra. Recordemos que la letra "b" no existe en la lengua vascongada.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 26-27.

¹³⁹ Escontría en 1929 (*Breve estudio...*, *op. cit.*, p. 65); Toussaint: *Arte Colonial (op. cit.*, p. 260 n), y *La catedral y las iglesias de Puebla*, (México, Porrúa, 1954, p. 82); Eloisa Uribe en 1990 (*Tolsá...op. cit.*, p. 125).

4.2.5 Interior de la iglesia

Ya he hablado del majestuoso espacio conseguido por Castera, a través de su barroca planta; ahora sólo me referiré a una obra novohispana con la que se ha comparado este espacio y a ciertos aspectos interesantes de la decoración.

El arquitecto e historiador Israel Katzman compara el interior de Loreto con la capilla del Señor de Santa Teresa (1798-1813), en la iglesia de Santa Teresa la Antigua, obra de Antonio González Velázquez, reconstruida por Lorenzo de la Hidalga entre 1845 y 1858.¹⁴⁰ Katzman, como dijimos en el capítulo primero, no considera los modelos propuestos por los historiadores anteriores y la relaciona con una obra de la Ciudad de México, realizada por un arquitecto español.

Las similitudes entre ambas obras son básicamente los soportes pareados, estriados y de capitel jónico con guirnalda; así como los arcos torales de doble vuelta decorados con casetones, que sostienen la cúpula. Una diferencia importante es que en Loreto los soportes son pilastras y en Santa Teresa son grandes columnas; en este caso la planta es de cruz griega y, por lo tanto, el espacio es muy distinto. A esto hay que añadir el gran espesor de las columnas, todo lo cual provoca que la obra de González Velázquez sea más fría y de un clasicismo realmente esquemático (fig. 39).

Continuando con la decoración del templo de Loreto, hay que decir que ésta sigue los cánones clásicos de una manera precisa. Tanto la nave como el crucero presentan las pilastras pareadas arriba descritas que sostienen un entablamento; en la nave la cornisa es muy volada y su decoración consiste en ovos y motivos vegetales.

El friso que recorre toda la iglesia es como una cadena y entre cada eslabón hay una cartela con una frase de la letanía lauretana (fig. 40). Recordemos que una cadena similar, pero de menores dimensiones, había sido utilizada por Castera en el primer cuerpo de la portada de las Capuchinas de la Villa. Esta cadena o lacería, puede ser la versión ortodoxa de los ornamentos empleados en varios frisos de tambores de cúpulas anteriores, como son: la capilla del Salto del Agua, el Sagrario Metropolitano y la iglesia del convento jerónimo de San Lorenzo (fig. 41). En los casos citados las figuras no se unen, pero la secuencia es muy parecida; lo que nos hace pensar que tal vez Castera

¹⁴⁰ Katzman, *op. cit.*, p. 84.

quiso conservar un elemento más que ya había adquirido “carta de naturalización” en la Nueva España.

La nave está cubierta por una bóveda de cañón con lunetos; este tipo de cubierta, y “el gusto por la imprescindible cúpula en el crucero”, son dos más de los principios heredados del manierismo, que el barroco novohispano no abandona¹⁴¹ y que Ignacio de Castera llevará hasta su obra.

En los dos tramos de la nave hay arcos de medio punto, los dos primeros están cerrados. El que le sigue del lado norte se abre hacia la llamada Capilla de los Jesuitas —de la cual hablaré enseguida—, pero el que da hacia la calle, al Sur de la iglesia, fue tapiado. Las enjutas de todos los arcos están decoradas con finas guías vegetales en cuyo centro se forma un círculo y dentro de éste se ve una estrella de siete picos como las de los remates de la cúpula. Castera sigue con todo detalle, los motivos ornamentales propuestos por los tratadistas, Palladio, Vignola o Serlio; de hecho el alzado interior se podría comparar, en términos generales, al de *Il Redentore* de Palladio (fig. 42).

En el tambor se pueden ver los seis ventanales que se observan al exterior; las columnas sobre las que se apoyan los arcos, son también compuestas. La media naranja es gallonada, como lo son también las medias cúpulas de las capillas que forman el crucero. Dos arcos de doble vuelta abren el presbiterio y están decorados con casetones en el intradós. El arco pegado al altar mayor, es más alto que el otro.

El altar mayor cuenta únicamente con un pequeño retablo que fue puesto durante el siglo pasado y que, como en muchas de nuestras iglesias, desmerece del resto del edificio. Pero esto sucedía desde el siglo XIX. Recordemos que el artículo del *Diccionario Universal* (1850) señalaba que los colaterales eran “muy ruines y no dicen nada a lo suntuoso de toda la fábrica”.¹⁴² Los muros de toda la iglesia estuvieron alguna vez decorados con óleos de gran formato, en la actualidad sólo se conservan un par de ellos debido al mal estado en que se encuentra todo el edificio (la humedad y el desprendimiento de materiales son un problema constante).

¹⁴¹ Manrique, “El «neótilo»...”, *op. cit.*, p. 702.

¹⁴² *Diccionario... op. cit.*, p. 484-485.

4.2.5.1 Capilla de los jesuitas

Dijimos en la primera parte de esta tesis que en el *Diccionario Universal de Historia y Geografía* se mencionaba la existencia de una reproducción de la Santa Casa de la Virgen al interior del templo de Loreto; ésta había desaparecido en 1850 cuando fue reabierta, luego de permanecer cerrada durante 18 años. Al parecer la Santa Casa fue reconstruida después de eso, porque existe una fotografía de 1920 aproximadamente —publicada en la revista *Artes de México*—, en la que se ve la Santa Casa dentro de la capilla llamada de los Jesuitas, ubicada en el costado Oeste del templo (fig. 43). Esta Casa también fue destruida.

La Capilla de los Jesuitas ha sufrido más alteraciones. El muro que separaba a la capilla del vestíbulo y tenía un óculo como los de la portada, fue derrumbado tal vez al mismo tiempo que la Santa Casa, y el vano que abría paso fue trasladado a un costado de la portada principal. Hoy es el acceso a la capilla. En el vestíbulo de ésta se encuentra un cubículo para la secretaria del rector de la iglesia y frente a éste, los tanques de agua bendita —por diferentes santos— que los fieles recolectan en sus recipientes. En el altar mayor de esta capilla se encuentra un gran de la *Última Cena*, que sigue la forma de un arco de medio punto, firmado por Miguel Cabrera.

Pero hay algo que, desde el punto de vista de nuestra investigación, hace a la capilla aún más interesante, su cúpula. Hay que decir primero que este pequeño espacio tiene una sencilla planta formada por dos cuadrados, en uno está la cúpula y en el otro un cupulín que ilumina el altar; la primera es la que nos interesa. Se trata de una cúpula vaída que se eleva sobre un tambor octogonal, en el que se abren ocho vanos de medio punto. La media naranja no tiene linternilla, en su lugar hay un círculo y de éste surgen ocho picos que, en combinación con el diseño de los vanos, forman una estrella (fig. 44). Al exterior sólo se aprecia el tambor, rodeado por esbeltos botareles.

Con esta cúpula Castera vuelve una vez más a la tradición, y aunque en la iglesia había empleado un tambor circular, en la capilla recupera la típica forma octogonal de las cúpulas novohispanas. La solución empleada en esta capilla, recuerda un poco a las de San Lorenzo (fig. 45) y la Enseñanza (fig. 46), en las que también se abren vanos en el tambor y al centro se forma una estrella. Ambas obras pertenecen al barroco neóstilo

y fueron realizadas por miembros de la dinastía novohispana de arquitectos; San Lorenzo es, como ya dijimos, obra de José Joaquín García de Torres. Sobre la autoría de la iglesia de la Enseñanza remito al lector a la última parte de esta tesis.

Hemos recorrido parte importante de la obra de Castera, la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, fue la última de sus creaciones y a pesar de que no la pudo ver concluida, el arquitecto José Agustín Paz y el conde de Bassoco se encargaron de concluirla como él la había diseñado.

En Loreto están presentes muchas características de las obras anteriores de don Ignacio y como en todas ellas, respeta la tradición arquitectónica novohispana de sus maestros. Al mismo tiempo, sigue los tratados de arquitectura con mayor corrección e integra los modelos importados y los conceptos que estaban en boga en el Viejo Mundo, de una manera realmente audaz. De este modo, Ignacio de Castera Oviedo y Peralta cierra magistralmente su carrera, logrando con su último trabajo rendir homenaje a sus abuelos, retribuir el apoyo incondicional de los Bassoco Castañiza y aprovechar el caudal invertido, mismo que transforma en una edificio más de la Vanguardia Americana.

A nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI, Castera nos ha heredado una obra que realmente puede considerarse el canto del cisne de la arquitectura virreinal; canto que, hay que decirlo, deberíamos atender con particular atención.

4.3 Las atribuciones

Esperando haber logrado ofrecer una idea más sólida de la obra de don Ignacio de Castera y de lo que este artista significó para el desarrollo del nobilísimo arte de arquitectura del período virreinal; procederé a plantear la atribución de dos obras cuya autoría es incierta. Dada la fama de Castera como urbanista, quizá la primera de ellas resulte demasiado ambiciosa para unos, y justa para otros; la segunda probablemente sea más evidente para la mayoría.

Espero que las bases establecidas a lo largo de este trabajo hayan “asentado ya”, y que los errores sean señalados, pues, como diría Castera, “siempre resultan en beneficio del arte y del público”.

4.3.1 Iglesia de Nuestra Señora del Pilar, la Enseñanza (1772-1778)

La tradicional atribución a Francisco Antonio Guerrero y Torres

Son muchas las veces que se ha repetido que la iglesia de la Enseñanza es obra de Francisco Antonio Guerrero y Torres, con ello se ha prolongado la tradición o la creencia en la atribución. Sin embargo, algunos autores la han refutado. Hagamos un poco de revisión historiográfica.

El primero en atribuirle al guadalupense fue Manuel Toussaint y lo hizo de este modo: “*parece* que el arquitecto de la obra fue Guerrero y Torres”.¹⁴³ Don Manuel, sin indicar las razones de su parecer —que probablemente tenía— se limitó a redactar así su atribución.

Posteriormente, Angulo lo confirmará así: “La iglesia de la Enseñanza (1772-1778), atribuida por Toussaint, *creemos* que acertadamente, a Guerrero y Torres, es obra capital en la evolución del barroco mejicano”.¹⁴⁴ Aunque Angulo repite la atribución en un par de ocasiones más, me parece necesario resaltar el verbo escogido en este párrafo por nuestro estudioso: “*creer*”. Cree que la atribución es correcta, pero no lo asegura del todo, o sea que existe un porcentaje de probabilidad, aunque sea mínimo,

¹⁴³ *Arte colonial...*, *op. cit.*, p.152. Las cursivas son mías.

¹⁴⁴ *Historia del arte hispanoamericano*, *op. cit.*, vol. II, p. 590. Las cursivas son mías.

de que no lo sea. Adelante citaré otra frase en la que se percibe cierto tono dubitativo ante la cuestión de la autoría.

Luego seguirán repitiendo la atribución: George Kubler y Martín Soria S.,¹⁴⁵ Mario J. Buschiazzo¹⁴⁶ y Manuel González Galván.¹⁴⁷

Diecinueve años más tarde la doctora Vargas Lugo aseguraba "la iglesia de la Enseñanza, hecha por Antonio Guerrero y Torres...",¹⁴⁸ y en la nota al pie sustentaba su afirmación en el libro de Angulo, específicamente en la página que acabo de citar.

En 1971, sólo dos años más tarde, cuando Jorge Alberto Manrique bautizó formalmente la modalidad del barroco neóstilo, la iglesia de la Enseñanza deviene ejemplo paradigmático. Sin embargo, Manrique mantiene siempre sus reservas acerca de la autoría y cuando se refiere al análisis realizado por Diego Angulo, en torno a dos obras que coinciden con su idea del barroco neóstilo, señala: "la relación que establece entre obras tan distantes y aparentemente diferentes como la de Guerrero y Torres (aunque no fuera suya la Enseñanza) y la de Felipe Cleere, autor de Guadalupe...".¹⁴⁹ Éste es uno de los momentos en que Manrique duda acerca de la autoría, así, en el resto de su ensayo mencionará la iglesia, pero no al autor. Hacia las últimas páginas de su análisis el maestro puntualiza:

Al lector atento y conocedor de la literatura sobre arte colonial mexicano *no debe haber dejado de sorprenderle* que comprenda dentro del período 1770-1790 obras para las que se suelen dar fechas anteriores, y que cambie algunas atribuciones tradicionalmente aceptadas.¹⁵⁰

Uno de estos cambios de atribución fue precisamente el de la Enseñanza. El maestro aceptaba que seguramente ésta sería una de las que provocaría mayor sorpresa y enseguida declara que la iglesia "fue atribuida, sin ningún apoyo documental, por el mismo Toussaint a Francisco de Guerrero y Torres, y Angulo aceptó entusiasta esa atribución...".¹⁵¹ Era 1971 y Manrique aseguraba que no podía seguir

¹⁴⁵ *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*, Great Britain, Penguin books, 1959, p.82.

¹⁴⁶ *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, Buenos Aires, Emecé, 1961, p. 66.

¹⁴⁷ "Modalidades del barroco mexicano", *AIE*, núm. 30, México, UNAM-IIE, 1961, p. 52.

¹⁴⁸ *Las portadas...*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁹ Manrique, "El « neóstilo»: la última carta...", *op. cit.* p. 347.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 364. Las cursivas son mías.

¹⁵¹ *Ibid.*

manteniéndose la paternidad de Guerrero y Torres, y que la atribución era “un equívoco” (las razones de tal equívoco serán mencionadas adelante).

Un año más tarde, en la *Enciclopedia de México*, por segunda vez se niega rotundamente la atribución: “Pueden ser suyas las casas del mayorazgo de Guerrero (Moneda y Correo Mayor) y es falsa la atribución de la iglesia de la Enseñanza”.¹⁵² Al principio del apartado se aclara, entre paréntesis, que las fechas de nacimiento y muerte del arquitecto las “logró precisar, recientemente, el investigador Ignacio González Polo”. Podríamos deducir que el redactor de esta parte de la enciclopedia conocía la postura de Manrique o la de González-Polo, ya que este último pensaba igual que el creador del término neóstilo. Un año más tarde Martha Maruri Sánchez se refería al asunto en su artículo “La iglesia de la Enseñanza”, de la revista *Artes de México*:

Tanto Diego Angulo Iñiguez como M. Toussaint —en sus respectivas obras— la atribuyeron al arquitecto mexicano Antonio Guerrero y Torres, pero las más recientes investigaciones, hechas por Ignacio González-Polo para su tesis de maestría, no hacen posible dicha atribución. Así que por lo pronto la iglesia de la Enseñanza debe considerarse como anónima.¹⁵³

Ese mismo año aparecía una nueva obra de Enrique Marco Dorta en donde afirmaba: “Parece fuera de duda que es obra de Guerrero la iglesia de monjas de al Enseñanza (1772-1778) que le atribuyó Toussaint”.¹⁵⁴ No hace falta aclarar que Marco Dorta sólo consideró la postura de Toussaint.

En 1981 Pilar Foz y Foz publicó su importante obra, convirtiéndose en la primera investigadora que trató de documentar la atribución —de hecho hasta hoy sigue siendo la única que lo ha hecho—. La historiadora revisó casi todas las obras que hemos citado;¹⁵⁵ las más recientes en ese momento eran las de Manrique y Maruri que negaban la atribución, y respondiendo a ellas la autora declaraba:

Nosotros, sin embargo, nos manifestamos, mientras carezcamos de otras pruebas, a favor de la atribución hecha a Guerrero y Torres. Dos razones, *ninguna de ellas*

¹⁵² Voz “Guerrero y Torres, Francisco”, Tomo VI, *op. cit.*, p. 282. Las cursivas son mías.

¹⁵³ *Artes de México*, núm. 172, México, 1973, p. 62.

¹⁵⁴ “Arte en América y Filipinas”, *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, vol. XXI, Madrid, Plus Ultra, 1973, p. 168.

¹⁵⁵ No cita la *Enciclopedia de México*, ni las obras de Mario J. Buschiazzo, y George Kubler.

demasiado convincente por sí misma nos mueven a ello: —el haber encontrado en el archivo del convento la tasación de una casa hecha por Guerrero y Torres el 26 de febrero de 1777; dos recibos de obras —no de la iglesia— firmados por él, en marzo de 1783; y una petición de obras hecha al ayuntamiento de México, el 21 de agosto de 1787.¹⁵⁶

Hay que hacer notar que Foz y Foz se manifiesta de una manera bastante cautelosa, y luego continúa:

El hecho de haber encontrado, en el archivo del convento la tasación de una casa por Guerrero y Torres *no es una prueba suficiente para que le atribuyamos la iglesia*. Sabemos, además, que “después de mil setecientos setenta y uno aparece valuando casas en unión de Lorenzo Rodríguez...” La tasación de esta casa, solicitada por la presidenta de la Enseñanza, podría ser una de tantas en las que participó el arquitecto. Sin embargo, el hecho de estar efectuada la tasación dentro de los años en que se construyó la iglesia de la Enseñanza, sí nos permite asegurar que existió, por esas fechas, *algún tipo de relación entre Guerrero y Torres y las monjas de la Enseñanza*. Por otra parte el hallazgo de dos recibos de obras firmados por él en 1783, y la solicitud formulada al ayuntamiento en 1787 nos confirma que las relaciones de trabajo perduraron más allá de la construcción de la iglesia.¹⁵⁷

Es necesario citar todo el párrafo —que dividí en dos— ya que nos permite analizar uno a uno, los argumentos de la historiadora. Primeramente hay que destacar que ella misma acepta que las razones para atribuir la obra a Guerrero y Torres “no son demasiado convincentes”, y que la tasación de la casa “no es una prueba suficiente”. Como es sabido, muchos arquitectos realizaban tasaciones para todo tipo de obras, actividad que era parte de su labor profesional; pero eso no quería decir que los tasadores fueran los autores de los edificios que valuaban.

Por otro lado, Foz y Foz comprueba, en efecto, “algún tipo de relación” entre Guerrero y Torres y el convento; relación de trabajo, pero no necesariamente la realización de la obra. En este sentido, vale recordar que don Francisco Antonio era quien entregaba a “las reverendas madres del sagrado convento de la Enseñanza... cuanta piedra de cantería necesitan para su obra, cuyo valor me satisfacen por meses...”.¹⁵⁸ Es decir, el trato con las religiosas no sólo era de trabajo, sino también de negocios, y ciertamente perduró más allá de 1787, por lo menos hasta 1792, año en

¹⁵⁶ Foz y Foz, *op. cit.*, p. 295-296. Las cursivas son mías.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 296. Las cursivas son mías.

¹⁵⁸ “Testamentos...”, en Loera Fernández, *op. cit.*, p. 75 y 81.

que murió el arquitecto. Recordemos que cuando don Ignacio de Castera llevaba a cabo la construcción del convento, el arquitecto guadalupense era el proveedor de "cuanta piedra de cantería" se necesitaba.

De cualquier manera, estas relaciones no comprobaban que el arquitecto hubiese sido el autor de la obra y a pesar de que Foz y Foz se refería al caso con bastante prudencia, la dudosa atribución —cercana al caso de la iglesia de Loreto— se siguió repitiendo; e.g. Manuel González Galván en 1982;¹⁵⁹ y Ramón Gutiérrez en su libro *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (1983). Gutiérrez incluso mencionaba la posibilidad de que Guerrero y Torres hubiera tenido presente el modelo de Santa Brígida "para su trazado del templo de la Enseñanza".¹⁶⁰

También en 1983 se publicó *El palacio de los condes de Santiago de Calimaya* de Ignacio González-Polo. Habían pasado diez años desde que Martha Maruri anotara que la investigación de González-Polo negaba la atribución de la iglesia a Guerrero y Torres y sin embargo el historiador, quizá influido por lo que se había escrito durante ese tiempo, comenzaba a estar de acuerdo con la repetida atribución.¹⁶¹

Dos años después Santiago Sebastián indicará:

Por último, merece comentario especial el templo extraordinario de la Enseñanza, que fue la primera fundación de la compañía de María en la Nueva España... Problema no resuelto es el de la paternidad del diseño, pues la atribución tradicional a Antonio Guerrero y Torres no es admisible, según la investigadora Muriel es obra documentada de fray Lucas de Jesús María.¹⁶²

Santiago Sebastián niega rotundamente la atribución pero para ello se basa en lo escrito por Josefina Muriel. Efectivamente la doctora lo había señalado así, pero en su primera edición de *Conventos de monjas* (1946). Adelante veremos la autora cambiaría su postura completamente, algunos años después.

¹⁵⁹ "Génesis del barroco y su desarrollo formal en México", *Historia del arte mexicano*, "Arte colonial II", tomo 6, México SEP-SALVAT, 1986, 2ª ed., p. 824.

¹⁶⁰ Madrid, Cátedra (Manuales de arte Cátedra), 1983, p. 109-110.

¹⁶¹ *El palacio...*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶² "El arte iberoamericano del siglo XVIII", *op. cit.*, p. 244.

En 1990 Guillermo Tovar de Teresa pone en duda la tradicional atribución de este modo: "...la Enseñanza con su exterior columnario, *que de ser obra de Guerrero y Torres...*".¹⁶³

La duda fue también resaltada, ese mismo año, por Martha Fernández en su obra *Ciudad Rota*:

Su magnífico templo [del convento de la Enseñanza], dedicado a Nuestra Señora del Pilar, se ha atribuido tradicionalmente al arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres... Aunque algunos estudiosos como Ignacio González Polo han puesto en duda esta atribución por falta de fuentes documentales...".¹⁶⁴

En 1995 aparecen dos libros que vuelven a señalar al guadalupense como el autor. Primero la nueva edición de *Conventos de monjas en la Nueva España* de doña Josefina Muriel, quien enmienda su primera opinión de este modo:

La paternidad del proyecto y realización de esta hermosa iglesia se ha discutido, empero, dada la documentación publicada por Pilar Foz y Foz me parece que todo indica que fue obra del gran arquitecto Francisco Guerrero y Torres, aun cuando no se haya encontrado el proyecto original firmado por él.¹⁶⁵

Y segundo, el libro de Concepción Amerlinck, quien se basa también en los documentos de Foz y Foz para respaldar su dicho.¹⁶⁶ Ya hemos detallado cuál es la opinión de Foz y Foz en torno a los documentos que sustentan su atribución.

Por último, en 1999, González-Polo atribuye la obra a Guerrero y Torres. Luego de hacer una lista de las obras civiles del arquitecto, señala: "pero en todas ellas, como ocurre en su obra excepcional de carácter religioso: la Enseñanza y el Pocito...".¹⁶⁷ En realidad esta afirmación tan categórica, llama mucho la atención, puesto que el historiador no se había expresado así en ninguna otra ocasión. Puede ser que él mismo hubiera cambiado de parecer a partir de la repetición de la atribución por parte de los

¹⁶³ "La simultaneidad del barroco...", *op. cit.*, p. 75. Las cursivas son mías. Tovar señala las fechas de construcción de la iglesia entre 1775 y 1778 (*Repertorio, op. cit.*, tomo II, p. 118), pero no indica sus razones para tal datación.

¹⁶⁴ *Ciudad Rota...*, *op. cit.*, p. 143-144.

¹⁶⁵ *Conventos de Monjas...*, *op. cit.*, p. 477.

¹⁶⁶ Amerlinck, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶⁷ "El Palacio de los condes de San Mateo Valparaíso", *Casas Señoriales...*, *op. cit.*, p. 158.

historiadores del arte o que quizá haya llegado a las mismas conclusiones; sin embargo, hasta este momento el investigador no ha publicado nada en este sentido.

La atribución a Ignacio de Castera Oviedo y Peralta:

Deducciones históricas

El período de actividad de Ignacio de Castera siempre se había considerado a partir de la séptima década del siglo XVIII, mostrando gran auge durante el mandato del segundo conde de Revillagigedo. Ahora sabemos que su actividad comenzó mucho antes y que en realidad su primer mecenas fue el virrey Bucareli.

La iglesia de Nuestra Señora del Pilar se construyó precisamente durante su mandato. Recordemos que el Paseo Nuevo fue realizado por Castera entre 1772 y 1775; las dos obras se comenzaron casi al mismo tiempo. Es probable que la designación de Castera para realizar el Paseo Nuevo, hubiese animado a las monjas de la Compañía de María para encargarle a él la construcción de su iglesia. En realidad no podían tener mejor recomendación que la de un virrey conocedor de la arquitectura.¹⁶⁸

No está de más destacar que 1772, es justo el año en que comenzó el gobierno del arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta, mecenas de Castera —con quien posiblemente estaría emparentado— y quizá éste lo habría apoyado.

No podemos olvidar, por otro lado, una cuestión de suma importancia, el origen vascongado de nuestro arquitecto, pues coincidía en esto con la fundadora del Colegio de la Enseñanza y gozaba de la protección de la comunidad vascuence. El apoyo incondicional que los vascos ofrecían a los jóvenes talentosos, y hacia los paisanos en general, nos permite creer en la posibilidad de que Castera hubiese sido elegido por la madre Anna Theresa Bonstet para ejecutar la iglesia; misma que debía cumplir con las reglas establecidas por la Compañía de María.

¹⁶⁸ La predilección de Bucareli hacia el arquitecto debió ser devastadora: ¡Cómo era posible que un jovencito acaparara tantas obras tan importantes! Los celos y la envidia de que se supone fue blanco, se explicarían al ver a nuestro arquitecto cumpliendo con altos encargos, siendo tan joven. Un ejemplo: entre 1772-1780 Constanzó construía la Casa de Moneda por orden de Bucareli, mientras que don Ignacio construía el Paseo Nuevo, la Garita de Belén y probablemente también la iglesia de la Enseñanza.

Aunque me inclino más hacia la primera hipótesis, dado que el mecenazgo de Bucareli fue fundamental para el desarrollo posterior de la carrera de don Ignacio, no puedo descartar la posibilidad de que las cosas hubieran sucedido de modo inverso, es decir, que primero hubiera sido contratado para la iglesia de la Enseñanza —gracias al apoyo de la comunidad vascongada y el gremio de arquitectos— y que posteriormente, teniendo como antecedente esta obra, fuese llamado por Bucareli para la construcción del Paseo Nuevo.

Otra de las razones que nos permiten pensar en Castera como el autor de esta obra es la realización del convento-colegio. Es cierto que primero se hizo la iglesia, pero ésta formaba parte de un proyecto mayor, es decir, el conjunto preestablecido por la Compañía de María consistía en las dependencias, organizadas de este modo: convento-iglesia-colegio.

Recordemos que cuando Foz y Foz se refería a la construcción de esta obra, cuestionaba la elección de Castera como su director, debido principalmente a que entonces no se conocía su importancia como arquitecto; por ello la historiadora se preguntaba:

— Las monjas quedaron muy satisfechas de la obra de la iglesia, según expresan en la necrología de Anna Theresa. ¿Por qué, entonces, no siguieron con el mismo arquitecto, cualquiera que éste hubiera sido?

— Si su arquitecto había sido Guerrero y Torres, ¿qué razones pudieron existir, por parte del convento o del artista, para que no prosiguiera el resto de la obra? ¹⁶⁹

El mismo cuestionamiento puede ser aplicado a Ignacio de Castera y la respuesta bien puede favorecerlo. Veamos por qué: atendiendo a la reflexión de Foz y Foz tenemos que las reverendas quedaron satisfechas con la iglesia y lo más lógico hubiera sido que contrataran al mismo arquitecto para continuar la construcción del convento-colegio, pero como para ese momento de la historiografía Castera era un arquitecto que había destacado en un período muy posterior a la construcción de la iglesia y Foz y Foz consideraba que se había desarrollado más “en el ámbito de la ingeniería que en el de la arquitectura”,¹⁷⁰ pues entonces no podía ser él —de ninguna manera— “el mismo

¹⁶⁹ Foz y Foz, *op. cit.*, p. 326.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 335.

arquitecto” que había hecho la iglesia y con quien las monjas habían quedado tan complacidas.

Pero ahora que conocemos la trayectoria de Castera y utilizando la lógica empleada por Foz y Foz, podemos decir que es muy factible que las religiosas quisieran continuar la construcción de su *conjunto*, con *el mismo arquitecto* y éste era Castera, pues fue él quien prosiguió la obra del convento y más tarde la del colegio, y quien debía cumplir a cabalidad los estrictos requerimientos establecidos por la Compañía de María para todos sus institutos.

Recordemos que los planos de Castera para el convento-colegio fueron corregidos en varias ocasiones, mas no por falta de pericia si no por “las exigencias de las madres”, tal y como él mismo declaró.¹⁷¹ Castera, volvió una y otra vez sobre los planos e hizo todos los cambios que las religiosas le demandaron. Es muy probable que la dinámica entre ellas y el arquitecto fuera así desde la construcción de la iglesia y que ambas partes estuvieran para entonces perfectamente acopladas a ella. Tal vez precisamente por eso solicitaron los servicios de Castera en la edificación de todo el conjunto.

Un último detalle: poco tiempo después de terminada la iglesia, en 1783, la madre Bonstet tenía el terreno y el dinero necesarios para comenzar la construcción del convento, sin embargo, no pudo ser así —se comenzó hasta 1789—. Foz y Foz dice que no es posible dar una “respuesta documentada a este interrogante”, pero que tal vez se debió a que durante esos años estaban reflexionando el asunto; solicitando proyectos y analizándolos.¹⁷²

Mi hipótesis en este sentido es la siguiente: si Castera había construido la iglesia y las monjas habían quedado tan satisfechas —como de hecho sucedió—, y ambas partes se habían “logrado entender”, entonces probablemente la madre Anna Theresa hubiera estado esperando a que Castera se desocupara, para poder continuar trabajando para ellas; pues los años en que la madre Bonstet no continuó con la obra, coinciden exactamente con una etapa en que el arquitecto tenía muchos compromisos

¹⁷¹ *Vide supra* 3.

¹⁷² *Ibid.*, p. 313.

que cumplir, especialmente uno que debió requerir de especial atención, la construcción del convento de las Capuchinas de la Villa (1782-1787).

Veamos ahora los supuestos de tipo formal y estilístico que me permiten creer con mayor firmeza en Ignacio de Castera, como autor de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, la Enseñanza.

Deducciones estilísticas y formales

Las observaciones de Angulo en torno a la arquitectura novohispana siguen siendo hasta hoy fundamentales; pues como señaló Manrique, en muchos casos “don Diego Angulo Iñiguez, observador tan cuidadoso y conocedor tan consciente, nos puede dar pistas capaces de llevamos a conclusiones más amplias”.¹⁷³ Manrique sintetiza en este párrafo la relevancia de la obra del célebre historiador; pues es innegable que una de sus ideas u observaciones pueden ser la traza perfecta para el inicio de una larga investigación.

Cuando don Diego escribió, no se conocía la vida y obra de los arquitectos novohispanos —esto no quiere decir que en la actualidad conozcamos todo acerca de todos los arquitectos—; por eso el historiador relacionaba las obras anónimas con un arquitecto conocido o dentro de un mismo “estilo” o escuela. Esto sucede con tres de las obras aquí estudiadas: la Fuente del Salto del Agua, la iglesia de las Capuchinas y San Lorenzo. Para las tres, Angulo encontraba un denominador común, Guerrero y Torres. Más tarde, siguiendo las pistas, Manrique hermanó —entre otras muchas— las tres obras dentro de una misma modalidad: el neóstilo. Luego Sarralange descubrió que Capuchinas era de Ignacio de Castera y Rodrigo Rivero Lake, enteró a Guillermo Tovar de que la fuente del Salto del Agua también lo era. Entonces, si estas obras, siempre relacionadas con la escuela de Guerrero y Torres, resultaron ser de un arquitecto que ahora sabemos muy cercano para él ¿por qué entonces no considerar la posibilidad de que él, Castera, fuera autor de la iglesia del convento de la Enseñanza?

A lo largo de estas páginas hemos ido demostrando la filiación de la obra de ambos arquitectos; hemos visto también que Angulo siempre ubicó a Guerrero y Torres “a un

¹⁷³ “El «neóstilo»...”, *op. cit.*, p. 346.

paso del neoclásico”, o muy cercano a las formas clásicas. El uso de las grecas, por ejemplo, es característico de este clasicismo y ya señalamos que Castera lo empleó, incluso antes que el propio Guerrero y Torres. Otros ejemplos de la filiación estilística entre los dos arquitectos son la “vuelta a la columna” y la búsqueda de espacios nuevos; el manejo de los mismos tratados, etc. No quiero decir con esto que sus obras sean idénticas, es decir, pudieron tener las mismas inquietudes y manejar las mismas fuentes, pero llegaron a soluciones muy distintas. Como puede observarse con claridad en sus obras de la Villa de Guadalupe: Capuchinas y el Pocito.¹⁷⁴

Este conjunto de coincidencias, conforma la primera razón tipológica que nos mueve a pensar en Castera como el autor de la Enseñanza. Pero vayamos por partes...

Planta, espacio y cúpula

Don Diego Angulo señalaba que el autor de la Enseñanza,

...es artista tan deseoso de novedades como Lorenzo Rodríguez. Pero su fantasía no se reduce al trazado de la fachada, sino que se preocupa vivamente de la organización del interior del edificio. En este aspecto, tanto el Pocito como la Enseñanza se apartan por completo de los monótonos tipos tradicionales mejicanos. Se diría que arraiga en él ese virus de inquietud que pareció distinguir a Díez Navarro.¹⁷⁵

Tal “virus de inquietud”, como hemos visto, también fue le inoculado a Castera. La manifestación concreta de tal contagio, se puede ver en su constante experimentación con plantas barrocas, la cual alcanza su máxima expresión en la tardía, pero

¹⁷⁴ En su libro más reciente (2002) Katzman consigna que la investigadora Mina Ramírez Montes encontró listas de gastos de construcción y otros documentos “de 1781 a 1787, firmadas por el arquitecto Francisco A. Guerrero y Torres... y el maestro Mayor Ignacio Castera”. (*Arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, p. 48) Hallazgo que vendría a fortalecer aún más nuestras hipótesis.

¹⁷⁵ *Historia del arte hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 590. A continuación muestro un ejemplo de una interpretación que tomó como referencia este párrafo, pero fue enfocada de modo distinto: “Esta planta, como la de El Pocito y la que Guerrero y Torres realizó para el fallido convento de monjas de Nuestra Señora de los Ángeles, tienen en común la creatividad de un arquitecto con visión cosmopolita y que estaba al tanto de las propuestas de la arquitectura europea. Me inclino a pensar que Guerrero y Torres la concibió, nadie en aquel momento dio muestra de introducir novedades, como ya señaló Angulo, [p. 590] por eso era capaz de interpretar los deseos de la madre Azlor, quien dejó escrito que la iglesia habría de ser ochavada.” (Amerlinck, *op. cit.*, p. 140.) En efecto, el arquitecto de la Enseñanza estaba “al tanto de las propuestas de la arquitectura europea”, pero por un lado, Guerrero y Torres no era el único que lo estaba, y por otro, Angulo jamás señala que “nadie en aquel momento dio muestra de introducir novedades”, al contrario en varias ocasiones el propio Angulo llega a sorprenderse de la audacia de nuestros artífices.

intelectualmente dieciochesca, iglesia de Loreto. De este modo, “la semilla arrojada” en México por Díez Navarro en Santa Brígida, no sólo floreció al final del siglo con Francisco Antonio Guerrero y Torres,¹⁷⁶ sino también con Ignacio de Castera Oviedo y Peralta.

Veamos cómo describe Angulo el interior de la Enseñanza:

Así como Lorenzo Rodríguez, en cuanto a riqueza decorativa, representa en las fachadas del Sagrario uno de los monumentos culminantes del barroco, *el autor de la Enseñanza, en el empleo teatral de la luz*, alcanza en la arquitectura colonial parecida meta”.¹⁷⁷

He puesto en cursivas esta frase, porque en la primera parte se encuentra el tono dubitativo que mencioné arriba: Angulo no menciona a Guerrero y Torres, sólo a “el autor”. Ahora bien, en cuanto al “empleo teatral de la luz” podemos decir que es exactamente el mismo manejo del espacio y de la luz que Castera hace en Loreto. En ambos casos la nave es un espacio casi en penumbras, seguido por otro que se inunda de luz sorpresivamente.

El efecto teatral de Loreto fue también resaltado por Sonia Lombardo,

Puede advertirse en ella que las cuatro medias cúpulas (que forman capillas) y el ábside detienen el formidable empuje de la gran cúpula, a la vez que en alzado *proporcionan un efecto visual no exento de teatralidad*.¹⁷⁸

Tenemos entonces que el mismo efecto se percibe en tres obras: el Pocito, la Enseñanza y Loreto. Las tres son obras de arquitectos ilustrados y miembros de una misma tradición arquitectónica. Es probable que un mismo tratado haya sido el modelo para las tres, el de Andrea Pozzo. Éste se había formado como escenógrafo y llevó esa esencia teatral a sus diseños arquitectónicos. (No está de más señalar que Juarra, asiduo lector del padre Pozzo, también fue escenógrafo.) De hecho, el tratadista incluye una planta de octágono alargado, que bien pudo servir de modelo a Castera (fig. 47).

¹⁷⁶ Angulo *op. cit.*, p. 543.

¹⁷⁷ Angulo, *Ibid.*, p. 593.

¹⁷⁸ Lombardo, “La arquitectura y el urbanismo...”, *op. cit.*, p. 1274. las cursivas son mías.

Se trata del proyecto (“Seconda idea”) para la Basílica de San Juan de Letrán, en Roma.¹⁷⁹

Angulo había notado ya la presencia del tratadista en la Enseñanza al señalar:

Contemplando su interior desde la puerta de ingreso, recortado por el arco trebolado del sotocoro, se experimenta sensación muy análoga a la que se siente bajo el transparente de la catedral de Toledo o de una cúpula pintada por el padre Pozo [sic].¹⁸⁰

También hay que recordar que fray Andrea era jesuita, y que las construcciones realizadas por la Compañía de Jesús en la Nueva España siempre se caracterizaron por su audacia. Además, en las bibliotecas de sus colegios debió existir el tratado del fraile. Sería natural que la compañía de María, siendo la versión femenina de la fundación jesuítica, tuviese a la mano dicha obra.

La cúpula de la iglesia de la Enseñanza tiene las características de la tradición arquitectónica novohispana, es de planta octogonal con tambor, en el que se abren ocho grandes vanos trilobulados, sobre él descansa una media naranja gallonada, rematada por una linternilla en la que se abren cinco vanos. Hay que destacar nuevamente —pero ahora para fundamentar mi atribución— el parecido de la cúpula de la Capilla de los Jesuitas de la iglesia de Loreto, en la que también se forma una gran estrella, como en la cúpula de la Enseñanza (fig. 44 y 46). Es posible que, como ya había hecho en otras obras, Castera decidiera utilizar una cúpula semejante en su último trabajo.

¹⁷⁹ Figura 85. del tratado.

¹⁸⁰ Angulo, *op. cit.*, p. 593. Las cursivas son mías.

Portada

“Ni por el uso de las columnas”

El primer aspecto a considerar es el uso de las columnas, porque representa un cambio fundamental en la arquitectura de ese momento. Ya he indicado que fueron varios los arquitectos que volvieron a las columnas y abandonaron el estípite, pero el modo en que son empleadas en la Enseñanza es distinto. Por eso cuando el maestro Manrique niega la atribución de la obra a Guerrero y Torres, señala:

...yo considero que ni por el uso de las columnas, tan diferente en las obras del maestro guadalupano, ni por el partido general de la obra, ni por el tipo de follaje empleado puede mantenerse su paternidad; a mi modo de ver la atribución es un equívoco que proviene, otra vez, del desconocimiento del neóstilo como una modalidad específica y diferente.¹⁸¹

Lo que hace tan diferentes a las columnas de la Enseñanza de las de Guerrero y Torres, es que las primeras están estrictamente apegadas a las proporciones y a los órdenes que dictan los tratados de arquitectura, cualidades que no corresponden a las segundas, ya que éstas emplean un lenguaje más barroco. Manrique ya señalaba, que las columnas de la Enseñanza eran “columnas potentes, fuertes...”, como las de San Lorenzo (Joaquín García de Torres) y Guadalupe (Pedro de Arrieta),¹⁸² pero que nunca iban seguidas de entablamento.¹⁸³ Característica que sí observamos en el caso de la parroquia de Chalco, es decir, la presencia de vigorosos fustes seguidos de un correcto entablamento, mismos que se pueden relacionar más fácilmente con los de la Enseñanza. La semejanza es evidente (fig. 48). Es éste un aspecto más que nos permite establecer la filiación con la obra de nuestro artífice.

El fenómeno de la vuelta a la columna y a la pilastra tenía, a decir de Jorge Alberto Manrique, el mismo sentido: “...se trata en todo caso de olvidar el «pecado» de haberse entregado a los desvaríos churriguerescos, y de volver a apoyos más racionales”.¹⁸⁴ Esta racionalidad, producto de las ideas ilustradas, es una constante en las obras de nuestro arquitecto. En las que son estrictamente contemporáneas a la iglesia de la

¹⁸¹ Manrique, “El « neóstilo»: la última carta...”, *op. cit.* p. 364.

¹⁸² *Ibid.*, p. 351.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 349.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 354.

Enseñanza, es decir, la garita de Belén y la Fuente del Salto del Agua, las tendencias clasicistas y racionalistas son palmarias, pero nunca dejan de ser barrocas, tal y como sucede en la Enseñanza. Las portadas que Castera realizaría después, es decir, Capuchinas de la Villa y la parroquia de Santiago Apóstol, Chalco, siguen de modo general, la misma composición que la iglesia de Nuestra Señora del Pilar. En las tres el arquitecto empleó columnas y respetó los órdenes de arquitectura: primero las columnas dóricas y luego las jónicas (fig. 23 y 54 del cap. III).

Las columnas del segundo cuerpo son pareadas, tritóstilas y salomónicas; el segundo y el tercer tercio presentan estrías ondulantes (fig. 49). Este artificio —las estrías ondulantes— fue empleado por muchos arquitectos desde finales del siglo XVII, después se convirtió en signo distintivo de la obra de Miguel Custodio Durán. Más tarde, Iniesta Bejarano y Guerrero y Torres las emplearon en varias de sus obras. Ignacio de Castera no podía ser, pues, la excepción.

Si tomamos en cuenta que cuando el arzobispo Núñez de Haro y Peralta dedicó la iglesia, el 3 de febrero 1778,¹⁸⁵ el arquitecto estaría terminando la fuente del Salto del Agua y recién había concluido el Paseo Nuevo y en ambas había utilizado columnas salomónicas ¿por qué no habría de llevar el soporte salomónico —en una de sus tipologías— a la Enseñanza?¹⁸⁶

Como se puede ver es a través de la desemejanza referida por Manrique, que se puede negar la “paternidad” de la célebre iglesia a don Francisco Antonio Guerrero y Torres. Otra clara discrepancia con la obra del arquitecto es la proporcionalidad de las columnas. Las de la Enseñanza se apegan mucho más a las proporciones clásicas de los tratados, lo que no sucede con los apoyos de Guerrero y Torres; compárense si no las del Pocito (fig. 50), las de la portada principal de la Casa del Conde de Santiago de Calimaya (fig. 51), y las de la capilla de esa misma casa (fig. 52).

En lo que respecta al uso de las columnas podemos decir, en suma, que tanto en las obras de Ignacio de Castera como en la que ahora le atribuyo se pueden observar las siguientes características, que no se encuentran en la obra de su amigo y antecesor:

¹⁸⁵ Foz y Foz, *op.cit.*, p. 309.

¹⁸⁶ La trascendencia del salomonismo en la Nueva España es, como he dicho antes, fundamental para entender el empleo y la constante recuperación, a lo largo de todo el virreinato, de los múltiples artificios que lo conforman. Ver las más recientes obras de Martha Fernández antes citadas.

el apego a las partes que deben tener tanto las columnas como el correspondiente entablamento y las correctas proporciones de los elementos formales antedichos. En una palabra podemos decir que las de Castera son columnas más “académicas” o más correctas.

Un par de reflexiones finales en este sentido. La primera es que tomando como base la repetida —pero errónea— atribución a Guerrero y Torres se le bautizó como “el restaurador de la columna en la arquitectura neohispana”,¹⁸⁷ denominación que los historiadores del arte adoptaron con entusiasmo. Pero si Castera fue el autor de esta obra, entonces tendríamos que otorgarle el crédito a él, en lo que se refiere específicamente a la Ciudad de México, porque él habría utilizado este tipo de soportes en la Enseñanza, después lo acogería Guerrero y Torres (el Pocito y en casa de los Condes de Santiago de Calimaya), y finalmente Joaquín García de Torres (San Lorenzo, Ciudad de México). Los tres arquitectos pertenecen a la dinastía de arquitectos novohispanos y forman parte de la misma tradición. Finalmente, el hecho de que el joven Castera hubiera sido el introductor de las novedades no sería —según lo que he venido señalando— inaudito.

La segunda reflexión gira en torno a otro de los arquitectos que hemos considerado uno de los posibles mentores de Castera, el vasco-criollo Cayetano José de Sigüenza. Recordemos que Castera había empleado columnas salomónicas en la Fuente del Salto del Agua y en el Paseo Nuevo, de manera casi contemporánea al proyecto de portada para la iglesia de Santa Cruz y Soledad de don Cayetano. Las salomónicas de este proyecto son muy similares a las de su obra maestra, Santa Prisca de Taxco (1751-1759) y las empleadas por Castera en la Fuente del Salto del agua, las “columnas acuosas” también lo son. Pues bien, don Ignacio también pudo verse influenciado por De Sigüenza en el regreso a las columnas de fuste liso, pues como señala la doctora Vargaslugo, el “neostilismo” de Santa Prisca se puede ver —entre otras cosas— en los apoyos clasicistas de las dos fachadas laterales.¹⁸⁸

En este sentido, tengo que recordar la importancia de las relaciones personales, debido al muy probable influjo que tuvieron en el desarrollo de la arquitectura del siglo

¹⁸⁷ Angulo, *op. cit.*, p. 590.

¹⁸⁸ La iglesia de Santa Prisca..., *op. cit.*, p. 158.

XVIII, y llamar la atención en torno a la hipótesis expuesta en el capítulo anterior, sobre los múltiples posible lazos existentes entre Cayetano de Sigüenza, su mujer, los pintores, los planos, el tratado *Architectura Mechánica*, etc., etc.

Ahora bien, en lo que se refiere específicamente a la iglesia de la Enseñanza, debo recordar que, como señalé en el capítulo segundo,¹⁸⁹ tanto uno de los apellidos de don Ignacio, como de la esposa de don Cayetano, figuran en la historia que antecede a su construcción. Una prima del virrey Gastón de *Peralta*, Ana Carrillo de *Peralta*, casó con el hijo del conquistador Jerónimo López y de Catalina *Álvarez de Cabrera* (los arquitectos *Álvarez* son también protagonistas y contemporáneos de nuestros personajes), y una de sus herederas, María Magdalena López de *Peralta*, fue la que vendió a sor María Ignacia de Azlor y Echevers, la casa en donde después se construiría la iglesia de la Enseñanza. Podría ser entonces que, además del paisanaje entre Castera y Sigüenza, existieran también razones de linaje que los unieran, puede ser...

Debo citar, por último, una opinión de Guillermo Tovar quien atendiendo a la portada de la Enseñanza, relacionó a los miembros de nuestra dinastía:

...la Enseñanza, con su exterior columnario, que de ser obra de Francisco de Guerrero y Torres podría pensarse, insisto, en que fue discípulo de Cayetano de Sigüenza y heredero de las enseñanzas de los Durán, posibles maestros de su maestro.¹⁹⁰

Díscrepo en cuanto a que fueron sus maestros, pero coincido con la mecánica de las concomitancias estilísticas.

“Ni por el tipo de follaje...”

Aclara el maestro Manrique, que ni por esto se puede mantener la paternidad del arquitecto magnate. Y así es en efecto, porque si comparamos la ornamentación fitomorfa del Pocito con la de la Enseñanza, encontramos más diferencias que similitudes. Aunque don Francisco Antonio emplea un repertorio ornamental cercano al

¹⁸⁹ En el apartado 2.1.4.

¹⁹⁰ “La simultaneidad del barroco...”, *op. cit.*, p. 75.

de Castera porque pertenecen a una misma escuela, la interpretación de posibles fuentes comunes es distinta en cada artista, como ya hemos visto.

Así, el follaje del guadalupense resulta un tanto cuanto abigarrado y mucho más carnoso, “inspirado en obras de fines del siglo XVII o principios del XVIII”.¹⁹¹ En este sentido, no está de más señalar la posibilidad de que el arquitecto hubiera querido hacer un homenaje a don Pedro de Arrieta, pues la decoración que rodea a la claraboya de la portada principal del Pocito es cercana a la de las enjutas del primer cuerpo de la iglesia de la Profesa (fig. 53). El follaje de la Enseñanza, en cambio, es planiforme y está pegado al paramento, coincidiendo con el de las Capuchinas de la Villa y en Chalco.

El repertorio ornamental de la portada de la Enseñanza, en general, se puede relacionar más fácilmente con la obra de Castera. En ella existe un mayor arreglo en la distribución de los elementos decorativos, y cada uno: roleo, voluta, hoja, figura, etc., está perfectamente definido. Además, sus proporciones son más correctas. Castera delimita muy bien qué debe estar en cada lugar. Si, por ejemplo, utiliza follaje es sólo eso: follaje, solución distinta de la de Guerrero y Torres, quien más barrocamemente hace surgir, de entre el follaje, grupos de amorcillos y cartelas como en el Pocito de la Villa de Guadalupe.

Otro detalle que aleja a la Enseñanza de Guerrero y Torres y la acerca más a su amigo don Ignacio, es la decoración empleada en los pedestales de las columnas. Si bien es cierto que ambos arquitectos gustaron de ornamentar esta área, también lo es que los motivos empleados por Castera son menos complicados que los de Guerrero y Torres. Como hemos visto en otras obras, Castera prefirió utilizar molduras semicilíndricas, casi siempre gruesas, para formar el motivo mixtilíneo, mientras que Guerrero y Torres, utilizó gruesas bandas de perfil rectilíneo que forman los motivos geométricos, o molduras de placas superpuestas (fig. 54).

El empleo de la ornamentación mixtilínea en la Enseñanza es también muy distinto de la obra de Guerrero y Torres. La descripción ofrecida en un informe de 1906,

¹⁹¹ Manrique, “El «Neóstilo»...”, *op. cit.*, p. 358.

publicado en la revista *El arte y la ciencia*,¹⁹² viene muy bien a cuento para explicar en qué consiste esa diferencia:

El estilo general de la obra es el barroco chirruguera [sic], pero con gran moderación; las líneas arquitectónicas se quiebran graciosamente en los encuadramientos y remates, respetando siempre los miembros constructivos por excelencia: los apoyos y los cerramientos.¹⁹³

Es ésta, creo yo, la gran semejanza con la obra del guadalupense, pues sus molduras, y la ornamentación en general, no siempre respetan los “miembros constructivos por excelencia”, respeto que sí se aprecia en la obra de Castera.

La “gran moderación” a que alude el informe citado es producto de la racionalidad, del apego a lo tratados, especialmente en lo que se refiere a medidas y proporciones.

“Ni por el partido general de la obra...”

Se podía tampoco sostener la atribución a Guerrero y Torres, y se trataba, en fin —nos dice Manrique—, de un equívoco.

En el partido general de la Enseñanza existen, en cambio, claras filiaciones con la obra de Ignacio de Castera Oviedo y Peralta o dicho de otra manera, con la actitud del último heredero de la dinastía de arquitectos novohispanos. Veamos por qué.

En los párrafos que Diego Angulo dedicó a la descripción de la obra en cuestión,¹⁹⁴ dejó plasmada, sin proponérselo, una síntesis de la historia de nuestra dinastía y de la influencia de sus obras en la que atribuyo a Castera. Tomaré, entonces, como referencia la descripción del historiador, iré analizando cada párrafo para relacionarlo con las ideas que he venido exponiendo e incluiré las conjeturas que me han hecho proponer a Castera como autor de la Enseñanza.

Angulo comienza así: “Su portada, la última de primer orden construida en el siglo XVIII en Méjico, parece aprovechar todas las experiencias anteriores.” Efectivamente, como ejemplo del barroco neóstilo, en la portada de la Enseñanza el joven Castera

¹⁹² “El templo de la Enseñanza”, [“Informe del Consejo Consultivo de Edificios Públicos relativo á la importancia artística del templo de la Enseñanza y de su contenido, rendido á la Secretaría de Hacienda”], *El arte y la ciencia*, núm. 1, año VIII, julio de 1906, p. 3-11.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 8-9. Las cursivas son mías.

¹⁹⁴ Angulo, *op. cit.*, p. 590-592. Las citas subsecuentes pertenecen a la misma descripción desarrollada en estas páginas, en caso contrario será señalado con la llamada correspondiente.

habría dejado, nada menos que “un resumen de toda la arquitectura novohispana desde el manierismo hasta el anástilo... una especie de enciclopedia o tratado de arquitectura edificado”,¹⁹⁵ recurriendo a la rica tradición que lo respaldaba y de la cual era depositario, pero inclinado también a las novedades y hacia “una búsqueda de soluciones más acordes con los nuevos tiempos”,¹⁹⁶ como fue el empleo de las columnas clásicas que imprimieron a la portada “renovada vitalidad”.¹⁹⁷

La descripción de Angulo continúa así:

Pese al clasicismo que, después de las portadas de Lorenzo Rodríguez y su escuela, significan sus columnas, el barroco mueve pujante sus molduras y descoyunta sus formas. De la composición del Sagrario no sólo conserva el gran espacio concedido a las enjutas, sino que lo aumenta rebajando una parte del arco y elevando de otra aún más la comisa hasta dar cabida a una hornacina que, como en Tepetzotlán, viene a reemplazar el gran relieve seiscentista.

Dos grandes maestros del barroco son mencionados en este párrafo: don Lorenzo Rodríguez y don Ildefonso Iniesta Bejarano.

Acercas de la influencia del primero, además de la solución anotada por Angulo, recordemos que quizá Castera habría tomado como modelo para la decoración del banco del segundo cuerpo de la parroquia de Chalco, la portada interior del Sagrario de la Catedral de México que mira hacia la nave del Evangelio. Asimismo, el empleo de plantas novedosas, como la del mismo Sagrario, coincide con las preferencias del gaditano.

Existe otro detalle que puede ser un homenaje al arquitecto, el menudo almohadillado pegado al muro, entre los pedestales del segundo cuerpo. Este artificio, como es sabido, forma parte de la tradición arquitectónica novohispana y en el caso del templo en cuestión se mezclan dos maneras distintas de aplicarlo. La disposición de las almohadillas en tres horizontales y dos verticales, es muy cercana a la utilizada desde el siglo XVII (una horizontal y dos verticales). Pero las dimensiones de las almohadilladas y su presencia discreta en la portada remiten a la obra de Lorenzo Rodríguez.

¹⁹⁵ “La casa en la Nueva España”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ González Galván, “Génesis del barroco...”, *op. cit.*, p. 829.

Posteriormente Angulo menciona tácitamente al arquitecto y agrimensor don Ildefonso Iniesta Bejarano, examinador de Ignacio de Castera y autor de la iglesia del colegio de San Xavier, Tepetzotlán, construida entre 1754 y 1758.¹⁹⁸ De él quizá Castera habría tomado la idea de colocar una hornacina en lugar del típico relieve historiado. Los volúmenes de dicha hornacina, su disposición y diseño nos conducen, una vez más, al tratado del padre Pozzo (fig. 55).

Acerca de dicha solución, Angulo continúa:

Sobre esa hornacina, como en la Profesa y como sobre el relieve en la Santísima, la claraboya nos muestra sus ricas molduras mixtilíneas sirviendo de fondo y marco a una minúscula imagen, el recurso varias veces aludido como empleado por P. Rivera y que hizo fortuna por estos años en México.

Nuevamente la influencia del posible paisano de Castera, Pedro de Arrieta, se hace presente en una obra neóstila. Ya habíamos señalado la relación existente entre la parroquia de Chalco y la Basílica de Guadalupe en cuanto a la composición general de la obra. Como se puede observar, es posible vincular la iglesia de la casa Profesa, con la de la Enseñanza —anterior a Chalco por tan sólo dos años— del mismo modo: a través del partido general de la obra.

En el mismo párrafo Diego Angulo relaciona la claraboya de la Enseñanza con la de la Santísima Trinidad por su colocación sobre la hornacina. Es claro que Iniesta Bejarano siguió a don Pedro, pero no sólo en el empleo de la claraboya, si no también por el muro cuadrado que la alberga; con la salvedad de que Iniesta eliminó el paramento curvo que lo flanquea y con el que logró imprimir mayor horizontalidad a la portada (fig. 32, cap. III). Cuando Angulo se refiere a la Santísima, confirma esta relación:

Parte también interesante en la portada de la Santísima es la de su terminación, que tal vez, sin motivo, se ha considerado de otra mano. El movido piñón mixtilíneo y las estatuillas del Sagrario han sido reemplazados por un coronamiento en que la horizontalidad de las molduras se impone vigorosa como treinta años antes en la Profesa.¹⁹⁹ (Fig. 56.)

¹⁹⁸ Tovar de Teresa, *Repertorio*, (1995), *op. cit.*, tomo II, p. 190; y "Arquitectura efímera..." (1988), *op. cit.*, p. 38. Santiago Sebastián señalaba, en 1985, que ya se había sugerido que el autor fuera Iniesta, pero no dice quién lo refirió. (*Summa Artis*, vol. XXIX, *op. cit.*, p. 209).

¹⁹⁹ Angulo, *op. cit.*, p. 567-68.

Además del vínculo con la Profesa, me parece interesante destacar la idea, infundada para Angulo, de que la terminación de la Santísima se había considerado de “otra mano”. Hoy sabemos que la obra es de Iniesta Bejarano, pero si Angulo hubiera visto las estrías ondulantes de las portadas interiores —mencionadas en el capítulo tercero²⁰⁰—, quizá también habría sospechado de su autoría. Ambos pormenores, que podrían ser vistos como incongruencias estilísticas, se pueden entender como citas de o discretos homenajes a los miembros de la dinastía que tan celosamente habían resguardado la tradición arquitectónica novohispana.

Anoto algunas reflexiones más acerca de la claraboya. El maestro Manrique señala que se trata de un elemento que el neóstilo retiene del barroco anterior

...y, lo mismo que en otros casos, no pocas veces explota el recurso en modo que no se había atrevido a hacer el churrigueresco: recuérdese el Pocito, la portadilla en chaflán de la catedral de Jalapa o, especialmente, la Enseñanza, donde le da un sentido novedoso y que podríamos —por las ondulaciones de su perfil— calificar de rococoizante.²⁰¹

El gusto y conocimiento de los modelos del ilustrado rococó en la obra de Castera ya ha sido mencionado anteriormente, pero ahora lo destaco porque se trata de una filiación más con la obra de nuestro arquitecto. Asimismo hago hincapié en el “sentido novedoso” observado por Manrique, actitud constante en la obra del vanguardista don Ignacio.

También señalé que el empleo de la claraboya de dimensiones cuadradas es uno de los “invariantes” de la arquitectura novohispana o una de las formas distintivas de la ornamentación barroca, como las clasificó Pedro Rojas.²⁰² Ahondaré un poco más en este sentido, debido a que los óculos empleados por Castera conservaban la tradición novohispana y, además, siempre fueron novedosos.

Rojas señala

Las ventanas y los óculos con forma de cuadrado con semicírculos, y las estilizadas a partir de esta presentación, no solamente habrían de contar con ejemplos tan clásicos como los que se ven en las fachadas del templo de la compañía, de Zacatecas, sino una infinidad que se ciñe a esta fórmula o que la modifica para acentuar los efectos de

²⁰⁰ *Vide supra*, 3.1.2.2.

²⁰¹ “El neóstilo...”, *op. cit.*, p. 358.

²⁰² Rojas, Pedro. “Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo XVIII”, Juana Gutiérrez, *Sesenta años de...* Tomado de *AIE*, Vol. IX, núm. 36, México, 1967, p. 25-38.

contraste y, en casos, los de movimiento... El Colegio de San Ildefonso de México y el templo de Enseñanza muestran los cambios que pudieron ser introducidos, desde agregar curvas hasta el de dibujar con ondulaciones toda la vuelta del vano.

El historiador analiza los diversos tipos de óculos y establece una relación entre el colegio de San Ildefonso y la Enseñanza, siendo el primer ejemplo el inicio de una misma idea que, luego de varios años de desarrollo y estilización se convierte en la claraboya de ondulaciones rococoizantes de la Enseñanza. Dos obras de Castera pueden aparecer dentro del proceso de cambios en este tipo de vano: la parroquia de Santiago Apóstol, Chalco y la iglesia de las Capuchinas de la Villa. (También podemos añadir las obras de García de Torres: la Cárcel de la Acordada y San Lorenzo de la Ciudad de México.)

Los óculos de Castera utilizados después de la Enseñanza son más cercanos a los de San Ildefonso, quizá más clásicos, pero nunca menos barrocos si atendemos a las múltiples molduras que dibuja el perfil de las ondulaciones y del vano.

Pero ¿por qué don Ignacio habría de utilizar en esta portada un óculo tan rococó? La explicación es tan obvia, que puede llegar a ser hasta pueril. Pero es verdad que en ese momento el arquitecto se encontraba inmerso precisamente en su período barroco ilustrado y/o el rococó. Entre 1772 y 1778, fechas de construcción de la iglesia que nos ocupa, construía el Paseo Nuevo, la Garita de Belén y su arcada; dibujaba el plano de la Nobilísima Ciudad y apenas un año después terminaba la Fuente del Salto del Agua. En todas había acudido a un repertorio formal y ornamental más apegado al gusto neóstilo y al rococó.

En cuanto al modelo de la claraboya es probable que haya sido tomado de algún tratado o grabado, pero también de la tradición antedicha, ya que algunos de sus predecesores utilizaron el mismo tipo de claraboya: Ildefonso Iniesta Bejarano en Tepetzotlán (fig. 57), quien le imprimió un perfil aún más complicado, pero empleó una solución menos barroca en la Santísima Trinidad, con un vano con discretos ensanchamientos. Otra coincidencia se puede ver en el dibujo de la parroquia de La Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora del Archivo General de Indias cuya atribución, como dijimos en el capítulo tercero, es más bien incierta pero que sin duda está relacionada con el propio Iniesta y con Cayetano José de Sigüenza, probables guía de Castera. En el caso de la Santa Cruz no se trata de un óculo si no de varios marcos de

amplios ensanchamientos curvos, que alojarían a todas las figuras de los santos de la portada (fig. 12, cap. 3).

Estamos, pues, ante una variante más del mismo modelo. Un patrón que se puede ubicar entre la Enseñanza, Tepetzotlán, Chalco y Capuchinas de la Villa. Obras relacionadas con miembros de la dinastía de arquitectos y, por supuesto, con Castera.

Volvamos ahora a la descripción de Angulo y a las relaciones que establece entre la Enseñanza y otras obras:

Si en estos aspectos se apoya en las portadas anteriormente citadas, e incluso en pormenores como el quiebro central de la moldura baja con los pequeños roleos de la cornisa de Tepetzotlán, en otros se nos muestra más deseoso de novedades. Su arco es mixtilíneo como en Balvanera, y al igual que allí tiene un saliente convexo en la parte de la clave, pero sus proporciones generales son tan rebajadas que más hacen pensar en un dintel con escotaduras mixtilíneas que en un arco cuyas incurvaciones se ordenen radialmente, ofreciéndonos, por lo tanto, uno de los últimos jalones del arco mixtilíneo.

En primer lugar detengámonos en los roleos, valiosos pormenores que nos ayudan a leer la obra. Efectivamente los de la Enseñanza, están más relacionados con los de Iniesta en Tepetzotlán, con los de la Santísima y con los que don Pedro de Arrieta empleó en la Profesa, pero también con los discretos roleos que Castera aplicó en el piñón de Chalco.

En segundo lugar Angulo menciona al arquitecto “deseoso de novedades” al referirse al singular arco de acceso; es claro que éste representa más que un “último jalón” (“última carta del barroco”), la búsqueda de primeras o nuevas soluciones barrocas (“primera carta de la Ilustración”) ilustradas. En este mismo sentido hay que destacar la influencia que pudieron tener las portadas vecinas y que quizá las hermanas de la Compañía de María sugirieron como modelo para su iglesia, pues tanto el Colegio de Cristo, como el de San Ildefonso —incorporado el primero al segundo en 1774²⁰³— poseen arcos trilobulados mixtilíneos. Sin embargo, el arco de la Enseñanza va más allá de la trilobulación y es, como señaló Angulo, aún más novedoso.

Los arcos de ambos Colegios, por cierto, tienen la misma forma de los vanos a los que me referí líneas arriba, se trata de la mitad, exacta, de un óculo con

²⁰³ Angulo, *op. cit.*, p. 480; Francisco de la Maza, *El churrigüesco en la ciudad de México*, México, FCE (Presencia de México 9), 1969, p. 64.

ensanchamientos curvos en los costados. No está de más agregar que las columnas del Colegio de Cristo, tritóstilas y decoradas en el primer tercio, también podrían haber inspirado a Castera para las de la Enseñanza. Aunque no olvido que el mismo tipo de columnas fue utilizado por Arrieta en la Profesa y aparecen en algunas obras de finales del siglo XVIII.

Por último, tengo que disentir con Angulo en el siguiente párrafo:

En el aspecto puramente decorativo, al mismo tiempo que emplea el menudo almohadillado y las estrias onduladas de sus predecesores, insiste Guerrero y Torres en una ornamentación mixtilínea muy quebrada y típicamente suya.

El tono dubitativo que antes mencionamos acerca del autor de la Enseñanza y todas las características que el historiador había mencionado antes, alejaban a la Enseñanza de Guerrero y Torres, sin embargo, tal vez con la intención de apoyar a su colega mexicano (Manuel Toussaint), Diego Angulo encuentra un solo “pormenor” que puede relacionarse con la obra del guadalupense. Una referencia que me parece un tanto cuanto forzada, tomando en cuenta que la presencia de lo mixtilíneo es sumamente moderada y distinta —no del todo ajena— de la de Guerrero y Torres, como ya he señalado.

Otras consideraciones

Son varios, pues, los artificios que Castera habría recuperado y/o conservado de la tradición arquitectónica novohispana. La portada abocinada de San Felipe Neri el Viejo, es uno más de tales artificios. Esta obra, nos dice Martha Fernández,

...se encuentra estructurada a partir de un gran arco de triunfo. Su composición es manierista, incluso el arco de triunfo lo es y de ello da cuenta la portada de la Catedral de Mérida, en Yucatán. No obstante, el hecho de abocinar la portada podría considerarse como un elemento compositivo que anuncia el camino hacia el barroco, tal como se presentará más tarde en algunas obras del siglo XVIII, como la iglesia del hospital de San Juan de Dios de la ciudad de México, edificada por el arquitecto Miguel Custodio Durán.²⁰⁴

²⁰⁴ Fernández, *Cristóbal de Medina...*, *op. cit.*, p. 53.

Así, nuestro arquitecto estaría volteando, una vez más, hacia la tradición y hacia la obra de don Miguel Custodio Durán (tío, no olvidemos, de Iniesta Bejarano y abuelo de la esposa de Guerrero y Torres).

Otra modelo en este sentido podría venir directamente de la tradición del País Vasco, como indica Antonio Bonet Correa:

Último eco de un tipo de imafronte que en España aparece en el siglo XVI en la iglesia parroquial de Viana (Navarra), es la consecuencia del influjo del gran nicho, el *nichione* de El Belvedere en el Vaticano, Roma, obra de Bramante.²⁰⁵

Luego menciona cuatro ejemplos de la arquitectura española del siglo XVIII que retomaron el modelo del *nichione* y continúa:

En Hispanoamérica, en especial en México, podríamos citar ejemplos bellísimos como el de San Juan de Dios (1729) en la capital o el Santuario de Ocotlán en Tlaxcala, obras Maestras del Nuevo Mundo. A título de señalar la importancia de los vascos en el nuevo mundo citamos aquí el magno y sorprendente edificio del colegio de Los Vizcaínos, en México... El impulso de estos hombres, como Goyeneche en Madrid, es digno del mayor elogio.²⁰⁶

Don Antonio eligió, sin duda, una magnífica obra para destacar la importancia de los vascos, pero probablemente estaría pensando también en nuestro convento de la Enseñanza, la iglesia de Loreto, y en otras tantas obras “Mejicanas” —de la región del bajo, por ejemplo—, en las que el “impulso” vasco fue trascendental.

Asimismo resulta significativo que la iglesia que empleó tal modelo en el siglo XVI, esté en Navarra, sitio al que partió la vasco-criolla María Josefa de Azlor y Echevers, y desde el cual regresó con Anna Theresa Bonstet para fundar la orden.

Por otro lado, el vasco-criollo Castera combinó un recurso que podemos considerar —parafraseando a Martha Fernández— un “principio básico de la tradición arquitectónica novohispana”,²⁰⁷ del siglo XVIII. Esto es, la idea de colocar entre enormes estribos la portada, como Arrieta había hecho en la iglesia de la Profesa, logrando que el rehundimiento de la portada no alterara la horizontalidad de la calle. Recordemos que don Ignacio había empleado el mismo recurso en la iglesia de las Capuchinas de la Villa, siguiendo quizá ése ejemplo, o tal vez inspirado en el Colegio de las Vizcaínas o

²⁰⁵ *Fiesta, poder y arquitectura, op. cit.*, p. 76.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Fernández, *Cristóbal de Medina...*, *op. cit.*, p. 40

el de San Ildefonso; edificios que, entre muchos otros, lograron mantener inalterable la traza de la ciudad.²⁰⁸

Asimismo, para Diego Angulo el uso de los estribos fue uno de "...los recursos de que más partido supo sacar Arrieta. La sensación de que todo el rico conjunto de la portada se encuentra comprimido por unos estribos que prominentes y tensos ascienden con fuerza hasta el remate...".²⁰⁹ Ésta fue la intención de Castera al disponer así la portada de las Capuchinas, pero también la de iglesia de la Enseñanza.

"Y ultimadamente" —como dijera Bucareli a Pérez Cancio—, es decir, finalmente, me parece conveniente adelantar la respuesta a una de las —muchas— posibles refutaciones que se pueden hacer a mi atribución, relacionada con el arco que unía a la iglesia con el colegio y el convento. En este sentido se me puede objetar que si Castera había construido una magnífica portada, ¿por qué entonces algunos años después decidió construir el gran arco que, aunque armonizaba el conjunto, cubría parte de la abocinada portada?.

En primer lugar hay que recordar que se desconoce la fecha exacta de la erección de dicho arco, pero Foz y Foz supone que Castera lo realizó al terminar la construcción de todo el conjunto, es decir en 1805; en lo que coincide completamente.

²⁰⁸ Aunque el simbolismo no es motivo de estudio de esta tesis, creo necesario resaltar el hecho de que la capital de la Nueva España insistió en mantener, a lo largo de todo el virreinato, la ortogonalidad de la traza, la de sus edificios, y la de éstos con respecto a la traza, responde a un simbolismo mayor: por un lado el de representar a la Jerusalén Celestial en la Nueva España, tal y como lo han demostrado recientemente Elena Isabel Estrada de Gerlero, Martha Fernández y Antonio Rubial García. Y por otro lado el de reproducir el Templo de Salomón. Aspecto estudiado únicamente por la doctora Martha Fernández. En las construcciones y en el urbanismo de don Ignacio de Castera esta tradición simbólica, es tan importante como la tradición arquitectónica novohispana. Por ejemplo: El proyecto de Zanja Cuadrada para el resguardo de la Ciudad de México diseñada por Castera en 1794 (fig. 58) —del que tanto se ha escrito desde que el arquitecto lo propusiera— parece ser una reproducción del plano propuesto para la Villa de Guadalupe por Antonio Guerrero y Torres e Ildefonso Iniesta Bejarano en 1779, como lo señalé en el capítulo segundo (fig. 59). El plano de Castera, además, podría haber tomado en cuenta, tanto la descripción de la "Nueva Jerusalén" de la visión de San Juan, como la del templo de Salomón del profeta Ezequiel.

Se relaciona con el *Apocalipsis* (22, 1-15) en cuanto a que estaba rodeada de agua: "...y al lado de acá y de allá del río" (la zanja que resguardaría a la ciudad sería una gran acequia, o sea "rodeada de agua") "... la arboleda de la vida..." (la banqueta de toda la zanja maestra estaría, a decir de Castera, "cubierta de arboledas"). Y con la visión de Ezequiel (40-41) en cuanto a que era de planta cuadrada, amurallada y con patios en las esquinas. El proyecto de Castera es similar, no se trata de una muralla si no de la zanja, que tiene la función de proteger como la muralla, y en vez de patios en las esquinas, nuestro arquitecto proponía "hermosas" plazas.

²⁰⁹ Angulo, *op. cit.*, p. 565.

También hay que tener presente la fortuna crítica de esa estructura. Sólo tenemos dos opiniones al respecto, una de 1906 y otra de 1981, de la propia historiadora de los colegios de la Enseñanza. Ambas coinciden en que el arco se levantó para armonizar todo el conjunto.

La presencia del arco levantó sospechas a principios del siglo pasado. En la revista *El Arte y la ciencia* —dirigida por don Nicolás Mariscal— se decía que la fachada apenas asomaba

...por la arcada de enorme muro antepuesto á ella. Dicho muro no se explica, en nuestro concepto, sino por los pueriles temores de derrumbe de las fábricas contiguas, ó acaso —lo que es más probable— por el prurito de armonizar el estilo en el exterior de la iglesia con los edificios contiguos...²¹⁰

Por su parte Foz y Foz señala que

la solución encontrada para unir las dos fachadas neoclásicas del convento-colegio con la iglesia barroca fue la construcción de un gran arco, que dejaba semidescubierta la del templo y dividía al conjunto en dos partes casi iguales.²¹¹

En el capítulo tercero me referí a este arco y expliqué por qué el convento-colegio no se podía considerar una obra neoclásica, sino neóstila por la continuación de la jambas hasta la cornisa, el contraste del tepetate con la chiluca, etc. La idea de Castera había sido, precisamente, armonizar o equilibrar las tres obras que conformaban un todo. Recordemos que el muro tenía la misma altura que el convento y el colegio, al centro se abría el gran arco peraltado que visto desde la acera de enfrente permitía apreciar la fachada casi completa, a excepción del remate del que sólo se observaban la cornisa mixtilínea y la cruz que lo corona (fig. 65, cap. III y fig. 60). El arco estaba enmarcado por pilastras pareadas de orden gigante, rematadas por discretos pináculos. Flanqueando a las pilastras, en los muros del convento y del colegio, Castera abrió tres grandes óculos en forma de medallones que imprimían cierto sentido ascensional al gran conjunto.

Si consideramos entonces que la portada de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar podía ser apreciada, que con el arco se mantenía la tradición de “ocultar” o remeter un

²¹⁰ “El templo de la Enseñanza”, *op. cit.*, p. 4.

²¹¹ Foz y Foz, *op. cit.*, p. 335.

poco las portadas (“retablos en la calle”) y la de mantener la horizontalidad de la traza, entonces no tendría por qué considerarse un elemento ajeno a la obra, sino una estructura expresamente diseñada por el mismo autor de la iglesia, con una clara intención ornamental y de coherencia en el tratamiento general de la fachada.

En el dictamen de *El arte y la ciencia*, leemos que los elementos de la portada atraían “irresistiblemente al observador, y le conducen hasta los umbrales del inmenso arco, para poder contemplar, aunque en escorzo...” lo que ellos consideraban la “primitiva composición”.²¹² La manera en que se obligaba a ver la obra, fue, desde mi punto de vista, intencionalmente buscada por Castera. Recordemos que en la fuente del Salto del Agua, en el interior del mismo convento de La Enseñanza, en las Capuchinas del Villa y en iglesia de Nuestra Señora de Loreto las perspectivas sorprendentes o el trampantojo, son una constante. Así, cuando los observadores se paraban en el umbral, podían observar —“en escorzo”— la obra como si se tratara, nada más y nada menos, que de una lámina de fray Andrea Pozzo (fig. 60 a). Pero la concomitancia no se queda ahí, porque en el caso de la cúpula fingida pintada por el jesuita, en la iglesia de San Ignacio de Roma (1685)

...fue el mismo Pozzo, con la ayuda de una losa de mármol en medio de la nave central, quien determinó el puesto que debe ocupar el observador, si quiere percibir la construcción de perspectiva central de la falsa arquitectura.²¹³

²¹² Casi puedo asegurar que fue debido a este dictamen de 1906, que se decidió derumbar el arco seis años después. Veamos por qué. El dictamen se hacía para informar a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes “...acerca de la conveniencia de conservar la fachada y parte del templo de la Enseñanza, cuyo derecho de uso acaba de ser consolidado con el dominio directo que pertenece á la Nación, según decreto expedido el día 5 del propio mes de octubre, trasladando, si fuere necesario, á otro lugar, todo lo que mereciere conservarse é instalándolo debidamente” (“El templo...”, *op. cit.*, p. 3). Al final del dictamen se indicaba que “Las cualidades artísticas é históricas de la obra bastan, en nuestro concepto, á fundar plenamente la conveniencia de conservar no sólo parte del templo, sino todo él...”, (*Ibid.*, p. 10) asimismo señalaban que la iglesia podía “Salvo mejor ilustrado criterio... figurar en el inventario... del tesoro artístico de las diversas ciudades de la Federación y al lado de Santo Domingo de Oaxaca ó la Santa Rosa de Querétaro. Suprimiendo mentalmente el muro que oculta la fachada y restaurando algunos detalles en la decoración interior, este monumento religioso, incrustado en los edificios laicos de los Tribunales, á la manera de la Santa Capilla en el Palacio de justicia de París, será más accesible á la admiración de propios y extraños” (*Ibid.*, p. 11). De este modo los dictaminadores, aunque sólo hablaban de suprimir mentalmente el arco, sembraron la semilla para que luego fuera “suprimido” en la realidad.

²¹³ Hellwig, Karín. “Pintura del siglo XVII en Italia España y Francia”, *El barroco. Arquitectura, escultura, pintura*, Rolf Toman, editor, Francia, Könemann, 1997, p. 391. Sobre el mismo asunto y la opinión que se tiene en torno a la idea del “punto de vista privilegiado”, Claudio Strinati “Gli affreschi nella chiesa di Saint’Ignazio a Roma”, *Andrea Pozzo, op. cit.*, p. 66 y ss.

Hay más todavía. Un dato que me permite tener mayor certeza sobre la paternidad de Castera sobre la iglesia de la Enseñanza. Y es que al parecer fue precisamente una lámina del célebre tratadista el modelo para el arco y para la fachada toda: el "*Progetto per un collegio religioso*" (fig. 61). Es tal la similitud del arco que encierra la remetida portada, con la obra novohispana, que todo comentario resulta redundante.

Por último debo señalar que el arco también puede ser visto como una ligera capa de maquillaje. Un maquillaje que podría relacionarse con el que pocos años después utilizaría el arquitecto en Loreto. Y como el que al parecer también aplicó don Ignacio a su casa particular en la calle de Revillagigedo, de la cual desafortunadamente sólo conservamos un trozo de la sencilla fachada de orden dórico (fig. 62). Al interior, según la medición y apreciación que de ella hizo José del Mazo y Avilés en 1789, los patios y portadas de la enorme casa eran en su mayoría de "sillería labrada y concluidas en su última perfección".²¹⁴ Lo cual nos hace pensar que, en lo íntimo, la casa era barroca. No por nada Angulo opina de ella que tenía "todo el aire de un pequeño palacio" y que al parecer "era obra de lujo".²¹⁵

4.3.2 Iglesia de La Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora (1784-1792) y Capilla de la Santa Escuela (finales del siglo XVIII)

La capilla de la Santa Escuela, anexa al templo de la Santa Cruz y Soledad de nuestra Señora, se ha atribuido a Tolsá "sin ninguna base" como señaló Gonzalo Obregón.²¹⁶

Ahora sabemos la importancia que tuvo esta obra para Castera y que trabajó en ella por lo menos desde 1784, fecha en la que reconoció el estado y necesidades para la conclusión de las obras de remodelación, iniciadas durante el mandato del virrey Bucareli.²¹⁷

²¹⁴ *Planos de monumentos arquitectónicos...*, tomo II, *op. cit.*, p. 676.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 360.

²¹⁶ En prólogo al libro del bachiller Gregorio Pérez Cancio, *Libro de fábrica del templo parroquial...*, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁷ Pérez Cancio, *op. cit.*, p. 265.

Aunque se desconoce la fecha exacta en que esta capilla fue construida, Rivera Cambas señala que hacia 1792 se hicieron algunos trabajos o transformaciones, pero no indica exactamente cuáles. Lo mismo es repetido por Israel Katzman en su libro *Arquitectura religiosa en México*.²¹⁸

Creo posible atribuir esta obra a don Ignacio de Castera. Para ello sólo basta con observar su portada. Los “ojos de buey” del ático son idénticos a los de Loreto pero sin decoración, las famosas pilastras de marcado almohadillado horizontal delatan a su constructor. Asimismo la balaustrada con vasos de remate a la altura de las pilastras que tan de moda estaban y que Castera había empleado en el proyecto para las casas de San Pedro y San Pablo, aparecen en esta capilla (fig. 63).

No hay que olvidar que tres hombres con los que Castera estuvo relacionado a lo largo de su vida y obra participaron en la fábrica de esta parroquia: Sigüenza, Iniesta y Guerrero y Torres, los dos primeros como directores de la obra y el segundo como visitador. Castera también fue director de la obra y así, pensar en él como autor de los trabajos que se hicieron partir de 1784 resulta casi obvio. De hecho el mismo Obregón, al referirse a la portada principal de la parroquia, señaló que la **actual fachada** “es posible que sea de Castera” (fig. 64). Y que quizá había sido realizada entre 1790 y 1810, periodo en el que también ubica la capilla de la Santa Escuela y la Casa cural.²¹⁹ Yo añadiría que si la presencia de Castera está documentada a partir de 1784, es posible inferir que desde entonces nuestro arquitecto estuviera realizando trabajos para la parroquia.

Otro lugar en que la mano de Castera se deja ver muy claramente es en las **portadas interiores de la sacristía y el bautisterio**. La primera está conformada por un arco rebajado, flanqueado por pilastras estriadas de orden jónico, con sus correspondientes traspilastras, las cuales sostienen un entablamento, cuyo friso está decorado con rombos. Esta clásica portada tiene algunos detalles que permiten ver el influjo de Guerrero y Torres en Castera. Me refiero, en primer lugar, al empleo de un bocelón liso que recorre las jambas desde el piso y continúa alrededor de todo el arco rebajado marcando un discreto, pero barroco movimiento mixtilíneo (fig. 65), y en

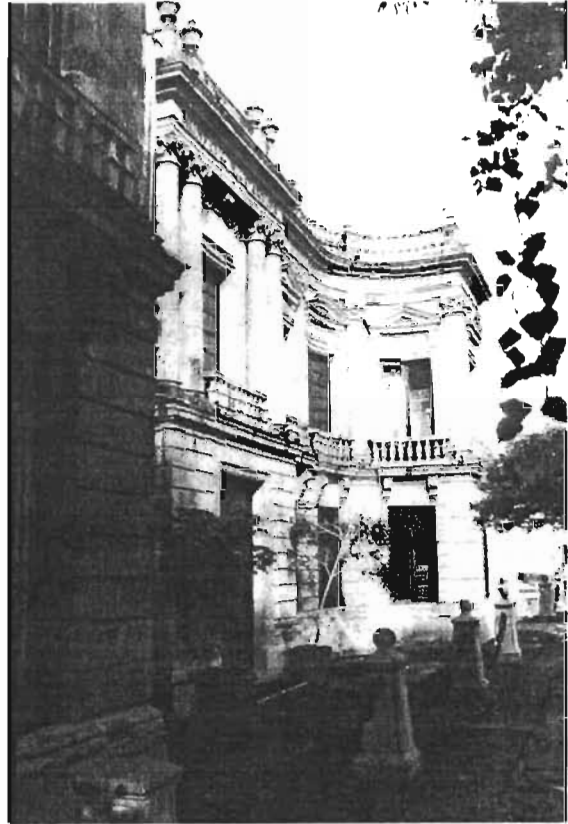
²¹⁸ *Op. cit.*, p. 68.

²¹⁹ Pérez Cancio, *op. cit.*, p. 19-20.

segundo lugar, al friso de forma convexa, cuya ornamentación podría compararse con un tejido de palma o una especie de cadena. Un friso similar, ligeramente convexo pero sin decoración, puede verse en el arco de acceso al cubo de la escalera del palacio de los condes de San Mateo Valparaíso, en donde se encuentran labradas las fechas de construcción de la magnífica residencia, obra de Guerrero y Torres.

La **portada del bautisterio** posee un solo detalle que en una época tan tardía, no puede ser más que un homenaje a la tradición y especialmente a la obra de Lorenzo Rodríguez: el vano de acceso es idéntico al de la sacristía, rebajado y con la moldura semicilíndrica, pero está rodeado, todo él, por un menudo almohadillado rectangular (fig. 66). Este homenaje también habría sido utilizado muy discretamente en la portada de la Enseñanza, como señalé anteriormente. Aunque no olvido que Guerrero y Torres también lo utilizó y que la solución de rodear los vanos de acceso o las ventanas, fue uno de los primeros artificios del barroco utilizados durante el siglo XVII para conseguir efectos de claroscuro y que pervivió a lo largo de la centuria siguiente

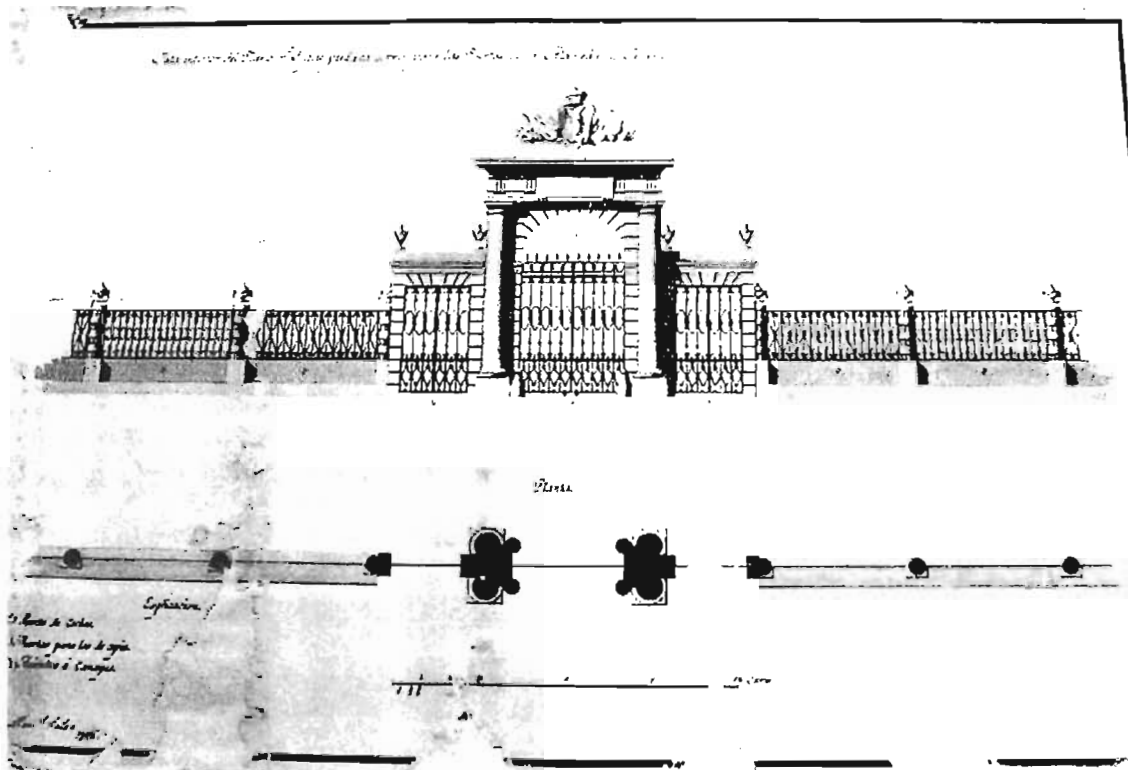
Una vez más don Ignacio estaría dejando los detalles más barrocos para el interior, mientras que el exterior se apegaba más a los cánones de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España.



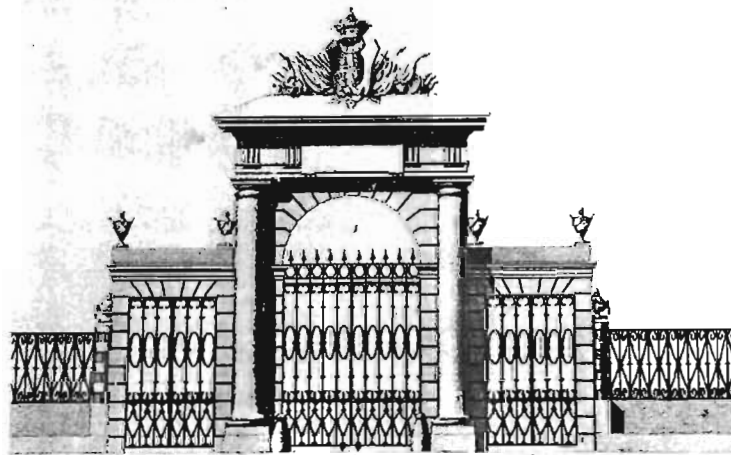
1. Palacio de los Condes de Buenavista (IIE).



2. Iglesia del Carmen de Celaya, Guanajuato. Portada lateral (PAJ/IIE).



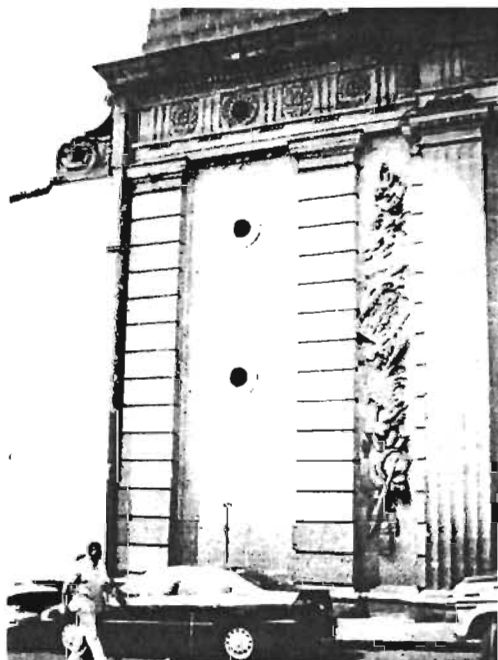
planta general para las Puertas de la Alameda de México



3. "Puertas de la Alameda de México", Manuel Tolsá. Vista general y detalle (AHDF).



4. Iglesia de Nuestra Señora de Loreto, vista desde la calle de Rodríguez Puebla (ALGM de *Artes de México*).



5. Iglesia de Nuestra Señora de Loreto, detalle (ALGM).



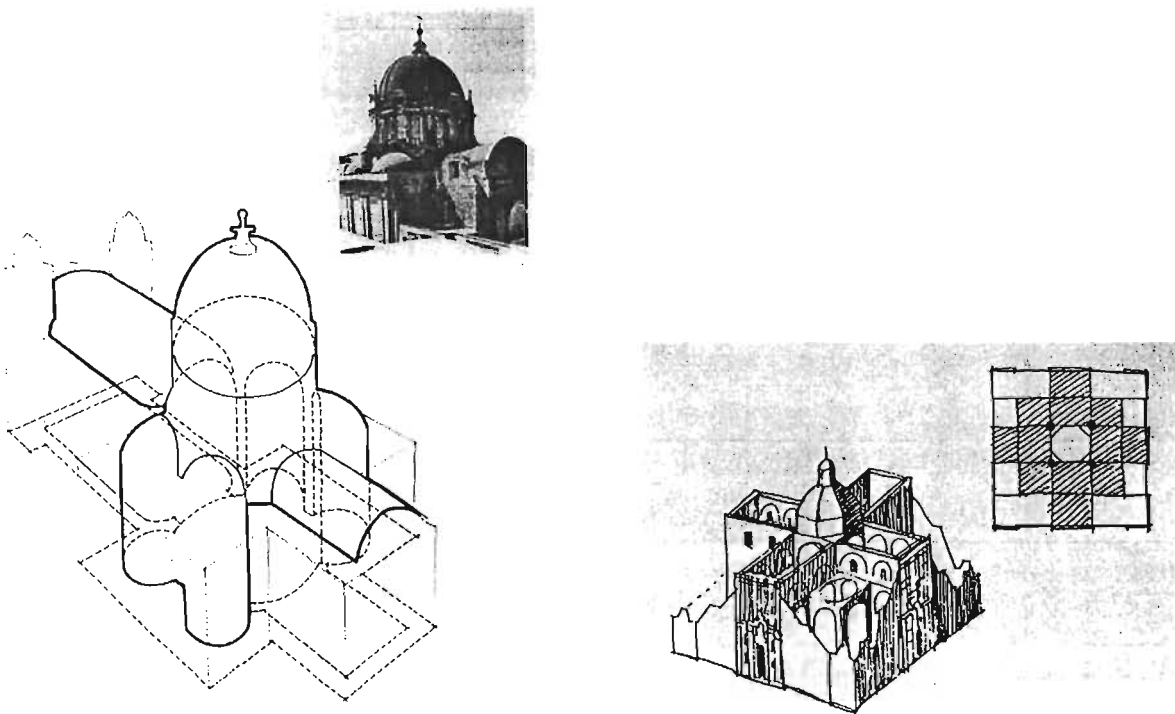
6. "Loreto-México" en *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, de Antonio García Cubas (ALGM).



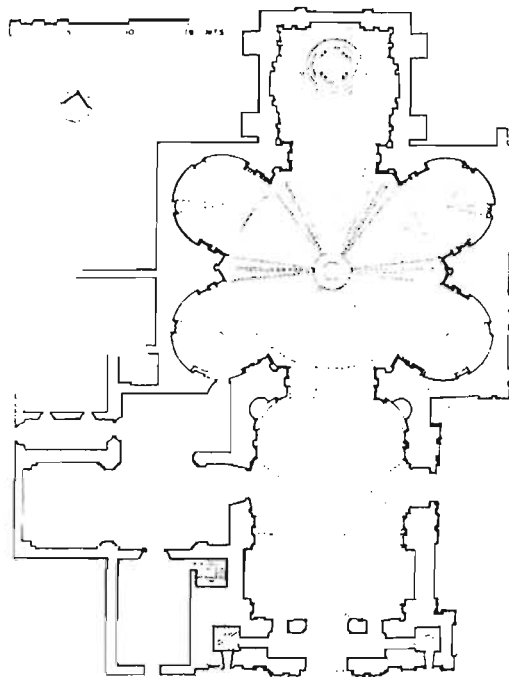
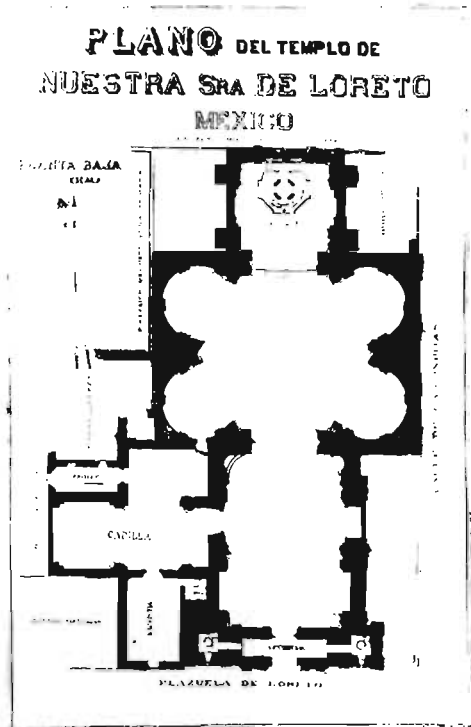
7. Santa María de la Consolación, Todi, Perugia.



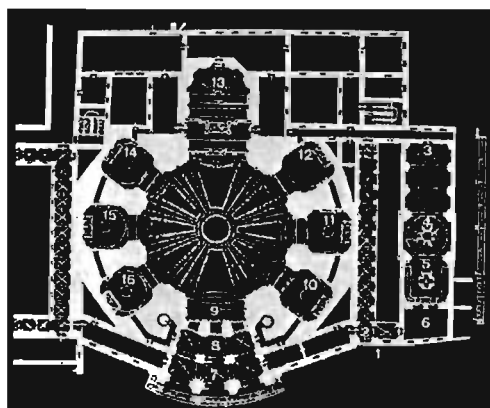
8. Cúpula de Loreto, en la revista *El arte y la ciencia*, 1908 (FRHN).



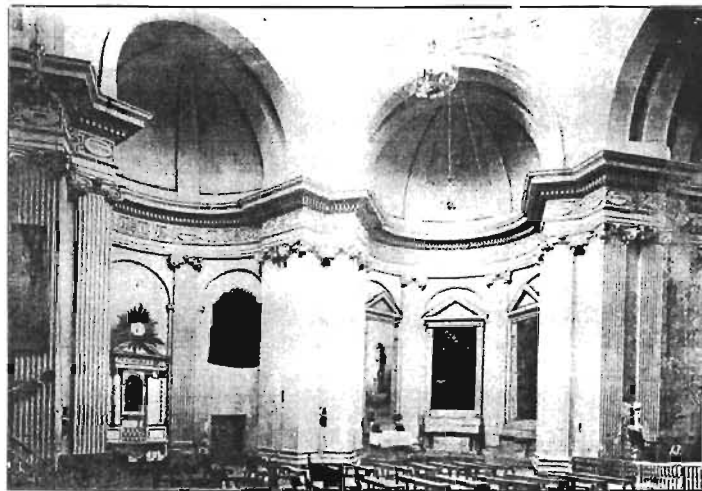
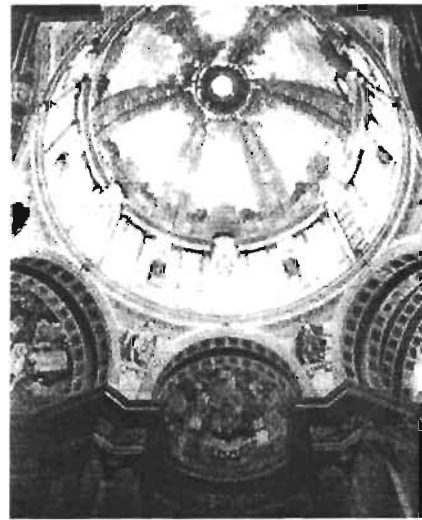
9. Alzado isométrico de Loreto (dibujo de Juan Benito Artigas) y “Análisis de la estructura planiforme” del Sagrario Metropolitano, según Fernando Chueca Goitia (ALGM)



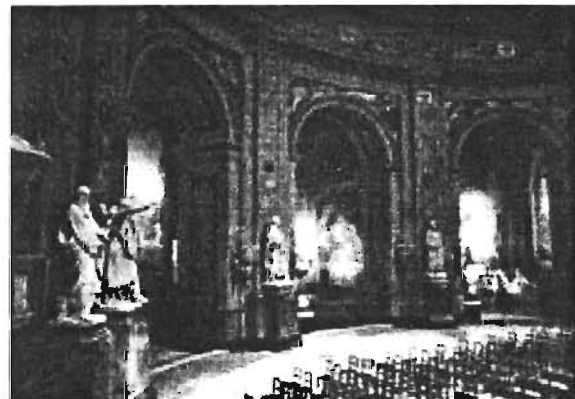
10. Plantas de la iglesia de Loreto en la revista *El arte y la ciencia*, 1908 (FRHN) y en *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, 1970 (ALGM).



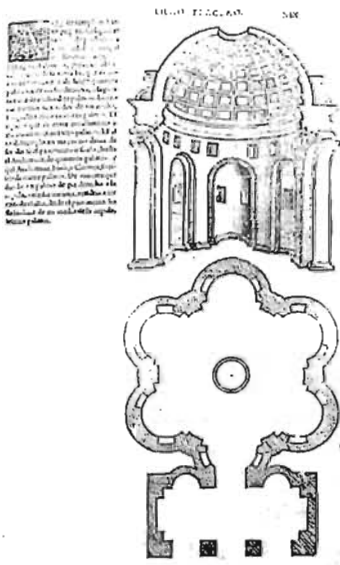
11. Planta, cúpula y torres de la iglesia de San Francisco el Grande, Madrid (ALGM de *Iglesias y conventos del Antiguo Madrid*).



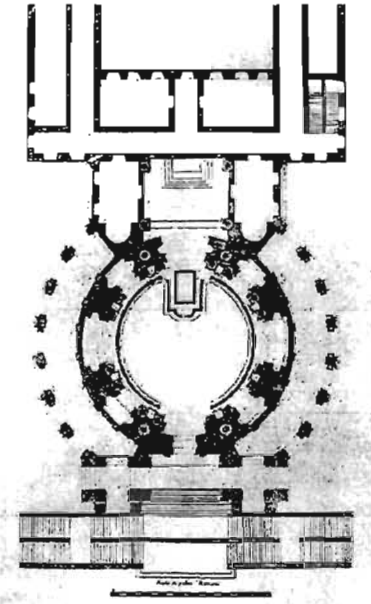
12. Presbiterio, cúpula (CK) y cruceiro de la iglesia de Nra. Sra. de Loreto (FRHN de la Revista *El Arte y la ciencia*, 1908).



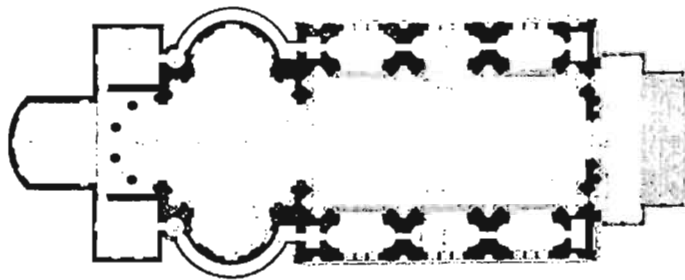
13. Interior de la iglesia de San Francisco el Grande, Madrid (SAO).



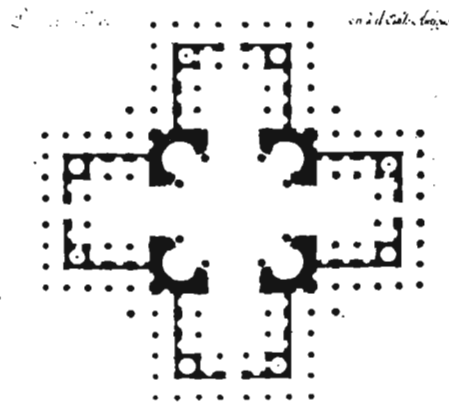
14. *Tempietto del Libro III* de Sebastián Serlio (ALGM).



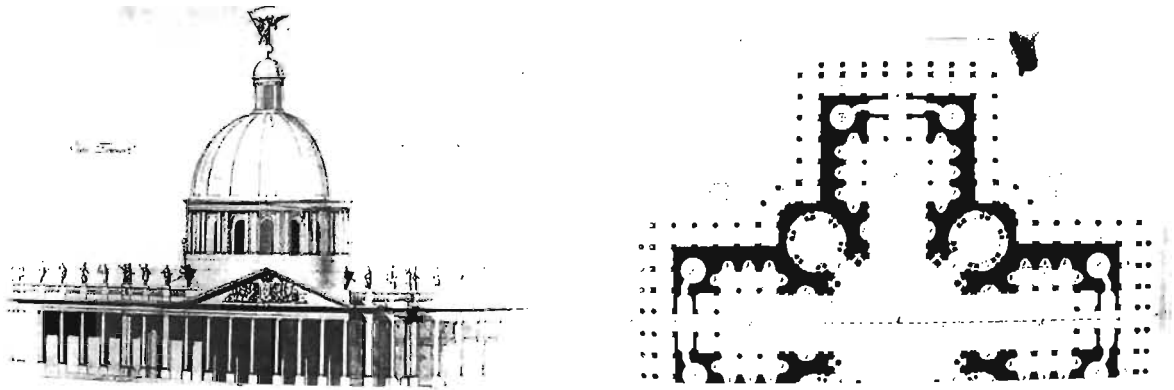
15. Rotonda del tratado de Fray Andrea Pozzo; vol. I, lám. 88 (UN).



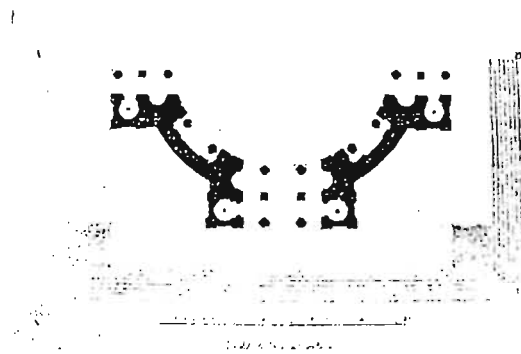
16. Iglesia de Il Redentore, Venecia de Andrea Palladio (ALGM).



17. "Planta de un panteón al estilo antiguo" de Antonio González Velázquez (ALGM de *Primeros directores oficiales*).



18. "Proyecto de Iglesia" de Francisco Ortiz de Castro 1790 ca. (ALGM de *Arquitectura religiosa en México 1780-1830*).



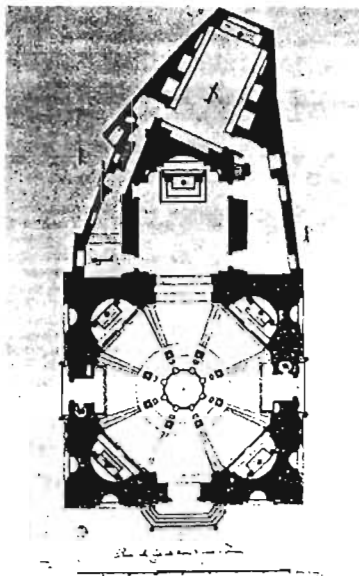
19. Proyecto para una rotonda de José María Caballero (ALGM de "La arquitectura civil neoclásica...").



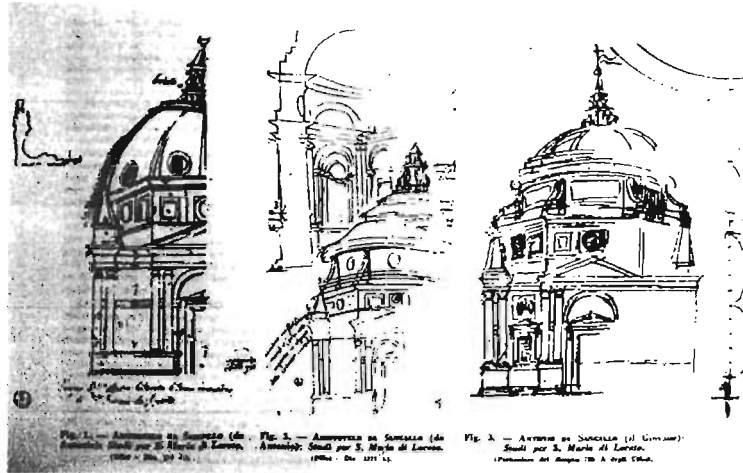
Columna Trajana, y Iglesia del Nombre de María, y la Iglesia de Santa María del Loreto, en la actualidad (RP).



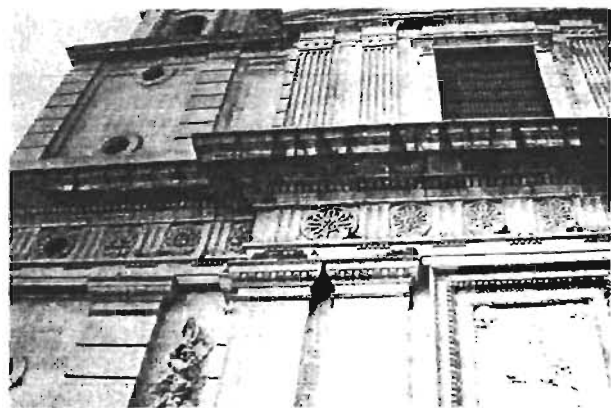
20. Columna Trajana, Santa María del Loreto (al centro) e Iglesia del Nombre de María. Grabado de Giovanni Battista Piranesi (ALGM de *Giovanni Battista Piranesi*); e Iglesia de Loreto, Roma, en la actualidad (RP).



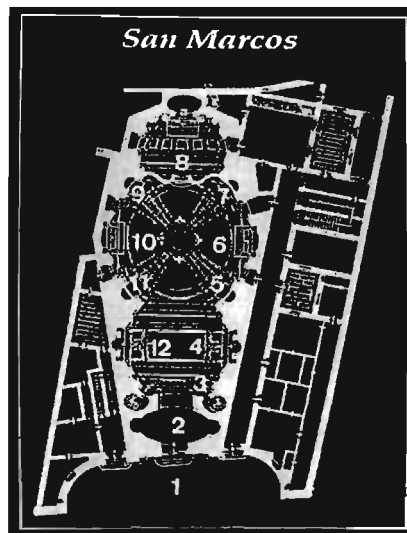
21. Planta de la iglesia de Loreto de Roma (ALGM de *S. María di Loreto*).



22. Proyecto para Santa María de Loreto de Antonio de Sangallo el joven (ALGM de *S. María di Loreto*). Detalle de la primera figura y del proyecto de Tolsá.



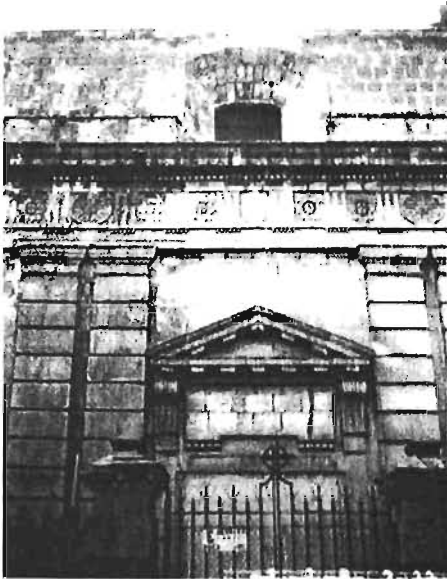
23. Santuario de Nuestra señora de Loreto, fachada (MGCM/IE) y detalle (ALGM).



24. Iglesia de san Marcos Madrid, fachada, interior y planta (ALGM de *Iglesias y conventos...*).



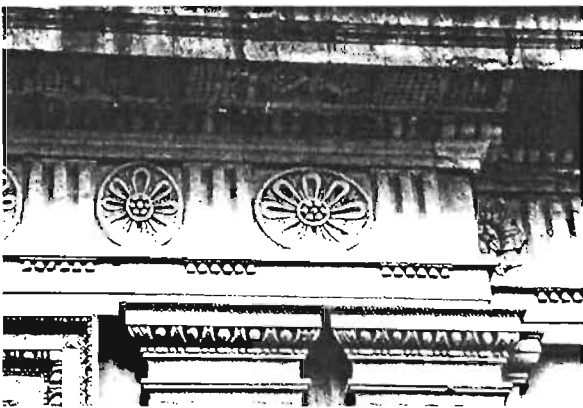
25. Nuestra Señora de Loreto, relieve (FRHN de la Revista *El Arte y la ciencia*, 1908).



26. Loreto, Portada lateral (ALGM).



27. Trofeos colgantes, detalle (CGA/IEE).



28. Cornisa, detalle (ALGM).



29. Cubo de la torre Norte (FRHN) y detalle de los campanarios (CGA/IIIE).



29 a. Il Gesù, Roma; iglesia de San Ignacio, Ragusa y lám. 94 del tratado de Pozzo (ALGM).



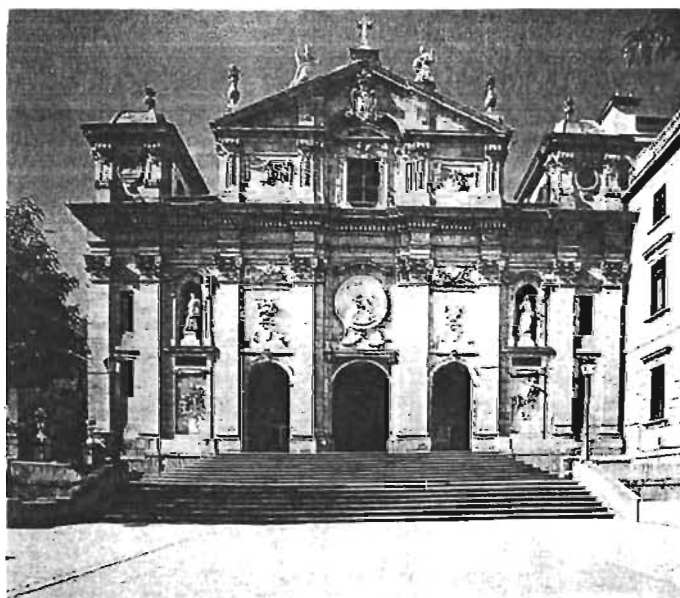
30. Iglesia del convento de San Pedro y San Pablo (ML).



31. Iglesia de *Corpus Christi* (IIE/Colección Luis Márquez).

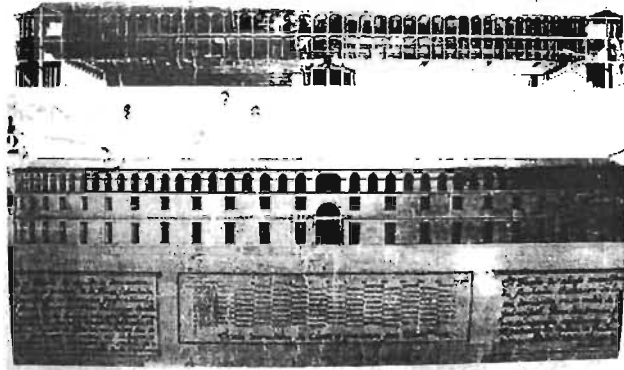


32. Iglesia de Nuestra señora del Temple, Valencia, foto antigua, actual (ALGM de *Monumentos de la comunidad valenciana...*) e interior (ALGM de *Iglesia y conventos...*).



33. Iglesia de las Salesas Reales, Madrid (ALGM de *Fiesta, poder y arquitectura*).

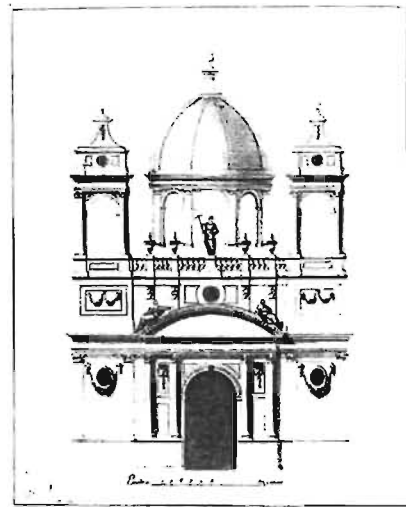
*Quiero que manifiesten la grandiosa y hermosa de su ciudad. Plaza de toros, que se llama Plaza de San Juan. En ella se
 debe hacer un teatro y un teatro de toros. En el teatro de toros se debe hacer un teatro de toros. En el teatro de toros se debe hacer un teatro de toros.*



34. Plaza de toros de Antonio Pló y Camín. (ALGM de *Fiesta, poder y arquitectura*).



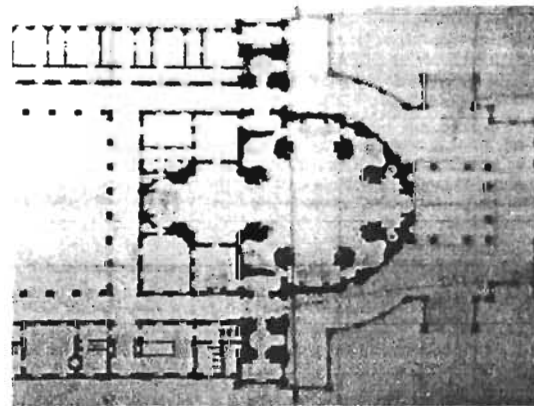
35. Proyecto para el Colegio de Misioneros de Orizaba de José Gutiérrez (ALGM de *Arquitectura religiosa en México 1780-1830*).



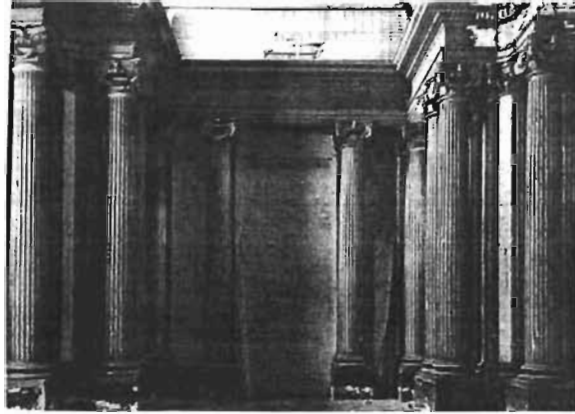
36. Fachada de una iglesia. José María Casas, 1808 (ALGM).



37. Il Redentore, Venecia de Andrea Palladio y detalle de la cúpula de San Giorgio Maggiore, Venecia del mismo arquitecto (ALGM de *Palladio*).



38. La Superga de Turín de Filippo Juvarra (ALGM de *El barroco*) y detalle de la planta (HMGM de *Filippo Juvarra*).



39. Capilla del Señor de Santa Teresa (ALGM de *Arquitectura religiosa en México 1780-1830*).



40. Loreto, de talle de la nave y el friso (AMR/IE).



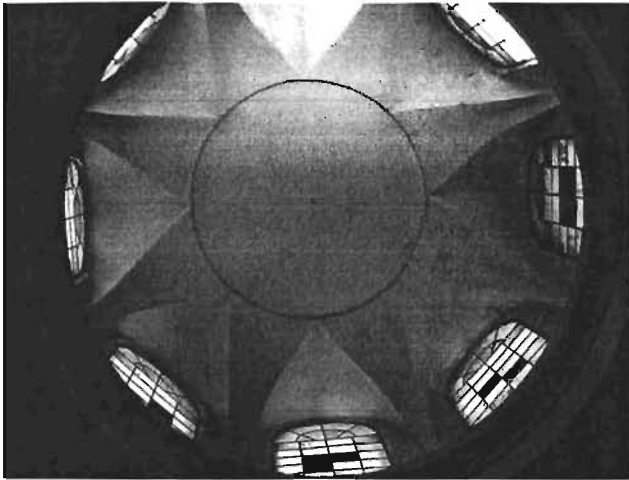
41. Cúpula de la iglesia de San Lorenzo y detalle de friso (ALGM).



42. *Il Redentore*, interior (ALGM de *Palladio*).



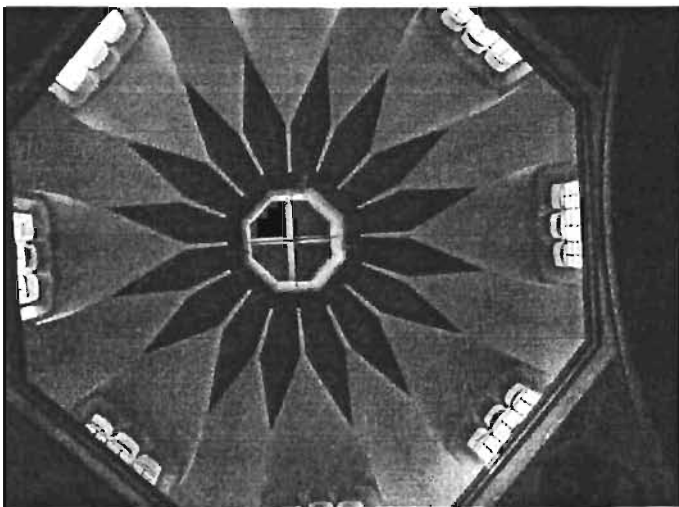
43. Capilla de los Jesuitas con la Santa Casa y la portada (ALGM de *Artes de México*); portada al exterior en la actualidad (ALGM).



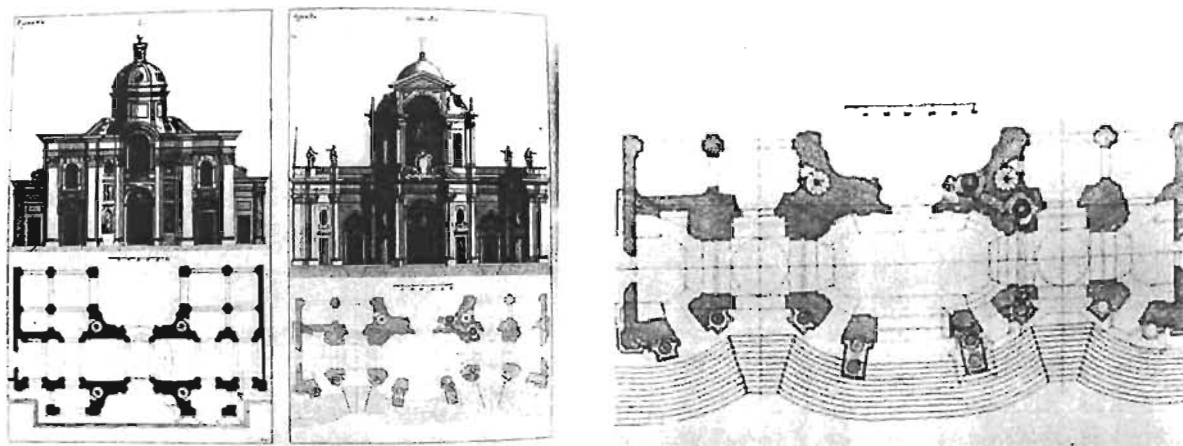
44. Iglesia de Loreto, cúpula de la capilla de los Jesuitas (ALGM).



45. San Lorenzo, cúpula (ALGM).



46. La Enseñanza, cúpula (ALGM).



47. "Segunda idea" para la iglesia de San Juan de Letrán Roma, tratado de Fray Andrea Pozzo y detalle (ALGM de *Andrea Pozzo*).



48. Iglesia de la Enseñanza, portada.



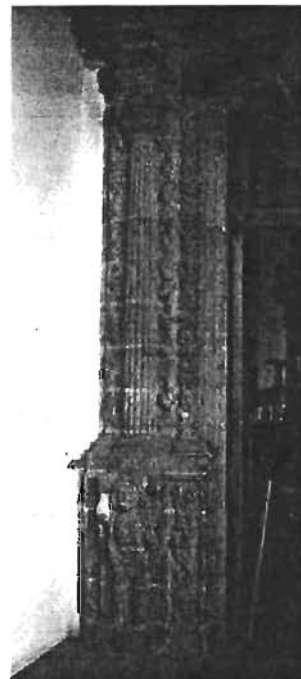
49. Columnas salomónicas, detalle (ALGM).



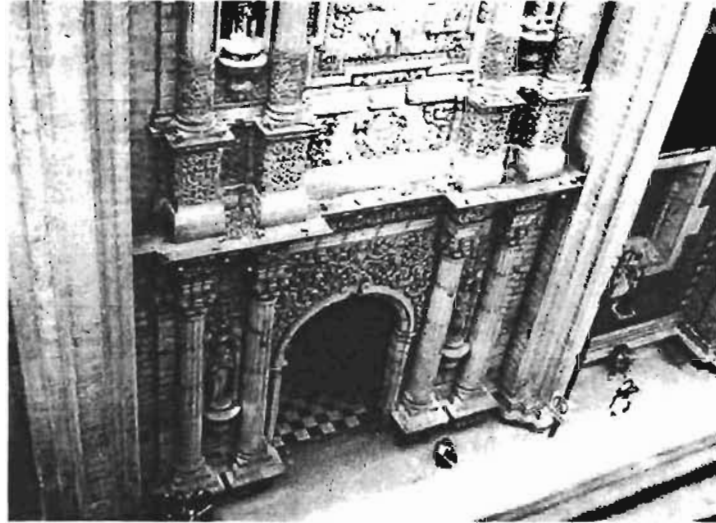
50. El Pocito (EHV/IE).



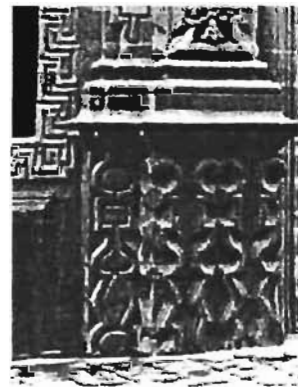
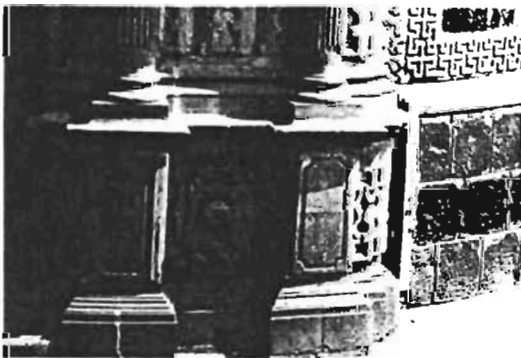
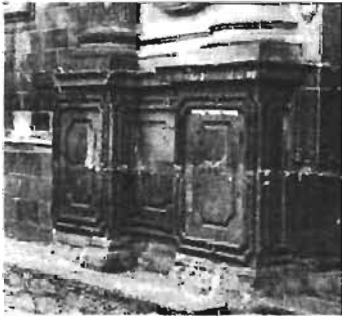
51. Casa del Conde de Santiago de Calimaya (ALGM).



52. Portada de la Capilla de la Casa del conde de Santiago de Calimaya. (ALGM).



53. Iglesia de la Profesa (ALGM).



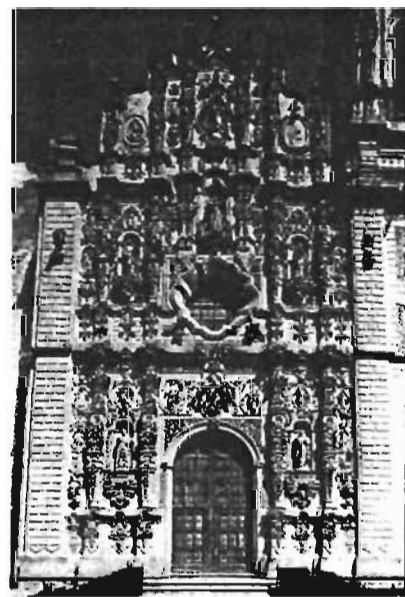
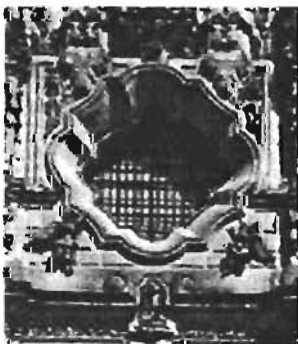
54. Pedestales de Chalco, Fuente del Salto del Agua, la Enseñanza y del Pocito y el Palacio de Iturbide (ALGM).



55. Lámina 67, vol. I de *Perspectiva de pintores y arquitectos* del padre Pozzo (UN).



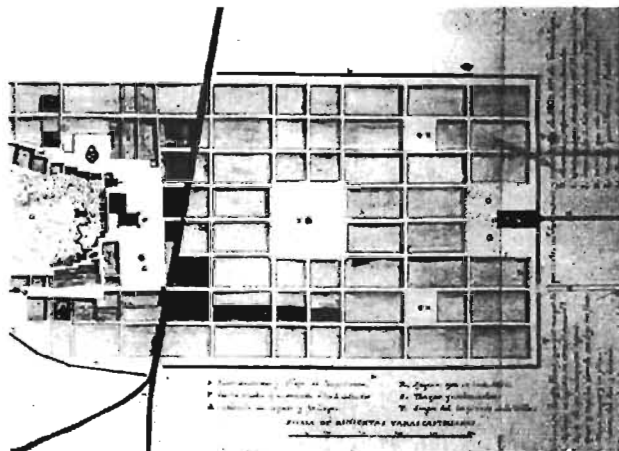
56. La Profesa, remate (ALGM).



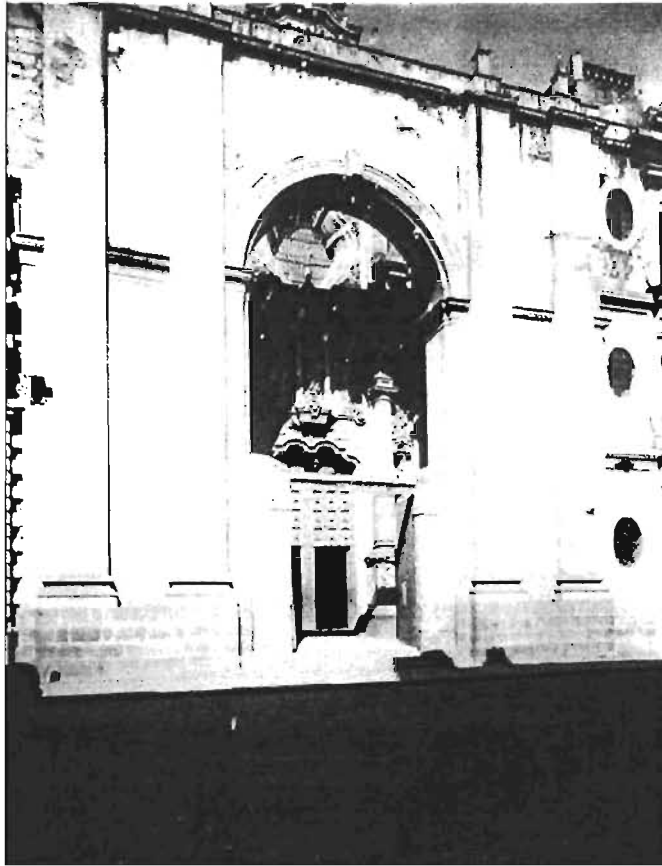
57. Ventana coral de la iglesia de San Francisco Xavier, Tepotzotlán (PAJ/IE).



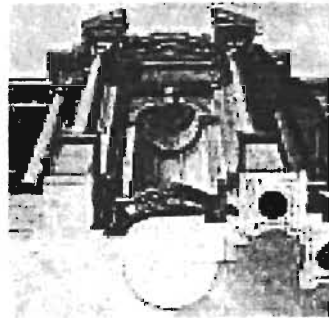
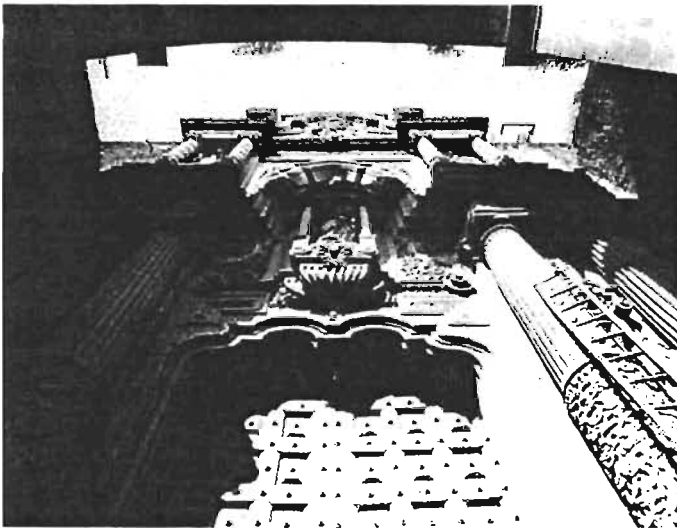
58. Plano Icnográfico de la Ciudad de México (Zanja cuadrada o plano regulador) de 1794 (ALGM de *El territorio mexicano*).



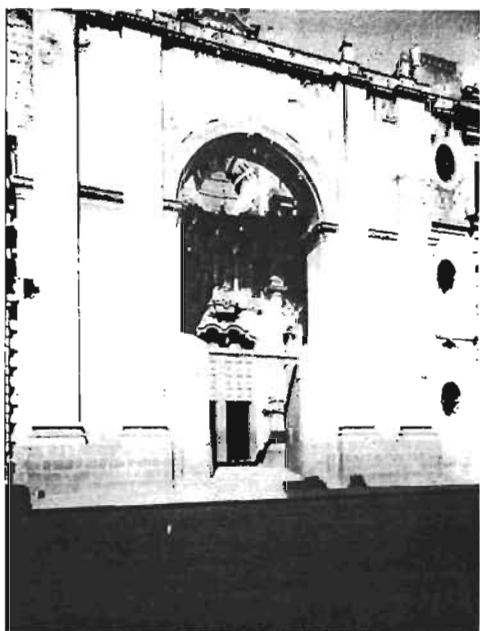
59. Plano de la Villa de Guadalupe (HIE de *La Villa de Guadalupe*).



60. Iglesia de la Enseñanza con el Arco de Ignacio de Castera (IIE de Álbum de fotos de Guillermo Kahlo en FRBN).



60 a. Portada de la iglesia, debajo del arco (IIE de Álbum de fotos de Guillermo Kahlo en FRBN) y lámina de Fray Andrea Pozzo (UN).



61. Arco de la Enseñanza (IE) y proyecto para un colegio religioso de Fray Andrea Pozzo (ALGM).



62. Casa de Ignacio de Castera Oviedo y Peralta (ALGM).



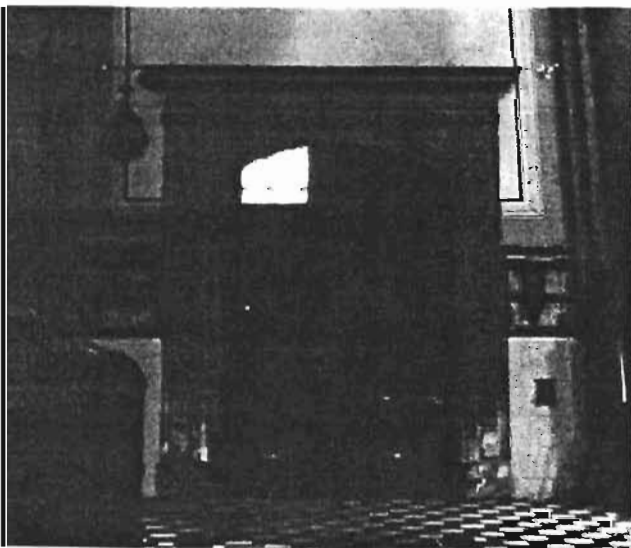
63. Capilla de la Santa Escuela de la parroquia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora (ALGM).



64. Parroquia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora (IIE de *Santa Prisca Restaurada*), y litografía de Murguía en *México pintoresco, artístico y monumental* (ALGM).



65. Santa Cruz y Soledad, portada de la sacristía (AMR/IIE).



66. Portada del bautisterio (AMR/IIE).

CONCLUSIONES (DESENLACES)

A lo largo de estas páginas varias cuestiones fueron esclarecidas, otras explicadas y algunas más quizá suscitaron, o susciten —quizá—, nuevos cuestionamientos. Pero emitir conclusiones en una tesis de historia del arte no sólo me parece aventurado sino hasta arrogante, pues siempre existe la posibilidad de un hallazgo documental o de una nueva interpretación que cambia todo lo que se había dicho.

Podría hablar, empero, del “remate” de la tesis, de las explicaciones o de las consideraciones finales. Sin embargo, he optado por referirme a los **desenlaces** de esta historia. La mayoría ya se han podido leer al final de cada capítulo, por lo que aquí sólo hago un recuento, que dividiré en dos apartados. El primero se refiere a los planteamientos principales de la tesis y el segundo trata específicamente la obra de don Ignacio de Castera Oviedo y Peralta. La mejor manera de ordenar estos desenlaces me pareció la de su enumeración, de ese modo la presentación será breve y explícita.

I

i. El análisis *detenido* acerca de la autoría de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de la Ciudad de México no se había realizado, o por lo menos se había descuidado, provocando que la paternidad de la obra estuviera impregnada de inexactitudes desde los primeros años que siguieron a su terminación. La errónea atribución a don Manuel Tolsá se trató de corregir en varias ocasiones a lo largo de los siglos XIX y XX, pero con muy poco éxito. Aún en nuestros días, la tradición oral, la fama del valenciano y el desconocimiento de Castera como arquitecto, seguían pesando más que aquellos intentos e impedían que el verdadero autor fuera plenamente reconocido y aceptado. Al tiempo que provocaba las más diversas interpretaciones.

ii. La repetición de datos poco precisos o no comprobados en su momento, dio origen a lo que llamé “una verdadera danza” por la autoría. Ésta podría haberse evitado atendiendo minuciosamente a las fuentes de información. Aunque ¡claro! tanta cautela

habría coartado el gusto del desenredo —de mi danza—, y anulado la oportunidad de conocer cabalmente a los patronos de Loreto y a su autor.

iii. La investigación en torno al patrocinio de la iglesia de Loreto fue de suma importancia porque permitió comprobar que el desarrollo de la Vanguardia Americana no sólo incumbe a los artistas, sino también a quienes pagan y/o promueven las obras, de una manera significativa.

El acercamiento a la familia del conde de Bassoco y en especial al “práctico en arquitectura” don Antonio, el primer conde, nos mostró una parte de la nobleza novohispana que, desde mi punto de vista, es poco mencionada. Me refiero a su clara preocupación por el desarrollo de las artes, más allá del mecenazgo. Una nobleza ilustrada, fascinada por el estudio y el conocimiento de las artes, que se convirtió en parte activa de su desarrollo y, en ocasiones, en rectora del gusto estético de la época.

iv. El influjo del grupo vasco-criollo y de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País en la vida personal y profesional de don Ignacio es indudable. La importancia que significó la presencia de la RSBAP para el avance de las ciencias y las artes, y la difusión de las ideas ilustradas es quizá más relevante aún. Muchas de las obras vanguardistas —tanto en sentido artístico, como intelectual— del siglo XVIII y principios del XIX, incluidas por supuesto las de Castera, están relacionadas con alguno de estos grupos.

v. La intrincada red de relaciones existente entre arquitectos, mecenas, virreyes, intelectuales y artistas en general fue un tema por demás apasionante. Es indudable que todavía queda mucho por hacer, sin embargo, el hilo que pude distinguir de esta urdimbre, nos permitió apreciar a una nobleza novohispana, grupo letrado, élite virreinal, o como se quiera llamar, sumamente orgullosa de su tierra y celosa de sus tradiciones artísticas, al grado de llegar a formar lo que llamé una dinastía de arquitectos novohispanos iniciada a finales del siglo XVII, principios del siglo XVIII y de la cual Castera fue el último heredero.

vi. Las coincidencias y relaciones de Ignacio de Castera con los arquitectos más renombrados de la segunda mitad del siglo XVIII —miembros de la dinastía—, fueron

posibles, desde el principio de su carrera, gracias a diversas circunstancias: su padre y quizá otros parientes habían pertenecido al gremio de arquitectos. Pero el hecho de ser un arquitecto talentoso y capaz, fue, sobre todo, lo que le abrió las puertas en todos los ámbitos logrando alcanzar una excelente reputación.

vii. La participación de Castera al lado del ilustrado virrey frey don Antonio María de Bucareli y Ursúa, con quien compartía un mismo origen e idéntico apasionado interés, fue trascendental. Sin embargo aquélla nunca se había mencionado en ninguna obra general o especializada relacionada con el arquitecto o con su época. Así, el urbanista, el neoclásico, el favorito del célebre virrey Revillagigedo II, el convertido, el criticado y envidiado Castera, nos mostró su desconocida faceta como arquitecto. Con las raíces implantadas en tiempos de Bucareli —o desde antes—, el propio Castera nos vino a decir que su historia no comenzaba en 1789, sino más de tres lustros atrás.

viii. La posible relación entre Castera, Guerrero y Torres, Iniesta Bejarano y Cayetano de Sigüenza se antojaba prácticamente fuera de la realidad. Imaginar a los cuatro arquitectos en una misma conversación, era sencillamente imposible... Ahora hemos podido ver, con agrado y sorpresa, que no sólo convivieron en las calles de la capital de la Nueva España, sino también en las calles y cuerpos de sus obras.

ix. La posibilidad de que la célebre iglesia de Nuestra Señora del Pilar, la Enseñanza —planteada desde las primeras reuniones con mi asesora—, hubiera sido construida por Ignacio de Castera, se fue concretando cada vez más. La revaloración del arquitecto, el análisis de su formación, sus relaciones personales y gremiales, pero sobre todo los aspectos formales y estilísticos de su obra, parecían insistirnos en su autoría. Así, atendiendo a la insistencia, propuse la atribución de esa importante iglesia.

x. Para rematar este apartado, deseo hacer hincapié en un par de planteamientos más que espero hayan cambiado la visión generalizada acerca de la arquitectura novohispana de la época estudiada. Por un lado, que el estilo ilustrado por antonomasia no es el neoclásico novohispano, pues comparte con el neóstilo y con otras modalidades del barroco mexicano, el mérito de ser producto de arquitectos a los que

las ideas de la Ilustración les habían llegado muchos años antes. Que en este mismo sentido tampoco fue la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España, la única institución que arrimó las ideas modernas a nuestros arquitectos, pues “el ansia” con que ellos las buscaban fue patente desde siempre.

Por otro lado, que la irreconciliable relación de Castera con la Academia y de ésta con los arquitectos novohispanos formados fuera de sus aulas, no fue tan categórica como se ha dicho. Pues el prestigio y la tradición de los artistas de la tierra lograron evadir, aunque fuera de manera velada, a la llamada “máquina de impedir” e incluso lo hicieron al amparo del disimulado consentimiento de sus miembros; quienes, por otro lado, respetaron, continuaron o adecuaron sus técnicas y modas constructivas a las de la arquitectura novohispana. Don Manuel Tolsá, por último, es un ejemplo de artista español que, como muchos otros, también buscó relacionarse con la élite de arquitectos novohispanos a través de un matrimonio, y probablemente completó su formación como arquitecto en tierras americanas.

II

- i. En la obra arquitectónica del arquitecto criollo, de ascendencia vascongada, don Ignacio de Castera Oviedo y Peralta, es posible distinguir dos grandes etapas estilísticas. En primer lugar su período como “barroco ilustrado”, en el que combina formas del también ilustrado rococó, con elementos clásicos o académicos, un período que en general conocemos como barroco neóstilo.
- ii. Y un segundo momento en el que siempre se había encasillado a nuestro arquitecto: su etapa “neoclásica”. Pero hemos visto que más bien se trató de un neoclásico maquillado o “refriado”... un “neoclásico novohispano” quizá, porque muestra muchas características propias y mantiene rasgos de la fase de formación de don Ignacio, es decir, del barroco novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII. Por ello me ha parecido mejor denominar a la segunda etapa del arquitecto, etapa clasicista o aquella más apegada a los cánones de la Real Academia de San Carlos.

- iii. Podemos concluir entonces diciendo que don Ignacio de Castera Oviedo y Peralta jamás dejó de ser un ilustrado, pero tampoco negó que, en el fondo de su maquillado corazón, siempre fue un irremediable barroco.

Dentro de las obras del “**barroco ilustrado**” tenemos:

- a) La garita de Belén y su arcada.
- b) El Paseo Nuevo y su fuente.
- c) El plano de la Nobilísima Ciudad de México de 1776-1778.
- d) La fuente del Salto del Agua.
- e) La parroquia de Santiago Apóstol, Chalco.
- f) La iglesia del convento de las Capuchinas de la Villa.
- g) El conjunto, convento-colegio, de la Enseñanza de la Compañía de María.
- h) La atribuida iglesia de Nuestra Señora del Pilar, la Enseñanza.
- i) El gran arco que unía al conjunto: convento-iglesia-colegio, de la Enseñanza.
- j) Las portadas atribuidas de la sacristía y bautisterio de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora.

Las obras de la **etapa clasicista** o las más apegadas a los cánones académicos, son:

- a) La portada de la parroquia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora (atribuida).
- b) La capilla de la Santa Escuela del mismo edificio (atribuida),
- c) Las portadas del exterior de su casa particular en la calle de Revillagigedo.
- d) La Fuente del Aguilita de la Plaza de Santo Domingo.
- e) La iglesia de Nuestra Señora de Loreto.

(Nótese que son más las obras del primer período, que las del segundo.)

ii. En toda su obra el arquitecto conservó varios de los invariantes de la arquitectura novohispana:

- a) En las portadas respetó la composición manierista de calles y cuerpos, así como la tradicional disposición de cuerpos supuestos y un remate.
- b) La incorporación de las torres a la portada y las cúpulas de tambor poligonal situadas en el crucero.
- c) La disposición de claustros, colegios y casas, en torno a un patio.
- d) La estructuración de portadas entre grandes contrafuertes para respetar la horizontalidad de la traza novohispana.
- e) La búsqueda de sentido ascensional discreto, pero constante en la mayoría de sus obras.

iii. Los elementos ornamentales que Castera conservó de la arquitectura barroca novohispana fueron: el uso de la claraboya, el remate mixtilíneo, el almohadillado, las molduras ondulantes y mixtilíneas, los roleos de todo tipo, la cubierta de azulejos en las cúpulas, la continuación de las jambas de las ventanas hasta la cornisa y la combinación del tezontle y la chiluca.

iv. El uso de modelos importados y su convivencia con la tradición hicieron posible que la obra arquitectónica de Castera, la de sus contemporáneos y la de los arquitectos novohispanos en general, fuera siempre una arquitectura moderna y propia, una arquitectura que merece ser calificada como de La Vanguardia Americana.

Entre las propuestas novedosas de la obra de don Ignacio, provenientes de tratados grabados u otras fuentes, encontramos la búsqueda de espacios y perspectivas novedosas, un manejo distinto de la luz, más dramático y teatral, y el empleo de plantas audaces. Características que, hay que decirlo, también podemos hallar en otros arquitectos novohispanos. Y que, en el caso de Castera, pudo tomar de los tratados del Padre Andrea Pozzo, Antonio Pló y Camín, Sebastián Serlio y Andrea Palladio entre otros. Se destacó también la concomitancia de la obra de Castera con la de los llamados arquitectos de la Revolución, como Jean Charles Delafosse. Y en lo que a sus contemporáneos españoles se refiere, la correspondencia se da con arquitectos como

Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva, Francisco Cabezas y Antonio Pló y Camín, sin dejar de lado la posible influencia de la obra de Filippo Juvarra.

v. Respecto al tipo de soportes don Ignacio prefirió básicamente dos, que son consideradas completamente antagónicas: la columna salomónica y la columna clásica en algunas de sus variantes: estriada, terciada o de fuste liso.

Asimismo recurrió a las muy sencillas pilastras, ya fueran lisas o almohadilladas. Lo mismo sucedió con la ornamentación. Nuestro arquitecto prefirió adornos del repertorio rococó: follaje, veneras y la acuosidad de las columnas; pero también del clásico: las grecas —o meandro clásico— los trofeos colgantes, los grandes vasos como remates y la ornamentación correspondiente a los distintos órdenes de arquitectura, propuestos por los tratados como ovos, perlas, hojas de acanto y dentillones.

vi. En la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, obra central de esta tesis, encontramos muchos de los elementos mencionados en los cuatro puntos anteriores. Por eso puedo afirmar que aunque se trata de una obra construida al principio del siglo XIX, es la creación de un arquitecto formado en la segunda mitad del siglo XVIII y por lo tanto puedo afirmar que: al igual que su arquitecto, *la iglesia de Loreto es materialmente decimonónica, pero intelectualmente dieciochesca.*

He aquí, pues, una faceta poco reconocida de don Ignacio de Castera Oviedo y Peralta, el arquitecto. Espero haber logrado rescatar esa parte de su labor que llevó a cabo con pasión, y que probablemente lo entusiasmó aún más que ser el alarife predilecto de dos célebres virreyes.



Epílogo

Todos hemos visto el último rayo de un atardecer mexicano, ése que, justo antes de abrir paso a la oscuridad, nos impacta por la intensidad de su brillo. Así la arquitectura de Castera...

deslumbrante atardecer de la tradición arquitectónica novohispana.

Jardines de San Mateo, agosto de 2004.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Repositorio: **Archivo General de la Nación.**

Historia, vol. 80, exp. 5., f. 1-1v.

Sello de un quartillo.

México 29 de octubre de 1781.

“Pide se libre despacho de licencia para poder postular en cualesquier territorio de corte Virreinato, limosna para la fábrica del convento de Capuchinas de Guadalupe”.

Dn. Juan Bautista de Fagoaga, síndico nombrado para el convento de religiosas Capuchinas que en virtud del Real permiso, se ha de fundar contiguo al santuario de María Santísima de Gpe., en el mejor modo que puedo, y debo digo:

Que no habiendo en lo humano la fábrica de dicho convento según el instituto de dichas religiosas otro arbitrio en que aumentar la esperanza de su construcción, y conclusión, que las limosnas, con que voluntariamente quieran los piadosos fieles contribuir, para poder libremente y sin impedimento alguno personalmente, o por sustitutos de mi confianza postularlas en cualquier paraje y territorio de cualquier jurisdicción que sean sujetos a la de Nueva España. Suplico se sirva concederme su permiso y licencia, mandando se me libre el correspondiente despacho para el efecto, pues de la justificación y piedad de V. Exa. Lo espero, como lo pido

J. B. Fagoaga

(Rúbrica)

Historia, vol. 80, exp. 5., f. 2.

Sello cuarto, un quartillo, año de mil setecientos y ochenta y uno.

Pide se lo provea de testimonio en relación del expediente formado para la fundación del convento de Religiosas Capuchinas de Gpe. para los [ilegible] expresa.

Don Juan Bautista de Fagoaga, síndico de la nueva fundación de pobres religiosas Capuchinas de la Villa de Gpe., como mejor [ilegible] ante Ud. con el respeto debido: Digo, que pareciéndome oportuno, y conveniente para la futura memoria, e instrucción que se ponga al principio de los [roto] por mi empleo debo llevar de la erección, costos y demás cuentas concernientes [roto] [con]vento, constancia auténtica, no sólo del supremo permiso, y licencia [roto] de las diligencias, e informes que le precedieron; y pudiéndose contener tod[o] testimonio relativo del expediente formado con las literales inserción[es], cosas esenciales, suplico rendidamente a Ud. y su benignidad, se sirva [acor]dar se me de en pública forma, y manera que haga fe.

A Ud. así lo suplico. Juro en forma, y en lo necesario.

(Rúbrica.)

Historia, vol. 80, exp. 5, fs. 3-7v.

Sello

México, 5 de nov. de 1781.

Dese a esta parte el testimonio que pide.

(Rúbrica)

Exmo. Señor.

En vista del superior oficio de V.E. fecha 9 del mes corriente, por el que manda a este Cabildo, le informe instructivamente sobre la instancia, de la que le acompaña copia certificada, hecha a S.M. por Sor María Anna religiosa capuchina en el convento de México, en solicitud de permiso para fundar en este santuario un convento de su instituto; en su obediencia: dice que

El proyecto de fundación de un convento de Capuchinas inmediato a la iglesia de Guadalupe, de suerte que pueda servirse de las tribunas que hay situadas sobre su Sacristía, de coro alto desde donde las religiosas vean, adoren, y alaben a Nra. Santísima Madre y Señora: es de tal condición, que a la primera vista presenta dos aspectos contrarios: el uno de grandioso aumento de cultos a Nra. Sra. que impele a punto abrazarlo, y acceder a él. El otro de dificultades, que por todas partes aparecen, en la universal falta de todo en el lugar: en el conjunto de dos comunidades, una secular, otra regular, en una misma iglesia a dar cultos con diversidad de disciplinas, y ritos. Por si esto excita ideas que retraen.

Mas profundizando el cabildo el asunto con la reflexión que exige su gravedad, descubre que las dificultades, o no son lo que aparecen; o son de fácil allanamiento. Por el contrario; las consecuencias de utilidad se advierte son más, y mayores, cuanto más en ellas se medita. Porque sobre el culto tan recomendable, y muy agradable a los ojos de la Señora, que la darán por sí las religiosas, y que vendrá a hacerse con el del Cabildo una alabanza perpetua, y deprecación por la felicidad del Pueblo, y del Estado: el tener un vecindario corto sin embarazo que lo confunda a la vista unos Ángeles, es modelo que rectificará las costumbres de un lugar que se cree la Madre de Dios santificó con sus divinas plantas. En los pechos de los que vinieren a adorar a la Virgen, excitarán con su ejemplo religiosos sentimientos de piedad y de fervor. Las niñas a quienes Dios ha inspirado profesar tan santo instituto, y que no lo hacen falleciendo antes que sus deseos por ser corto el número de las que hay, aumentándose con la fundación de aquí, tendrán a dónde conseguir el logro de la felicidad por que anhelan.

En lo temporal; la villa se poblará un algo más: que es lo que hasta ahora sin efecto se ha procurado. El concurso de gentes a nuestra iglesia será mayor: y es de esperar lo sean las limosnas, de que tanto se necesita, y carece para sostener el lustre del culto exterior, que justamente se hecha menos en una iglesia en que debía brillar más. El honor y decoro del Santuario será más distinguido teniendo dos comunidades consagradas a cantar los divinos oficios y alabanzas: por la clase del Seno piadoso una de las más venerables; por la de los hombres de las más ilustres.

Estas ventajosas utilidades aún sólo vistas como en perspectiva, determinan a allanar dificultades, y verificar fundación tan proficua. Las que hoy más florecen tuvieron acaso en sus principios, que superar las mayores. Es de confesar que a la presente no la faltan relativos a diversos objetos: unas tocan inmediatamente a las Religiosas; como la intemperie del aire, falta de víveres, médico, medicinas y demás. Otras en la colectación de la subsistencia y fondos necesarios para la construcción. Pero éstas que están a todos de manifiesto, no son de la inspección del Cabildo. De las que a él respetan, por la instrucción que sólo tiene ministrada por la carta de la R. Sor Anna, no pulsa alguna que haga incompatible el coro alto de las religiosas en su iglesia, de modo que desde él vean y adoren a Nra. Sra., y canten el divino oficio, con el que el cabildo debe cantar en el suyo, respecto a que son a diversas horas: y respecto al allanamiento que se ofrece de hacerlo cuando concurra, o en voz que no se perciba, o en alguna capilla interior dentro del Convento: debiendo quedar al Cabildo para sus oficios, funciones, misas, y todo lo demás, el mismo libre absoluto expedito uso de la iglesia y sus cosas que ha tenido y tiene.

Mas sobre lo que se insinúa, que la Capilla será interior, se reflejan muchas razones que persuaden la necesidad de que haya de ser exterior y pública. Primera: a las religiosas a tiempos las dicen exhortaciones, que llaman interiores, por ser con las puertas cerradas a sólo ellas: las de esta iglesia no se pueden cerrar; pues no hay hora ni tiempo en que se asegure no vendrán gentes en romería. El portentoso número de los que en el discurso del día entran y salen a la capital y de los cuales muchos se acercan a adorar a Nuestra Señora, y algunos aún tomándose la pena de alargar su camino haciéndolo por aquí, por tener la dicha que no se les volverá a proporcionar de recibir en el beneficio que piden la bendición de la Señora que los felicite; obliga a no sólo tener la entrada a la iglesia franca, sino al mismo divino original de Guadalupe a todas horas patente. Y esto aun sabiendo, que lo raro en el concepto del pueblo, es circunstancia que da valor al aprecio.

Agrégase; que siendo indispensable contemporizar con la devoción de personas de carácter, y atender a motivos urgentes; muchos días se comienzan a decir misas al alba, y otros a cantar desde las seis: experiencia que ha suspendido el que siguiésemos cantando nuestra Prima a las siete y media, y dictado el establecimiento de que sea a las nueve; para dejar expeditas las anteriores horas a la ocurrencias de la devoción, y necesidades del público. Esto se considera incomodaré la oración de las religiosas en la misma iglesia, y hora, y puede perturbar su constante arreglo a misas y comuniones.

La venida frecuente de los pueblos con sus músicas, cantos y danzas; con lo que llenan todo el tiempo que queda libre terminados los divinos oficios, y lo que según Reales órdenes no se les puede impedir; en cuyo obediencia para que hagan libremente sus fiestas, aun desamparamos nuestro coro ciertos días, destierra de la iglesia aquella quietud y sosiego que parece necesaria para que en el confesionario, su director y peregrino las dirijan con la serenidad que demanda la abstracción de sus espíritus.

Acaso otros fundamentos descubrirán las verdaderas luces de la práctica, si se pone mano a la obra, que hagan ver claramente la necesidad de que la capilla sea

exterior y modo como deba hacerse. Y siéndolo; e aquí un bello medio que concilia y marida hermosamente, el público bullicio de la iglesia, con la suma abstracción de las religiosas: la expedición necesaria para las misas según ocurran, con la indefectible regularidad en sus distribuciones y con su coro alto, o tribuna desde donde vean, adoren y alaben a Nuestra Señora, tienen y todo lo que puedan desear.

Por lo respectivo a que este coro alto haya de ser, como dice la R. Sor Anna en las tribunas que hoy tiene nuestra iglesia sobre su sacristía: la misma fábrica presenta embarazos, y dificultades que la imposibilita. Sobre las cuales, no puede el cabildo decir hasta que se le instruya por relaciones, planos, y por mapas que representen el modo como el convento se ha de construir; en cuya vista expondrá a V. E. lo más que hallare por conveniente, y la ubicación a donde el convento pueda hacerse; de suerte que se sirva para coro alto o de la tribuna que se pide, o de otra correspondiente; para que se fabrique a juicio de facultativos con menos perjuicio de la iglesia: la que en todo evento se debe indemnizar del que recibiere: y finalmente para que sea sin disminución de sus luces, y sin desaire de su exterior material hermosura.

Lo expresado es, lo que en el día puede el cabildo informar a V. E. sobre la fundación de la cual conjetura ha de redundar mucha gloria a Dios y a su soberana Madre, edificación al público, y por las deprecaciones que harán al Todo Poderoso servicio al Estado. Y haciéndose con las formalidades establecidas por los sagrados cánones, leyes reales, y regalías del real patronato, y en los términos expuestos, no reconoce embarazo que no se pueda allanar, siendo del agrado de S.M.

Sala capitular de la Insigne y Real Colegiata de Nra. Sra. de Gpe., y marzo 24 de 1779.

Dr. Joseph Feliz Colorado
(Rúbrica)

Dr. Ramones Moreno (Rúbrica)

Don Juan Ramones Velasco
(Rúbrica)

“La Nobilísima Ciudad representa la ruina que amenaza el templo y sacristía de la Colegiata de N^a S^a de Guadalupe”**Historia, vol. 80 exp. 6, f. 15-15v.**

Excmo. Señor.

El Abad y Cabildo de la Real Colegiata consecuente a lo que dijo a V. excelencia en oficio de 20 del presente, en contestación a su superior de 18 del mismo, sobre que informe lo que juzgare por oportuno acerca del costado de la Iglesia, y demás que en él se contiene, dice que habiendo hablado, y tratado de este asunto con su prelado el excelentísimo señor Arzobispo, estime por oportuno (siendo del superior agrado de V. excelencia) tanto para las novedades que diariamente nota este Cabildo en la iglesia, ya a causa de las aguas, o ya porque la obra del convento no haya acabado de hacer el correspondiente asiento, como para no exponerse a que por no ser tiempo de su composición sean necesarios dos gastos, y poder acaso ser este último reconocido, y lo que es más importante para la variación con que se han expresado los Maestros, que hasta la presente la han reconocido, pues al haber estado conformes, y haber manifestado debía componerse por ser ya tiempo, y de lo contrario estar expuesto a un evidente peligro el público, ni el Cabildo, y menos su excelentísimo prelado hubieran omitido la menor diligencia para verificarlo y liberrar a aquél de todo riesgo que el ingeniero Don Miguel Constanzó y Don Antonio Velázquez, director arquitecto de la Academia, en compañía del Maestro mayor Don Ignacio Castera, que hizo la obra del Convento de Capuchinas, y quien por lo mismo está más enterado, que otros, a fin de que informe a éstos del modo en que está construido dicho convento, la vean e inspeccionen prolijamente, acompañándoles cuando llegue este caso dos capitulares que les instruyan, e informen de las novedades que se advierten, quienes declaren si el peligro amenaza es inminente, y su reparo pronto, y preciso, e igualmente, el de la Sacristía, y sala de Cabildo, y si convendría variar el destino de las últimas, de modo que la sacristía quede para capilla del Sagrario y otra sala para Sacristía, haciendo aquella donde se había resuelto fabricar la citada capilla del Sagrario, a efecto de [esperar] que el peso que demanda ésta para concluirse en la forma que está principiada a fabricar hasta el arranque de las bóvedas, no perjudique a la Iglesia, y que así mismo digan a cuánto ascenderá el costo de todo.

Esta iglesia no tiene otros fondos, que las limosnas de los fieles, las que apenas alcanzan para los gastos precisos e indispensables que demanda la Fábrica espiritual, pues los pocos de que se compone, se convierten en las congruas de los capitulares y ministros, siendo éstas tan cortas que sólo con la mayor conducta y economía sufragan para su necesaria subsistencia estando por esta causa sin dotar muchas plazas necesarias a la iglesia, y sin poder aun en los días más clásicos, prestar aquel debido culto a María Santísima, reduciéndose únicamente al órgano que hay y cuatro cantores que siempre son a proporción del corto sueldo que ganan, todo lo que es público y notorio, pero si Vuestra excelencia lleva a bien y da su superior permiso para colectar lo que la obra demanda, se persuade este cabildo de la tierna devoción de la N. C. y los deseos, que manifiesta, en la composición, y reparo que solicita de la iglesia, y en la que los mexicanos y todo el reino profesan a N. Benignísima Madre y Patrona, no

faltará dinero tanto para los reparos de la iglesia como para la conclusión de las demás obras, contando siempre este cabildo con la notoria piedad y amor con que Nuestro Excelentísimo Señor Prelado mira esta su iglesia y, desea sus adelantamientos y reparos y que ayudará y moverá con su ejemplo al público.

Y últimamente si los referidos ingeniero, director y maestro en vista de lo que le informaren los capitulares sobre las novedades que se suelen advertir en la iglesia y el peligro próximo en que se halla este cabildo por las piedras que algunas veces han caído y es presumible sigan cayendo, juzga necesario como es regular, la traslación de la Santísima Imagen. Vuestra Excelencia Nuestro Excelentísimo Señor prelado dispondrá donde, cómo y cuándo deba verificarse evitando en este caso el que se sepa y divulgue, para de este modo precaver y libertarse de la conmoción de las gentes que seguramente habría: Y es cuanto este Cabildo puede informar a Vuestra Excelencia, quien resolverá cuando fuere de su superior agrado, que será como siempre lo mejor.

Nuestro Señor prospere, y que
a Vuestra Excelencia Muchos Años: Sala Capitular
de S. M. V. de Guadalupe, y
Abril 29 de 1791.

Excelentísimo Señor

El abad
[Rúbrica.]

Don Joseph Manuel de Silva
[Rúbrica.]

Don Juan Agustín de Lacovizqueta
[Rúbrica.]

Historia, vol. 80 exp. 6, f. 56-56v.

[Carta del arzobispo Núñez de Haro y Peralta al virrey Revillagigedo II.]

Exmo. Señor.

En oficio del 18 del corriente se sirve V. Excelencia decirme que en el expediente sobre ruina que amenaza al Santuario de Nra. Sra. de Guadalupe, faltan varios documentos sumamente precisos para la decisión del punto de daños que indicó en informe de 24 de marzo de 1779 el Venerable Cabildo de la Insigne y Real Colegiata; y que siendo de esta clase las actuaciones posteriores a la Real Cédula de 3 de junio de 1780, en que es indispensable se hallen los contingentes que predijo el Maestro Arquitecto don Ignacio Castera, hasta sentarse bien la nueva obra del convento de Capuchinas, y como pueden haberse verificado y existía también en mi curia, me ruega y encarga Vuestra Excelencia mande solicitarlas para remitírselas con todo lo demás que haga relación a este punto.

En efecto mandé buscarlas con el mayor cuidado en el archivo de mi Secretaría, y no se ha hallado alguna relativa al asunto: sobre el que reconvenido dicho Castera dijo que me había presentado un escrito en que manifestando que la sacristía y sala de cabildo de dicha Real Colegiata podían padecer alguna cosa por la debilidad y poca profundidad de sus cimientos, me pedía nombrase algunos arquitectos que examinaran y reconocieran el estado de dichas oficinas y que dijeren lo que se le ofreciere, añadiendo el citado Castera que yo nombré para el indicado reconocimiento a los maestros Don Francisco Guerrero y Torres y Don José Joaquín Torres. Sin embargo de que no tenía presente semejante especie, dispuse que mi secretario preguntare a los expresados Torres y ambos han respondido que yo no les comisioné para el tal conocimiento, ni les hablé de él, expresando el Don Francisco le parece que le habló del asunto el maestro Castera, pero que no se acuerda si fue el año de 84 o el de 85.

Lo que hubo fue que Castera estando bien adelantada la obra del convento me dijo de palabra creía preciso que se contra-cimentasen dichas oficinas para evitar su ruina y yo convine en ello y así se ejecutó.

Nuestro Señor que a Vuestra Excelencia Muchos años.

México 30 de junio de 1791

Excelentísimo Señor
Alonso Arzobispo de México
[Rúbrica].

Excelentísimo Señor Conde de Revillagigedo.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

ACKERMAN, James. *Palladio*, Inglaterra, Penguin Books, 1966.

ALMELA Y VIVES, Francisco e IGUAL ÚBEDA, Antonio. *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816)*, Valencia, Imprenta Provincial (cuadernos de arte 4), 1950.

ÁLVAREZ, Manuel Francisco. "El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniería civil en México" (Estudio presentado a la Sociedad Antonio Alzate en la sesión de 6 de noviembre de 1905), en *El arte y la ciencia*, México, Vol. 9, 1908.

————— "Ratificaciones históricas relativas a la iglesia de Loreto y catedrales de México y Puebla", (Conferencia dictada en la sesión del 7 de julio de 1924). *Memorias de la Sociedad Antonio Alzate*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1925.

————— *La Plaza de la Constitución. Memoria histórica y artística y proyecto de reformas*, México, Tipografía de J. Ballezá, 1916. Reproducido en *Manuel F. Álvarez algunos escritos*, selección y prólogo de Elisa García Barragán, [Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico 18-19], México, Secretaría de Educación Pública, INBA, noviembre-diciembre de 1981; enero-febrero de 1982.

ÁLVAREZ NOGUERA, José Rogelio. *El patrimonio cultural del Estado de México*. (Primer ensayo), México, Biblioteca enciclopédica del Estado de México, 1981.

AMERLINCK DE CORSI, María Concepción y Ramos Medina, Manuel. *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, México, Grupo Condumex, 1995.

ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el archivo de indias*. Madrid, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1939.

————— *Historia del arte hispanoamericano*, tomo II, México, UNAM, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, A.C, 1982 [1ª ed. 1950].

ARCINIEGA, Hugo. "Los palacios de Themis", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 72, México, UNAM-IIE, 2000, p. 143-178.

"LA ARQUITECTURA CIVIL neoclásica en el archivo de San Carlos", *Gaceta UNAM*, México, vol. II, núm. 83, 19 de noviembre de 1984, p. 14-15.

ARCHITECTURA MECHÁNICA conforme la práctica de esta ciudad de México, manuscrito anónimo, siglo XVIII.

ASTIGARRA GOENAGA, Jesús. "La expansión de la RSBAP por América", *La Real Sociedad Bascongada y América*, III Seminario de historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Madrid, Fundación BBV, 1992, p. 91-104.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos (1801-1843)*, México, IIE-UNAM (Estudios y fuentes del arte en México, XXXI), 1972.

BAINES, Claire. "Delafosse, Jean-Charles", *The dictionary of art*, vol. 8, Jane Turner, editora, Londres, Macmillan Publishers. LTD, 1996.

BAIRD Jr., Joseph A. *Los Retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios de Arte y Estética. 24), 1987.

BASSOCO, José María. ["Carta sobre autoría de Loreto"], *La Iberia. Periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*, Ciudad de México, 30 de enero de 1873, (núm. 1784, año VII).

BAZARTE MARTÍNEZ, Alicia, et al. *El convento jerónimo de San Lorenzo (1598-1867)*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2001.

BENEDETTI, Sandro. *S. Maria di Loreto*, Roma, Edizioni "Roma", (Le chiese di Roma Illustrate, 100), 1968.

BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous le pays*. Par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, Paris Librairie Gründ, 1976 [Nouvelle édition entièrement refondue, revue et corrigée sous la direction des héritiers de E. Bénézit].

BÉRCHEZ, Joaquín. *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados* (tomo X, Valencia arquitectura religiosa), Valencia, Generalitat Valenciana, ca. 1995.

——— "Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo", *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado*. México-Valencia, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal (Arte y estética 22), 1990.

——— "Filippo Juvarra y...", *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Catálogo de la exposición en Salones de Génova, Palacio Real de Madrid, abril-junio 1994, Madrid, Patrimonio Nacional-Ministerio de Cultura, Electa, 1994.

BRADING, David A. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1819)*, México, FCE, 1991, [1ª ed. 1971].

BROWN, Thomas. A. *La Academia de San Carlos de la Nueva España I*, traducción de María Emilia Martínez Negrete Deffis, México (Sep-setentas 299), 1976.

BROWN VILLALBA, Cecilia, et. al. *El territorio mexicano*, tomo II, Los Estados, México, IMSS, 1982.

BURKE, Marcus B. *Treasures of Mexican Colonial Painting: The Davenport Museum of Art*, E.U.A., The Davenport Museum of Art-Museum of New Mexico Press, 1998.

BURKHOLDER, Mark A. y CHANDLER, D.S. *Biographical dictionary of Audencia Ministers in the Americas, 1687-1821*, Londres, Greenwood Press, 1982.

BUSCHIAZZO, Mario J. *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, Buenos Aires, Emecé, 1961.

CABRERA, Miguel. *Maravilla Americana, y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*, México, Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.

CARAMUEL, Juan. *Arquitectura civil recta y oblicua* (estudio preliminar de Antonio Bonet Correa), Madrid, Turner, 1984.

CARRERA STAMPA, Manuel. "Fuentes o pilas 'económicas' del México colonial", *AIE*, núm. 8, México, UNAM-IIE, 1942.

CARTA, Marina y MENICHELLA, Anna. "Il successo editoriale del Trattato", Vittorio de Feo y Vittorio Martinelli, editores, *Andrea Pozzo*, Milán, Electa, 1996, p. 230-235.

CASTRO MORALES, Efraín. "Cayetano de Sigüenza, un arquitecto novohispano del siglo XVIII", René Taylor, et al., *Santa Prisca restaurada*, México, Instituto Guerrerense de Cultura A.C.-Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, p. 131-148.

CATÁLOGO NACIONAL de monumentos históricos inmuebles: Estado de México, Ildefonso García Morales, coordinador, tomo I, México, Secretaría de educación, cultura y bienestar social del gobierno del Estado de México-INAH, 1986.

CORAL, Emilio. "El arte alegórico del siglo XVIII, en cinco medallones de la Turriana", *Gaceta UNAM*, México, 13 de mayo de 1993.

CRAIG, Edward, editor general. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Londres, 1998.

CUADRIELLO, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Tomo I*. México, Museo Nacional de Arte-INE, 2000.

——— “Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas. El caso del estilo Luis XVI”, *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo “antiguo” y arte ilustrado. México-Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 122-138.

——— “La iconología y el caballero Cesare Ripa”, María del Carmen Alberú, *et. al. La ciencia de las imágenes*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 25-31.

CHUECA GOITIA, Fernando. *El Palacio Real de Madrid*, [fotografías Félix Lorio], Lunwerg editores-Patrimonio Nacional, Madrid, 1998.

——— “Invariantes en la arquitectura hispanoamericana”, *Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas*, núm. 7, Universidad Central de Venezuela, Facultad de arquitectura y urbanismo, Caracas, abril de 1967, p. 74-112.

DAL MAS, Roberta Maria, “Le Opere architettoniche a Ragusa, Lubiana, Trieste, Montepulciano, Belluno e Trento”, *Andrea Pozzo*, Vittorio de Feo y Vittorio Martinelli, editores, Milán Electa, 1996, p. 184-203.

DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, María de Lourdes, *et al.*, “Don Antonio María Bucareli y Ursúa (1771-1779)”, *Los virreyes de Nueva España en el reinado de Carlos III*, tomo I, dirección y estudio preliminar de José Antonio Calderón Quijano, Sevilla, Escuela de estudios hispanoamericanos de Sevilla, 1967.

DÍEZ BARROSO, Francisco. *El arte en Nueva España*, México, edición del autor, 1921.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Real Academia Española, Madrid, Espasa Calpe, 1939 [año de la Victoria], décima sexta edición.

DICCIONARIO PORRÚA de historia, biografía y geografía de México, volumen I, México, Porrúa, 1964.

DICTIONARY OF ART, *The*. Jane Turner, editora. Londres, Macmillan Publishers. LTD, 1996.

DICCIONARIO UNIVERSAL DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA, tomos I y II, obra dirigida por Manuel Orozco y Berra, México, Tipografía de Rafael, Librería de Andrade, 1853.

EE. “Necrología” [Fallecimiento del senador José Agustín Paz], *El Sol*, Ciudad de México, (Año 1, de la tercera época, núm. 1), miércoles 1º de julio de 1829.

ENCICLOPEDIA DE MÉXICO, Tomos VI y X, José Rogelio Álvarez, director; México, Impresora y Editora mexicana, S.A. de C.V., 3ª ed., 1978, [1ª ed. 1972].

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, tomo LXX, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, ca. 1973.

ESCONTRÍA, Alfredo. *Breve estudio de la personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*, México, Empresa editorial de ingeniería y arquitectura S.A., 1929.

FERNÁNDEZ DEL CASTILLO Francisco, Rafael García Granados, arq. Luis Mac Gregor y Lauro E. Rosell. *México y la Guadalupana. Cuatro siglos de Culto a la patrona de América*, México, Comité oficial de peregrinaciones guadalupanas, 1931.

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Federico. "La influencia francesa en el urbanismo de la ciudad de México: 1775-1910", *México-Francia Memoria de una sensibilidad común, siglo XIX y XX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Colegio de San Luis, 1999, p. 228-265.

——— *Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México. Antecedentes y esplendores*, México, UNAM-Instituto de Geografía de la UNAM-Plaza y Valdés editores (I. Textos monográficos: 1. Historia y geografía), 2000.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Martha. *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII*, México, UNAM-IIE (Estudios y fuentes del arte en México XLV), 1985.

——— *Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVIII*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, colección de arte 44, 1990.

——— "La casa en la Nueva España", Martha Fernández, et. al., *Las casas señoriales del Banco nacional de México*, México, Fomento Editorial Banamex, A.C., 1999, p. 16-47.

——— *Ciudad rota. La ciudad de México después del sismo*, México, UNAM-IIE, (Divulgación 1), 1990.

——— *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, IIE-UNAM, 2002.

——— "Guarino Guarini en la Nueva España", *Arte y Ciencia, XXIV Coloquio Internacional de Arte* [1-6 de octubre del 2000, Guadalajara, Jalisco], edición a cargo de Peter Krieger, México, UNAM-IIE, 2002.

——— *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades (Colección de Arte 52), 2003.

——— "El neóstilo y las primeras manifestaciones de la Ilustración en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 64, México, UNAM, 1993, p. 31-45.

——— "El Palacio de Iturbide", *Casas señoriales del banco nacional de México*, México, Fomento Editorial Banamex A.C., 1999, p. 177- 207.

——— *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México UNAM/IIE (Monografías de Arte 14), 1986.

——— “El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Una reconstrucción novohispana del Templo de Salomón”, en *Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, (1999: Castellón de la Plana, Valencia). *Del Libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Castellón de la Plana, Valencia, Bancaixa, Universitat Jaume, 2000, p. 95-121

——— “Similitudes y diferencias en la obra arquitectónica de Leonardo de Figueroa y Cristóbal de Medina Vargas”, *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio internacional de historia del arte*, tomo III, UNAM-IIE, 1994, p. 719-727.

——— “Tratados y modelos de la arquitectura salomónica novohispana. Aproximación historiográfica”, *XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, Los discursos sobre el arte*, México, edición a cargo de Juana Gutiérrez Haces, UNAM-IIE, 1995. p. 69-89

——— “Pedro de Arrieta y la arquitectura del barroco mexicano”. *El Palacio de la Escuela de Medicina*, Martha Fernández, et. al. México, Facultad de Medicina-UNAM, Nacional Financiera, 1994, p. 20-55.

FERNÁNDEZ, Justino. *El arte moderno en México. Breve historia-siglos XIX y XX*; prólogo de Manuel Toussaint (Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México), México, Antigua librería Robredo, José Pomúa e hijos, 1937.

——— *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1983 (2ª ed.), [1ª ed. 1952].

——— “El retablo de Los Reyes”, *Estética del arte Mexicano*, México, IIE/UNAM, 1990, (2ª ed.).

——— “Santa Brígida de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, núm. 35, 1966, p.15-24.

FLORES MARINI, Carlos. *Casas virreinales en la Ciudad de México*, México, FCE (Presencia de México 15), 1970.

FOZ Y FOZ, Pilar. *La revolución pedagógica en Nueva España: 1754-1820. (María Ignacia de Azlor y Echeverz y los colegios de la Enseñanza)*, Madrid, Instituto de estudios y documentos históricos A.C., México, en colaboración con el Instituto “Gonzalo Fernández de Oviedo” del C.S.I.C., Orden de la Compañía de María, 1981.

FUENTES ROJAS, Elizabeth. *Primeros directores oficiales: una memoria gráfica*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1998.

GARCÍA, Ana Lorenia. Introducción a *Nicolás Mariscal. Arquitectura, arte y ciencia*. México, CONACULTA, INBA, Dirección de arquitectura y conservación del patrimonio artístico inmueble, (Cuadernos de Arquitectura, núm. 8), 2003, p. VII-XIX.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. "José Agustín Paz. Entre dos devociones: la arquitectura y el amor a la patria", *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado*. México-Valencia, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 169-182.

GARRITZ, Amaya, (coordinadora). *Los vascos en las regiones de México. Siglos XVI-XX*. II tomos, México, UNAM, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, 1996.

——— "Algunos mecenas y titulados vascos en la Real y Pontificia Universidad de México. Siglo XVIII", *Los vascos en las regiones de México. Siglos XVI-XX*, tomo I, México, UNAM, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, 1996, p. 165-172.

——— "Presencia vasca en la arquitectura novohispana", *Los Vascos en las regiones de México. Siglos XVI-XX*, tomo II, México, UNAM, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, 1996, p. 171-185.

GÓMEZ-FERRER BAYO, Álvaro. *Una lección neoclásica, la arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España*, discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la recepción pública del académico electo Ilmo. Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo el día 3 de junio de 1986, y contestación del Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986.

GÓMEZ, José. *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*, versión paleográfica, introducción, notas y bibliografía de Ignacio González-Polo, México, UNAM, 1986.

GONZÁLEZ DE LEON, Teodoro. "El edificio del Colegio Nacional", *Entrega de las nuevas instalaciones de El Colegio Nacional. 22 de noviembre de 1994*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 49-56.

GONZÁLEZ FRANCO, Glorinela et al. *Artistas y artesanos a través de sus fuentes documentales, volumen I, Ciudad de México*, México, INAH, 1994.

——— *Catálogo de artistas y artesanos de México*, México, INAH (Colección Fuentes), 1986.

GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel. "La obra arquitectónica", *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas*, Josefina Muriel, proyección y coordinación. México, Instituto de Investigaciones Históricas/ CIGATAM, 1987, p. 155-175.

——— "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 35, México, IIE/ UNAM, 1966, p.

——— "Génesis del barroco y su desarrollo formal en México", *Historia del arte mexicano*, "Arte colonial II", tomo 6, México SEP-SALVAT, 1986, 2ª ed., p. 809-831.

——— "Modalidades del barroco mexicano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 30, México, UNAM-IIE, 1961, p. 39-68.

GONZÁLEZ MARISCAL, María Josefa. "Crónica de la construcción y adorno del Real Colegio de San Ignacio de Loyola", *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas*, Josefina Muriel, proyección y coordinación. México, Instituto de Investigaciones Históricas/ CIGATAM, 1987.

GONZÁLEZ-POLO, Ignacio. "Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792)", *IV Seminario de historia de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, "La R.S.B.A.P Y Méjico", [México, D.F., septiembre de 1993], tomo II, San Sebastián, RSBAP-Ministerio de cultura, 1995, p. 773-777.

——— "El arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres", *El palacio de Iturbide*, México, Fomento Cultural Banamex A.C., 1972, p. 45-53.

——— "El Palacio de los condes de San Mateo Valparaíso", *Casas señoriales del banco nacional de México*, México, Fomento Editorial Banamex A.C., 1999, p. 155-175.

——— *El palacio de los condes de Santiago de Calimaya*. (Museo de la ciudad de México), México, Departamento del Distrito Federal, 1983.

——— "Un raro impreso del arquitecto Guerrero y Torres", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, UNAM, julio-diciembre de 1971, p. 151-159.

GONZÁLEZ VALDIVIESO, Enrique. "La arquitectura española del siglo XVIII", *Summa Artis Historia General del arte*, vol. XXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

GUARINI, Guarino. *Architettura Civile*, (introducción de Nino Carboneri; notas y apéndice de Bianca Tavassi La Greca), Milán, Il Polifilo, 1968.

GUERRA DE LA VEGA, Ramón. *Iglesias y conventos del antiguo Madrid* (Guía para visitar las), edición del autor, España, ca. 1996.

GUTIÉRREZ HACES, Juana. Coordinadora, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1718. Catálogo razonado*. México, Fomento Cultural Banamex, IIE-UNAM, CONACULTA, Grupo Modelo S.A. de C.V., 1997.

——— "Capricho piranesiano", *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Martha Fernández y Louise Noelle, editoras, México, UNAM-IIE, 1996, p. 229-237.

———— [estudio introductorio] y Ruiz Gomar, Rogelio [notas a], José Bernardo Couto. *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, México, Cien de México-CONACULTA, 1995.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *La Novela del tranvía y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, Lecturas Mexicanas 55, 1984.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra (Manuales de arte Cátedra), 1983.

———— “Modernidad europea o modernidad apropiada, la crisis del barroco al neoclasicismo” en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas, tomo III*. (XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte), edición a cargo Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, México, UNAM-IIE, 1994, p. 741-754.

HELLWIG, Karin. “Pintura del siglo XVII en Italia España y Francia”, *El barroco. Arquitectura, escultura, pintura*, Rolf Toman, editor, Francia, Könemann, 1997, p. 372-427.

HERNÁNDEZ FRANYUTI, Regina. *Ignacio de Castera. Arquitecto y urbanista de la ciudad de México 1777-1811*, México, Instituto Mora, 1997.

HIDALGO MONTEAGUDO, Ramón, et. al., *Madrid Neoclásico*, Madrid, Ediciones La Librería, Fundación Caja Madrid, Patronato Municipal de Turismo del Ayuntamiento de Madrid, 1992.

HONOUR, Hugh. *Neoclasicismo*, con una “Introducción al arte neoclásico en España” por Pedro Navascués Palacio. Madrid, Xarait ediciones, 1982, [1ª edición en inglés 1968].

IBERIA, LA. *Periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*, Ciudad de México, 29 de enero de 1873, (núm. 1783, año VII).

IRIGOYEN, José Francisco de. *Colección alfabética de apellidos vascongados con su significado*, México, edición de *La Iberia*, 1909, [1ª edición: México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1876].

JIMÉNEZ CODINACH, Guadalupe. *México su tiempo de nacer, 1750-1821*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1997.

JUEGOS DE INGENIO y agudeza. *La pintura emblemática de la Nueva España*. Museo Nacional de Arte, noviembre 1994- febrero 1995, México, patronato del MUNAL-Banamex-INBA, 1994.

KATZMAN, Israel. *Arquitectura del siglo XIX en México. Tomo I*, México, Centro de investigaciones arquitectónicas, UNAM, 1973.

——— *Arquitectura religiosa: (1780-1830)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

KAUFMANN, Emil. *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, prólogo de Rafael Moneo, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, [1ª edición en inglés 1955].

KRUFIT, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la Arquitectura. 1. Desde la antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, Alianza Forma, 1990, [1ª ed. en alemán 1985.]

KUBLER, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 3ª reimpresión, 1992, [1ª ed. en inglés, 1948].

——— y Martín S. SORIA, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*, Great Britain, Penguin books, 1959.

——— "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", *Ars Hispaniæ. Historia universal del arte hispánico*, vol. XXI, Madrid, Plus Ultra, 1957.

LADD, Doris M. *La nobleza mexicana en la época de la Independencia, 1780-1826*, traducción de Marita Martínez del Río Redo, México, FCE, 1984, [1ª ed. en inglés 1976.]

LAFRAGUA José María y Orozco y Berra, Manuel (prólogo de Ernesto de la Torre Villar). *La Ciudad de México*, México, Porrúa, 1987, [1ª ed. 1853].

LEONARD, Irving A. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*, México FCE, 1984 (1ª edición en inglés 1929).

LOERA FERNÁNDEZ, Gabriel. "Francisco Antonio Guerrero y Torres, arquitecto y empresario", *Boletín de monumentos históricos del INAH*, núm. 8, México, 1982, p. 61-84.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia. "La arquitectura y el urbanismo en la época de la Ilustración. 1780-1810", *Historia del arte mexicano*, tomo IX, "El arte del siglo XIX. I", México, Salvat, 1982, p. 1256-1275.

——— *La plaza de Loreto*, México, Departamento de monumentos coloniales, 1971.

——— "Unas notas más sobre las calles en las reformas borbónicas", Sonia Lombardo de Ruiz, coord., *El impacto de las reformas borbónicas en la estructura de las ciudades. Un enfoque comparativo*. Primer Simposio Internacional sobre historia del Centro Histórico de la Ciudad de México (septiembre 22-24 de 1999), México, Consejo del Centro Histórico de la Ciudad de México (Serie Muy Noble y Leal Ciudad de México), 2000, p. 137-144.

LÓPEZ SARRALANGUE, Delfina E. *Una villa mexicana en el siglo XVIII*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

LUQUE ALCAIDE, Elisa. "Asociacionismo vasco en la Nueva España: modelo étnico-cultural", Amaya Garritz, coordinadora. *Los vascos en las regiones de México. Siglos XVI-XX*. Tomo II, México, UNAM, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, 1996, p. 67-86.

MAC GREGOR, Luis. "La Capuchinas de la Villa", *Revista de Revistas. El Semanario Nacional* (suplemento de *Excelsior*), México 2 de abril de 1933, núm. 1194, s.p.

MANRIQUE, Jorge Alberto. "Del barroco a la Ilustración", *Historia general de México, volumen I*, México, El Colegio de México, 1997 (4ª ed.), p. 645-734.

——— "El «neóstil»: la última carta del barroco novohispano", *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, 1971, p. 335-367.

——— "Las cuentas claras en arquitectura: dos décadas inciertas", *Una visión del arte y de la historia*, Martha Fernández y Margarito Sandoval compiladores, [Artículo tomado de *Artes Visuales*, núm. 2 México, primavera de 1974, p. 29-34], México UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 27-32.

MANUEL TOLSÁ. *Nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado. México-Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

MAQUÍVAR, María del Consuelo. "Los pintores y escultores novohispanos como ejemplo de comunidad doméstica de reproducción cultural", *Vida cotidiana y cultura en el México virreinal. Antología*, México, INAH [Seminario de historia de las mentalidades], 2000, p. 361-370.

MARCO DORTA, Enrique. "Arte en América y Filipinas", *Ars Hispaniæ. Historia universal del arte hispánico*, vol. XVI, Madrid, Plus Ultra, 1973.

——— *Estudios y documentos de arte hispanoamericano*, presentación de Diego Angulo Iñiguez, Madrid, Real Academia de la Historia, 1981.

MARÍA Y CAMPOS, Armando de. *Ángela Peralta. El ruiseñor mexicano*, México, Ediciones Xóchitl, 1944.

MARISCAL, Nicolás. "La fuente del Salto del Agua. Parte expositiva del Informe presentado por el C. Regidor, Arquitecto D. Nicolás Mariscal, al H. Ayuntamiento de la Ciudad de Méjico", *El arte y la ciencia. Revista mensual de Bellas Artes e Ingeniería*, vol. IV, núm. 6, Méjico, septiembre de 1902, p. 81-83.

MARISCAL, Federico E. *La patria y la arquitectura nacional. Resúmenes de las conferencias dadas en la casa de la Universidad popular mexicana, del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914*, México, Stephan y Torres, 1915.

- MARROQUÍ, José María. *La ciudad de México. Contiene el origen de los nombres de muchas de sus calles y plazas, del de varios establecimientos públicos y privados, y no pocas noticias curiosas y entretenidas*, México, Jesús Medina, 1969, 2ª ed. facsimilar, [1ª ed. 1900].
- MARURI SÁNCHEZ, Martha. "La iglesia de la Enseñanza", *Artes de México*, núm. 172, año XX, México, 1973, p. 61-66.
- MAYER, Alicia. *Dos americanos, dos pensamientos. Carlos de Sigüenza Góngora y Cotton Mather*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas (IIH), 1998.
- MAYER, Roberto L., et. al. *México Ilustrado. Mapas, planos, grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX* (Palacio de Iturbide, abril-julio 1994), México, Banamex-Fomento Cultural Banamex, A.C., 1994.
- MAZA, Francisco de la. *Del neoclásico al art nouveau y primer viaje España, México*, SEP-Setentas, 1974.
- . *El churrigueresco en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica (Presencia de México 9), 1969.
- . "El urbanismo neoclásico de Ignacio de Castera", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 6, núm. 22, México, IIE-UNAM, 1954, p. 93-101.
- . "Una carta del arquitecto Ignacio de Castera", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 10, México, UNAM-IIE, 1943, p. 82-83.
- MAZA, Audrey et. al. *La Profesa: Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE, 1988.
- MICHELENA, Luis. *Apellidos vascos*, San Sebastián, Biblioteca vascongada de los amigos del país, 1953.
- MILTON, Henry. "Dibujos de Filippo Juvarra", *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Catálogo de la exposición en Salones de Génova, Palacio Real de Madrid, abril-junio 1994, Madrid, Patrimonio Nacional-Ministerio de Cultura, Electa, 1994.
- MINGUET, Philippe. *Estética del rococó*, Madrid, Cátedra (Cuadernos de arte), 1992 [1ª ed. 1966].
- MONTOYA, María Cristina. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México, UNAM-Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984.
- MORALES, María Dolores. "Cambios en la traza de la estructura vial de la Ciudad de México, 1770-1855", Regina Hernández Franyuti, compiladora. *La Ciudad de México en*

la primera mitad del siglo XIX. Tomo I. Economía y estructura urbana, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994, p. 161-224.

MOYSSÉN, Xavier. "La primera Academia de Pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 34, México, IIE-UNAM, 1965, p.15-29.

——— "El arte neoclásico", Francisco de la Maza *et. al*, *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, México, Herrero, 1970. p. 327-365.

MUES ORTS, Paula. *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*, México, Círculo de Arte (CONACULTA), 2001.

MURIEL (DE LA TORRE), Josefina. *Conventos de monjas en la Nueva España*, México,

——— *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, JUS, 1995, 2ª edición.

——— "El Real Colegio de San Ignacio de Loyola. 1764-1863", *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas*,

——— edición e introducción histórica; Anne Sofie SIFVERT, advertencia y versión paleográfica; *Crónica del convento de nuestra Señora de las Nieves, Santa Brígida de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas (Serie documental 24), 2001.

NAVALÓN, Sebastián. *El grabado en México* (notas y preámbulo de Manuel Romero de Terreros), México, Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.

NARBARTE IRAOLA, Nicanor. *Diccionario de apellidos vascos*, San Sebastián, España, Txtertoa, 7ª edición, 1997.

"NOTICIA del origen y progresos de la nueva fundación del convento de religiosas Capuchinas del Santuario de Ntra. Sra. de Guadalupe, extramuros de esta ciudad", en *El Museo Mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas*, tomo III, México, Ignacio Cumplido, 1844, [impresor y editor responsable Guillermo Prieto], p. 101-105.

OBREGÓN, Gonzalo. "Bosquejo histórico de la plaza de Loreto", *Artes de México* ("La ciudad de México, número VI: Sus plazas, 2ª parte"), México, núm. 110, 1968.

O'GORMAN, Edmundo. *Meditaciones sobre el criollismo*, (discurso de ingreso en la Academia Mexicana correspondiente de la española), México, Centro de estudios de Historia de México, Condumex, 1970.

ORTEGA Y MEDINA, Juan A. *Imagen y carácter de J.J. Winckelmann. Cartas y testimonios*, México, IIE-UNAM, 1992.

ORTEGA Y PÉREZ GALLARDO, Ricardo. *Historia genealógica de las familias más antiguas de México*, México, Imprenta de A. Carranza y compañía, 1908.

ORTIZ MACEDO, Luis. *El arte del México virreinal*, México, SEP-setentas, 1972.

PACHECO, José Emilio. "Palabras de José Emilio Pacheco, presidente en turno de El Colegio Nacional, en el acto de entrega de las instalaciones. Martes 22 de noviembre de 1994", *Entrega de las instalaciones de El Colegio Nacional. 22 de noviembre de 1994*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 43-44.

PÉREZ CANCIO, Gregorio Br. *Libro de la fábrica del templo parroquial de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora. Años de 1773 a 1784*, Transcripción, prólogo y notas de Gonzalo Obregón, México, INAH (Departamento de Monumentos coloniales, 23), 1970.

PIJOÁN, José. "Renacimiento romano y veneciano siglo XVI", *Summa Artis. Historia General del arte*, vol. XIV, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 [1ª ed. 1951].

PINONCELLY, Salvador. *Manuel Tolsá. Arquitecto y escultor*. México, SEP (Cuadernos de lectura popular. Serie el hombre en la historia), [Junio] 1969.

———. *Manuel Tolsá*. México, Colección Metropolitana, Departamento del Distrito Federal, 1974.

———. *Manuel Tolsá, arquitecto*. México, Círculo de arte (CONACULTA), 1998.

PLÓ Y CAMÍN, *El arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor*, "compuesto por don Antonio Pló y Camín, profesor de estas ciencias", publicado en Madrid el año de 1767, Imprenta de Pantaleón Aznar; edición facsimilar publicada por las librerías, París-Valencia, 1995.

POZZO, Andrea. *Prospettiva de pittori ed architetti*, parte prima, in cui s'insegna il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni d'Architettura, Roma, nella stamperia di Giovanni Zempel, 1741.

———. *Prospettiva de pittori ed architetti*, parte seconda, in cui s'insegna il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni d'Architettura, Roma, nella stamperia di Antonio Rossi, 1737.

Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855. Coordinación y asesoría: Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2000.

RAMÍREZ ESPAÑA, Guillermo (introducción y notas), Alfonso Méndez Plancarte (prólogo), *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz. Documentos inéditos*, México, Imprenta Universitaria, 1947.

REAL DÍAZ, José Joaquín y HERRERA HEREDIA, Antonia M. "Martín de Mayorga (1779-1783)", *Los virreyes de Nueva España en el reinado de Carlos III*, tomo I, dirección y estudio preliminar de José Antonio Calderón Quijano, Sevilla, Escuela de estudios hispanoamericanos de Sevilla, 1967.

REVILLA, Manuel G. *El arte en México*, México, Porrúa, 1923, segunda edición, [1ª ed. 1893].

RICCI, fray Juan Andrés. *La pintura sabia*, (edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda), Toledo, A. Pareja, 2002.

RIVERA CAMBAS, Manuel *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Editorial del Valle de México, edición facsimilar, 1972 [1ª edición 1880-1883].

——— *Los gobernantes de México*, Prólogo y continuación de Leonardo Pasquel, México, Cittlaltépetl, colección Suma Veracruzana, 1964, [1ª edición, J.M. Aguilar Ortiz, 1872-1873].

——— *Los gobernantes de México*, México, Transcontinental de ediciones mexicana, S.A. de C.V., edición facsimilar, 1988.

ROBLES, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, tomo II, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa (Colección de escritores mexicanos núm. 32), 1946.

RODILLA, María José. Estudio crítico, edición y notas a: Carlos de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*, México, Alfaguara, 2003.

RODRÍGUEZ CAMILLONI, Humberto. "Manuel de Amat y Juynent y la Navona de Lima: un ejemplo de diseño urbano barroco del siglo XVIII en el virreinato del Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núms. 74-75, México IIE-UNAM, 1999, p. 147-176.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1850)*, México, IIE-UNAM, 1997.

ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Historia sintética del arte colonial*, México, Porrúa, 1922.

ROSELL, Lauro, E. *Iglesias y conventos de México. Historia de cada uno de los que existen en la Ciudad de México*, México, Patria, 1961.

RUBIAL GARCÍA, Antonio. "Monjas y mercaderes: comercio y construcciones conventuales en la ciudad de México", *Colonial Latin American Review*, Vol. 7, núm. 4, otoño de 1998. p. 361-385.

——— prólogo y bibliografía a *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres Crónicas*. Agustín de Vetancourt, Juan Manuel de San Vicente, Juan de Viera, [Notas a Juan de Viera, Gonzalo Obregón], México, Dirección general de publicaciones CONACULTA, 1990.

RUIZ GOMAR, Rogelio. "La pintura del período virreinal en México y Guatemala", Ramón Gutiérrez, coordinador. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Manuales de arte Cátedra, 1995, p. 113-138.

——— "Noticias en torno al pintor Antonio de Torres en el Archivo del Sagrario Metropolitano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 60, México, UNAM-IIE, 1989, 231-241.

RUBIO MAÑÉ, José Ignacio. *El virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, México UNAM-FCE, 1983.

RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1982, [1ª edición 1980].

SÁINZ, Luis Ignacio. "Un retrato olvidado del salón general de actos del colegio de San Ildefonso: Don Cayetano Antonio Torres Tuñón en el pincel de Andrés López", *Casa del tiempo*. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, México, Vol. IV, época III, número 40, mayo de 2002, p. 48-57.

SALAZAR DE GARZA, Nuria. "La participación de Ignacio Castera en algunas obras hidráulicas metropolitanas. Fuentes de agua potable", *IV Seminario de historia de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, "La R.S.B.A.P. y Méjico"*, [Méjico (D.F.) septiembre de 1993], Tomo I, San Sebastián, RSBAP-Ministerio de Cultura, 1995, p. 737-762.

SAMBRICIO, Carlos. *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, consejo superior de los colegios de arquitectos de España, Instituto de estudios de administración local, 1986.

SCHUETZ, Mardith K., traducción, introducción y notas a *Architectural Practice in México City. A Manual for Journeyman Architects of the Eighteenth Century*, E.U.A., The University of Arizona Press (Tucson), 1987.

SEBASTIÁN, Santiago, et. al. "El neoclasicismo", *Summa Artis. Historia General del Arte*. Volumen XXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

——— "El arte iberoamericano del siglo XVIII" *Summa Artis. Historia General del arte*, vol. XXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

SENTÍES R., Horacio. Armando Salas Portugal, fotografía. *La Villa de Guadalupe. Historia, estampas y leyendas*, México, Departamento del Distrito Federal, 1991.

SEOANE, Julio. *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Madrid, La balsa de la Medusa (105) [Colección dirigida por Valeriano Bozal], 2000.

SERLIO, Sebastiano. *On architecture. Volume I. Books I-V of "Tutte l'Opere d'architettura et prospetiva" by S. Serlio*. Traducción del italiano, con una introducción y comentario de Vaughan Hart y Peter Hicks, Gran Bretaña, Yale University Press, 1996.

SOSA, Francisco. *El episcopado mexicano*, México, Innovación S.A., ed. facsimilar, 1978, [1ª ed.1877].

STRINATI, Claudio. "Gli affreschi nella chiesa di Saint'Ignazio a Roma", *Andrea Pozzo*, Vittorio de Feo y Vittorio Martinelli, editores, Milán Electa, 1996, p. 66-93.

TAFURI, Manfredo. *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid, Cátedra, 1992.

TABLADA, José Juan. *Historia del Arte en México*, México, Compañía Nacional Editora "Águilas", S.A., 1927.

TAYLOR, René *et al.* *Santa Prisca restaurada*, México, Instituto Guerrerense de Cultura A.C.-Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990.

"TEMPLO de nuestra señora de Loreto de México, el". Periódico *La Cruz* del 2 de abril de 1857, México, tomo IV, núm. 15, p. 479-482.

TORALES, María Cristina. "Los comerciantes en la Nueva España, socios de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País", *La Real Sociedad Bascongada y América*, III Seminario de historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Madrid, Fundación BBV, 1992, p. 60-89.

TORALES PACHECO, Josefina María Cristina. *Ilustrados en la Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, México Universidad Iberoamericana, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas, I.A.P., 2001.

TORRE VILLALPANDO, Guadalupe de la. "Proyectos urbanísticos para el resguardo de la ciudad de México. Siglo XVIII", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núms. 74-75, México IIE-UNAM, 1999, p. 177-193.

TORRE VILLAR, Ernesto, de la. "El patrimonio bibliográfico religioso II. México siglos XVII y XVIII", *Humanidades. Un periódico para la universidad*, Ciudad Universitaria, núm. 139, abril 2 de 1997, p. 17 y 28.

TOUSSAINT Y RITTER, Manuel. *Arte Colonial en México*, México, UNAM, 1983 (4ª ed.), [1ª ed., 1948].

——— "Artes plásticas en México", *México Moderno*, Vol. I, núm. 2, México, 1º de octubre de 1920. Publicado en MOYSSÉN Xavier [colaboración de Julieta Ortiz Gaitán], *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, México, IIE/UNAM, 1999.

——— *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. "Arquitectura efímera y fiestas reales", *Artes de México*, núm. 1, México, 1988 [otoño], p. 34-47.

——— *La ciudad de los Palacios. Crónica de un patrimonio perdido*, México, Vuelta 1990.

——— "La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán", *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España. Museo Nacional del Virreinato*, México, Sociedad de Amigos del Museo, Bancomer, 1988, p. 62-89.

——— *Impresos relativos al arte del siglo XVIII*, México, FCE, 1988.

——— *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, III tomos, Grupo Financiero Bancomer, 1995.

URIBE, Eloísa. *Tolsá. Hombre de la Ilustración*, México, CONACULTA-INBA-MUNAL, 1990.

VALLE PAVÓN, Guillermina del. "La contribución de Antonio Bassoco a la economía y las contradicciones del reformismo borbónico", *IV Seminario de historia de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, "La R.S.B.A.P. y Méjico"*, [Méjico (D.F.) septiembre de 1993], Tomo I, San Sebastián, RSBAP-Ministerio de Cultura, 1995, p. 281- 295.

VARGASLUGO, Elisa. *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades-IIE, 1999 (3ª ed.), [1ª ed., 1974].

——— *Las portadas religiosas de México*, México, IIE-UNAM (Estudios y fuentes del arte en México XXVII), 1969.

——— "Los tesoros artísticos", *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas*, Josefina Muriel, proyección y coordinación. México, Instituto de investigaciones históricas/ CIGATAM, 1987, p. 193-223.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, "El siglo XVIII mexicano: de la modernización al descontento", *Interpretaciones del siglo XVIII mexicano*, México, Nueva Imagen, 2000, p. 9-26.

VIERA, Juan de. *Compendiosa narración de la ciudad de México*, prólogo y notas de Gonzalo Obregón, México, Editorial Guarania, 1952.

——— *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*, Instituto José María Luis Mora, (colección Facsímiles), 1992.

WOLFII, Christiani. *Elementa Matheseos universae*, edición novísima, Génova, Henricum-Albertum Gosse & socios, 1749.

WUNDRAM, Manfred y PAPE, Thomas. *Andrea Palladio*, República Checa, Taschen, 1999.

ZÁRATE TOSCANO, Verónica. "Estrategias familiares de los nobles de origen vasco en la Nueva España", *Los vascos en las regiones de México. Siglos XVI-XX*. Tomo II, México, UNAM, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, 1996, p. 223-237.

——— "Los nobles de origen vasco en la Nueva España frente a la muerte", *Los vascos en las regiones de México. Siglos XVI-XX*. Tomo I, México, UNAM, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, 1996, p. 147-164.

ZEBALLA BEASACOECHEA, Ana de. "Mentalidad e identidad de los vascos en México, siglo XVIII. Una aproximación a su estudio", *Los vascos en las regiones de México. Siglos XVI-XX*. Tomo II, México, UNAM, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, 1996, p. 157-169.

CIBEROGRAFÍA

A la manera grande / A la manera española y mexicana. Citado en 2002 [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en:

<http://www.unav.es/teohistariq/histariq/HAc/TRAT.html> Fortuna del tratado de Andrea Pozzo, Departamento de Teoría e Historia de la Escuela de arquitectura de la Universidad de Navarra, España. Disponible en: <http://www.unav.es/teohistariq/histariq/>

Argus du Bibliophile. «Manuscrit, livres d'heures, incunable, pamphlet, édition originale, autographe, reliure aux armes, cartonnage, livres et reliures». Citado en 2002 [verificado : junio 14, 2004]. Disponible en:

<http://www.argusdubibliophile.com> Libro de Jean Charles Delafosse, disponible en: http://www.argusdubibliophile.com/argus_du_bibliophile11.htm

Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel (Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 1884-1886, 3 vols.). Edición en formato electrónico a cargo de Manuel José PEDRAZA, et al., Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, España. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en: http://fyl.unizar.es/Latassa/Latassa_obra.html

EGUÍA, Carlos R. y Jorge IPAS. "Biografía de Christian Wolff". Cortesía de Editorial Rialp. *Gran Enciclopedia Rialp*, 1991. Citado en 2002. Disponible en:

<http://www.canalsocial.com/biografia/filosofia/wolff.htm>

GUTIÉRREZ HACES, Juana. "The Eighteenth Century: A Changing Kingdom and Artistic Style". ensayo escrito para la exposición *The grandeur of viceregal mexico: Treasures from the museo Franz Mayer*, Museum of fine arts Houston (junio-agosto de 2002). Citado: junio de 2002. Disponible en:

<http://www.coe.uh.edu/courses/cuin7330/FM-Essays/Haces.html>,

HEGEL, G.W.F [1770-1831] *Lectures on the History of Philosophy (Selections)*, Translated by E. S. Haldane (1892-96), J. Carl Mickelsen, University of Idaho Department of Philosophy. Citado en 2002 [verificado mayo 7, 2004]. Disponible en:

<http://www.class.uidaho.edu/mickelsen/Wolff.htm>

O'CONNOR, J.J. y E.F. Robertson. "Alexis Claude Clairaut", School of Mathematics and Statistics, University of St. Andrews, Scotland, octubre de 1998. Citado en 2002 [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en:

<http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/Mathematicians/Clairaut.html>

National Gallery of Art, Washington, D.C. Ciatdo en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en:

<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=69768+0+none>

N.A.E., Universidad de Mendoza, Argentina. Página de reseñas. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en:

<http://www.um.edu.ar/um/resenia/rese10/wolff.htm>

Página de la región Boadilla del Monte, España. Citado en 2002. Sitio desaparecido, que estuvo disponible en: <http://www.boadilladelmonte.com/>

"La compañía histórica". Teatro Ángela Peralta, San Miguel de Allende. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en: <http://www.geocities.com/cappuccinosanmiguel/aperaltabio.htm>

"La filosofía española de la Ilustración". Universidad Complutense de Madrid. Citado en 2002. Sitio desaparecido, que estuvo disponible en: <http://fs-ente.filos.ucm.es/licenciatura/ asignaturas/optativas/SegundoCiclo/2cuatrimestre/ilustr.htm>

PIPERNO, Roberto. *Rome on the footsteps of an XVIII century traveler*. Disponible en: <http://www.romeartlover.it>

PI-SUÑER LLORENS, Antonia. Presentación del primer volumen de *México en el Diccionario Universal de Historia y Geografía*, en la Casa de las Humanidades de la UNAM, abril de 2001. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en: <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/abr/270401/mexicoen.html>

TODI, iglesia de. Citado en 2002, [verificado: junio 14 de 2004]. Disponible en: <http://www.peglia.com/todi/consolazione.htm>

TORRE VILLAR, Ernesto, de la. "El patrimonio bibliográfico religioso II. México siglos XVII y XVIII", *Humanidades. Un periódico para la universidad*, Ciudad Universitaria, núm. 139, abril 2 de 1997. Citado en 2002. Disponible en: <http://morgan.iiia.unam.mx/usr/humanidades/139/PHUMAN139.html>

DELAFOSSE J.Ch. Libro del autor *World Book Dealers*. Citado en 2002. Sitio desaparecido, que estuvo disponible en: <http://www.worldbookdealers.com/books/book.asp?id=208372>

"WOLFF, Christian, Freiherr (Baron) von", *Encyclopædia Britannica*. Citado en 2002, [verificado: junio 14 de Junio de 2004] disponible en: <http://www.britannica.com/eb/article?eu=79419>

"29 de octubre de 1756. Muere en la ciudad de México, Luis Torres", página del sistema de educación a distancia, Edusat. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004] disponible en: <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/efemerides/octubre/conme29.htm>

"30 de agosto de 1883. Fallece la cantante Ángela Peralta", página del sistema de educación a distancia, Edusat. Citado en 2002, [verificado: junio 14, 2004]. Disponible en: <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/efemerides/agosto/conme30.htm>

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Histórico del Distrito Federal (Antes: Archivo del Antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México.)

Archivo General de la Nación.

Archivo parroquial de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto ciudad de México.

Archivo provincial de la Compañía de Jesús, Ciudad de México.

Colección Abelardo Carrillo y Gariel del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Colección Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

AGI: Archivo General de Indias de Sevilla.

ALGM: Ana Lorenia García Martínez.

AMR/IIIE: Amada Martínez Rangel.

ASV: Alejandro Soriano Vallès.

CGA/IIIE: Cecilia Gutiérrez Arreola.

EVL/IIIE: Elisa Vargaslugo.

EHV/IIIE: Eumelia Hernández Vázquez.

EPM/IIIE: Ernesto Peñaloza Méndez.

FRBN: Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

FRHM: Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional.

HA: Hugo Arciniega.

HMGGM: Humberto Manlio García Martínez.

IIIE: Archivo Fotográfico Manuel Touissant del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

MGCM: Marisela González Cruz Manjarrez.

ML: Portal electrónico del Museo de la luz UNAM:

<http://www.luz.unam.mx/historia.html>

MNH: Museo Nacional de Historia, INAH.

NGA: National Gallery of Art, Washington, D.C. Página electrónica:

<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=69768+0+none>

PAJ: Pedro Ángeles Jiménez.

CK: Carlos Kubli (Diseño, programación de web, fotografía digital y tomas panorámicas) en el portal electrónico del Palacio de Minería:

<http://www.palaciomineria.unam.mx/>

RMR/IIIE: Ricardo Martínez Reyes.

RP: Roberto Piperno, en <http://www.romeartlover.it>

<http://members.tripod.com/romeartlover/Vasi38.html>

SAO: Semanario *Alfa y Omega* (semanario católico de información, Núm. 276, 11/X/2001), en Internet:

<http://www.alfayomega.es>

UN: Universidad de Navarra. Página Electrónica:

<http://www.unav.es/teohistaraq/histaraq/>

NOTA:

Las referencias bibliográficas o ciberográficas de las fotografías, aparecen citadas en el texto al momento de hacer referencia a la ilustración; asimismo, se hallan en la bibliohermerografía y en la ciberografía.