



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“ Un colateral con sus cuadros de la Pasión.
Estudio histórico-artístico
del retablo de Santa Cruz Iztacalco ”

TESIS

Que para obtener el título de Licenciada en Historia

Presenta:

Andrea Acevedo Alanis

Director de tesis:

Dr. Gustavo Antonio Curiel Méndez



México, D.F.

2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“Un colateral con sus cuadros de la Pasión.

Estudio histórico-artístico

del retablo de Santa Cruz Iztacalco”

Himno a Iztacalco

Iztacalco te honran tus hijos,
en la escuela, taller , en el campo;
el ideal de honor tienes fijo,
cual la nítida albura de un lampo.

Yo te amo mi pueblo bendito,
por tus flores, tu cielo y tu clima,
por la paz del hogar en que habito,
por mi madre que canta su rima.

Si hay un pueblo de múltiples dones,
Iztacalco es el pueblo elegido,
sus chinampas que vuelcan florones,
y hortalizas que forman su ejido.

Profesor Enrique Téllez Castañeda



Índice

Agradecimientos6

Introducción9

Del comercio a lugar de recreo: la importancia del Paseo de la Viga en el pueblo de San Matías Iztacalco durante el virreinato y los siglos XIX y XX

1.1 Primeras representaciones del Paseo de la Viga 17

1.2 Esplendor del Paseo en el siglo XVIII 23

1.3 Testimonios en la literatura de viaje 36

1.4 Ocaso del gran Paseo de Iztacalco 48

Capítulo II. La capilla de la Santa Cruz

2.1 Ubicación 58

2.2 Análisis descriptivo 61

2.2.1 Exterior 61

2.2.2 Interior 68

Capítulo III. El retablo de Santa Cruz: Un ejemplo de reutilización de altares religiosos

3.1 Un colateral de San Matías 71

3.2 Los comitentes o donantes 77

3.3 Descripción formal 82

3.4 Pinturas del retablo. Autoría y atribución.....	87
3.5 El discurso pictórico.....	89

Capítulo IV. La Cruz de plata

4.1 Semblanza de la platería en la Nueva España.....	114
4.2 Salvador Cayetano, donante de la cruz de plata.....	117
4.3 Análisis formal de la cruz pasionaria.....	122

Conclusiones.....	135
-------------------	-----

Anexo documental.....	139
-----------------------	-----

Lista de imágenes.....	161
------------------------	-----

Bibliografía.....	169
-------------------	-----



Agradecimientos

Fueron tantas las personas que me acompañaron en este camino, que difícil sería ponerlas en orden de aparición y expresar mi gratitud por toda la ayuda brindada.

En primer lugar quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México, por todos estos años que me cobijó y por los aprendizajes que en ella obtuve.

Al pueblo de Iztacalco, donde nací y crecí, gracias.

A mis padres, Javier y Elvira. Su apoyo incondicional, su amor y confianza permitieron que muchos de mis sueños se volvieran realidad. Gracias por estos años a mi lado.

A mis hermanos Javier, Rosario y Hugo por haber estado conmigo en este largo camino, por ser mis amigos y por siempre creer en mí.

Mi profundo y sincero agradecimiento al Dr. Gustavo Curiel Méndez, asesor de esta tesis. Gracias por fomentar y transmitir en mí la pasión por el arte virreinal novohispano. Agradezco los comentarios, observaciones, correcciones y regaños, sin él esto no hubiese sido posible.

Agradezco a todos mis maestros que me transmitieron sus conocimientos y forjaron en mí la pasión por la historia.

A mis amigos y compañeros en esta aventura. Nelly Ramírez Delgado, gracias por acompañarme en este largo proceso. Por esas charlas de café, esos comentarios a media noche, por leer tantas y tantas veces mi trabajo y por esas risas de las que está llena la tesis. Paulina Vargas gracias por creer en mi, por revisar y comentar mi trabajo y por enamorarte de Iztacalco a través de mis palabras. Rubén Garnica, tú, gracias por estar conmigo en este proceso, por alentarme a continuar, por resolver mis problemas tecnológicos y caer (muchas veces) en la desesperación conmigo.

A Mayra Vargas Navarro, mi amiga desde hace más de 20 años. Gracias por ayudarme en la parte final de este trabajo, por la impresión, por “enchularla”, pero gracias especialmente por siempre apoyarme para lograr mis sueños (este es uno de ellos).

A mis compañeros y amigos del seminario, quienes atentos escucharon mis avances y expresaron su punto de vista: César Mendoza y Verónica Flores.

Al Lic. Jorge Arturo Mandujano Rocha debo un agradecimiento especial por ayudarme y aconsejarme en el trabajo iconográfico de las pinturas que conforman el retablo. Su apoyo y comentarios fueron fundamentales, muchas gracias.

Gracias por los certeros comentarios, observaciones y aportaciones de mis sinodales Dr. Eduardo Báez Macías, Dra. Cristina Ratto Cerrchio, Lic. Eumelia Hernández Vázquez y Dra. Elsa Minerva Arroyo Lemus.

Debo la reproducción de las imágenes del primer capítulo al Laboratorio de Diagnostico de Obras de Arte del IIE, agradezco las facilidades otorgadas para utilizar su equipo y gracias a Erandi Avilés Montes quien me ayudo en la labor de digitalización.

A Leticia López García por su colaboración en la toma de fotografías del retablo y las pinturas.

Agradezco a las Instituciones y personas que facilitaron la investigación. Al párroco Efraín Trejo Martínez de San Matías Iztacalco, a los mayordomos de la capilla de la Santa Cruz de diferentes periodos, Jorge Luis Blancas, Alejandro Ávila y Samuel García. Al Sr. Pedro Vázquez por el apoyo a lo largo del trabajo. Al restaurador Roberto Ramírez Vega por facilitarme el informe de restauración y al Lic. Mario Edén Zárate por la ayuda en la paleografía de documentos.

Gracias a ti, en donde quiera que te encuentres.



Introducción

A lo largo de mi vida he pasado por la capilla de la Santa Cruz en Iztacalco, pueblo donde crecí. Desde hace años, veía con admiración el retablo dorado que está en su interior, observaba las pinturas y a lo lejos repasaba los contornos ondulados que en él se dibujan. Durante mi trayectoria universitaria, específicamente cuando asistí al Seminario de Arte Colonial impartido por el Dr. Gustavo Curiel en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, empecé a cuestionarme sobre ese objeto artístico y otros más del pueblo que me interesaron.

En mis primeros pasos por el seminario, investigué sobre los templos virreinales que aún se conservan en Iztacalco, así que procedí a buscar fuentes que hablaran sobre tales construcciones y los objetos que aún se resguardan de aquella época. Uno de los primeros trabajos que localicé fue el realizado por Norma Fernández Quintero, titulado *Iztacalco colonial. Estudio histórico-artístico*.¹ Este texto fue pionero en poner atención a los templos y sus bienes muebles de Iztacalco. En particular, pude notar que sólo hace una mención superficial de la capilla de la Santa Cruz, del retablo y de una cruz de plata que presumiblemente había sido donada por un poblador de Iztacalco. Debo reconocer que sobre estas piezas artísticas algunos aspectos fueron poco observados y me pareció pertinente analizarlos con mayor detenimiento. Por lo tanto, decidí preguntarme: ¿Quién

¹ Norma Fernández Quintero, *Iztacalco colonial. Estudio histórico-artístico*, México, 1992. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, para obtener del título de Licenciada en Historia.

había patrocinado el retablo? ¿Existía un contrato notarial de su hechura? ¿El retablo fue realizado exprofeso para la capilla o procedía de otro templo?. También, en la cruz de plata –que forma parte de este retablo– aparece el nombre de su donante, el Sr. Salvador Cayetano, así que traté de indagar algunos aspectos sobre este personaje y por qué mandó a forjar la cruz.

Conforme avanzaba la investigación, percibí que mis respuestas tendrían mayor alcance si abordaba otros aspectos que se relacionaban directamente con la obra artística contenida en la capilla de la Santa Cruz. Uno de ellos, fue la importancia que tuvo el Paseo de la Viga durante el virreinato –como uno de los lugares de recreación para la alta sociedad de esa época– y los réditos que dejó hacia uno de los principales pueblos cercanos: San Matías Iztacalco.² Otra temática de mi interés fue la participación de indios caciques o principales en el patrocinio de obras de arte a través de mayordomías o de manera individual. Por último, la movilidad y la reutilización de dichas obras que de alguna manera respondieron a las necesidades religiosas y espirituales de los habitantes.

Para contestarme las preguntas anteriores recurrí a las siguientes fuentes. En primer lugar a los testimonios visuales, producto de las actividades recreativas del Paseo de Iztacalco; mismas que, se llevaron a cabo desde el siglo xvii hasta la desecación del canal durante la primera mitad del siglo xx. Sólo utilicé algunas de las representaciones pictóricas, las cuales reflejan lo que sucedía en el paseo.

En segundo lugar, consulté fuentes bibliográficas diversas. Los diarios y cartas de viajeros sirvieron específicamente para el primer capítulo. Los textos monográficos

² El Canal de la Viga pasaba por otros dos pueblos de indios, Santa Anita Zacatlamanco, Jamaica y Magdalena Mixuca.

elaborados en siglo xx sobre Iztacalco ofrecieron una visión general del pueblo y permitieron contextualizar los objetos a trabajar. También recurrí a libros y a varios artículos especializados sobre pintura y platería novohispana, además, utilicé textos sobre la participación de indios que auspiciaron obras artísticas. Todo lo anterior me ayudó a sustentar las afirmaciones e hipótesis que se insertan en esta investigación.

En cuanto a las fuentes orales, los habitantes del pueblo ayudaron a tener una percepción más amplia del objeto de estudio. Los recuerdos que estos lugareños guardan ponen de manifiesto los cambios ocurridos y complementan las otras fuentes consultadas.

Los documentos de archivo son la tercera fuente que traté. Éstos los consulté en cinco repositorios: Archivo General de la Nación de México, Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, Archivo Geográfico de la CNMH-INAH, Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural- INAH y el Centro de Documentación de la Dirección General del Patrimonio Inmobiliario Federal del Instituto Nacional de Administración y Avalúos de Bienes Nacionales. Los escritos analizados fueron fundamentales para la tesis, pues contribuyeron a la reconstrucción histórica del retablo y la cruz.

La investigación se compone de cuatro capítulos que abordan las preguntas antes formuladas y los temas en torno a estas dos piezas, más un apéndice documental. En el primer capítulo realizo un acercamiento hacia las actividades recreativas del Paseo de la Viga, para lo cual empleo algunas imágenes como fuente histórica –pinturas de caballete y biombos– que dan testimonio de lo acontecido en el paseo durante los siglos xvii y xviii. También utilicé litografías y acuarelas que tienen como tema dicho canal en el siglo xix. Para el siglo xx el uso de la fotografía fue fundamental para presentar la decadencia y

desaparición de dicho afluente. Asimismo en este primer capítulo recurrí a algunas crónicas elaboradas por viajeros y visitantes, las cuales fueron expuestas en el texto. Las descripciones y las imágenes en conjunto reflejan la relevancia y prestigio que tuvo el paseo, así como la fuente de riqueza que proveyó.

El capítulo segundo lo dediqué a la capilla de la Santa Cruz. Este apartado informa sobre su ubicación y los objetos artísticos que ahí se conservan. La descripción formal del exterior incluye la portada principal y la Porciúncula;³ mientras que del interior se detallan las yeserías ubicadas en el presbiterio.

El tema del capítulo tercero se refiere al retablo que se ubica dentro de la capilla. En este sentido, sostengo la hipótesis de que dicho altar pudo haber sido en un principio un colateral perteneciente al templo de San Matías Iztacalco, que después fue trasladado al templo motivo de este trabajo. Todo lo anterior lo sustenté a través del arduo análisis de inventarios de bienes de los siglos XVIII y XX, concernientes a estos dos inmuebles. De la misma forma, el tema de los indios como donantes de obras de arte fue abordado de manera general para retomarlo en el cuarto capítulo. Además, incluí la descripción formal de la arquitectura del retablo y un acercamiento iconográfico a las pinturas que lo integran, para así comprender de una manera completa el objeto a estudiar.

Las cuestiones referentes a la cruz de plata que aloja el retablo mencionado conformaron el cuarto capítulo. Realicé el análisis formal de la pieza y de una serie de pequeñas láminas de cobre al óleo ubicadas en la parte trasera de la misma. A su vez,

³ El nombre Porciúncula significa “pequeña porción de tierra” y fue mencionado por vez primera en un documento que data de 1045, actualmente en los archivos de la Catedral de San Rufino, en Asís. Con este nombre también se denomina a la indulgencia plenaria que pueden ganar los fieles católicos el 2 de agosto. Cfr. *Enciclopedia de la religión católica*, Tomo VI, España, Dalmau y Jover, 1954, p. 104-105.

abordé el caso particular de un indígena principal de Santa Cruz Iztacalco, llamado Salvador Cayetano, que donó a la capilla el revestimiento de plata en una cruz. En esta notable pieza de platería se localiza la fecha de dedicación y su nombre. De este personaje encontré su fe de bautizo y la partida de matrimonio que dan cuenta de su presencia histórica.

Dentro del mismo capítulo considero la hipótesis de que esta cruz no siempre estuvo revestida de plata. De acuerdo a mis investigaciones, es probable que esta pieza fuera hecha en madera durante el siglo xvii y posteriormente le fueron incorporadas las placas de plata por algún anónimo maestro platero que trabajó en la Ciudad de México.

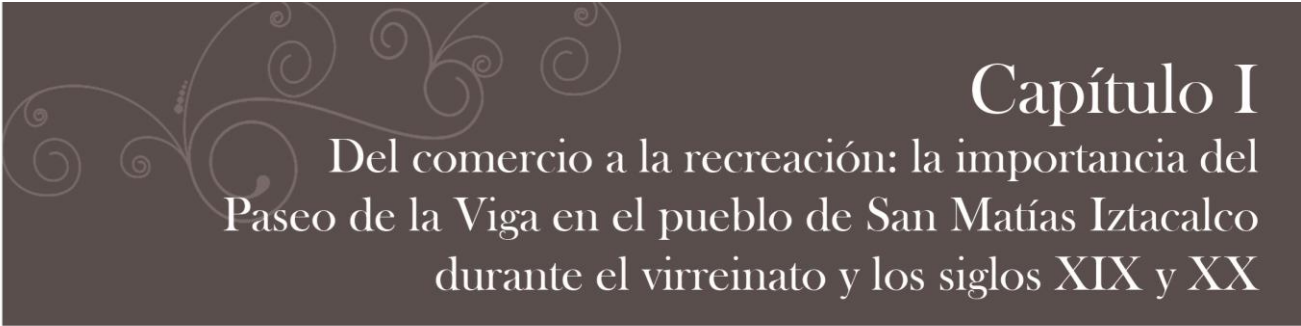
Debe ponderarse que esta pieza no cuenta con las nomenclaturas usuales – nombre del artífice y del ensayador, nombre de la ciudad y la marca del quinto real– que toda obra tenía que poseer, por lo que se deduce que evadió el pago de impuestos.

En la parte final de la investigación incluí un anexo documental. Dentro de él realicé una serie de transcripciones, totales o parciales, tales como: una petición por parte de los indios de Iztacalco, inventarios de bienes e informes de restauración. Quiero resaltar la importancia del texto denominado *Libro de oficinas del convento de San Matías Iztacalco*, escrito a partir 1712. El documento lo localicé en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional y no ha sido trabajado a profundidad en otra investigación.⁴ Además, presento la imagen de un documento del siglo xvi que resguardaba el AGN, sin embargo el documento actualmente se encuentra desaparecido. Se trata de una petición de los indios de Iztacalco para que se les permitiera realizar una procesión el jueves santo que

⁴ El documento se encuentra transcrito totalmente en el *Catálogo Nacional. Monumentos históricos inmuebles y muebles, Iztacalco, D.F.*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación del Departamento del Distrito Federal en Iztacalco, 1992, p. 91-110. Cabe señalar que en dicho catálogo se dice que el documento está resguardado en la Biblioteca Nacional del INAH, lo cual es incorrecto.

partiría del templo principal hacia la ermita de la Santa Cruz, para evitar con ello ir a la iglesia de San Francisco de la Ciudad de México a efectuarla.

Considero que la investigación aporta algunos conocimientos acerca del arte virreinal que aún subsiste en los templos de parcialidades indígenas. A pesar de que varios de estos recintos, los más importantes, se encuentran profundamente analizados, existe una vasta cantidad de piezas del ajuar litúrgico y objetos muebles que no han sido estudiados con la mayor atención; la capilla de la Santa Cruz en Iztacalco es uno de estos casos. En este sentido, el trabajo ayuda a vislumbrar el patrocinio de arte sacro que existió en los pueblos de indios en la periferia de la Ciudad de México. Además, con el presente estudio pretendo contribuir a ampliar el panorama que sobre dichas obras de arte se tiene, con el fin de coadyuvar a la preservación de estos bienes artísticos que forman parte del patrimonio cultural de este pueblo y del país.



Capítulo I

Del comercio a la recreación: la importancia del Paseo de la Viga en el pueblo de San Matías Iztacalco durante el virreinato y los siglos XIX y XX

La palabra Iztacalco proviene de los vocablos en lengua náhuatl: *Iztatl* que significa sal, *calli* casa y *co* lugar, es decir, el topónimo significa “en la casa de la sal”.⁵ En este pueblo se obtenía sal y tequesquite del lago de Texcoco. La pequeña comunidad estaba formada por islotes naturales y chinampas que los habitantes construyeron para el cultivo. Estos sistemas creaban una serie de canales, acequias y zanjas que distribuían el agua dulce a los sembradíos. La arteria principal y natural por donde transitaban canoas provenientes de pueblos lejanos hacia el centro de la Ciudad de México se conoce como Canal de la Viga, Canal Nacional o Acequia Real. Esta vía fluvial comenzaba en Chalco, pasaba por Xico, atravesaba el dique de Tláhuac para llegar a Culhuacán, Mexicaltzingo, Iztacalco y Santa Anita; finalmente desembocaba en la calle de Roldan (imagen 1).⁶

⁵ Nayar Rivera, *En la casa de la sal. Monografías crónicas y leyendas de Iztacalco*, México, Gobierno del Distrito Federal-Delegación Iztacalco, 2002, p. 12.

⁶ Araceli Peralta Flores, “El canal, puente y garita de La Viga” en *Caminos y mercados de México*, México, UNAM, INAH, 2009, p. 458.

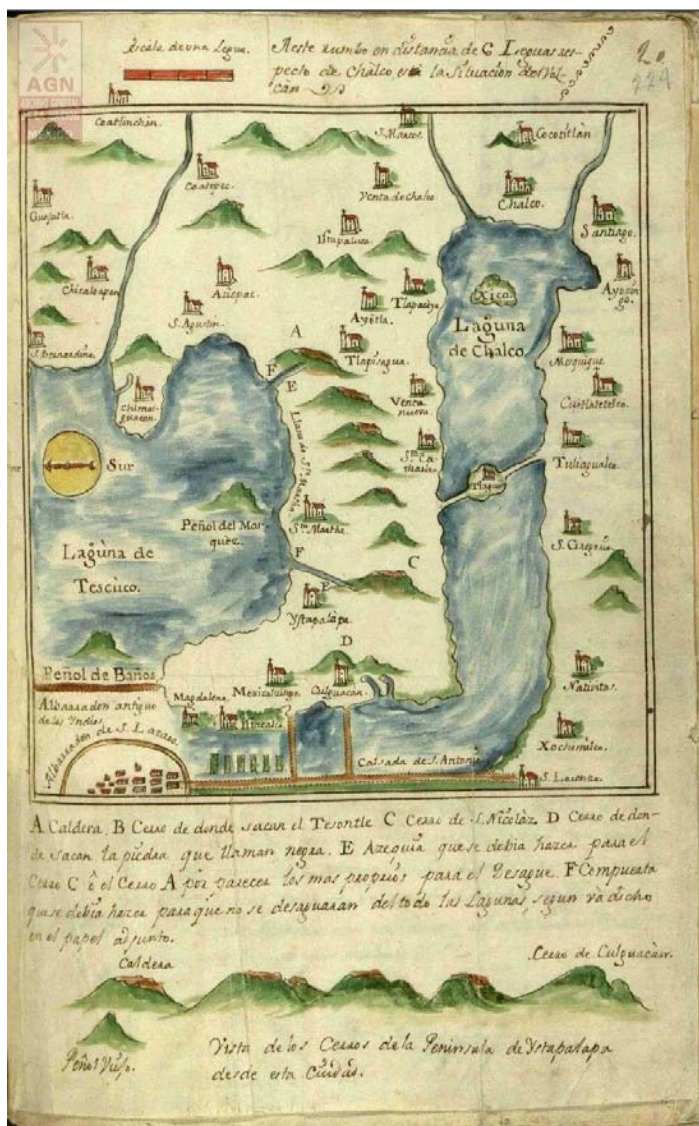


Imagen 1. Lagunas de Texcoco y de Chalco en 1767. Proyecto de desagüe de la cuenca de México. AGN, Mapoteca, Tierras, volumen 17, expediente 10.

Después del periodo prehispánico esta vía siguió vigente en la vida de los habitantes de la Ciudad de México. Los pueblos aledaños dependieron directamente del flujo del canal para cultivar las chinampas, cosecharlas, transportar y vender sus mercaderías en la gran ciudad. En las tierras del pueblo de Iztacalco se sembró principalmente: chícharo, amapola, clavel, azucena, margarita, rosa de castilla, lechuga,

betabel, col y rábanos, entre otros víveres. La cercanía de la zona de San Matías con la Ciudad de México contribuyó al desarrollo económico de la localidad, la cual se benefició particularmente por el famoso Paseo de la Viga; este auge económico y social se tradujo en la creación de diversas manifestaciones artístico-religiosas.

El Canal de la Viga fue un punto de recreación importante para los habitantes y visitantes de la gran capital. Durante casi todo el año los paseantes se divertían en canoas y disfrutaban del paisaje lacustre, así como de la comida, el pulque y el sinfín de flores que les brindaban los indígenas de Iztacalco. Este paseo fue mandado trazar por el virrey Bernardo de Gálvez y Madrid (1785-1786) en 1785, pero su construcción se llevó a cabo durante el mandato del segundo conde de Revillagigedo (1789-1799).⁷ Cabe anotar que la costumbre de ir al Paseo de la Viga comenzó tiempo atrás, durante el siglo xvii.

1.1 Primeras representaciones del Paseo de la viga

Es hasta el siglo xvii en que aparece representado en pinturas el Paseo de Iztacalco; se trata de tres biombos⁸ realizados al óleo: *Biombo con escenas de la Plaza Mayor de México, la Alameda e Iztacalco*; *Biombo con escenas del canal de Iztacalco*; y *Biombo con desposorios de indios y el palo volador*. En estos muebles se muestran las actividades

⁷ Andrés Reséndiz Rodea, *Paseo de la Viga. Frontera idílica y social*, México, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2013, (Abrevian ensayos), p. 6.

⁸ “La palabra biombo proviene del japonés *byo*, protección y *bu* viento; protección contra el viento. De oriente, pasó a Portugal donde le fue añadida la *m* epéndica portuguesa convirtiéndola en *biombo*.” Los bombos aparecieron en la Nueva España a principios del siglo xvii y para la siguiente centuria se volvieron imprescindibles en el ajuar domestico. Cfr. Teresa Castelló Yturbe y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos*, México, INAH, 1970, p. 11-14.

recreativas del Paseo de la Viga. Las imágenes permiten observar dicho lugar como punto de reunión de los altos estamentos sociales de la capital novohispana.

El primer mueble llamado *Biombo con escenas de la Plaza Mayor de México, la Alameda e Iztacalco* (imagen 2) pertenece a la colección Rivero Lake Antigüedades. Este mueble sólo conserva cuatro de sus hojas, en las cuales, la primera y la tercera representan escenas de la Alameda y de la Plaza Mayor de México respectivamente; mientras que en la segunda hoja el artista pintó la manera en que las personas de clase privilegiada ocupaban su tiempo en el Paseo de la Viga (imagen 3). Al fondo de esta imagen se observa un paisaje lacustre, además de varias construcciones que corresponden a viviendas y también se aprecia la iglesia. Sobre el canal se localizan dos canoas: la primera con su remero y un acompañante, la otra está vacía y anclada cerca de la orilla del agua. En el plano principal, sobre la ribera, una mujer ricamente vestida se encuentra sentada con un parasol abierto; otro grupo de personas conversan y observan los acontecimientos propios de un día de descanso. En la parte superior del mueble se aprecia el escudo de armas que utilizó el virrey primer marqués de Cadereyta, don Lope Díez Aux y Armendáriz (1635-1640).⁹

⁹ Esto indicaría que el mueble probablemente perteneció al ajuar del marqués. Rodrigo Rivero Lake, *La visión de un anticuario*, México, Américo arte, 1997, p. 301.



Imagen 2. *Biombo con escenas de la Plaza Mayor de México, la Alameda e Iztacalco*. Siglo XVII. Colección Rivero Lake Antigüedades. Tomado de *La visión de un anticuario*.



Imagen 3. Detalle del *Biombo con escenas de la Plaza Mayor de México, la Alameda e Iztacalco*. Siglo XVII. Colección Rivero Lake Antigüedades. Tomado de *La visión de un anticuario*.

El *Biombo con escena del canal de Iztacalco* (imagen 4) también fechado en esta centuria, presenta en el anverso escenas de la una posible visita que realizó un enviado

del Japón a la región Iztacalco.¹⁰ Esta obra se custodia en la colección de la familia Alvear Zubiría, en Madrid. Las imágenes que allí aparecen conjugan ornamentos orientales y occidentales: un friso que simula una suerte de cordobán alternado con aves, cartelas con versos relacionados con las escenas abajo pintadas y unas nubes doradas planas, características del arte nambán japonés. Los protagonistas de estas escenas visten ropajes de lujo, los cuales son reinterpretaciones de los repertorios ornamentales japoneses. En cuanto a la arquitectura, las casas semejan pagodas y sólo el templo tiene características occidentales como la torre.¹¹

En las dos primeras hojas aparece representado el puente con dos arcos característicos de Iztacalco. Sobre el canal se observan personas a bordo de canoas que interactúan con la naturaleza, mientras que en la ribera varias personas comen, se divierten y pasean.

¹⁰ Resulta interesante señalar que este biombo formó parte de la dote de una descendiente del conde de la Cortina quien contrajo matrimonio con un miembro de la familia Alvear, y es en la colección de esta familia donde se encuentra actualmente. Hasta el momento no se sabe quién fue el propietario primigenio de este mueble. Cfr. *Biombos mexicanos, op.cit.*, p. 61.

¹¹ Varios autores, *México en el Mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*, México, Azabache, 1994, p. 12.

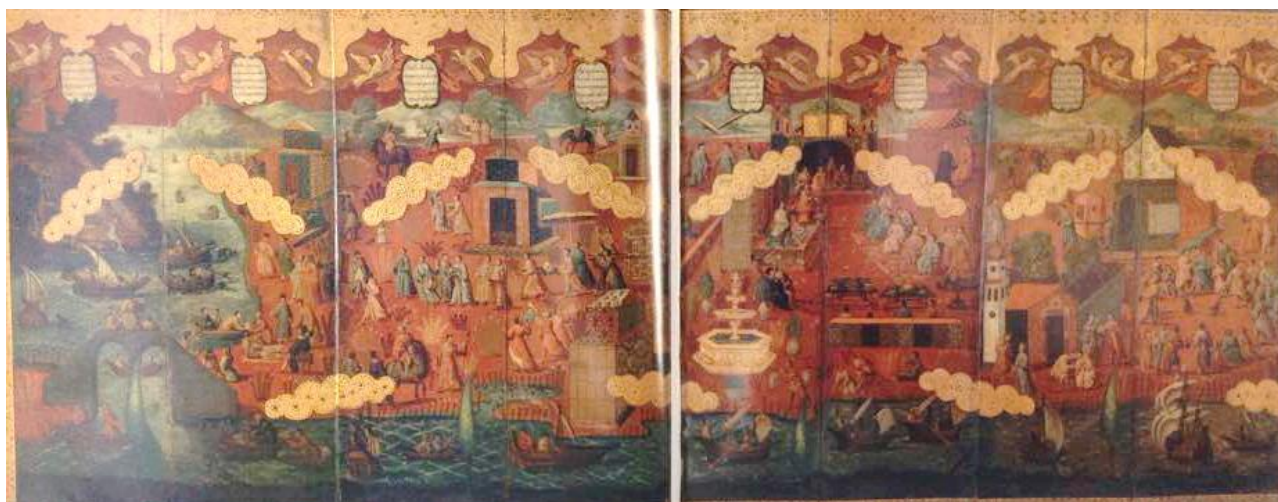


Imagen 4. *Biombo con escena del canal de Iztacalco*. Colección Familia Alvear Zubiría. Siglo XVII. Tomado de *México en el Mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*.

El último mueble *Biombo con desposorios de indios y palo volador* (imagen 5), se compone de cuatro hojas y una sola cara en las que se ilustra un día de fiesta y un desposorio de indios. También se observan mitotes, el juego del palo volador y otras actividades de diversión. Este formidable biombo se conserva en Los Angeles Country Museum of Art de la ciudad estadounidense de Los Ángeles. La investigadora Ilona Katzew sugiere que la escena se desarrolla en Iztacalco, ya que algunos de los biombos de la época –por ejemplo los dos anteriores– hacen referencia a este afamado paseo.¹² Asimismo, la construcción religiosa que se observa en la parte derecha del biombo es muy similar a la que aparece en la siguiente pintura a analizar. Por otra parte, la importancia del canal se incrementó paulatinamente y para el siglo XVIII era una visita obligada.

¹² Ilona Katzew, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México, Turner, 2004, p. 176.



Imagen 5. *Biombo con desposorios de indios y palo volador*. Siglo XVII. The Los Angeles Country Museum of Art. Tomado de *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*.

1.2 Esplendor del paseo en el siglo XVIII

En 1703 se tiene la noticia de la visita que realizó a Iztacalco el virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque (1702-1710). Al respecto Manuel Romero de Terreros, tomando como fuente directa a Antonio de Robles,¹³ señala lo siguiente:

¹³ “Martes 1º de este mes [mayo], día de San Felipe y Santiago, después de las tres de la tarde, fue la señora virreina a Ixtacalco en un barco que le hizo D. Francisco de Medina Picazo, tesorero de la casa de moneda, de doce varas de largo, cuatro de ancho y tres de alto, muy dorado, y con diez remeros vestidos de lampazos de China, que costó más de 1.000 pesos: llevó música, y fue también el señor virrey y otras muchas personas en canoas, y concurrió mucha gente; volvieron después de las oraciones.” en Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, vol. III, México, Porrúa, 1972, p. 265.

El primero de mayo de 1703, con objeto de que la virreina conociera el canal de la Viga y visitara Iztacalco, aparejó don Francisco de Medina y Picazo, Tesorero de la Casa de Moneda, una canoa de doce varas de largo, cuatro de ancho y tres de alto, dorada en su totalidad, y engalanada con guirnaldas de toda clase de exquisitas flores, y cuyos diez remeros vestían vistosos trajes de “lampazos de china”, en el cual se embarcaron los virreyes con muy selecta concurrencia, sin olvidar una buena orquesta que amenizara la jornada.¹⁴

Por fortuna, se cuenta con la imagen de este acontecimiento (imagen 6). Se trata del cuadro *Visita del virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque y su mujer, al Canal de la Viga y pueblo de Iztacalco*, obra de Pedro de Villegas. Tanto el texto de Manuel Romero de Terreros como la pintura antes referida –que forma parte de la colección del Museo Soumaya de la Ciudad de México– fueron relacionados por Gustavo Curiel en el libro *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*.¹⁵ En el cuadro se observa la iglesia de San Matías y algunos caseríos. Llamam la atención en el paseo, el coche de gala y la construcción religiosa que ya cuenta con una torre.

¹⁴ Manuel Romero de Terreros, *Los jardines de la Nueva España*, México, Antigua Librería de Robredo de J. Porrúa, p. 16.

¹⁵ Gustavo Curiel, *et. al., Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 93-96.



Imagen 6. Detalle de la pintura *Visita del virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque y su mujer al Canal de la Viga y Pueblo de Iztacalco*. 1706. Colección Museo Soumaya. Tomado de *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*.

En 1746 José Antonio de Villaseñor y Sánchez escribió su famoso *Theatro Americano*, obra comisionada por el virrey Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara (1742-1746). Se trata de una serie de cuestionarios que recogieron algunas características del territorio novohispano. Y uno de ellos hace alusión al pueblo de San Matías Iztacalco.

[...] con convento de religiosos franciscanos, al cual sale en el verano, entre Pascua y Pascua, la gente de la ciudad hace recreaciones por dentro de la agua [*sic*] en canoas enrosadas, y con diversas músicas con que se divierten gran parte de la tarde y de la prima noche.¹⁶

Después, en 1755 Villaseñor y Sánchez escribe *Apuntes o ensayo para la ilustración y suplemento de Theatro Americano*. Este segundo texto tuvo la finalidad de complementar, ampliar, detallar y profundizar lo ya descrito en el *Theatro americano*, además de consignar los cambios que ocurrieron en el lapso que hay entre estos dos textos.¹⁷ Dicho manuscrito está incompleto y nunca se publicó, actualmente se conserva en el Archivo General de Indias (AGI) y se dio a conocer por una publicación de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1980.¹⁸ En cuanto al pueblo de Iztacalco, Villaseñor y Sánchez otorga los siguientes detalles.

[Iztacalco]. A la parte sureste de la ciudad, y en distancia de una legua, está el pueblo de San Matías Iztacalco, que asimismo es coadjutoría del convento grande; y en él hay un razonable templo y convento donde vive un guardián y el cura coadjutor para la administración del pueblo, que es bien grande, con otros pueblos sujetos como son Los Reyes y Santa Ana Zacatlamanco y el de La Magdalena, todos los cuales, con el principal, están dentro de la laguna; y así, es la administración por agua, por cuanto el río o acequia real que trae las aguas de la laguna de Chalco a la ciudad pasa por este pueblo, en el que se forma diversión en el verano y yendo de la ciudad a él crecido número de canoas con gente de todos estados a divertirse con sus aguas, su amenidad y música; ejercítanse los indios feligreses de este curato en el cultivo de las vituallas y flores que conducen a la

¹⁶ José Antonio de Villaseñor y Sánchez, *Theatro americano. Descripción general de los reinos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*, México, UNAM, 2005, (Nueva biblioteca mexicana , 159), p. 171.

¹⁷ José Antonio de Villaseñor y Sánchez, *Suplemento al Theatro americano. La Ciudad de México en 1775*, estudio preliminar y notas de Ramón María Serrera, México, UNAM, 1980, p. 73.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 116-117.

ciudad para su venta en todos los tiempos del año, porque en todos hay flores frescas de distintas especies que se venden en el portal que llaman de las Flores.¹⁹

A continuación se muestran otras imágenes que exhiben al Paseo de Iztacalco como sitio de espaciamento.

Una de ellas es el Biombo *con vistas de la Ciudad de México y sus alrededores* de la colección Rodrigo Rivera Lake Antigüedades (imagen 7), se compone de doce hojas de maque rojo, con reverso y anverso. Allí se observan varios planos yuxtapuestos que recrean el centro de la Ciudad de México y sus alrededores,²⁰ así como cuatro de las entradas a la capital del virreinato. En la secuencia superior de la cuarta hoja del anverso una inscripción dice: Paseo de Xamayca [*sic*], refiriéndose a un tramo del famoso Paseo de la Viga. Las canoas que pasan por el canal van colmadas de mercaderías de los diversos pueblos por donde fluía dicha vía, para ser vendidas en la Ciudad de México.

¹⁹ *Ídem.*

²⁰ Cfr., *Pintura y vida cotidiana... op. cit.*, p. 92.



Imagen 7. Detalle del *Biombo con vistas de la Ciudad de México y sus alrededores*. Segunda mitad del siglo XIII. Colección Rivero Lake Antigüedades. Tomado de *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*.

La pintura al óleo *Paseo de Ixtacalco* se encuentra en el Museo de América en Madrid (imagen 8). Toda la escena se dedica al pueblo de Iztacalco. En el canal hay gran concurrencia de personas y al parecer se trata de una imagen relacionada con el inicio de la cuaresma, pues era el tiempo propicio para visitar el paseo.²¹ Al fondo de la escena se observan algunas casas con techo de paja a dos aguas. Del lado derecho, en primer plano, aparece la iglesia de San Matías con un arco de flores en la portada. La representación transcurre en el canal y la ribera del mismo. Las personas viajan en canoas, mientras escuchan música y compran los productos de los lugareños; también hay visitantes que caminan por la orilla del canal. En la parte inferior derecha se incluyó una cartela que dice lo siguiente: “Entrada al pueblo de Ystacalco, uno de los mexores que tiene México con la

²¹ Como se analizará más adelante, las crónicas coinciden en que la época del año en que se visitaba este canal era el inicio de la primavera.

facilidad de ponerse en media ora al dicho pueblo siendo su tránsito sumamente ameno”.²²



Imagen 8. *Paseo de Ixtacalco*. Siglo XVIII. Colección Museo de América. Tomado de *México en el Mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*.

El mueble *Biombo con el canal de la Viga*, muestra en el anverso el esplendor de un día de descanso en el canal de Iztacalco (imagen 9). Esta representación forma parte de la colección particular de Lura Braniff de Buch en la capital de México. El biombo está incompleto y sólo un fragmento del mueble muestra el paseo con sus diversas actividades

²² Varios Autores, *México en el Mundo... op. cit.*, p. 18.

recreativas y la iglesia. El canal está repleto de canoas con visitantes; a la orilla de este hay una gran cantidad de personas caminando. En la parte inferior del biombo se representaron frutas diversas de la región.



Imagen 9. *Biombo con el canal de la Viga*. Colección particular. Siglo XVIII. Tomado de *Una mirada al pasado: Usos y costumbres de la época virreinal en la Ciudad de México*.

Existen dos pinturas de castas que representan los paseos de la Viga y de Jamaica. Estas imágenes responden a la corriente ilustrada que fomentaba la observación y clasificación de la población novohispana de aquella época.²³ En ambos lienzos se plasman las distintas castas y los frutos propios de la tierra, así como algunos lugares emblemáticos cercanos.

Luis de Mena realizó el cuadro *Pintura de castas* cerca de 1750 (imagen 10); el cuadro se divide en tres secciones. La primera de ellas –de abajo hacia arriba– reproduce algunos frutos con sus nombres. En el registro medio aparecen ocho castas con sus respectivas denominaciones y la última parte muestra en el centro de la composición a la virgen de Guadalupe. A la izquierda de esta advocación mariana se avisa una parte de su templo correspondiente y a la derecha el Paseo de Jamaica, probablemente para ilustrar los principales lugares de esparcimiento. Aquí, al igual que en las otras representaciones se observan las canoas con visitantes y los vendedores en la ribera. Por último se debe señalar la pintura se localiza en el Museo de América en Madrid.

²³ También hay que recordar que el interés por proyectar una imagen positiva y a la atracción europea por otras culturas, especialmente la Nueva España, fueron el motor de estas imágenes. Cfr. *La pintura de castas... op. cit.*, p. 63.



Imagen 10. *Pintura de castas*. Ca. 1750. Colección Museo de América. Tomado de *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*.

En el siguiente cuadro llamado *Cuadro de 17 castas con vistas de los paseos de Chapultepec, Jamaica e Iztacalco* (imagen 11) se muestran una serie de imágenes que representan a parejas de castas y una alegoría de los indios mecos. La pintura, al igual que la anterior, pertenece a la colección del Museo de América en Madrid.²⁴ En la parte

²⁴ Cfr., *México en el Mundo... op. cit.*, p. 194.

inferior se observa la representación de tres paseos: a la derecha está Chapultepec; mientras que, al centro y a la izquierda se ubican los Paseos de Jamaica y de la Viga. El paisaje lacustre impera en esta escena; sólo se vislumbran dos casas, un templo y lo que probablemente fue el puente a dos aguas, que como ya se dijo es característico de las representaciones de Iztacalco. En el cuadro pueden verse a una serie de patos y canoas y sobre la ribera las paseantes disfrutan del paisaje.



Imagen 11. Detalle del *Cuadro de 17 castas con vistas de los paseos de Chapultepec, Jamaica e Iztacalco*. 1777. Colección Museo de América. Tomado de *México en el Mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*.

Asimismo, Ilona Katzew realizó un análisis exhaustivo del manuscrito titulado *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos*, obra escrita por Joaquín Antonio de Basarás.²⁵ Este documento contiene acuarelas y descripciones de lugares,

²⁵ Ilona Katzew, *Una visión del México de las luces: la codificación de Joaquín Antonio de Basarás*, México, Landucci, 2006.

costumbres y personas que habitaron en la Nueva España. La obra responde a la necesidad de sintetizar la información de la sociedad, signo evidente del periodo ilustrado que se vivía en estas tierras.

Uno de los lugares que llama la atención de Basarás es el Paseo de Iztacalco. De él hace una minuciosa reseña y realiza una acuarela que ilustra y corrobora lo descrito en el texto. La siguiente cita es un fragmento de la descripción sobre las actividades realizadas en el canal:

[...] A este, pues, tan ameno y deleitoso paseo concurren en todo el año por recreo la gente de México en canoas con música y otras diversiones, sin excepción de persona alguna por decente que sea, particularmente en la temporada que por costumbre tienen señalada para dicho paseo, que es desde Pascua hasta el Espíritu Santo, en que no se exceptúa el excelentísimo señor virrey, para cuya persona hay una salva de porte, y suele regularmente embarcarse en el paraje que llaman de la Viga. La demás gente se embarca con canoas junto a la Merced y las curtidurías, y aun el que quiere puede embarcarse en la plaza de México, al pie del palacio, hasta donde navegan las canoas de verdura, flores y otras cosas, por que esta acequia riega a toda la ciudad, llegando, como digo, 9 leguas distante de ella hasta Chalco.²⁶

Debe resaltarse que Basarás es uno de los pocos autores que menciona el costo que tenía la renta de una canoa en el paseo durante el siglo XVIII; tanto en temporada de pocos visitantes, así como en los días de fiesta. Se ha puesto completa esta cita porque es poco conocida y aporta detalles sobre el canal.

²⁶ *Ibidem.*, texto de la Lámina 103.

En toda esta laguna navegan innumerables canoas de varios tamaños distinguidos con sus nombres de santos como los navíos, remándolas regularmente entre indios. Las que usan para la conducción de la gente al recreo son medianas con sus toldos de petate, y suelen fletarse a 4 y 6 reales hasta Ixtacalco por todo el día o tarde en que no paran de rodear todas las chinampas. Esto es en tiempo muerto, pero en la temporada del dicho paseo cuestan 12 reales y 2 pesos por la mucha concurrencia de la gente que navegan con admirables músicas por todo el río o laguna, en que suelen haber grandes excesos, sin embargo de los bandos y providencias que su excelencia ordena todos los años para evitarlos, particularmente para la gente tan innumerable con que se puebla la orilla de la acequia en dicha temporada. Chuleando a los que pasan en canoas y los de éstas a aquéllos, profiriendo unos a otros los mayores oprobios, mayormente si navegan con señoras mujeres, los cuales se disimulan por la costumbre que hay de ellos en dicha temporada, aunque para evitar muchas ocasiones suelen rondar por toda la orilla algunas patrullas de soldados de caballería. La demostración de dicho paseo se ve claramente en el mapa que sigue, por cuya tabla se distinguen todos los paseos en el embarcadero sin que nada se le oculte a la inteligencia de quien siente reconocerla.²⁷

La acuarela que acompaña al texto anterior (imagen 12) tiene acotaciones de números y letras que permiten ubicar los lugares emblemáticos del Paseo de Jamaica o de Iztacalco. Pero, por olvido del autor, los números 3 y 4 que corresponden respectivamente al barrio de Santa Cruz Iztacalco, Convento de franciscanos y la parroquia de Iztacalco no están señalados en la ilustración..

²⁷ *Ibidem*. Los precios en pesos que se muestran en la lista referentes al costo del paseo en canoa suponía una cantidad importante.



Imagen 12. *Paseo de Jamaica o Ixtacalco*. 1763. En *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos*. Colección Hispanic Society of America, Nueva York. Tomado de *Una visión del México del siglo de las luces: la codificación de Joaquín Antonio de Basarás*.

1.3 Testimonios en la literatura de viajes

Se conocen una gran variedad de libros de viajeros que dejaron una gran dimensión testimonial de los paisajes y costumbres. Las crónicas e imágenes que otorgaron estos personajes durante el siglo XIX fueron muy populares dejando invaluable testimonios sobre los hechos acontecidos en el territorio nacional. Estos relatos estaban destinados para “satisfacer el enorme interés de un amplio público lector por todo lo que ocurría allende de los océanos.”²⁸

La selección que aquí se muestra pone en evidencia las miradas comparadas del Canal de la Viga, como punto de encuentro social para los habitantes de la Ciudad de

²⁸ Walther L. Bernecker, “Literatura de viajes como fuente histórica para el México decimonónico: Humboldt, inversiones e intervenciones” en *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos*, N° 38, julio-diciembre, 2003, p. 37.

México. También, la recopilación de estos textos responde al amplio espectro de profesiones e intereses de los viajeros que llegaron al país y demuestran la importancia de dicho lugar.

Carl Christian Becher llegó a México en 1832 como inspector y promotor alemán de la Compañía Renana de Indooccidental de Elberfeld. Su obra *Cartas sobre México: la república mexicana durante los años decisivos de 1832 y 1833*²⁹ es una recopilación del correo dirigido a su esposa durante los quince meses de su estadía en México. A continuación se transcribe la descripción que hizo sobre el Paseo de la Viga:

Carta XXI

México, a 11 de abril de 1832.

[...] el Paso de La Viga tiene una milla inglesa de largo. La arboleda se extiende a uno y otro lado del canal que llega hasta Chalco. La comarca adyacente, como generalmente ocurre en los alrededores de México, no ofrece a las vista ninguna belleza natural; a uno y otro lado del canal se extienden llanuras sin árboles ni malezas. A pesar de esto, el propio canal, por un lado, por el que se suben y bajan incesantemente anchas y largas trajineras, y por el otro las numerosas carretelas, jinetes y transeúntes que van y vienen por el mero paseo, dan a la escena una vital alegría. Especialmente las trajineras proporcionan a menudo un divertidísimo espectáculo, ora cuando van cargadas de chinamperos y labriegos que llevan flores a la ciudad, y que corónanse asimismo con ellas, ora cuando las clases bajas de la capital se embarcan en las lanchas en plan de paseo, siendo entonces nada raro ver por aquí y por allá a las jóvenes parejas retozando y bailando un aire nacional al son de las guitarras, en tanto que el resto de la compañía se divierte y ríe cordialmente viendo la danza. Mas tales diversiones populares se deslizan en esta tierra con bastante menos estrépito que las de nuestro país; esto acontece, por lo que he podido

²⁹ Carl Christian Becher, *Cartas sobre México: la república mexicana durante los años decisivos de 1832 y 1833*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.

colegir, a causa del carácter de los mexicanos que es más dulce y tranquilo que el nuestro.³⁰

La descripción de las actividades en las trajineras que realizó Becher deja ver el constante movimiento que ahí se desarrolló. Como medio de transporte, las canoas repletas de mercaderías pasaban sobre sus aguas, lo cual brindaba un colorido natural llamando la atención de los visitantes. Otro punto importante es la vía o camino de tierra que corría a lo largo del canal. Acerca de este sendero el autor otorga la siguiente descripción:

La arboleda de este paseo no es tan hermosa como la de la Alameda; mas los grupos montañosos que se ven al fondo, entre los cuales sobre salen notoriamente las cumbres nevadas de los dos volcanes, dan a la perspectiva un no sé qué de extraordinariamente pintoresco; pero no me atrevo a darle una descripción, así pues, tendrás que pedir ayuda a tu fantasía.³¹

El viajero alemán Johann Moritz Rugendas desembarcó en Veracruz en julio de 1831 y recorrió el territorio nacional durante tres años. Durante este periodo de tiempo realizó bocetos e ilustraciones³² que plasman los paisajes y costumbres que observó en su viaje (imagen 13).³³

En ciertas cartas escritas para su hermana se registraron las impresiones que tuvo de algunos lugares que llamaron su atención.³⁴ Uno de ellos es el Paseo de La Viga:

³⁰ *Ibidem.*, p. 94.

³¹ *Ídem.*

³² Algunas de estas ilustraciones se reproducen en Carl Christian Satorius, *México hacia 1859*, México, CONACULTA, 1990, (Cien de México).

³³ *El México luminoso de Rugendas*, textos de Renate Löschner, México, Cartón y papel de México, 1985, p. 40.

³⁴ *Ibidem.*, p. 38.

El paseo de La Viga se ha convertido en mi favorito. A lo largo de un canal que comunica a la ciudad con la laguna de Chalco se extiende una hermosa alameda, y entre los árboles se asoman casas y huertos que ya tenían fama en los tiempos de Cortés [...]

Especialmente en domingos y días de fiestas resulta atractivo este paseo. Con lanchas de fondo plano se recorre el canal hasta el cercano poblado y su mercado de flores. Con coronas y ramilletes de flores multicolores prendidos al cabello o a la mantilla y guirnaldas a la cintura, las muchachas y mujeres, acompañadas de los jóvenes, vuelven a casa en las barcas, bailando el fandango al son de la guitarra y el canto [...]

Difícilmente cabe imaginar una vista más alegre que estas barcas, repletas de gente y a menudo cubiertas de telas de color o lonas [...].³⁵



Imagen 13. *Dancing. Los mestizos. Paseo de las Vigas. [sic]. Ca. 1834. Tomado de El México luminoso de Rugendas.*

³⁵ *Ibidem.*, p. 54-56.

Frances Erskine Inglis, madame Calderón de La Barca, llegó al puerto de Veracruz el 18 de diciembre de 1839 y permaneció en el país por dos años y veintiún días, debido a que su esposo don Ángel Calderón de La Barca fue primer ministro plenipotenciario de España en México.³⁶

El libro de donde se extrae la siguiente cita está compuesto por 57 cartas escogidas, que fueron enviadas desde México a Boston, donde residía en ese momento su familia. La autora describió las tradiciones más trascendentales de algunos lugares importantes de México, entre ellos, la perteneciente al Paseo de la Viga, razón por la cual se trae a cuenta el fragmento de la siguiente la carta.

Carta XII

16 de Marzo.

Estamos ahora en Cuaresma, en medio de los rezos, visito a las iglesias y observancia de ayunos. El carnaval no fue muy alegre, excepción hecha de los bailes de máscaras y los lucidos paseos. Es el de la Viga uno de los más bellos que imaginarse pueden, y aun podrían mejorarse; pero así como están, con la agradable sombra [sic] de sus árboles y el canal, por donde desfilan las canoas, en un constante y perezoso ir y venir, sería difícil, a la hora del apacible atardecer, momentos antes de transponerse el sol, de preferencia en una hermosa tarde de un día de fiesta, encontrar en cualquier otra parte un espectáculo tan placentero o más inconfundible. Cual sea la clase social que muestre mayor gusto en el modo de gozar, es cosa que debe dejarse al juicio de los sabios: si los indios, con sus guirnaldas de flores y sus guitarras, sus bailes y canciones, y aleando las fragantes brisas, mientras sus canoas se deslizan al filo del agua, o las señoras luciendo sus mejores vestidos y encerradas en sus coches, que se pasean en silencio, devolviendo con un amable movimiento del abanico los saludos de sus bellas amigas desde el fondo de sus carruajes, temerosas, al parecer, de que la leve caricia del céfiro pudiera ofenderlas; y sin

³⁶ Madame Calderón de la Barca (Frances Erskine Inglis), *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, traducción y prólogo de Felipe Teixidor, México, Porrúa, 1974 (Sepan cuantos... 74), p. VII.

embargo, una brisa suave, cargada de aromas, corre sobre las aguas adormecidas, y los últimos rayos del sol doran las ramas de los árboles con una luz quebrada y ya fugaz [...] ³⁷

Por lo general, los autores que describen al Paseo de la Viga coinciden en el tiempo de visita: durante la cuaresma al principio de la primavera. Es en esta época del año crecía el follaje de los árboles y florecían las flores de las chinampas. Lo anterior seguramente brindó un espectáculo maravilloso para los visitantes haciendo honor al nombre de Paseo de las Flores. La autora continúa describiendo el lugar de la siguiente manera:

[...] Y, sin embargo, si llegáis a la Viga cerca de las cinco, cuando todavía la tierra conserva el frescor del riego y los soldados han ocupado sus puestos para cuidar el orden; los coches yendo y viniendo en dos largas hileras que se extienden hasta perderse de vista: los bordes de la calzada con un hervidero de gente plebeya que alegremente os pide le compréis flores, fruta o dulces; innumerables jinetes con trajes pintorescos, montando brios caballos, y que pasan por el centro de las dos filas de coches; y el canal atestado de canoas, con los indios que cantan y bailan con indolencia, mientras sus embarcaciones se deslizan en el agua; todo esto bajo un cielo azul y sin nubes, con un aire puro y transparente [...] ³⁸

Carl Bartholomaeus Heller fue un botánico y naturalista austriaco que llegó al territorio con la misión de recolectar y estudiar plantas de origen americano. ³⁹ De su diario se desprende el texto *Viajes por México en los años 1845-1848*. ⁴⁰ Este estuvo dirigido al

³⁷ *Ibidem.*, p. 54-56.

³⁸ *Ídem.*

³⁹ Carl Bartholomaeus Heller, *Viajes por México en los años 1845-1848*, traducción y nota preliminar por Elsa Cecilia Frost, México, Banco de México, 1987, p. 9.

⁴⁰ *Ídem.*

público europeo que desconocía gráficamente el territorio mexicano. A continuación se presenta la cita descriptiva referente al Paseo de Santa Anita:

Este paseo [de la Viga] es muy concurrido en determinadas épocas del año en especial en los meses de abril y mayo; por el contrario, en otoño está desierto. Y tanto más animado resulta el canal. Canoas de todo tipo, desde las góndolas de los ricos, que disponen de todas las comodidades, hasta las estrechas canoas de los indios, hechas de un tronco de árbol y que, cargadas de verduras y frutas, se bambolean de un lado a otro, cruzando las aguas del lago de Chalco. Con mucha frecuencia resuena en una u otra canoa un canto acompañado de guitarras, o se arrulla bajo la sombra del techo de algunas de las embarcaciones grandes una joven pareja, que sale de la ciudad para perderse en la soledad tranquila del lago.

Si se viaja por el canal se llega rápidamente a Santa Anita, un pequeño poblado que se encuentra en la pantanosa orilla del lago y está rodeado por los llamados jardines flotantes (chinampas).⁴¹

A su vez, la crónica que proporciona la condesa Paula Kolonitz contiene varias alusiones de la vida cotidiana que se desarrolló en México durante el siglo XIX. Ella arribó al país el día 28 de mayo de 1864 como parte del séquito de la emperatriz Carlota. Al finalizar su labor de compañía, en lugar de regresar al continente europeo decidió permanecer en el país cerca de seis meses.

El siguiente fragmento se extrajo del libro *Un viaje a México en 1864*,⁴² ahí se describe el Paseo de la Viga y Jamaica, los pueblos de Santa Anita e Iztacalco; así como varias curiosidades que percibió por la condesa.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 145-146.

⁴² Paula Kolonitz, *Un viaje a México en 1864*, traducción de Neftali Beltrán, prólogo de Luis G. Zorrilla, México, Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP, 1984 (Lecturas mexicanas 41).

[...] Al sur de la ciudad, donde el canal de Chalco se hace más ancho, en el amplio puerto donde cada mañana llegan los indígenas con sus mercancías, se extiende el Paseo de la Viga. Por allí se va a los pequeños pueblos en los que habitan solamente indios. Las más bellas flores se ven en sus proximidades y aún a las más pobres cabañas las rodea el perfume y la suave fragancia de las lindísimas flores que siempre cercan. Este paseo es encantador. Las heladas cumbres de los volcanes, como si estuvieran a mitad de la calle, se levantan ante los ojos, por la pureza de aire parecen estar más próximas que nunca. A la derecha del camino se extienden los campos de maíz que no parecen tener término, rodeados por matorrales salvajes, lujuriantes de flores.

Sobre graciosas canoas los indios transportan a la ciudad frutas, flores, maíz y heno. Junto a la fértil carga yacen las mujeres vestidas con sotanas color de rosa, con sus niños y sus perros todos acomodados en las poses más pintorescas. Una tienda sostenida por dos pequeños palos los cubre de los ardientes rayos solares. A la izquierda pueden verse extendidas las celeberrimas chinampas, los jardines flotantes de los indios. Originalmente el espejo del lago de Chalco era limpio y bello y sus ondas jugaban festivas. Pero los indígenas lo cubrieron de canoas y de esteras sobre las cuales ponían tierra donde plantaron frutas, flores y legumbres. Las ondas no se los llevan más porque echaban fuertes raíces y de tal modo formaron aquellas isletas llenas de verdor y setos de rosas.⁴³

Varios aspectos de la vida cotidiana que se desarrollaron alrededor del Paseo de la Viga fueron relatados por la condesa. Entre ellos la colorida vestimenta de las mujeres del pueblo y el vaivén de las canoas que transportaban personas, frutas, verduras y flores.

En pie, rígidos sobre su canoa, manejando los remos graciosamente, los indios van de una a otra isleta dándole al cuadro nuevos atractivos.

Estas chinampas proveen las necesidades de toda la ciudad en cuanto a frutas y legumbres. Llegando a Santa Anita y a Ixtacalco, cuando los niños nos vieron, salieron corriendo; pero era para volver hacia nosotros cargados de grandes ramos de flores que nos ofrecieron con la mayor cortesía del mundo. La pequeña recompensa que les dábamos

⁴³ *Ibidem.*, p. 119-120.

la recibían agradecidísimos y siempre que nos veíamos de nuevo la alegría y el contentamiento era recíprocos.⁴⁴

Así mismo existen diversas crónicas escritas por nacionales, en las que se dejó testimonio de la invaluable importancia de este sitio de esparcimiento. Incluso, algunas de estas descripciones van acompañadas por imágenes que complementan los textos.

A la par de sus actividades profesionales, Manuel Rivera Cambas dedicaba tiempo para escribir sobre la historia de México. En 1880 redactó *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripciones, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*.⁴⁵ En esta obra realizó una pequeña descripción sobre el Paseo de la Viga y las actividades que en él se llevaban a cabo. Ejemplo de ello son los siguientes párrafos:

En cuaresma es mucha la animación de los pueblos de Ixtacalco y Santanita, surcan el canal constantemente, canoas y chalupas cargadas de individuos del pueblo con vistosos trajes, soldados con sus variados uniformes, rancheros vestidos de cuero, mugeres [sic] del pueblo con enaguas de colores subidísimos; todos hablan, toman pulque y bailan en el estrechísimo lugar que queda libre, al compás de una pequeña arpa ó de pésimos bandolones: las mugeres [sic] y los muchachos regresan cargados de rosas y amapolas, señal segurísima de que vienen de Santa Anita.⁴⁶

⁴⁴ *Ídem*.

⁴⁵ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripciones, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*, volumen 2, México, Nacional, 1957.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 493-495.

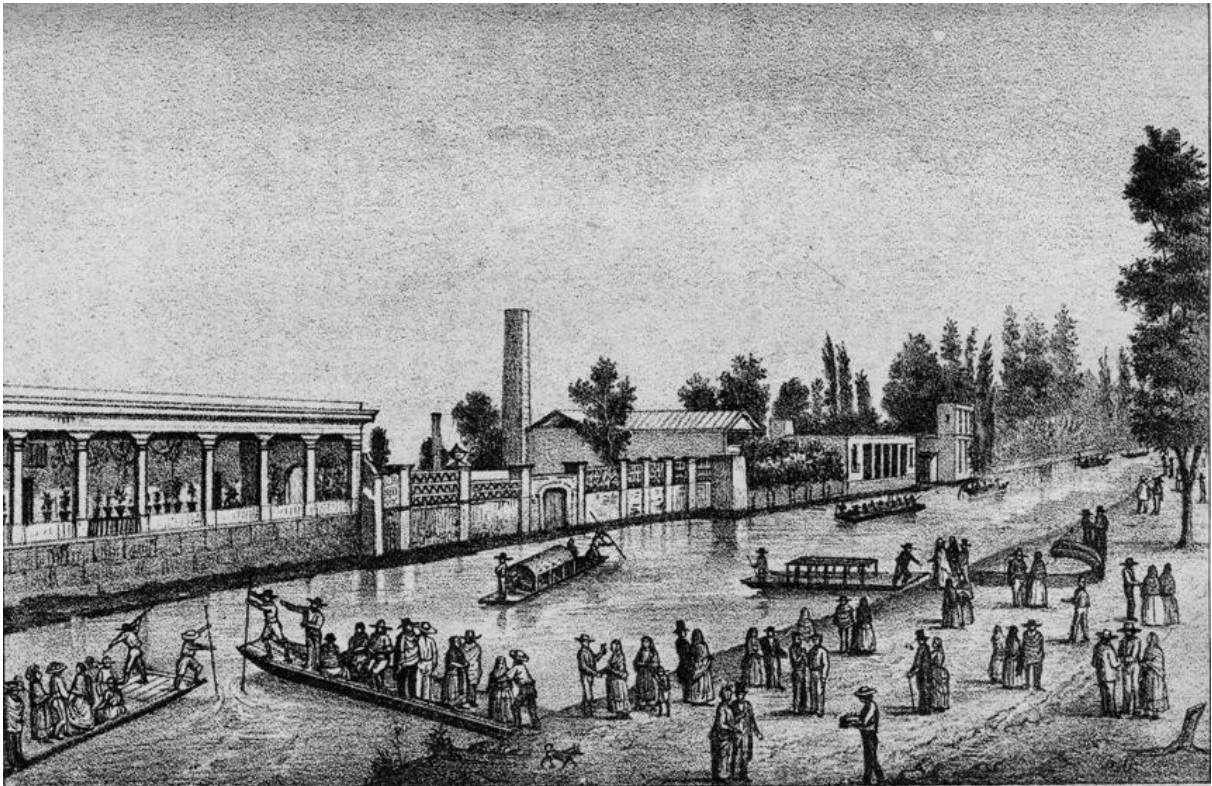


Imagen 14. *El paseo de la Viga, Embarcadero para Santa Anita e Ixtacalco. Ca. 1880. Tomado de México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripciones, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica.*

El texto fue acompañado por litografías que ilustran la narración. La imagen anterior exhibe al embarcadero de Iztacalco y acompaña a la siguiente descripción.

Los indígenas de Iztacalco y Santanita, se mantienen del comercio de flores y legumbres que conducen á el capital en sus canoas: desde el Viernes de Dolores hasta Pascua, se calcula en catorce mil pesos al capital invertido en flores [...] venden patos en la época propicia, tamales, tortillas enchiladas y pulque [...] multitud de canoas cubren el canal, muchas de ellas llevando músicos con arpa, guitarra ó bandolón y por la orilla, en tierra firme, sigue en cordón la gente á pie y á caballo, desde la garita hasta Ixtacalco.

Llegados al pueblo los paseantes, se reparten por las chozas y precisamente han de comer tamales, pato ó cualquiera otra golosina, se toma pulque ó cerveza y al oscurecer regresan las canoas trayendo á los paseantes coronados de rosas y amapolas.

La cuota que se fija para cada persona es de medio real ó un real, y reciben en las canoas á todos los que caben bien ó mal.⁴⁷

En la obra *México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos 1855-1856*,⁴⁸ Manuel Payno hace referencia al Paseo de la Viga en tiempo de cuaresma.

Llama la atención que el texto se acompaña por una serie de litografías ejecutadas por el notable pintor Casimiro Castro (imágenes 15 y 16). Del paseo se relata lo siguiente:

En los meses de la primavera, y especialmente en el Viernes de Dolores y Semana Santa, el canal de la Viga se cubre de chalupas y canoas llenas de flores, y las chinampas quedan por algunos días marchitas y eriazas, pero poco a poco vuelven a tapizarse de esa primorosa alfombra con que la naturaleza sabe cubrir la tierra, y el comercio continua por algunos meses.

Santa Anita e Ixtacalco, son los paseos favoritos de la gente del pueblo. En la estación propia, que comienza el primer domingo de cuaresma, y concluye en la Pascua del Espíritu Santo, todos los días festivos se dirigen las gentes en bandas al embarcadero de la Viga. En una canoa se colocan hasta cincuenta hombres y mujeres sentados en los bordos. El centro lo ocupan tres o cuatro músicos, y una o dos parejas de bailadoras, que alternan el *jarabe*, el *palomo*, el *artillero*, y otros sonecillos del país, como se dice generalmente. A veces la mitad de los pasajeros cantan y acompañan a los músicos. Una vez que las gentes llegan al pueblo, se reparten en las chozas de los indios, y precisamente han de comer *tamales*, pato, o cualquier otra cosa. En cuanto a bebida, se puede asegurar que ninguno deja de tomar un baso [*sic*] de pulque. Al oscurecer regresan todas las canoas, y las mugeres [*sic*] y los hombres vuelven a si casa con una corona de rosas o amapolas. Entretanto, la gente del pueblo olvida en aquellos momentos su condición y su miseria; la

⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁸ Casimiro Castro y Campillo J. *et. al.*, *México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos, 1855-1856*, edición facsimilar, México, Microprotecsa, 1961.

aristocracia, en soberbios carruajes, recorre fantástica y rápida aquellas calzadas espaciosas que están junto al canal, y gozan del húmedo ambiente de las aguas, y de la escena soberbia que presenta el ancho valle de México, cuando el sol se pone detrás de las montañas, y tiñe, con una tinta rosada, la alta y solitaria cumbre de los volcanes.⁴⁹



Imagen 15. *El paseo de la Viga*. 1869. Tomado de The New York Public Library. Digital Collection. Imagen ID 1519687.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 28.



Imagen 16. *El pueblo de Ixtacalco*. 1869. Tomado de The New York Public Library. Digital Collection. Imagen ID 1519692.

1.4 Ocaso del gran Paseo de Iztacalco

A principios de este siglo las actividades recreativas del Paseo de la Viga tuvieron una disminución importante, dando como resultado que las capas bajas de la sociedad se apoderaron de esta diversión. También, contribuyó a la desecación de esta vía las constantes inundaciones y los problemas de higiene provocados por la acumulación de

desechos orgánicos. Así mismo, el crecimiento urbano implicó la apertura de vías de comunicación vehiculares en detrimento del paseo peatonal.⁵⁰

Durante esta centuria la fotografía permitió la captura de momentos específicos de la vida cotidiana. Ellas muestran una gran variedad de imágenes que muestran al Paseo de la Viga durante el primer tercio de este siglo, cuando el desecamiento natural y el provocado por el hombre comenzó a degradar el paseo.

En la fotografía *Trajineras en el canal de la Viga durante el Viernes de Dolores* (imagen 17), se puede observar una embarcación adornada con una extensa variedad de flores. En el centro de ella se observan una serie de parejas de la alta sociedad que bailan. Al fondo, sobre la ribera del canal, una multitud observa atenta el hecho que se desarrolla.

⁵⁰ *Paseo de la Viga. Frontera idílica y social, op.cit.*, p. 16. Y “El canal, puente y garita de La Viga”, *op.cit.*, p. 466-467.



Imagen 17. *Trajineras en el canal de la Viga durante el Viernes de Dolores. Ca. 1920. Colección Familia Acevedo.*

El colorido de las canoas y chinampas impactaban a los visitantes, que gustosos surcaban en embarcaciones el recorrido del canal. Por ejemplo, la imagen 18 muestra a un grupo de paseantes disfrutando de esta diversión, contrastando con los propios del pueblo quienes observan atentos a los paseantes.



Imagen 18. *Canal de la Viga*. 1908. Fototeca Constantino Reyes Valerio- CNMN-INAH. Número de registro 2068-30.

Por otra parte, la vida cotidiana en el paseo de la viga fue capturada en varias fotografías. Estas imágenes dan cuenta del paso de canoas llenas mercaderías con rumbo al centro de la Ciudad de México y de su regreso, esta era una escena constante en el canal (imagen 19).

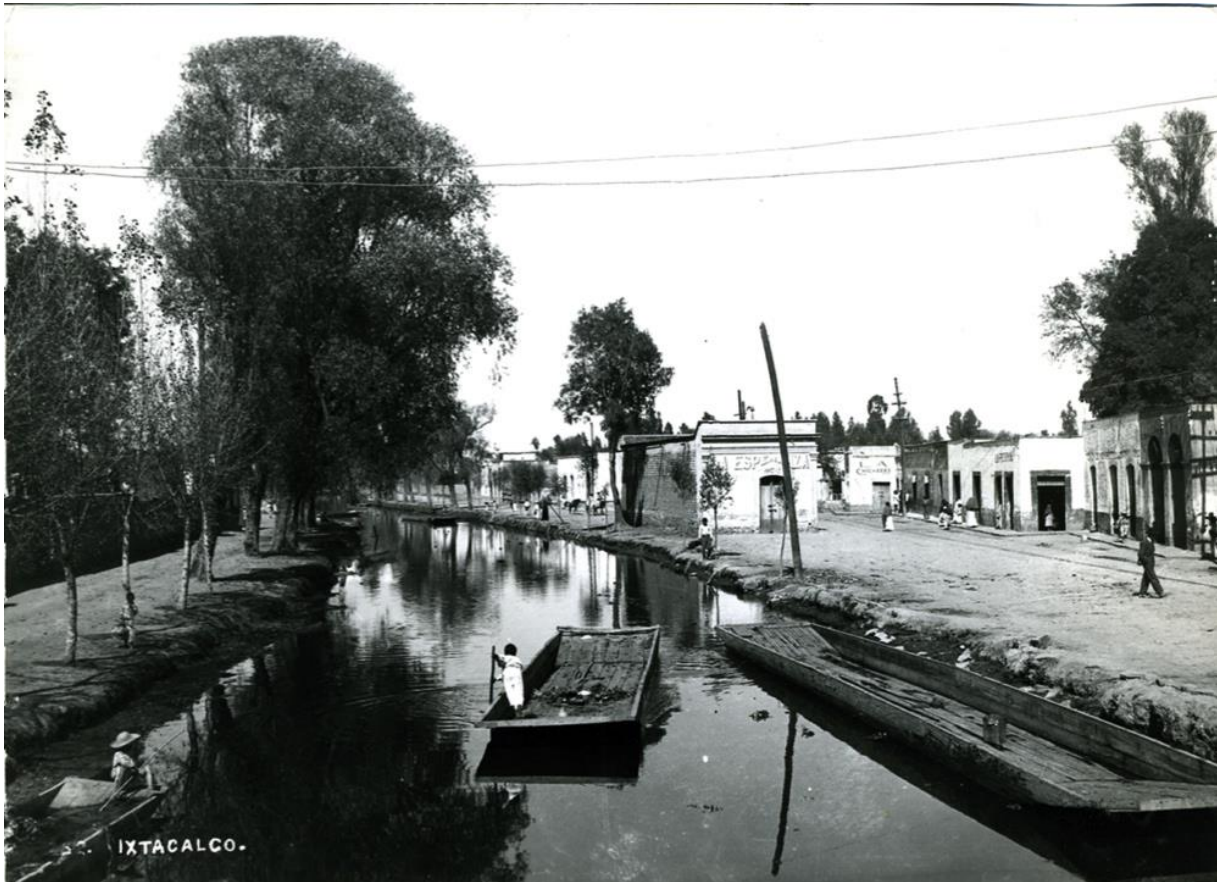


Imagen 19. *Canal Nacional*. 1920. Fototeca Constantino Reyes Valerio- CNMN-INAH. Número de registro MDLXXII-7.

También algunas crónicas fechadas en el siglo xx dan cuenta de las actividades desarrolladas en el Paseo de la Viga. Una de ellas fue realizada por Adolfo Prantl y José Grosso a principios del siglo xx titulado *La Ciudad de México. Novísima guía universal de la capital de la República Mexicana*.⁵¹ Aquí aparece el Paseo de la Viga descrito de la siguiente forma:

⁵¹ Adolfo Prantl y José L. Grosso, *La Ciudad de México. Novísima guía universal de la capital de la República Mexicana*. México, Juan Boxó y compañía editores, 1901.

[...] De un lado, entre uno que otro chopo o fresno escueto, está el canal, que extiende su cinta sucia de agua barrosa hasta Chalco, tocando algunos pueblos como Santa Anita, Mexicalcingo e Ixtacalco, curiosas por islas flotantes [...] y en las que los indígenas cultivan plantas de hortalizas: las chinampas; y alegres porque a cada paso se tropieza con casitas que quieren ser Quintas y que son muy concurridas por la riente juventud y la gente de trueno, quienes improvisan animadas fiestas donde se bebe, se baila, se canta y se riñe a casa momento y por la causa más baladí.

Del otro lado esta la polvorienta calzada, y a las márgenes del canal una que otra mísera casucha.

Este paseo es netamente nacional, y la circunstancia de haber sido elegido como sitio favorito de los parrandistas, de las mujeres de mal vivir (valiéndose de una frase de nuestros devotos antepasados) y de la gente de medio pelo, ha hecho no ser frecuentado por personas decentes, a excepción del viernes de Dolores, día clásico del paseo que nos ocupa, en que junto a la blusa del obrero pasa la americana gentelman [sic], y al lado de unas pictóricas enaguas de castor se oye el frou-frou de la finísima seda.⁵²

Por otra parte, Antonio García Cubas en su obra titulada *El libro de mis recuerdos*⁵³ realiza una descripción del paseo. A continuación, se transcribe un fragmento de este texto.

Hallábase la calzada del Paseo de la Viga compartida en tres, como la de Bucareli, por hileras de sauces que por su follaje y dimensiones no desdecían de su calidad de árboles [...]

Las canoas, hechizadas de gente, iban y venían deslizándose con lentitud en la tranquila corriente, en tanto que el embarcadero, invadido por la lentitud, despedía sin cesar embarcaciones fletadas por los que aceptaban la invitación de los remeros que continuamente gritaban: a Santa Anita, dos por medio real.

⁵² *Ibidem.*, p. 702-703.

⁵³ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa, 1986 (Biblioteca Porrúa 86).

Aglomerábanse en dichas canoas hombres, mujeres y niños, gozando todos del contento general, diversamente manifestado según la clase y calidad de las personas. En las canoas fletadas por familias decentes, ocupaban éstas con cierto desahogo, sus asientos, bajo un toldo curvo formado por petates y sostenido por arcos de madera; de vez en cuando las ráfagas del viento hacían oír el canto juvenil de alguna dama y los acordes de la guitarra que lo acompañaba [...] ⁵⁴

La tradición oral también dejó huella de las modificaciones que existieron en las variadas actividades comerciales propias del canal. Las recetas culinarias es un claro ejemplo, pues los platillos que anteriormente se vendían a los paseantes, ahora son ocupados para consumo familiar. El pato en totopagua, tamal de pescado y tamal de menudencia de pollo son los platillos que se elaboran actualmente en el pueblo de Iztacalco.

Como consecuencia de la entubación de los canales y ríos que surcaban la Ciudad de México (imagen 20), muchas de las tradiciones que en ellos se practicaron fueron desapareciendo. Estos afluentes se convirtieron en grandes avenidas donde las canoas y barcos de vapor dejaron de transitar para darle paso a los vehículos automotores.

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 315-316.



Imagen 19. *Trabajos de desecación del Canal de la Viga. Ca. 1940. Colección Familia Acevedo.*

Inclusive, el proceso de expropiación de tierras de cultivo que se desarrolló a mitad del siglo xx contribuyó a la urbanización de espacios chinamperos. Esto afectó especialmente al oriente de la ciudad saliendo perjudicada el área que actualmente ocupa la Delegación Iztacalco. Así, las chinampas que los viajeros describieron en sus anécdotas fueron expropiadas y pagadas a los dueños por una cantidad mínima que no correspondió al precio real.⁵⁵ Ahora estas tierras son ocupadas por nuevas colonias y habitaciones multifamiliares; claro ejemplo de lo anterior es la colonia Infonavit Iztacalco (imagen 21).

⁵⁵ El hecho de la expropiación de las chinampas es recordado por los habitantes del pueblo de Iztacalco.



Imagen 21. Mapa de la Ciudad de México hacia 1970 con la traza del antiguo Canal de la Viga. Tomado de <http://www.mexicomaxico.org/Viga/LaViga.htm>

Es así que el Paseo de la Viga como punto de recreación desapareció y hasta la fecha sólo se cuenta con una actividad simbólica de este mítico canal, el Paseo del Viernes de Dolores. Esta remembranza se lleva a cabo desde hace varios años y en ella participan los habitantes del pueblo para evocar las más antiguas tradiciones.

El recorrido histórico por el Paseo de la Viga muestra la importancia que tuvo como sitio de diversión y como vía de transporte de mercaderías provenientes del sur de la cuenca de México. Este desarrollo social y económico pudo dar pie al financiamiento de obras religiosas de gran valor artístico –como son el retablo dorado de la capilla de la Santa Cruz y la cruz de plata repujada y cincelada– por parte de indios principales. Estas dos obras se conservan hasta nuestros días y ahora son motivo de la investigación.

2.1 Ubicación

La fundación cristiana del pueblo de Iztacalco data probablemente de la primera mitad del siglo XVI, este dato lo refiere Jorge Enciso en *Monumentos coloniales de México*⁵⁶ y lo retoma George Kubler en *Arquitectura mexicana del siglo XVI*.⁵⁷ También, en el *Mapa de Uppsala* de aproximadamente 1550 se aprecia el islote de Iztacalco acompañado de una serie de representación que hacen alusión a la distribución de templo cristiano (imagen 22).



Imagen 22. Detalle del *Mapa de Uppsala*. Ca. 1550. Tomado de www.annotatio.net/aalto/mexico.html

⁵⁶ Jorge Enciso, *Monumentos coloniales de México*, México, Cultura, 1939, p. 18.

⁵⁷ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 569.

La capilla de la Santa Cruz se localiza en uno de los barrios del antiguo pueblo de Iztacalco. La comunidad cuenta con un santo patrono, San Matías apóstol, al que se le rinde culto en el ex convento franciscano de dicho pueblo. Iztacalco posee varios barrios que también fungen como colonias: Santa Cruz, San Miguel, La Asunción, Santiago, Los Reyes, Zapotla, San Francisco Xicaltongo y San Pedro; todos estos lugares cuentan con una rica historia y tradiciones propias de las cuales los habitantes se sienten orgullosos.

El barrio que nos atañe es la de Santa Cruz. Este tiene dos monumentos históricos religiosos de gran importancia. El primero es la ermita de Guadalupe que data de finales del siglo XVI (imagen 23), pero que se modificó en el siglo XVIII, pues las formas estilísticas exteriores del edificio, y la cúpula octagonal dan a pensar que se hicieron los cambios en esta época. El edificio fue declarado monumento histórico el 15 de octubre de 1955 por la Dirección de Monumentos Coloniales.⁵⁸ Para este dictamen existe una descripción del inmueble por Pedro Álvarez Gasca, que a continuación se transcribe.

[...] Cubierta con una cúpula de gajos y costillas sobre tambor octogonal penetrado por las lucarnas en arco lobulado; los ángulos se refuerzan con columnillas que sostienen remates almeniformes y corona el conjunto una graciosa linternilla rodeada de nichos. La portada de formas sencillas, consta de un solo cuerpo con arquivolta y jambas cubiertas de robustos almohadillados y se cierra con un simple cornisuelo. El muro de la fachada se recorta en su parte superior, en forma de frontón ondulado en el que se abre un nicho que contiene un pequeño relieve de la Virgen de Guadalupe [...] el ábside se remata con una pequeña cruz de piedra.⁵⁹

⁵⁸ Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos- Instituto Nacional de Antropología e Historia (AGCNMH-INAH). Delegación Iztacalco. Ermita de Guadalupe o la Bóveda. Barrio de Santa Cruz. Dictamen para justificar la declaratoria de monumentos de la capilla llamada "La bóveda" Exp. 3307 VIII-2/303(725.1)/.

⁵⁹ Ídem.



Imagen 23. Ermita de Guadalupe o Bóveda de Santa Cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

El segundo inmueble histórico-religioso es la capilla de la Santa Cruz. Esta construcción probablemente se originó en el siglo XVI, pero la fachada cuenta con columnas salomónicas revestidas de argamasa que fueron añadidas tal vez en la primera mitad del siglo XVIII.⁶⁰ El templo fue declarado monumento histórico el 6 de mayo de 1972, esto según los documentos que están bajo resguardo del AGCNMH-INAH⁶¹.

⁶⁰ Los primeros edificios en que se utilizó la columna salomónica como una solución formal datan de finales del siglo XVII (1682-1685). Dicho elemento se utilizó en el segundo cuerpo de las portadas procesionales y el tercer cuerpo de las portadas del crucero de la Catedral de México, así como las portadas del convento de Santa Teresa la Antigua. La difusión de la columna salomónica quizás llegó a la periferia de la Ciudad de México, en especial los pueblos de indios, entrado ya el siglo XVIII. Cfr Martha Fernández, *Artificios del barroco*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM, 1990, (Colección de Arte 44), p. 67-69.

⁶¹ AGCNMH-INAH. Capilla de Santa Cruz. Barrio de Santa Cruz. "Declaración de monumento de la Capilla de Santa Cruz." Sin número de oficio. Cfr. *Iztacalco colonial...*, p.126.

En el interior del templo se conservan las siguientes obras artísticas virreinales: un retablo barroco dorado y perfilado en negro con pinturas de Juan Sánchez Salmerón (activo desde ca. 1661 hasta 1690); una cruz revestida de plata repujada, donada por un natural de Santa Cruz que se conserva en el nicho superior del mismo retablo;⁶² dos cristos de pasta de caña de maíz y una escultura de la Virgen de los Dolores que data del siglo XIX.⁶³

2.2 Análisis descriptivo

2.2.1 Exterior

La capilla de la Santa Cruz está situada de este a oeste. El edificio se compone de una planta rectangular con dos vanos de acceso; el principal se localiza al pie de la nave (imagen 24). La segunda puerta –conocida como Porciúncula– se encuentra en el muro norte del edificio, este lugar se encuentra tapiada desde principios del siglo XX, según las informaciones de los habitantes del barrio.⁶⁴

⁶² Estas piezas se abordarán en los capítulos III y IV.

⁶³ *Catálogo Nacional. Monumentos históricos... op cit.*, p. 189-191.

⁶⁴ Hasta la fecha no se cuenta con algún registro fotográfico o documental que permita confirmar esta aseveración.

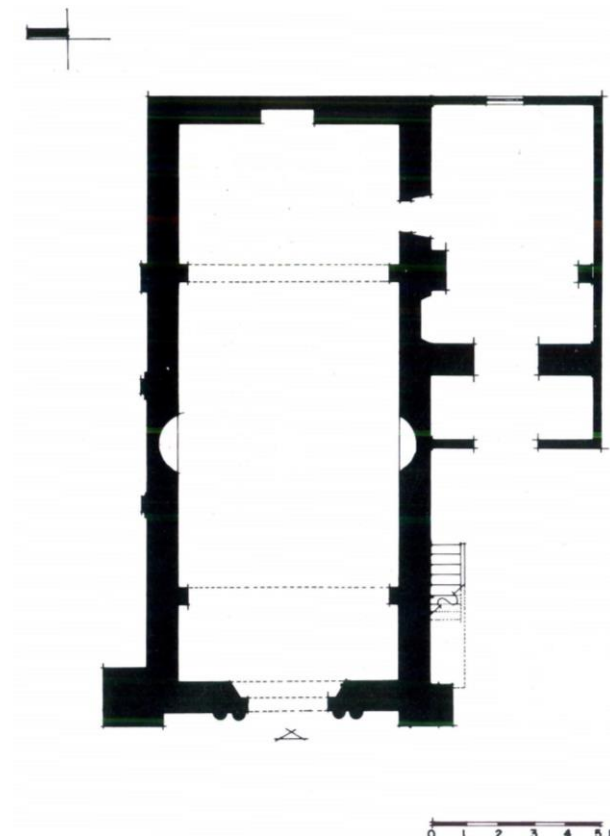


Imagen 24. Planta de la capilla de Santa Cruz. Tomado de *Catálogo Nacional. Monumentos históricos inmuebles y muebles, Iztacalco, D.F.*

En una serie de fotografías pertenecientes a la fototeca Constantino Reyes Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH (CNMH-INAH), fechadas a finales del siglo XIX y principios del siguiente, se puede observar que la fachada de la iglesia estaba revestida de estuco (imágenes 25, 26 y 27). Sin embargo, el registro fotográfico muestra que a mediados del siglo XX este revestimiento ya no existía.



Imagen 25. Capilla de la Santa Cruz, finales del siglo XIX. Fototeca Constantino Reyes Valerio CNMH-INAH. Número de registro LXVII-67.



Imagen 26. Capilla de la Santa Cruz. 1970. Fototeca Constantino Reyes Valerio CNMH-INAH.
Número de registro 1225-024 F 10210.



Imagen 27. Capilla de la Santa Cruz. 1976. Fototeca Constantino Reyes Valerio CNMH-INAH.
Número de registro 0808-055 F 10209.

En la actualidad puede observarse el material que se utilizó originalmente para la construcción del templo, estos son el tezontle y la chiluca; piedras que fueron colocados en un aparejo irregular unidos con arena y cal. En cuanto a las portadas se mantiene el revestimiento en blanco, que originalmente fue de cal, pero que hoy día está conformado por pintura vinílica.



Imagen 28. Actual fachada principal de la capilla de Santa cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

La fachada principal (imagen 28) se compone de un cuerpo con un remate. De éste sobresale la torre a la izquierda y una espadaña a la derecha. El vano de entrada de la portada es semihexagonal y el intradós no contiene decoración; además la imposta es voladiza con molduras. La piedra clave se conforma por roleos y ovas en el centro. El arco no llegue hasta el entablamento y las enjutas se hallan decoradas con motivos fitomorfos de argamasa.

El vano de entrada está flanqueado por columnas pareadas helicoidales y un cordón marca sus senos y gargantas. Estos apoyos descansan sobre un pedestal corrido con molduras a medio bocel. Las columnas muestran capiteles en forma de cubo engalanados con elementos florales en tres de sus caras, los cuales recuerdan el orden corintio. Los capiteles sostienen un entablamento compuesto de arquitrabe, friso pulvinado y cornisa. El arquitrabe y la cornisa muestran molduras con resaltos y retraimientos.

El remate está compuesto por un nicho flanqueado por dos medias muestras con traspilastras, sobre bases que descansan en una pequeña cornisa con diferentes planos de profundidad. A su vez, la cornisa parece estar sostenida por pilastras con sus correspondientes traspilastras, mismas que descansan sobre otros cubos. Las medias muestras del nicho sostienen un friso y una cornisa con distintos planos de volumen. El nicho conchiforme incluye una venera; en su centro resguarda una escultura de san Antonio de Padua, la cual, por el tamaño se puede estimar que no es la original, pues es más pequeña que el nicho. Este último elemento está flanqueado por dos pilastras que se extienden hasta la cornisa. A los lados se aprecian dos óculos de forma octagonal. El remate del nicho se compone por dos roleos invertidos y una base sobre la cual descansa una cruz.

Hacia la parte izquierda de la portada se aprecia la única torre de planta cuadrada; se compone de dos cuerpos, un cupulín y una linternilla. Dicho elemento sirve además como contrafuerte. El primer cuerpo de la torre alberga en total cuatro arcos de medio punto. Cada arco aparece flanqueado por pilastras y traspilastras que sustentan un entablamento moldurado con distintos planos de profundidad. El segundo cuerpo, muestra también vanos de medio punto, pero de menor tamaño, situados en cada una de sus

caras. En cuanto a los arcos que se describen hay que destacar que están flanqueados por pilastras que se yerguen sobre molduras. Remata el conjunto una linternilla de base octagonal con pequeños vanos en cuatro de sus caras, que sostiene una cruz de piedra.

Hacia el lado derecho de la portada se ubica un segundo contrafuerte coronado por un pináculo y en la parte superior se observa la espadaña con cornisamiento corrido. Del centro del vano de medio punto de la espadaña pende una campana. Este campanario está flanqueado por pináculos, elementos que se repiten en el remate, sobre el cual se levanta una cruz.

2.2.2 Interior

La nave de la iglesia es de planta rectangular, su techumbre es plana y posiblemente contaba con artesonado de madera, como la mayoría de las iglesias rurales. Al parecer, nunca se techó con bóveda de cañón corrido.

En cuanto a la decoración, ésta fue totalmente modificada en los años setenta del siglo xx según un reporte de restauración.⁶⁵ No obstante, la ornamentación incluye motivos fitomorfos elaborados en argamasa, presentes en: el coro, nichos laterales, marcos de pinturas de los muros, cornisas, en el techo y en las bases y capiteles de pilastras, así como en el arco triunfal del presbiterio.

El muro del ábside contiene en la parte baja figuras de ángeles, uno en cada costado. Los marcos de las pinturas muestran elementos de la rocalla francesa en cada

⁶⁵ AGCNMH-INAH. Delegación Iztacalco. Capilla de Santa Cruz. Barrio de Santa Cruz. "Dictamen del proyecto de restauración de la capilla de la Santa Cruz." Documento citado en *Iztacalco colonial... op.cit.*, p. 136-140.

uno de los ángulos. A los costados del retablo principal se localizan dos bajo relieves de ángeles con marcos mixtilíneos. El techo del presbiterio adopta una forma rectangular y no contiene bóveda alguna. En la parte media de la cubierta del presbiterio se observa una serie de molduras mixtilíneas –características de la ornamentación y arquitectura del siglo XVIII–. Al interior de este ornamento, inspirado en las formas dieciochescas, aparecen ocho figuras de serafines. Por una fotografía (imagen 29), fechada hacia la década de los años setentas del siglo XX, se deduce que esta decoración es nueva. Se trata de yeserías que corresponden a formas neocoloniales que recrea elementos del periodo virreinal en épocas distintas.



Imagen 29. Interior de la capilla de Santa Cruz. 1976. Fototeca Constantino Reyes Valerio CNMH-
INAH. Número de registro MCCXXV-33.

El retablo de Santa Cruz: un ejemplo de reutilización de altares religiosos

3.1 Un colateral de San Matías Iztacalco

En una serie de inventarios de bienes correspondientes a la capilla de la Santa Cruz, fechados entre 1926 y 1942, se menciona el retablo pasionario de este templo primero como un colateral y después como mayor. De acuerdo a esta movilidad se puede pensar que este retablo haya pertenecido originalmente a otro templo cercano, probablemente al de San Matías Iztacalco.

Como antecedente de esta hipótesis, María del Rocío Arroyo Moreno propone en su investigación que el retablo de Santa Cruz fue originalmente un colateral de otro templo.⁶⁶ La autora no da razones de la afirmación, pero se intuye que se debe a las dimensiones del retablo, ya que éstas no concuerdan con la totalidad del ábside de la capilla. Cabe señalar que este no es un caso aislado, de hecho, muchos colaterales fueron reutilizados como retablos principales o se rehicieron con partes de varios retablos.⁶⁷

A continuación, se examinarán los documentos e inventarios que ayudarán a seguir de manera cronológica la ubicación de retablo.

⁶⁶ María del Rocío Arroyo Moreno, *Retablo del siglo XVII en la capital de la Nueva España*, México, 2008. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, para obtener el título de Doctora en Historia del Arte.

⁶⁷ Como ejemplo podemos citar el retablo de la Virgen María en Tepepan Xochimilco; el retablo de Santa Ana en el templo de Santiago y Felipe Apóstoles Azcapotzalco y el retablo de Santa María Magdalena en el templo del mismo nombre en Magdalena Contreras.

En el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (BNM) se halló un libro de oficinas y de visitas con inventarios de plata, ajuar eclesiástico, libros y otras obras artísticas que pertenecieron al convento de San Matías Iztacalco. El documento está fechado en 1712; sin embargo, tiene notas de años posteriores en las que fueron añadidas otras adquisiciones del ajuar eclesiástico. En la parte final del inventario de plata, añadido en 1713, se puede leer lo siguiente:

Más otra lámpara chica nueva que se hizo [*sic*] el año de 1713 que esta en el altar de la Vera Cruz, pesa 22 onzas [*sic*], la hicieron los mayordomos.⁶⁸

El altar del que se habla es probablemente el colateral que en 1713 se encontraba en el templo del convento de San Matías con la advocación de la Santa Cruz.

Es en un inventario de 1926 cuando se menciona por primera vez la existencia de un retablo pasionario en la capilla de la Santa Cruz. Los listados de los bienes de la iglesia responden a la Ley de Tolerancia de Cultos, promulgada en 1926 por Plutarco Elías Calles (1924-1928), mejor conocida como Ley Calles. Esta disposición agregó cláusulas a varios artículos constitucionales en las que se limitaba y controlaba al clero⁶⁹. El 31 de julio de ese mismo año la ley entró en vigor. Acto seguido, el gobierno envió personal para que

⁶⁸ Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Archivos y manuscritos. Clasificación MS.984.

⁶⁹ Los artículos son: 3º Declara que la educación será laica y prohíbe que cualquier religioso o ministro del culto imparta clases, ni dirija centros escolares, 24º trata sobre la libertad religiosa; pero prohíbe toda manifestación pública de fe, 27º todas las propiedades de la iglesia pasaran a ser del clero y 130º no se le reconoce personalidad jurídica a la iglesia. Cfr. Joaquín Gallegos Tejeda, "Persecución religiosa en México por el presidente Plutarco Elías Calles". *1ª Jornada sobre las persecuciones religiosas en el mundo contemporáneo*, 25 Abril de 2002.

levantaran inventarios de los objetos resguardados en las iglesias del país,⁷⁰ por lo que el 10 de agosto de 1926 se realizó el inventario de muebles y encerres correspondiente a la capilla de la Santa Cruz.⁷¹ El listado comienza de la siguiente manera:

1. Un altar de cemento armado.
2. Un colateral con sus cuadros de la pasión. [...]
12. Una Santa Cruz con cuatro sendales.⁷²

El 20 de enero 1942 Abelardo Carrillo y Gariel, Jefe de Restauradores de la Dirección de Monumentos Coloniales, realizó una descripción de la capilla de la Santa Cruz, la cual conviene conocer:

ALTAR MAYOR

Retablo barroco formado de un zócalo y dos cuerpos. En el zócalo [hay] cuatro niños a manera de atlantes [que] soportan las cuatro columnas del segundo cuerpo, y en el centro de este un nicho. En la parte superior [hay] un nicho rematado por un frontón, cuyo centro lo ocupa el enmarcamiento de una pintura circular. Los laterales del zócalo y los dos cuerpos ostentan pinturas enmarcadas.- Madera tallada y dorada.- Sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado.⁷³

Por fortuna, se cuenta con un registro fotográfico de los años cincuentas del siglo xx del interior de la capilla, que es hasta el momento la fotografía más antigua del retablo

⁷⁰ Jean Meyer, *La cristiada*, México, Fondo de Cultura Económica, Clío, 2007 (Tezontle).

⁷¹ Transcripción total del inventario en el Anexo documental.

⁷² AGN. *Secretaría de Gobernación siglo xx. Dirección general de Gobierno*. Caja 2948. Expediente 13.

⁷³ AGCNMH-INAH. Delegación Iztacalco. Capilla de Santa Cruz. Barrio de Santa Cruz. "Catálogo de esculturas y pinturas de la capilla de Santa Cruz." Oficio VIII-2/303(725.1)/.

que se ha localizado. Ahí se observa el mencionado retablo, dispuesto como el principal de la capilla, adosado al muro del testero y con el remate del Padre Eterno, elemento hoy desaparecido (imagen 30).



Imagen 30. Interior de la iglesia de Santa Cruz alrededor 1950. Tomado de *En la casa de la sal. Monografía, crónicas y leyendas de Iztacalco.*

Además, se sabe que el 4 de septiembre de 1968 la Dirección General del Catastro y la Dirección General de Bienes Inmuebles solicitó un informe estadístico, con el fin de hacer el levantamiento catastral y nacionalización del predio. En la lista que se hizo aparece lo siguiente:

1 Santa Cruz de plata.

1 Altar tallado de madera, con sus 6 retablos.⁷⁴

Los inventarios antes referidos mencionan dos retablos con la misma advocación: El primero de ellos ubicado en el templo de San Matías y el segundo dentro de la capilla de la Santa Cruz. De acuerdo a la información que proporciona Arroyo Moreno y a la fotografía que se observó, puede pensarse que no existió tal cantidad retablos, sino que los inventarios de bienes hacen referencia a un solo mueble devocional.

Es probable que el traslado del retablo de un templo al otro pudo deberse a la reconstrucción del templo de San Matías, pues se tiene noticia de que el 30 de enero de 1690 este recinto sufrió severos daños en su estructura arquitectónica a causa de fuertes inundaciones.⁷⁵ Fue entonces cuando los habitantes de Iztacalco pidieron al Juzgado General de Naturales la suspensión de los tributos, así como la ayuda necesaria para la reconstrucción del templo, ya que por los desastres no se podía impartir la doctrina religiosa. Cabe señalar que el expediente consultado no cuenta con la resolución de este

⁷⁴ Centro de Documentación del IDAABIN. Volumen Iztacalco, 12742. Según el documento "retablos" se entiende por las pinturas que componen el mueble.

⁷⁵ AGN. *Instituciones coloniales, Indios* vol. 30, expediente 330, fs. 300r.-301v.

caso, pero de acuerdo a las formas artísticas que adoptaron la fachada y la torre, se intuye que la respuesta fue positiva para la reconstrucción.⁷⁶

Asimismo, en fecha reciente se llevó a cabo la medición del espacio donde pudo haber estado alojado el retablo dentro del templo de San Matías. Esta parroquia cuenta en los costados de la nave con cinco espacios limitados por pilastras, que a su vez, tienen vanos que se alzan hasta la cornisa de donde nace la bóveda que cubre al templo. Estos espacios alcanzan una longitud de 4.6 x 7.5 metros aproximadamente; mientras que el retablo que se estudia mide 4.5 x 7 metros aproximadamente. Es posible que el colateral mencionado en el documento del Fondo Reservado de la BNM perteneciente a la iglesia de San Matías sea el que ahora se encuentra en la capilla de la Santa Cruz, puesto que las citadas medidas corresponden al espacio donde pudo estar alojado dicho mueble.

También, la importancia que tuvo el culto y la capilla de la Santa Cruz pudo ser fundamental para mudar dicho mueble. De acuerdo a las investigaciones de Norma Fernández Quintero propone la posibilidad temporal de la traslación del culto de San Matías a causa de las inundaciones. Ella supone que pudo ser a uno de sus barrios, probablemente el más importante.⁷⁷ Para sustentar tal hipótesis la autora recurrió a la tradición oral en la que se afirma que la capilla de la advocación de Santa Cruz fue la primera iglesia del pueblo.

⁷⁶ Las formas de la fachada y de la torre del ex convento pertenecen al barroco estípite –que estuvo en boga en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII y tiene como característica la utilización de la pilastra estípite–. Esta diferencia de por lo menos cincuenta años, entre la solicitud y la reconstrucción, plantea la posibilidad de que la petición haya sido postergada por burocracia virreinal.

⁷⁷ *Iztacalco colonial... op. cit.*, p. 126.

Como complemento a lo anterior, el documento de la Solicitud de los indios de Iztacalco para no ser obligados a asistir a la procesión del Jueves Santo de 1588,⁷⁸ hace referencia a una ermita con la advocación de la Santa Cruz en donde: “de un tiempo para acá sale [una procesión] de la iglesia principal del d[ic]ho pueblo [Convento de San Matías] y va a una hermita [sic] de la advocación de Santa Cruz [...]” En consecuencia, el manuscrito anterior hace suponer que a finales del siglo XVI la veneración e importancia del templo de la Santa Cruz en Iztacalco tuvo un papel fundamental para esta comunidad.

Cabe señalar que el contrato de la hechura del retablo no ha sido aún localizado, pero es probable que fuera encargado por una cofradía de indios principales de Iztacalco.

3.2 Los comitentes o donantes

Desde las primeras décadas de la Nueva España los indígenas desempeñaron un papel fundamental en la producción de obras artísticas, tanto en mano de obra como en creación y mecenazgo. Un ejemplo es la edificación de los templos cristianos, ya sea por encomienda, repartimiento o por cuestiones de fe.⁷⁹ A lo largo de este periodo los indios desarrollaron un sentimiento verdaderamente piadoso. Sin embargo existió cierto interés por la obtención de beneficios individuales o para la comunidad. Como resultado, los naturales engalanaron los templos de sus comunidades creando o costeando pinturas, esculturas, murales, ajuares eclesiásticos, retablos, entre otros enceres.

⁷⁸ AGN. *Instituciones Coloniales. Jesuitas*. Volumen 14. Expediente 414. Tomado de *Catálogo Nacional. Monumentos históricos... op cit.*, p. 71. El manuscrito permanece hasta la fecha extraviado; empero, se pudo consultar una fotografía de este documento.

⁷⁹ José María Lorenzo Macías, *La reedificación de iglesias en los pueblos de indios de la Nueva España. Los indios como maestros de obras, patronos y artistas*, México. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, para obtener el título de Maestro en Historia del Arte, p. 20-21.

José María Lorenzo Macías propone que en general, fueron las comunidades de indios las que aportaron los recursos monetarios e intelectuales para las obras de arte que se ejecutarían en sus templos.⁸⁰ Para el caso que nos atañe posiblemente los donantes del retablo de Santa Cruz fueron indios habitantes de San Matías Iztacalco. Estos personajes pudieron pertenecer a una mayordomía o cofradía dedicada a la veneración de la Santa Cruz.⁸¹ Los indígenas probablemente fueron caciques, principales o tuvieron un alto rango dentro de la población de Iztacalco. Lo anterior refleja la capacidad económica que tenía el pueblo de San Matías para el financiamiento de obras piadosas al servicio del culto católico.

Asimismo, la cercanía de Iztacalco con el centro de la Ciudad de México hace suponer que se buscó a un escultor con experiencia y que hubiera trabajado en alguno de los templos importantes de la ciudad, para encargarse de la factura del retablo; ya sea porque ellos observaron alguna composición que les atrajo o por la popularidad que gozaba el artesano.

En los barrios de Iztacalco existen registros de otros casos de mecenazgo indígena. Como ejemplo de lo anterior se pueden citar dos pinturas en las que aparecen representados indios caciques; estas imágenes se localizan en la parroquia Santa Ana Zacatlamanco.⁸² La primera es un óleo sobre tela del siglo XVIII que tiene como tema a Santa Bárbara. La composición es la siguiente: al lado izquierdo se encuentra un niño indígena hincado, vestido con una chupa y calzones; sus manos están juntas en posición

⁸⁰ *Ibidem*, p. 27.

⁸¹ Según investigaciones recientes acerca de las mayordomías en Iztacalco, el registro más antiguo que se tiene es del siglo XVII. Este dato fue proporcionado por Rosario Montero a quien agradezco la información.

⁸² *Catálogo Nacional. Monumentos históricos... op cit.*, p. 344.

orante y la mirada está dirigida hacia la santa. Es probable que se trate de una obra encargada por la familia del niño que aparece.

La otra pintura que alberga este templo está dedicada a la virgen de Guadalupe (imagen 31). En la parte superior de la representación puede verse a manera de rompimiento de Gloria, al Padre Eterno que preside y sanciona esta escena. Suspendido entre las nubes, se encuentra el usual lienzo o ayate que resguarda a la representación de la citada advocación mariana. Un poco más abajo y hacia los costados, pueden observarse las figuras de medio cuerpo de los arcángeles Miguel y Gabriel.

En el plano inferior terrenal de la pintura está al centro un escudo nobiliario rematado por un yelmo. En el interior del marco aparece la inscripción: “Luz para la rendición, gloria de las gentes, gloria del agua y de la tierra”.⁸³

El escudo está flanqueado en la parte izquierda por un religioso agustino que permanece orante y de pie. El escudo está acuartelado en cruz. En el segundo cuartel podemos observar la Señal Real de Aragón; el tercero representa el símbolo de México; en el cuartel el escudo de León; el primer cuartel se divide en dos secciones, la inferior corresponde al reino de Castilla y un símbolo más que hasta el momento se desconoce su significado.⁸⁴

Debajo del personaje con atuendo de la orden agustina se lee la siguiente leyenda:

“V[er]dadero] R[etrato] D[octo]r Yganacio Mendoza. Fue superior de San Agustín y se

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ María Castañeda de la Paz, “Los escudos de armas de Tlaxcala. Un recorrido por su rico repertorio heráldico” en *Los escudos de armas indígenas: de la colonia la México independiente*, México, Colmich, IIA-UNAM, 2013, p. 102. Agradezco la noticia del texto a la Licenciada Eumelia Hernández Vázquez y al Maestro Luis Fernando Herrera Valdez quienes amablemente me lo enviaron. Asimismo el maestro Herrera hizo notal el parecido del elemento del primer cuarte con algunos escudos de los nobles traxcaltecas; quizás esta hipótesis se pueda probar más adelante.

retrató en el año de 1816”. Hacia el lado derecho se observa la imagen de un niño indígena vestido como cacique de principios del siglo XIX. Bajo de él puede leerse: “V[erdadero] R[etrato] de José Antonio Mendoza yndio cazique de edad de un año once meses. Se retrató en el año de 1816”. De acuerdo a la importancia y localización de las imágenes que han revisado, resulta bastante probable que estos indios caciques hayan pertenecido a los barrios de Iztacalco.



Imagen 31. *Virgen de Guadalupe con Arcángeles*. Ca. 1816. Fotografía de Andrea Acevedo.

Por otro lado, en la iglesia de La Asunción se preserva una imagen del Señor de Chalma. Contiene una inscripción que reza así: “Verdadero Retrato de la milagrosa imagen del Santo Cristo aparecido que se venera en las cuevas de San Miguel de Chalma. A devoción de Bernardo Antonio. Juan Enríquez Barrientos Fécit. Año de 1788”.

Asimismo, de 1831 a 1832 el cura Manuel Espinosa de los Monteros escribió: *Miscelánea tomo I y II de varias doctrinas morales, costumbres, observaciones y otras noticias pertenecientes al curato de Istacalco*.⁸⁵ Espinosa de los Monteros analiza a la sociedad de dicho pueblo desde un punto de vista religioso, hace una crítica a sus costumbres y opina sobre el comportamiento correcto de una sociedad católica. Hay que mencionar que en el manuscrito, el cura hace referencia a obras artísticas que se hallaron en la iglesia del ex convento de San Matías. Ejemplo de ello son dos pinturas al óleo. Según la descripción del cura, una de ellas representa a [...] “san Francisco caminando en compañía de dos religiosos de su orden y señalando con el dedo al pasar un lugar alto y escabroso”.⁸⁶ Menciona que tuvo la siguiente inscripción: “Se hizo este lienzo siendo guardián de este convento el reverendo padre fray Juan de Arauz, predicador jubilado y general, el año de 1729”.⁸⁷ Otra de las imágenes se refiere a la Concepción de María. En este lienzo –según relata Espinoza de los Monteros– no se halló ninguna inscripción, sólo la fecha de 1733 y que “el devoto sacerdote lo mandase a pintar triunfante”.⁸⁸ El sacerdote al que hace referencia es fray Juan de Arauz que era encargado del convento hacia esas

⁸⁵ Archivo Histórico del Arzobispado de México (AHAM), CL 59. EL documento se encuentra transcrito y analizado en: *Miscelánea Curato de Iztacalco (1831-1832)*. Manuel Espinosa de los Monteros, estudio, introducción y notas de Brian Connaughton, México, Universidad Autónoma de México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2012 (Los centenarios), p. 400.

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 126.

⁸⁷ *Ídem.*

⁸⁸ *Ídem.*

fechas y cabe la posibilidad que el cuadro de San Francisco también haya sido encargado por este fraile. Lamentablemente ninguna de estas pinturas se conservan en la parroquia de San Matías.

3.3 Descripción formal

El retablo principal de la capilla de la Santa Cruz podría fecharse en la década de los sesentas del siglo xvii⁸⁹ y es de orden compuesto según la regla clásica (imagen 32). El mueble lo integran un banco, predela, dos cuerpos, tres calles y un remate incompleto. Es de estructura reticular y fue dorado y perfilado en negro. El banco es de granito y probablemente fue adosado en algún momento del siglo xx. También, cuenta con ocho pinturas referentes a la Pasión de Cristo, elaboradas en óleo sobre tabla.

⁸⁹ Puesto que presenta ornamentaciones y perfiles parecidos al retablo de San Cosme y San Damián de la catedral de México y a este retablo Rogelio Ruiz Gomar lo sitúa en la década de lo sesenta del siglo xvii. Cfr., Rogelio Ruiz Gomar “Capilla de San Cosme y San Damián” en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultura*, México, Secretaria de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986, p.184. Además María del Rocío Arroyo Moreno menciona que para 1679 ya era poco usado el perfilado negro en los retablos y gradualmente tendió a desaparecer. Por ello la autora fecha el retablo alrededor de la década de los sesenta del siglo xvii. Cfr., *Retablos del siglo xvii... op. cit.*, p. 321.



Imagen 32. Retablo de la capilla de la Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.

La predela está apoyada sobre el banco de granito con cuatro columnas de fuste liso, que al parecer son de orden jónico. El sagrario conforma la calle central y a sus costados pueden observarse formas geométricas y vegetales en perfilado negro (imagen 33). La calle izquierda está conformada por un registro y a sus lados se observan dos motivos que parecen soportar las columnas del primer cuerpo, pero sólo tienen una función ornamental. De igual forma, en la calle derecha se aprecia la misma solución espacial y decorativa.

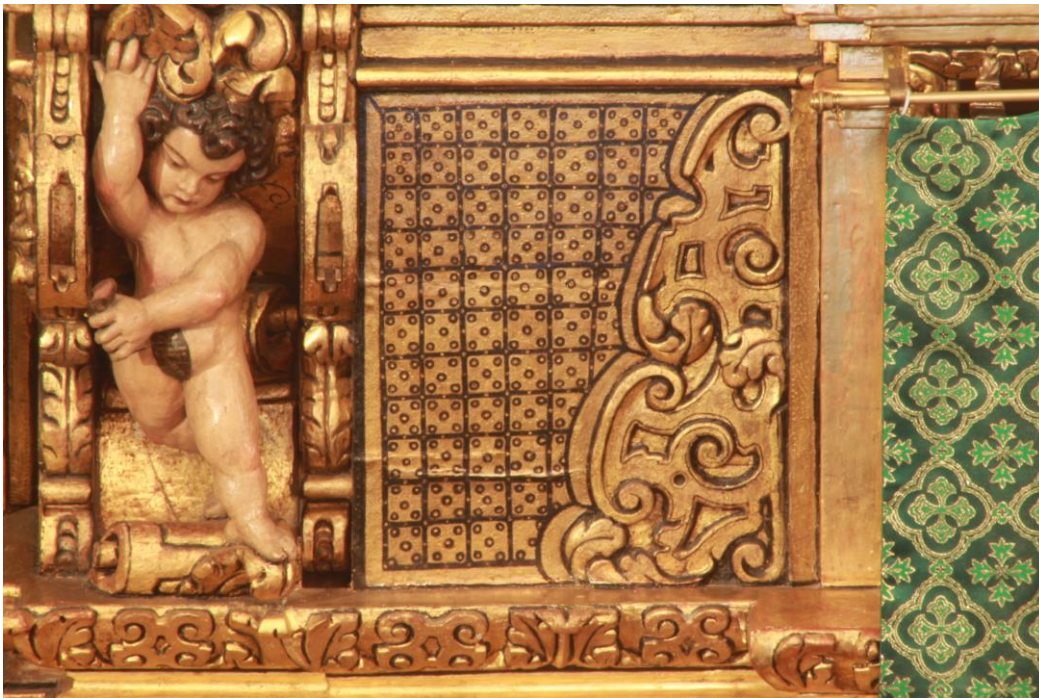


Imagen 33. Detalle del perfilado en la predela. Fotografía de Leticia López García.

Cuatro columnas ahusadas revestidas de orden compuesto separan las tres calles que componen el primer cuerpo. La central es más ancha que las laterales; está integrada por un nicho semihexagonal con arco de medio punto moldurado en el extradós y una

decoración vegetal cubre todo el interior. Asimismo, el entablamento no es visible ya que las enjutas del arco lo invaden. Un cordón con ornamentos vegetales enmarca las enjutas y hace una suerte de greca en la parte superior. Este nicho aloja un Cristo que se apoya sobre una peana; la escultura se percibe de manufactura reciente.

La calle izquierda y la calle derecha del primer cuerpo cuentan cada una con marcos rectangulares que albergan dos registros. Este cuerpo está separado del segundo mediante un entablamento moldurado con elementos fitomorfos, presentando resaltos y retraimientos. Una tabla dorada que sirve como separación sostiene el entablamento que da inicio al segundo cuerpo.⁹⁰

La calle central del segundo cuerpo aloja un nicho conquiforme de mayor proporción que el del primer cuerpo. Es de forma semicircular con un arco polilobulado. En el fondo hay motivos vegetales; las pilastras que lo flanquean están engalanadas por hojas de acanto. El nicho está decorado con lacerías derivadas del grutesco y resguarda a la advocación de la capilla, una cruz de plata repujada apoyada sobre una peana.

Por la calle izquierda se observa un registro con marco de medio punto flanqueado por pilastras con decoración vegetal y la calle derecha tiene la misma solución. A los costados del cuerpo y sobre la tabla dorada que da inicio al segundo cuerpo se ven pináculos añadidos recientemente.

Rematando el retablo, en cada una de las calles, se observa una serie de cornisas voladizas molduradas. La del centro sostiene unos roleos invertidos que formaron parte del remate completo, que hasta la fecha está desaparecido. Sin embargo, se cuenta con el registro fotográfico fechado en los años cincuentas del siglo xx donde se alcanza a

⁹⁰ La tabla fue agregada en alguna de las intervenciones anteriores a 1999.

observar el remate completo. Asimismo, Abelardo Carrillo y Gariel en una descripción en 1942 sobre este retablo señaló lo siguiente:

El padre eterno en figura de busto y poco menor que tamaño natural, enmarcado en el altar, circular.- Julio [sic] Sánchez Salmerón; sin firmar (?).- Luz, diámetro 0.60 metros aproximadamente .- Sin referencia de Bienes Nacionales.⁹¹

Este texto refiere que el Padre Eterno era de bulto y su figura se encontraba rematando el retablo. Menciona el nombre de Julio Sánchez Salmerón como el artista que elaboró el remate y las pinturas, pero en realidad se trata de Juan Sánchez Salmerón; quizá este equívoco fue resultado de una mala lectura de la firma que puede apreciarse en una de las pinturas que conforma el retablo.⁹²

Por último, en 1970 se realizó una intervención al retablo, pero no se cuenta con el informe de la restauración, sólo con la orden de autorización. Dentro del expediente de la Capilla de Santa Cruz Iztacalco en el Archivo Geográfico de la CNMH-INAH se localizan algunas fotografías de la mencionada intervención. Es preciso señalar que en ninguna de las imágenes aparece el remate, sólo se aprecian los roleos que hasta el día de hoy se conservan. Lo anterior hace suponer que dicho remate desapareció entre 1950 y 1970.

⁹¹ AGCNMH-INAH. Delegación Iztacalco. Capilla de Santa Cruz. Barrio de Santa Cruz. "Catálogo de esculturas y pinturas de la capilla de Santa Cruz." Oficio VIII-2/303(725.1)/.

⁹² Esta pintura donde se aprecia el autógrafo es *La oración en el huerto*, la cual se analizará más adelante.

3.4 Pinturas del retablo. Autoría y atribución

Existen pocos estudios sobre el retablo barroco que permanece en la capilla de la Santa Cruz. Además, estas investigaciones carecen de un estudio detallado de los cuadros que lo componen; por lo que será necesario ofrecer un acercamiento hacia el contenido narrativo y simbólico que poseen los mismos.

La serie de pinturas está compuesta por ocho óleos sobre tabla que en conjunto narran la Pasión de Cristo. Uno de ellos, *La oración en el huerto*, está firmado por el pintor novohispano de la segunda mitad del siglo XVII, Juan Sánchez Salmerón.⁹³ Las otras siete imágenes no contienen autógrafo pero puede deducirse que pertenecen al mismo autor, al ser recurrente la técnica ocupada en los cambios de luz y en el tratamiento otorgado a las figuras humanas.

Acerca de los contrastes, se percibe una cierta uniformidad entre los primeros y los segundos planos. De igual manera, se aprecia la semejanza en el colorido de los ropajes

⁹³ Juan Sánchez Salmerón natural de Tepeaca y vecino de la Ciudad de México estuvo activo por lo menos desde 1661 hasta 1690. Maestro pintor examinado. Participó como veedor del gremio de pintores en 1686. Algunas de sus pinturas son: *Sagrada Familia con Santa Ana y San Joaquín* en el antiguo Hospital de Jesús Nazareno. *Sacra Familia en Gloria y San Joaquín, Santa Ana y la Virgen* en el templo de San Luis Obispo en Tlalmanalco. *El prendimiento y Jesús ante Pilato* en la iglesia de San Miguel Nonoalco. *Desposorios de la Virgen* en la Parroquia de San Miguel Arcángel. Por último, en la Catedral de México se encuentran las obras *Aparición del Arcángel a San Joaquín, Purísima con San Joaquín y Santa Ana y Nacimiento de la Virgen*. Cfr., Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, IIE-UNAM, 1992, p. 114-115. Cfr., *Retablos del siglo XVII... op. cit.*, p. 756-757. Cfr., Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, T. III, México, Grupo Financiero Bancomer, 1997, p. 256. El investigador Rogelio Ruiz Gomar considera que el trabajo iconográfico de Sánchez Salmerón destacó principalmente por su armonía colorística, aunque, admite que la calidad de su trabajo jamás alcanzó el nivel de la expresada por otros artistas de la época como Cristóbal de Villalpando. Ruiz Gomar, Rogelio. "El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. no. 59, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. p.25.

que se plasma en las tablas al óleo, como en el rojo utilizado para la capa que cubre al Mesías en *Rey de burlas*, *Jesús ante Pilato* y *Ecce Homo*. (Imágenes 40, 42 y 43)

Otra evidencia se puede notar en la tonalidad verde que se aplicó a la túnica de Poncio Pilato, la cual también fue utilizada en el ropaje del soldado de la derecha en el cuadro llamado *Jesús es despojado de sus prendas*. (Imagen 44)

En el caso de los rasgos fisonómicos, la semejanza es visible a través de los dibujos de rostros y manos. Este último caso es perceptible en *La oración en el huerto* y *El prendimiento*. (Imágenes 34 y 35) Como se observa en los siguientes detalles, es bastante similar la separación que existe entre el dedo índice y el anular en ambas pinturas, además del alargamiento de las manos.



Imagen 34. Detalle de *La oración en el huerto*. Retablo de Santa Cruz. Fotografía Leticia López García.



Imagen 35. Detalle de *El prendimiento*. Retablo de Santa Cruz. Fotografía Leticia López García.

3.5. El discurso pictórico

En cuanto a la serie de episodios religiosos que representan estas pinturas, se puede enunciar que están sustentados en los cuatro evangelios canónicos y en la posterior literatura devocional.⁹⁴ El ciclo iconográfico del retablo comienza con *La oración en el huerto*; pintura que se ubica en la parte inferior izquierda del primer cuerpo y que alude a la meditación que Jesús tuvo en el huerto de Getsemaní (Imagen 36).

Y apartándose de ellos como la distancia de un tiro de piedra, hincadas las rodillas hacia oración diciendo: Padre mío, si es de tu agrado, aleja de mí este cáliz. No obstante, no se haga mi voluntad, sino la tuya. En esto se le apareció un ángel del cielo, confortándole. Y entrando en agonía, oraba con mayor intensidad. Y vínole un sudor como de gotas de sangre, que chorreaba hasta el suelo.⁹⁵

La tabla que nos ocupa representa a Jesús de rodillas mientras observa con cierta aflicción el cáliz que le ofrece el ángel que aparece a través de un sutil rompimiento de

⁹⁴ Por ejemplo hagiografías, sermones y visiones.

⁹⁵ *La sagrada Biblia*, Traducción Casiodoro de Reina, Revisión, Cipriano de Valera, España, Sociedad Bíblica, 2002, (Lc, 22:39).

gloria; cabe señalar que, este elemento conforma el foco de luz de la obra. Asimismo, Sánchez Salmerón incluyó en el primer plano de su composición al apóstol Pedro, al que se le observa durmiendo. Analizando las pinturas se puede apreciar que la postura recostada este personaje y la expresividad del rostro de Jesús, son los elementos que más destacan en el óleo.



Imagen 36. *La oración en el huerto*. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.

Desafortunadamente no pudo localizar –si es que los hubo– la serie de grabados que pudieron dar sustento a las imágenes finales de Sánchez Salmerón. Sin embargo, de acuerdo a que los episodios de la Pasión fueron representados recurrentemente por varios pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVII, se revisarán algunas imágenes

que correspondan temáticamente con las pinturas de dicho autor y poder vislumbrar las similitudes y diferencias que existan entre ambas imágenes.⁹⁶

En la obra del pintor José Juárez (1617-1661) producida en 1646 (imagen 37) puede notarse que la posición de Jesús y del ángel se modificó, debido a que Juárez optó por ubicar al Redentor en el lado derecho de la imagen y al mensajero celestial en el lado contrario. En cuanto a Jesús, es visible que está arrodillado y que descansa sus manos sobre un promontorio, mientras aguarda la entrega del cáliz que marcará el inicio de su Pasión. En esta escena la inclinación de la cabeza del Mesías y la del intercesor celestial, parecen encontrarse hacia el borde del citado rompimiento; otorgando una mayor continuidad y dinamismo al pasaje evangélico.

⁹⁶ No se pretende poner en parangón de manera indiscriminada la trayectoria de diversos artistas; por el contrario, en este análisis se desea ofrecer una idea más clara acerca de las peculiaridades de cada autor, con respecto a la ejecución de sus obras y así lograr una coherente asimilación de la calidad que poseyó Juan Sánchez Salmerón.



Imagen 37 . *La oración en el huerto*. 1646. Capilla de las Reliquias de la Catedral de México.
Tomada de José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*.

Acerca de la solución plástica para la representación de los tres apóstoles (Pedro, Santiago y Juan) que da Sánchez Salmerón es colocar a Pedro en primer plano para lograr una composición centralizada, en contraste con José Juárez quien lo ubica en una posición mucho más baja y contraria a la que guardan los otros dos acompañantes, por lo que la pintura en conjunto adquiere un carácter ascendente.

En cuanto al manejo luz y color, la segunda imagen destaca por la vivacidad de los contrastes utilizados para destacar el suceso principal de la escena –el encuentro de Jesús con el ángel– y por el marcado trazo que se observa en el dibujo de los rostros y de los drapeados. Por el contrario, se puede ver que Sánchez Salmerón fue más sutil al manejar estos recursos. Ambos artistas respetaron los colores usuales que requerían los ropajes de este episodio, en especial, el tradicional rojo y azul (sangre y cielo, pasión y espíritu) de la vestidura de Jesús.

De acuerdo a estas consideraciones formales, cobran relevancia las observaciones hechas por Rogelio Ruiz Gomar, en cuanto a que Sánchez Salmerón no alcanzó la talla de otros pintores coetáneos a él, pues la rigidez de sus composiciones ha hecho que su pintura se contemple de mediana a buena calidad. De hecho, esta valoración ya estaba presente en la obra de Manuel Toussaint:

Sánchez Salmerón, pintor fecundo de la segunda mitad del siglo XVII, no puede ser comparado a Pedro Ramírez ni a ninguno de los demás discípulos del insigne artista que se llamó José Juárez. Tiene el oficio bien aprendido, mas sus imágenes carecen de fondo interior. Es simplemente un pintor de santos más o menos hábil según soplabla el viento de su fortuna, pero nada más.⁹⁷

En efecto, al apreciarse con detenimiento las composiciones en el retablo de la Santa Cruz, con respecto al manejo que el artista otorga hacia los planos secundarios de sus obras, puede verse a los personajes bastante juntos y este recurso impide que pueda avistarse algún elemento del fondo del jardín, mientras que la obra de Juárez posee una

⁹⁷ Manuel Toussaint. *La Catedral de México*. México, Porrúa, 1973, p. 225-226.

mayor perspectiva hacia el lado derecho del cuadro y deja entrever la inevitable llegada de los hombres que apresarán a Jesús.

A pesar de las diferencias que se señalan, el trabajo iconográfico de Sánchez Salmerón debe evaluarse por su calidad intrínseca, pues no sería justo inferir que trató de equipararse a los pintores más destacados de su época. Por consiguiente, en virtud de los anteriores elementos se puede considerar que este pintor realizó su trabajo de acuerdo a sus alcances.

La siguiente escena a analizar es *El Prendimiento* (Imagen 38), pintura que se ubica en la parte inferior de la calle derecha en el primer cuerpo. Esta obra toma casi en su totalidad el siguiente versículo de Juan:

Judas, pues, habiendo tomado una cohorte o compañía de soldados y varios ministros que le dieron los pontífices y fariseos, fue allá con linternas, y hachas, y con armas [...] Entretanto Simón Pedro que tenía una espada, la desenvainó, y dando un golpe a un criado del pontífice, le cortó la oreja derecha. Este criado llamábase Malco. Pero Jesús dijo a Pedro: ¿Mete tu espada en la vaina: el cáliz que me ha dado mi Padre, he de dejar yo de beber.



Imagen 38. *El prendimiento*. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.

Dentro de la composición de la tabla, se aprecia una escena donde se da cuenta de la tensión suscitada entre Pedro y uno de los personajes que apresarán a Jesús, pues a este último puede observarse dispuesto a ser llevado ante la justicia judía. Como se puede notar la mayoría de los personajes de la escena están reunidos en el centro de la

composición, mientras que en la parte izquierda del cuadro se lleva a cabo el acto donde Pedro cercena la oreja de Malco.

Por su parte, Jesús está a punto de ser sometido por tres hombres; uno de ellos porta una antorcha y el que se ubica a la izquierda de Cristo, trata de colocar una soga en el cuello del Redentor.⁹⁸ A pesar de que esta maniobra no está mencionada en ninguno de los evangelios, resulta lógico pensar que los artistas acudieran a ella para magnificar las siguientes palabras de San Marcos “Jesús, empero, tomando la palabra, les dijo: ¿Cómo si fuese algún ladrón, habéis salido a prenderme con espadas y con garrotes?”⁹⁹

La siguiente imagen se encuentra en la parte superior de la calle izquierda del primer cuerpo del mueble y lleva por nombre *Jesús atado a la columna* (imagen 39). Este episodio ha sido el más recurrente para marcar el comienzo del maltrato físico del Mesías.¹⁰⁰

⁹⁸ En *El prendimiento de Cristo* (ca.1619) de Antoon Van Dyck (1599-1641) se ha plasmado este recurso a través de un gesto bastante sutil. Mientras Jesús centra su mirada en el rostro de Judas, un personaje está a punto de arrojarle un pequeño lazo por encima de su cabeza. José Luis Morales y Marín (coord), *Historia Universal del Arte: 7 El Barroco*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, p.108.

⁹⁹ *La sagrada Biblia*, (Mc 14:43).

¹⁰⁰ Los evangelios narran un primer escarnio hacia Jesús ocurrido en la casa de Anás, el suegro del sumo sacerdote Caifás. En dicho lugar se cuenta que el Nazareno fue insultado y maltratado por los hombres que le resguardaban. Véase *La sagrada Biblia*, (Mt 26: 67-68, Mc 14:65).



Imagen 39. *Jesús atado a la columna*. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.

Los cuatro evangelios canónicos narran este suceso, pero lo hacen de forma escueta, pues se limitan a decir que el pretor romano ordenó azotar a Jesús para después entregarlo a la parcialidad judía, debido a que el cónsul no encontró culpa alguna en el Nazareno.¹⁰¹ Por lo tanto, gran parte del repertorio iconográfico de esta representación

¹⁰¹ Véase *La sagrada Biblia*, (Juan 19:1), (Marcos 15:15), (Mt 27:26) y (Lc: 23:16).

tuvo su origen gracias al imaginario de los visionarios místicos y de los artistas al servicio de la Iglesia.

De hecho, el mismo título de la obra presenta la primera de estas invenciones, debido a que ninguno de los evangelistas menciona la columna a la que supuestamente fue atado el Mesías; por lo que mucho ayudaron las visiones de Santa Brígida de Suecia (1303-1373) para la inclusión de este elemento de soporte, pues en una de ellas, aseguraba que Jesús padeció el suplicio de los azotes con las manos atrás y de frente a los espectadores.¹⁰²

Una vez implementado este convencionalismo se presentó otro aspecto complicado para los artistas: establecer el tipo de columna que utilizarían en sus representaciones, pues podía acudir a dos versiones de este elemento, una baja y una de mayor tamaño.

Como se puede notar en la obra de Sánchez Salmerón, Jesús permanece atado a un soporte alto, por lo que el pintor retomó la versión iconográfica de este objeto, que a su vez se sustenta en el fragmento de la columna que resguarda el templo del Santo Sepulcro en Jerusalén.¹⁰³ Por cierto, acerca de estas variantes iconográficas, el investigador Louis Réau refiere que el arte barroco privilegió la imagen de la columna baja, ya que ésta permitía un manejo más libre de la fisonomía de Jesús al ser azotado.¹⁰⁴ Sin embargo, es probable que el pintor optara por el modelo que se ha citado, para dar seguimiento al modelo gráfico que le sirvió de sustento.

¹⁰² Héctor Schenone, *Iconografía del arte cristiano, Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, p. 220.

¹⁰³ Dos templos reclaman la posesión de la columna a la que estuvo atado Jesús. Una de ellas se encuentra en la basílica de Santa Praxedes en Roma y la otra permanece en el citado templo de Jerusalén. La primera es de tamaño menor y de la segunda se conserva el fragmento que perteneció a un soporte alto. Louis Réau. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia, Nuevo Testamento*, tomo 1, volumen 2, Barcelona, España, Serbal, 2000 (Cultura artística). p. 470 - 472.

¹⁰⁴ *Ídem*.

En cuanto a la figura del Mesías –nuevamente el foco de luz en la obra–, se puede ver el tórax inclinado hacia el frente y es evidente que los azotes han comenzado, pero Sánchez Salmerón no lo representa de forma brutal; aspecto de tibieza que reduce el carácter violento del episodio. En esta parte el soldado que lo somete le toma de los cabellos con una mano y con la otra se apresta a descargar su furia a través del implacable flagelo.¹⁰⁵ El jalón de la cabellera es manejado suavemente por el pincel de este artista novohispano, puede decirse que en varias obras renacentistas ya había sido ocupado para impregnar mayor violencia al martirio.¹⁰⁶

Por último, debe destacarse que la obra de Sánchez Salmerón incluyó en el suplicio a la figura de Poncio Pilato, al que se puede ver en el lado derecho del cuadro ataviado a la usanza de los jefes orientales, con túnica, turbante y cetro. Si bien, su presencia en este acto tampoco está documentada en los evangelios, no es difícil pensar que la literatura y la pintura religiosa optara por incluirlo en la escena para otorgarle mayor responsabilidad en el martirio de Jesús.

La secuencia iconográfica del retablo prosigue con la tabla *Rey de Burlas*, pintura ubicada en la parte superior de la calle derecha del primer cuerpo (imagen 40). Acerca de este episodio, el evangelista Mateo ofrece una extensa descripción:

Entonces los soldados del gobernador llevaron a Jesús al pretorio y reunieron alrededor de él a toda la compañía. Lo desnudaron y le echaron encima un manto escarlata; pusieron

¹⁰⁵ Este tipo de látigo poseía una serie de puntas salientes que podían estar conformadas por bolas de plomo o astillas de hueso. El propósito de esta arma era desfigurar al lacerado hasta provocarle la confesión del delito, o bien, su muerte.

¹⁰⁶ Uno de estos ejemplos lo conforma la pintura ejecutada por Ludovico Carracci (155-1619), *La Flagelación* (ca.1586). Esta obra que actualmente se ubica en la pinacoteca de Bolonia, presenta a Jesús de pie y sometido por dos verdugos, pero el dolor que le produce el jalón de cabellos resulta bastante visible.

sobre su cabeza una corona tejida de espinas, y una caña en su mano derecha; e hincando la rodilla delante de él, se burlaban diciendo: -¡Salve Rey de los Judíos! Lo escupían, y tomando la caña lo golpeaban en la cabeza, Después de haberse burlado de él, le quitaron el manto y lo llevaron para crucificarle.¹⁰⁷

A pesar de esta detallada narrativa, la obra que nos ocupa deja de lado la expresividad de algunos pormenores del escarnio y se limita a presentar a Jesús sentado de frente y mirando al espectador a través de un gesto de resignación, al tiempo que permanece con las manos cruzadas y atadas, mientras que sus piernas están cubiertas por una túnica roja. Las restantes figuras son soldados, uno de ellos está arrodillado frente a Jesús y con la mano izquierda sostiene la caña que le ofrecerá en señal de burla. En la parte superior se observan a otros dos sayones que tratan de ceñir la corona de espinas sobre la cabeza del Creador.

¹⁰⁷ *La sagrada Biblia*, (Mt 27:27-30).

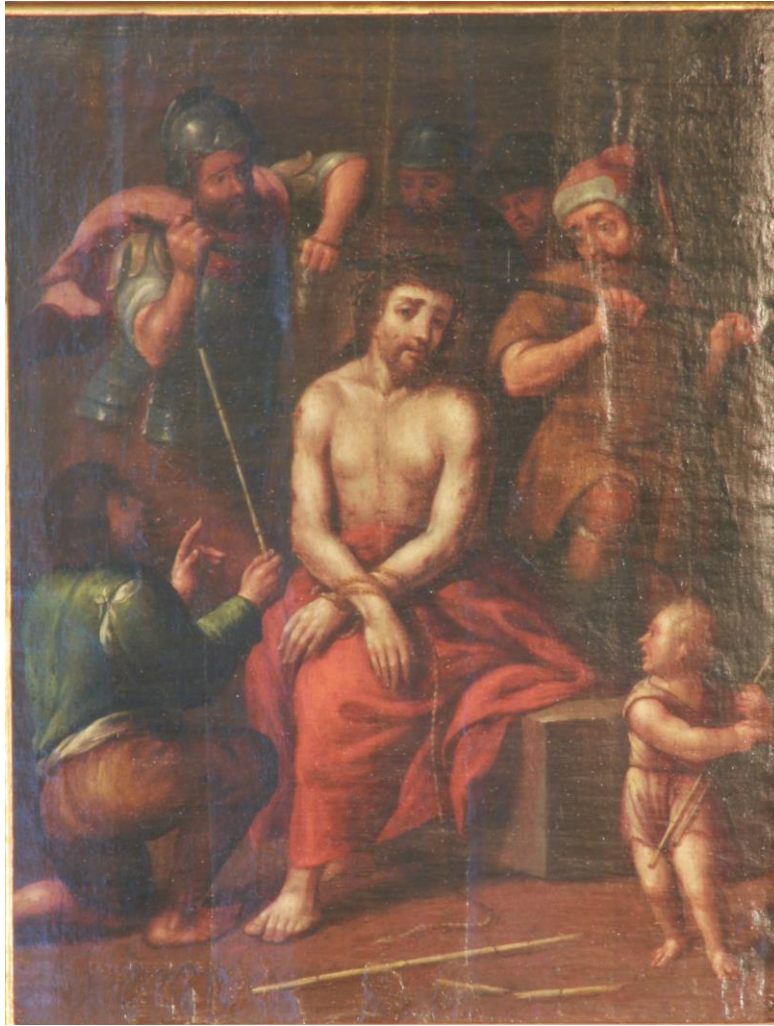


Imagen 40. *Rey de burlas*. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.

Basados en la sobriedad iconográfica que ha seguido esta serie de pinturas puede notarse que las posturas que adoptan los personajes se tornan bastante rígidas, por lo que la pieza adquiere un marcado carácter estático. Esta obra exhibe a Cristo con temple, a pesar, de la aflicción, el dolor y la considerable cantidad de sangre que debió provocarle la

imposición de la citada corona.¹⁰⁸ Además, tampoco se observan rasgos feroces por parte de los hombres al servicio de Pilato.

Sin embargo, queda un elemento por analizar; a saber, el simbolismo que posee el personaje ubicado a la derecha del cuadro, a quien se le observa apartando algunas de las varas que se encontraban sobre el suelo.

La observación y comparación de varias imágenes de este tipo lleva a pensar que la presencia de este individuo es poco común y que posee un carácter alegórico. Como se puede ver, la fisonomía del infante está completamente idealizada, por lo que se descarta la hipótesis de que sea un retrato de la familia del donante.

Una mirada hacia otra pintura de este contexto iconográfico puede ampliar la perspectiva acerca de este inesperado integrante. En el *Cristo Rey de Burlas*, (imagen 41) ejecutado por el pintor Cristóbal de Villalpando (1649-1714), puede observarse dentro de un rompimiento de gloria a tres angelitos que interactúan entre sí. Por lo tanto, esta inclusión responde a uno de los sentidos iconológicos de la obra, al hacer notar que el martirio de Jesús jamás estuvo apartado de la contemplación celestial.

¹⁰⁸ Según las visiones de Santa Brígida, la sangre de Cristo corrió con tanta abundancia que llegó a cubrirle los ojos y las orejas.



Imagen 41. *Cristo rey de burlas*. Tomado de *Cristóbal de Villalpando*. ca. 1649-1714.

En el caso de la obra atribuida a Sánchez Salmerón puede verse que esta pequeña figura ha perdido sus alas al descender al plano terrenal, si es que se pretende pensar en la representación de un ángel, pero si esta percepción no es la correcta, aún se puede proponer que el personaje pertenece al ámbito de lo piadoso.

En el segundo cuerpo de la calle izquierda se localiza la pintura *Jesús ante Pilato* (imagen 42) pieza que continúa con el discurso iconográfico del retablo.¹⁰⁹ La obra

¹⁰⁹ Según la secuencia bíblica de Mateo 27:24, primero tuvo lugar el interrogatorio de Pilato hacia Jesús y posteriormente el cónsul ordenó atormentar al Nazareno. Por lo tanto, la ubicación de *Jesús ante Pilato* dentro del retablo posee un desfase narrativo, porque el Mesías ya lleva la corona de espinas al momento de ser presentado ante el procurador romano. Por ello, en este trabajo se cree que dicha modificación pudo tener la finalidad de otorgar al espectador un mensaje iconográfico más didáctico y lineal.

representa la comparecencia del Mesías ante el pretor de Judea y se rescata del siguiente pasaje bíblico:

Viendo Pilato que nada adelantaba, sino que hacía más alboroto, tomó agua y se lavó las manos delante del pueblo, diciendo: Inocente soy yo de la sangre de este justo. Allá Vosotros.¹¹⁰



Imagen 42. *Jesús ante Pilato*. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia de López García.

En esta pintura, como se había mencionada líneas arriba, Pilato está ataviado a la usanza de jarcas orientales y permanece sentado sobre su trono. Desde lo más alto de la composición dispensa su gesto expiatorio hacia el Mesías. Es visible la figurilla del sirviente que sostiene la vasija que lavará la culpa del procurador romano, pero como bien

¹¹⁰ *La sagrada Biblia*, (Mateo 27: 24).

apunta Louis Réau, esta acción no era propia de la tradición jurídica romana, sino de la hebrea;¹¹¹ por lo que este elemento es una solución narrativa que otorga mayor realce y popularidad a la figura de Poncio Pilato.

La obra adquiere cierta movilidad a través de los ademanes del pretor, por la inclinación que adopta la fisonomía de Cristo y la caída de sus prendas. Por lo tanto, estos recursos se contraponen a la serenidad que exhiben los rostros y la disposición de la guardia pretoriana ubicada a las espaldas del Redentor.

Por último, se debe mencionar que esta pintura deja ver nuevamente un segundo discurso iconológico que acompaña al relato principal y que enriquece a la pieza artística. Conviene observar la presencia del individuo que se arrodilla hacia la parte inferior derecha del cuadro. Sin lugar a dudas, este personaje no forma parte de la narración evangélica, ya que el suceso bíblico se ciñe al juicio de Pilato. En la escena es sólo Jesús quien advierte su presencia, estableciéndose así un vínculo que trascendió dentro de la obra.

De acuerdo a la distribución del mueble, en la calle derecha del segundo cuerpo, *Ecce Homo* (imagen 43) es la siguiente escena que se desarrolla a las afueras del pretorio romano. En el cuadro, basándose en lo escrito por Juan el evangelista, se puede ver a Pilato decir:

Mirad, os lo traigo fuera para que entendáis que ningún delito hallo en él. Y salió Jesús llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Pilato les dijo: ¡Este es el hombre! Cuando lo vieron los principales sacerdotes y los guardias, dieron voces diciendo:

¹¹¹ Cuando se cometía un asesinato, los inculcados tenían la costumbre de lavarse las manos para afirmar su inocencia. *Iconografía del arte cristiano... op. cit.*, p.469.

¡Crucifícalo! ¡Crucifícalo! Pilato les dijo: Tomadlo vosotros y crucificadlo, porque yo no hallo delito en él.¹¹²



Imagen 43. *Ecce homo*. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.

La siguiente descripción de este episodio que otorga Louis Réau, ofrece un ejemplo claro acerca de la modificación y apropiación que hizo la iconografía novohispana con respecto a la europea:

¹¹² *La sagrada Biblia*, (JN 19:4-6).

Jesús es exhibido sobre un estrado o en lo alto de una escalera exterior, con la corona de espinas, el manto (o clámide) púrpura y el cetro de caña en las manos atadas; lastimosa imagen de un rey carnavalesco. Su pecho desnudo tiene las huellas de la Flagelación. Una cuerda pende en torno a su cuello. Desde sus párpados enrojecidos fluyen las lágrimas que caen sobre sus mejillas.¹¹³

Es evidente el sincretismo formal y simbólico que adquiere la imagen de Sánchez Salmerón. Si bien, el pintor ha respetado algunas palabras del Evangelio, otros elementos han desaparecido de la escena. Más allá de la caña, la corona de espinas, las manos atadas y las escasas gotas de sangre sobre su frente, no existen rasgos visibles del extenuante tormento al que fue sometido Cristo y pareciera que sólo fue intimidado y despojado de sus ropas, pues el resto de su cuerpo aparece firme y limpio. Al final, sólo su gesto triste se vuelve uniforme en la mayoría de las pinturas y se remarca en *Rey de Burlas* y en esta obra.

En cuanto al dibujo de las figuras, esta pieza presenta un buen manejo en su mayoría, dejando de lado la mal lograda pierna del soldado que está detrás del Redentor. Por lo demás, la obra cumple con su cometido piadoso y didáctico: exhibir el repudio del pueblo judío hacia quien consideraban el falso Mesías.

La imagen *Jesús despojado de sus prendas* (imagen 44) se localiza en la predela del lado izquierdo del retablo. Los evangelios no abundan acerca de este episodio al que también suele llamarse *El expolio de Cristo*,¹¹⁴ pues se limitan a decir que los soldados jugaron a las suertes con los ropajes del Mesías.¹¹⁵ Sin embargo, puede notarse que la

¹¹³ *Iconografía del arte cristiano... op.cit.*, p. 479.

¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 267.

¹¹⁵ *La sagrada Biblia*, (Jn 19:23-24).

escena se desarrolla en la cima del Gólgota, lugar en el que tres sayones retiran el ropaje de Jesús, a quien se le observa resignado pero sin las huellas del martirio que le precedió.



Imagen 44. *Jesús despojado de sus prendas*. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

A la derecha del Mesías y sobre el suelo se ubica la cruz que le propinará su muerte terrenal, pero que a la vez salvará a la humanidad. Mientras que en el costado izquierdo de la composición se observa a un par de testigos, los cuales posiblemente formaban parte de la corte del sanedrín. Este recurso otorgaría equilibrio presencial a la autoridad hebrea que condenó a Jesús, en correspondencia a la romana que le propinó su muerte física. Hacia la derecha del cuadro y por detrás de los personajes centrales, aparecen dos soldados que tratan de levantar una de las cruces que atormentará a otro de los sentenciados a muerte.

En el aspecto formal esta obra de pequeño formato destaca por el buen manejo del color. Esto puede verse a través de los personajes que someten a Cristo, pues uno de ellos viste con colores vivos y el otro con tonalidades oscuras, además, el fondo del cuadro es neutro y la escena no ocurre en la penumbra total, pero tampoco en la plenitud del día.

En la predela derecha la pintura representa a *Jesús clavado en la cruz* (imagen 45). Ante la ausencia de la narración evangélica de este pasaje, la literatura apócrifa y el pensamiento piadoso medieval ofrecieron los recursos compositivos de esta representación.¹¹⁶ Como se ha dicho, Brígida de Suecia ofreció un amplio repertorio acerca del sufrimiento que debió pasar Jesús durante su crucifixión.



Imagen 45. *Jesús clavado en la cruz*. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

¹¹⁶ *Iconografía del arte cristiano... op.cit.*, p. 492.

A partir de las visiones de esta mujer, varios artistas de la Contrarreforma acentuaron algunos rasgos violentos al momento de representar este episodio, a través de la saña con la que golpeaban los clavos sobre la mano de Cristo, o bien, al estirar sus extremidades con cuerdas para ajustar la disposición de su cuerpo.¹¹⁷ A pesar de ello, Sánchez Salmerón no ha ocupado estos convencionalismos, pues prefirió otorgar nuevamente un episodio sereno y lleno de resignación, dejando de lado la tradicional expresividad y exacerbación del suceso.

Seis personajes están distribuidos en torno al cuerpo de Cristo que yace sobre el instrumento que dará punto final a su martirio. Al mismo tiempo, un grupo de tres soldados clava sobre el madero la mano derecha del Mesías y una cuarta figura sostiene la parte superior de la cruz. En la región inferior izquierda de la pintura, dos hombres preparan el lugar indicado para levantar la cruz, mientras que en la parte lateral derecha del cuadro, el artista pintó una calavera, la cual otorga nombre y significado al lugar de la crucifixión, pues según la tradición, Jesús fue crucificado en el mismo lugar en el que Adán había sido enterrado.¹¹⁸ Por ello, resulta común observar este tipo de recursos alegóricos a través de huesos sueltos, el esqueleto completo o únicamente el cráneo, como es el caso de esta pintura.

¹¹⁷ *Ibidem.*, p.274.

¹¹⁸ En cuanto a la designación toponímica, los cuatro evangelistas (Mat, 27-33,), (Mc, 15:62), (Lc, 23:33) y (Jn, 19:17) refieren que Gólgota significa *calavera*, probablemente por la apariencia que pudo tener aquella colina. Acerca de la relación del cráneo con la figura de Adán, se debe mencionar que esta leyenda pertenece a la pluma de teólogos posteriores. A través de una serie de ingeniosas correspondencias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, los eruditos quisieron imponer la vida eterna de Jesús sobre la muerte terrenal de Adán, a quien se le otorgó el perdón celestial una vez que el Hijo salvó a toda la humanidad. *Ibidem.*, p.508.

Los elementos que complementarían el ciclo iconográfico son las piezas que se posan sobre los dos nichos del retablo. El espacio del primer cuerpo resguarda un crucifijo y el del segundo alberga la devoción principal del barrio y de la capilla: una cruz de plata repujada que no contiene la figura del crucificado; es decir está sola (imagen 46).¹¹⁹

El retablo de Santa Cruz ha sido intervenido en distintas ocasiones, las más recientes fueron realizadas en los años 2000 y 2012. Según el informe correspondiente al año 2000 se efectuó una limpieza general, un reforzamiento de la estructura y restitución de elementos faltantes. En cuanto a las pinturas se colocaron bastidores, se fijaron los levantamientos de la capa pictórica, se regularizaron los bordes y se hizo una limpieza superficial en la capa pictórica de las tablas.¹²⁰ Para el informe del año 2012 no se sabe cuales fueron las intervenciones realizadas puesto que no pudo ser localizado dicho documento.

¹¹⁹ Elaborada en 1748 según la fecha que aparece tallada en la misma y donada por el sr. Don Salvador Cayetano, habitante del barrio de Santa Cruz. *Infra* capítulo IV.

¹²⁰ Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural- INAH. D.F. Del. Iztacalco. Capilla de Santa Cruz. Informe restauración del retablo. Ramírez Vega, J. Roberto. 15/10/2000. G/09-008-000/0IN/1. Véase Anexo documental.

Un colateral con sus cuadros de la Pasión

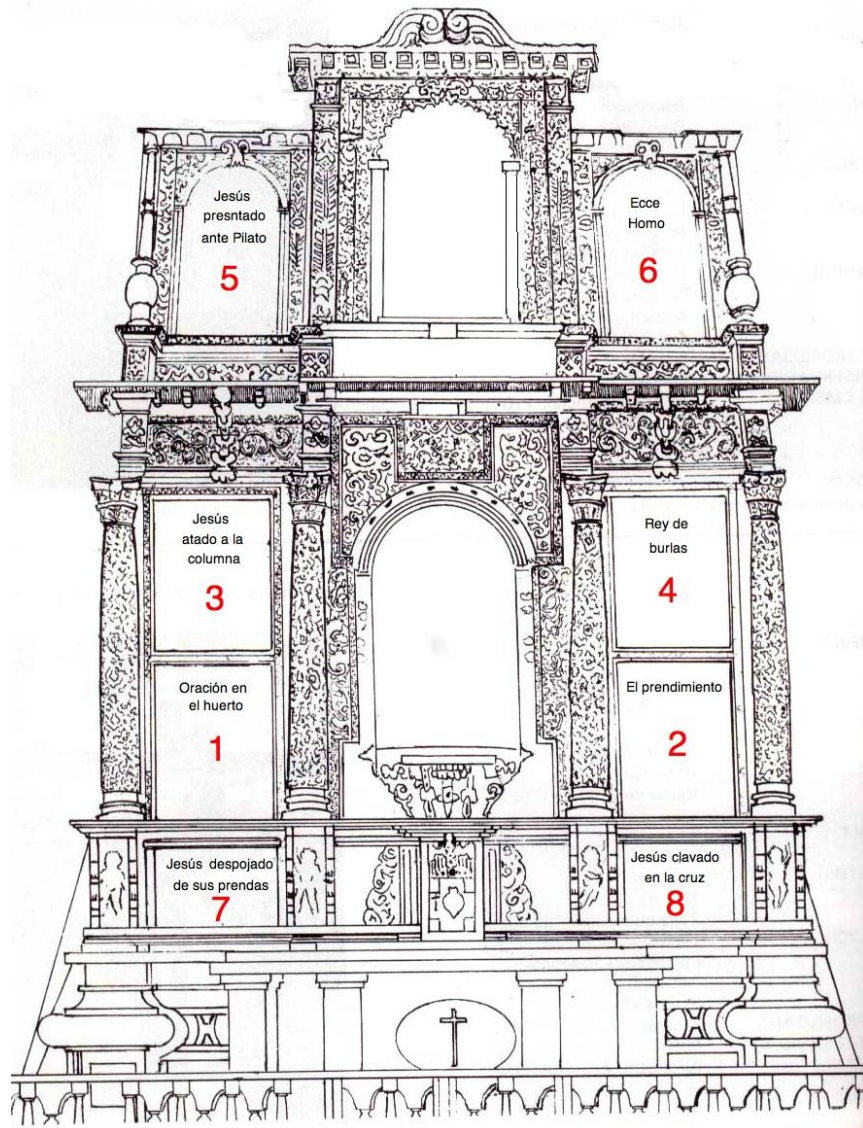


Imagen 46. Alzado y distribución de las pinturas del Retablo de Santa Cruz. Tomado de *Catálogo Nacional. Monumentos históricos inmuebles y muebles, Iztacalco, D. F.*

4.1 Semblanza de la platería en la Nueva España

El desarrollo de la platería en la Nueva España comenzó poco después de la conquista, a través del arribo de los primeros plateros europeos que llegaron al nuevo continente. Para 1526, por Real Cédula de Carlos V se extendió una restricción del oficio de la platería, la medida pretendió controlar la producción de piezas y el pago obligatorio del quinto real; sin embargo, la reglamentación fue derogada en 1559.¹²¹

A pesar de esta cédula en las Actas de Cabildo de la capital de la Nueva España, se establecieron unas primeras ordenanzas de plateros el 14 de enero de 1527, donde se nombraron alcaldes y veedores del gremio.¹²² Es evidente que durante esta década se intensificó el trabajo de la platería en la capital de la Nueva España, pues algunas piezas que resguarda el Museo Nacional del Virreinato pertenecen a este periodo.

Hacia 1538 el virrey Antonio de Mendoza (1535-1550) destinó una calle específica para las personas que se dedicaban al oficio de la plata. Finalmente, en 1580 don Martín Enríquez de Almansa (1568-1578), virrey en turno, congregó a los plateros en la calle de San Francisco.¹²³

¹²¹ Cristina Esteras Martín en "Platería virreinal novohispana. Siglo XVI- XIX", en *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural/ Arte Contemporáneo, p. 80.

¹²² Citado en Anderson Lawrence, *El arte de la platería en México*, México, Porrúa, 1956, p. 41.

¹²³ *Ibidem.*, p. 81. Aunque las autoridades trataron durante todo el tiempo que duro el virreinato de concentrar a los plateros en una calle como se usaba en Europa no lo lograron, sin embargo se puede decir que los mejores plateros sí estaban en la antigua calle de los plateros. A la calle de san Francisco se le conocería posteriormente con el nombre de Plateros.

Debido al aumento poblacional y de las inherentes actividades comerciales, la demanda de piezas de plata aumentó. Por ello fue necesario un control más efectivo de la manufactura de estos objetos. Para 1638 el virrey don Lope Díaz de Armendáriz, marqués de Cadereyta (1635-1640) dictó las nuevas *Ordenanzas de Nobilísimo Arte de la Platería*, las cuales se publicaron hasta 1715.¹²⁴ En esta reglamentación resaltan –para la elaboración de piezas– los siguientes puntos:

7ª Que todo género de joyas de oro y plata se ha de pagar a Su Majestad el quinto Real que les es debido.

8ª El orden que se ha de seguir para que no se defraude el quinto Real, así de parte de los plateros como del Veedor y Oficiales Reales, es el siguiente:

A) Antes de labrar plata u oro, los plateros están obligados a presentar la pasta a los Oficiales Reales, para que éstos vean si está quintada y marcada.

B) Los Oficiales Reales pesarán y registraran la pasta, devolviéndola con certificación.

C) Acabadas las piezas los plateros las llevarán antes los mismos Oficiales Reales para comprobar su peso con el que tuvo la pasta y sean de la misma ley.

D) El Veedor, en presencia de dichos Oficiales Reales, las marcará con la marca y señal que para este efecto deben llevar.

17ª A) Que los plateros de oro y plata han de tener marca y señal conocida para identificar las piezas que labren.

B) Que esta marca han de registrarla ante el escribano Público del cabildo de la Ciudad de México.

C) Que sin ella no puedan vender piezas bajo penas.

¹²⁴ Cristina Esteras Martín, *La platería del museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, Museo Franz Mayer, 1992.

23^a Que ningún platero labre plata de menos ley de once dineros y cuatro granos.¹²⁵

Estas ordenanzas no se obedecían en su totalidad por parte de los plateros, específicamente en el marcaje. Algunas piezas elaboradas durante este periodo sólo muestran la marca de localidad; mientras que, en otras piezas se puede observar la marca del impuesto fiscal, del ensayador y del artífice; pero son pocas las que conjugan más de tres.

Para finales del siglo xvii la producción de plata entró en auge gracias a la gran demanda de este preciso metal para el viejo continente y este florecimiento continuó en el siglo xviii. La llegada de la monarquía borbónica a la Corona española –y por ende a la Nueva España– trajo consigo un impulso a la industria, al comercio y a la extracción del oro y de la plata, esto último incrementó la producción artística. Los orfebres tuvieron una mayor demanda en la producción de piezas para satisfacer las necesidades de los clientes y del culto divino. Durante este tiempo, las obras adquieren los matices del barroco, pues exhiben gran dinamismo en el manejo de las formas, contornos ondulados, ornamentación abundante y temas florales.¹²⁶

En cuanto a las disposiciones para el oficio de orfebrería se revisaron y cambiaron las ordenanzas antes citadas por el marqués de Cadereyta, en 1638. Sin embargo, los cambios no afectaron sustancialmente a las disposiciones vigentes y las nuevas ordenanzas fueron aplicadas en 1715. Respetando las disposiciones, los orfebres

¹²⁵ *El arte de la platería... op. cit.*, p. 56-63.

¹²⁶ Cfr., “Platería virreinal novohispana. Siglo xvi- xix”... *op. cit.*, p. 96.

establecieron un marcaje triple de las piezas: localidad, quinto real y de artífice.¹²⁷ Aun así, durante todo el siglo XVII siguió existiendo una producción libre del oficio. De hecho se conocen numerosas piezas de orfebrería que no muestran marca alguna. Lo anterior indica que hubo una producción paralela al margen de la ley de alcances insospechables.

4.2 Salvador Cayetano donante de la cruz de plata

Tras la implantación del régimen español en los territorios americanos, se modificó la organización social de los habitantes originarios de estas tierras. Sin embargo, los nobles o principales indígenas siguieron disfrutando de beneficios como el pago de tributos por parte de indios sujetos a ellos.

Los descendientes de la nobleza prehispánica y quienes prestaron servicios a la Corona española recibieron el nombre de caciques. El título de cacique hacía referencia a “una institución compleja en donde se mezclaban los derechos antiguos y nuevos”.¹²⁸ A estos indígenas especialmente les fueron otorgadas mercedes de territorios, diversas licencias y nombramientos por parte de la Corona española.¹²⁹ En muchos casos, esta designación venía por Real Cédula y se les concedía un escudo de armas.¹³⁰

Los caciques desempeñaron un papel fundamental en la estructura política y social de los pueblos de indios como gobernadores, jueces, fiscales y alcaldes. Paulatinamente,

¹²⁷ *Ibidem.*, p. 98.

¹²⁸ Como tal el término cacique ha desatado diversas controversias, pero quizá esta definición como institución sea la más pertinente. Margarita Menegus. “Balance historiográfico. Reflexiones sobre cacicazgo en la Nueva España” en *Estudios de historia novohispanos*”, Instituto de investigaciones Históricas-UNAM, México, Numero 27, julio-diciembre 2002, p. 229.

¹²⁹ *Ibidem.*, p. 213-230.

¹³⁰ Como algunos caciques de Coyoacán e Iztapalapa.

a lo largo del periodo novohispano se fueron perdiendo estos privilegios; en algunos casos sólo conservaban el prestigio social y algunas tierras que les permitían contar con un ingreso económico.

En el caso de San Matías es hasta el siglo XVIII cuando aparece la primera referencia escrita sobre indios caciques en Iztacalco. Se trata de unos matrimoniales de 1774 pertenecientes a Leonardo Antonio Mesti, indio natural de Texcoco quien casó con María de los Santos Polinaria, india cacique de Iztacalco. Los dos personajes fueron vecinos de la Ciudad de México y feligreses de la parroquia de Santa Cruz Acatlán. Refiriéndonos concretamente a María de los Santos se logró ubicar la fe de bautismo en el archivo parroquial de San Matías Iztacalco. La partida tiene fecha del 21 de abril de 1748. En este documento se señala que fue hija legítima de Juan Guillermo y Angelina María, los tres originarios del barrio de Los Reyes Iztacalco.¹³¹ Sin embargo, no se menciona la calidad de india cacique en ningún caso, misma que sí se hace en el documento de los matrimoniales.

La existencia de indios caciques y principales durante este periodo fue resultado de la herencia del siglo XVI, estos nombramientos sirvieron como puente de comunicación entre las comunidades española y la indígena. En Iztacalco la supervivencia de este linaje se ve reflejada en el documento de los matrimoniales pero no en los libros de registro de la parroquia.¹³²

En el capítulo anterior se mencionó la posible participación de indios principales o caciques en el mecenazgo de obras de arte dentro del pueblo de San Matías Iztacalco. Se

¹³¹ Archivo parroquial de San Matías Iztacalco. Libro 6 de bautizos, foja 9.

¹³² Hasta el momento no se ha localizado otro documento donde se mencionen indios caciques en Iztacalco, pero no se descarta que en un futuro salga a la luz nueva información.

señalaron algunas pinturas con retratos que contienen una leyenda o inscripción que refieren a nombres de indígenas, quienes seguramente fueron personas de alto rango social.

Dentro del templo de la Santa Cruz existen dos obras artísticas pertenecientes al periodo novohispano que poseen datos de sus donantes. La primera –ubicada en el nicho izquierdo de la nave– es una cruz de madera de colorín dorada formada por dos ramas entrelazadas. Esta pieza sostiene la figura de un Cristo procesional policromado que aparentemente no corresponde a la cruz barroca, la cual tiene en los remates de sus brazos horizontales unas cantoneras de plata.¹³³ Una de las cantoneras de metal contiene del lado izquierdo la siguiente inscripción: A DEVOC[IÓN] DE L[O]S HIJOS DEL BARRIO DE S[ANT]A CRUZ So Mo J[UA]N PED[R]JO A 1747 SE HIZO ESTA PLATA. Por lo tanto, puede decirse que las cantoneras de plata fueron costeadas por Juan Pedro, quien probablemente fue mayordomo de la capilla en el año de 1747 (imagen 47).

¹³³ Norma Fernández Quintero fecha al Cristo en el siglo XVII, pero no da razones para esta fecha. *Iztacalco colonial... op.cit.*, p. 112.

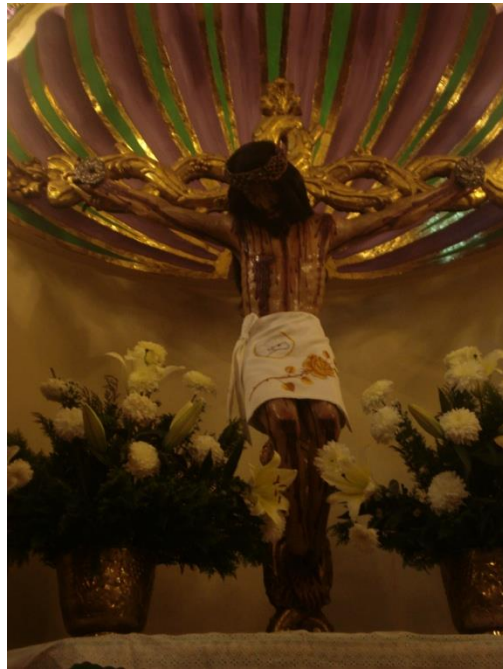


Imagen 47. *Crucificado*. Capilla de la Santa Cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

Una cruz de plata repujada y esgrafiada es la segunda obra artística con inscripción que refiera a un donante –que se analizará más adelante–. Al reverso de la cruz se lee lo siguiente: S[EÑO]R D[O]N SALBADOR CALLETANO DEL BARRIO DE SANTA + MALLO DONÓ A SU DEVOCIÓN IMPORTÓ 45 P[ESO]S AÑO 1748 (imagen 48).¹³⁴

¹³⁴ En el *Catálogo Nacional. Monumentos históricos inmuebles y muebles, Iztacalco, D.F.* se transcribe lo siguiente: “AÑO 1748. SEÑOR DON SALVADOR CAYETANO DEL BARRIO DE SANTA CRUZ. TALLÓ DON HIPÓLITO Y DONÓ A SU DEVOCIÓN”, lo cual a todas luces es una lectura incorrecta.



Imagen 48. Parte trasera de la *cruz pasionaria* donde se aprecia la inscripción. Fotografía de Andrea Acevedo.

En la investigación documental se encontró que Salvador Cayetano nació en el barrio de Santa Cruz y fue bautizado el 8 de agosto de 1708 en el convento de San Matías del mismo pueblo. Sus padres fueron Juan de Santiago y María Melchora, según consta en supartida de bautizo localizada en el Archivo Parroquial de San Matías y que a continuación se transcribe:

[Al margen] Salvador Cayetano de S[an]ta Cruz

[El texto dice] En ocho días del mes de agosto de setecientos y ocho años baptisse con licencia del p[adr]e ministro a Salvador Caietano, hijo de Juan de S[an]tiago y de María

Melchora del varrio de Santa Cruz. Fueron sus padrinos Lorenzo Ant[oni]o y María de la Cruz, y para que conste lo firmé d[ic]go mes y año. [Rubrica] fray Pedro Muñoz.¹³⁵

Hacia el 8 de enero de 1736 Salvador Cayetano se casó con una mujer de nombre María Teresa, siendo testigos Santiago Martín fiscal de la Santa Iglesia y don Antonio de la Rosa.¹³⁶ Se debe hacer notar que la condición de los testigos: un fiscal de la Iglesia y un personaje con el tratamiento de *don*, indican que la boda poseyó prestigio dentro de la comunidad.

Estos son los únicos datos documentales que se han podido localizar acerca de Salvador Cayetano. Tanto en la partida de bautismo como en la de matrimonio, no se mencionan explícitamente la calidad de su linaje. Lo que llama la atención pues se trata de un indio principal de la comunidad.

Salvador Cayetano tuvo el poder adquisitivo de costear el símbolo que identificó y que caracteriza hasta nuestros días al barrio del que fue originario. Revistió de plata la cruz de madera, incorporó formas y detalles propios de un lenguaje culto de la orfebrería en boga en su época. Probablemente tuvo la facilidad de ir a la catedral de México para conocer el amplio catálogo de manifestaciones artísticas que ahí concurrían. Tomó los lenguajes plásticos para adoptarlos, adaptarlos y así crear una identidad propia con tintes locales. Este personaje asimiló y transmitió algunas de las formas que hoy convergen en la capilla de la Santa Cruz.

4.3 Análisis formal de la cruz de pasionaria

¹³⁵ Archivo parroquial de San Matías Iztacalco. Libro 4 de bautizos, foja 69.

¹³⁶ *Ibidem.*, libro 5 de matrimonios foja 38.

Se trata de una cruz latina de brazos rectos (imagen 49) con una longitud de 71 x 113 cm. Está colocada sobre una peana que mide 52 cm de diámetro por 24 cm de alto. El anverso de la pieza está repujada y esgrafiada en láminas de plata; mientras que por el reverso –al no ser del metal macizo– se aprecia el alma de madera. El remate con la cartela con la inscripción INRI, está elaborado con una sola lámina empleando la misma técnica del repujado. Sobre la parte de madera (reverso) se colocaron seis pequeños óleos sobre láminas de cobre de aproximadamente de 10 cm de largo por 5 cm de ancho.¹³⁷

¹³⁷ Los temas de las láminas de cobre son las *Arma christ*. Los elementos que se encuentran en cada una de las láminas se detallarán más adelante.



Imagen 49. *Cruz pasionaria*. Fotografía de Andrea Acevedo.

En casi todo el perímetro de la cruz –excepto en los brazos horizontales donde se observan dos pináculos, uno en cada lado, de clara estirpe manierista– aparecen dos pináculos, uno en cada lado, de clara estirpe manierista– aparecen repujadas sobre placas de plata con gran volumen tornapuntas, “ces” y hojas de acanto, que imprimen al ritmo del follaje gran dinamismo. Estos follajes y las “ces” encontradas destacan de un fondo picado de lustre. Los mismos elementos se repiten en el perímetro de la cartela con la inscripción *INRI* –situada en la cabeza de la cruz–, pero añadiendo

pequeñas veneras. En el soporte de la cartela por la parte posterior –también de plata– se aprecia la inscripción con el nombre del donante y la fecha de dedicación.

La ornamentación de la superficie por el anverso de los brazos, también posee hojas de acanto y motivos florales alternados; unos son de cuatro y otros de ocho pétalos. Entre las diferentes flores los plateros colocaron medallones con diversas formas. Los fondos son lisos y aparecen esgrafiados símbolos pasionarios, todo esto sobre una superficie de picado de lustre.

En los brazos horizontales los medallones son de forma octagonal con un enmarcamiento abultado. Del lado izquierdo se encuentran esgrafiadas dos figuras. El primer medallón contiene la linterna que fue utilizada por los soldados en la aprehensión de Jesús en el Huerto de los Olivos¹³⁸ y los dados con que estos mismos se jugaron las prendas en el Gólgota¹³⁹. Del lado opuesto se representa el aguamanil, que alude al lavatorio.¹⁴⁰ El tercer medallón situado en el crucero de los brazos es ovalado y contiene la imagen de la Santa Faz, es decir el paño con el que La Verónica limpió el rostro del Salvador mientras caminaba con la cruz a cuestas por la vía dolorosa.¹⁴¹ Tanto el brazo izquierdo como el derecho cuenta con un clavo de madera revestido en plata con forma de flor, al centro de este elemento se observa la imitación de una piedra preciosa roja.¹⁴²

Por otro lado, en el brazo vertical –de arriba hacia abajo– enmarcado con “ces”, se ubica el cuarto medallón. En el centro aparecen representados el látigo, con el que fue

¹³⁸ *Iconografía del arte cristiano... op.cit.*, p. 452.

¹³⁹ *Ibidem.*, p. 517-518.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p. 469.

¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 483-484.

¹⁴² Las piedras originales fueron sustraídas alrededor de la década de los 50s y sustituidas después por imitaciones. El dato lo proporcionó el señor Elpidio Acevedo Díaz, habitante del barrio de Santa Cruz.

azotado Jesús 39 veces,¹⁴³ la bolsa que contenía las treinta monedas de plata que recibió Judas,¹⁴⁴ la espada que utilizó Pedro para cortarle la oreja a Malco sirviente de Caifás,¹⁴⁵ una mano, símbolo de la bofetada de Caifás que se dio a Jesús por considerarlo blasfemo¹⁴⁶ y por último, se aprecia el manto que le colocaron en el escarnio.¹⁴⁷

Continuando con la descripción, el quinto medallón presenta un marco ondulado con una venera a manera de remate. Aquí se distinguen la escalera que fue utilizada para descender el cuerpo de Jesús después de la crucifixión¹⁴⁸, las tenazas del Descendimiento de la cruz,¹⁴⁹ la cartela donde se escribió la leyenda *INRI*,¹⁵⁰ el martillo que se empleó para clavar las manos y pies en la cruz, la lanza con la que Longinos abrió el costado de Jesús crucificado para apresurar su muerte, los tres clavos usados en la crucifixión¹⁵¹, la esponja que fue empapada de hiel para calmarle la sed y un junco representando el cetro que los soldados atribuyeron a Jesús.¹⁵²

El último medallón tiene forma de flor con cuatro pétalos. Al centro se esgrafió la columna del pretorio donde Jesús fue atado y después flagelado. También,¹⁵³ el gallo que cantó después de que Pedro negara tres veces a su maestro.¹⁵⁴

¹⁴³ *Ibidem.*, p. 470-471.

¹⁴⁴ *Ibidem.*, p. 459.

¹⁴⁵ *Ibidem.*, p. 454.

¹⁴⁶ *Ibidem.*, p. 529.

¹⁴⁷ *Ibidem.*, p. 476.

¹⁴⁸ *Ibidem.*, p. 534-536.

¹⁴⁹ *Ibidem.*, p. 429.

¹⁵⁰ Santiago Sebastián, *et. al.*, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, México, Gobierno del estado de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995, p. 29. No se alcanza a leer por completo la leyenda *INRI*, pero se intuye que así sea ya que forma parte de los símbolos de la Pasión.

¹⁵¹ *Ibidem.*, p. 29.

¹⁵² *Ídem.* La representación de un junco es considerado como símbolo de salvación. Véase Gustavo Curiel "Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad" en Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Juan Correa, su vida y obra. Repertorio pictórico*, México, UNAM-IIE, 1994, t. IV, 1ª parte, p. 189-234.

¹⁵³ *Iconografía del arte cristiano... op.cit.*, p. 470.

¹⁵⁴ *Ibidem.*, p. 455-456.

Cabe señalar que la parte de la cruz que esta elaborada con plata no cuenta con el marcaje que debieron tener las piezas trabajadas en dicho metal –nombre del artífice, nombre del ensayador, nombre de la ciudad y quinto real–. Por lo tanto, se trata de una producción que no pagó impuestos, pero esto no quiere decir que no haya sido hecha por un maestro platero de la Ciudad de México.

Un ejemplo de piezas sin marcar lo conforma una cruz procesional del siglo XVII que se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato (imagen 50).¹⁵⁵ Esta obra es de excelente factura y cuenta con características similares a la cruz que aquí se analiza. Por consiguiente, es claro que existió una importante producción de materiales de plata que se mantuvieron al margen de la ley con alcances insospechables.



Imagen 50. *Cruz procesional*. Siglo XVII. Numero de inventario 10-240233.

¹⁵⁵ Museo Nacional del Virreinato. Cruz Procesional. Número de inventario 10-240233.

Al tomar en cuenta la idea anterior cabe preguntarse ¿dónde fueron elaboradas las placas de plata de la parte delantera de cruz? Recordemos que la Ciudad de México contó con una calle exclusiva de plateros donde se ubicaron los maestros más reconocidos de dicho arte. Ellos fueron los encargados de realizar los objetos de plata que necesitaron los templos. La cruz de plata del retablo de Santa Cruz quizás fue elaborada por un reconocido maestro en este arte, que trabajó en la calle de plateros. Este objeto suntuario es de muy buena calidad. Además, contiene una serie de formas que participan del lenguaje barroco como “ces”, los roleos y los motivos florales.

Asimismo, en esta investigación se plantea la hipótesis de que la cruz original de madera pudo haber sido trasladada al taller del artista. Lo anterior con la finalidad de que le fueran incorporadas placas de plata al frente y las láminas de cobre al óleo en la parte trasera. Posteriormente, regresó a la capilla del pueblo para ser puesta en el altar principal –posiblemente el 3 de mayo del año 1748, día de veneración de la Santa Cruz–.¹⁵⁶

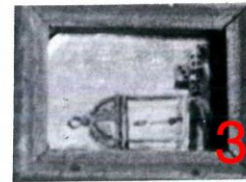
La cruz presenta un segundo programa iconográfico conformado por una serie de pequeñas láminas de cobre pintadas al óleo recubiertas por vidrios, las cuales están enmarcadas e incrustadas en la madera (imagen 51). La distribución de estos elementos – en la parte del reverso de la cruz– es exactamente la misma con respecto a los medallones del anverso repujados en la plata, es decir, se repite el repertorio pasionario esgrafiado en el metal. Cabe señalar que la iconografía de la última imagen cambia, pues en la representación de plata se exhiben la columna y el gallo; mientras que en la lámina de cobre muestra una Virgen Dolorosa (imagen 52).

¹⁵⁶ Se sugiere esta fecha porque en la parte delantera del soporte de la cartela se lee MAYO 1748.



Imagen 51. Detalle del reverso de la *cruz pasionaria*. Fotografía de Andrea Acevedo.

Disposición de las láminas de cobre en el reverso de la cruz



1. Aguamanil
2. Santa Faz
3. linterna y dados
4. látigo, bolsa, espada, guante y manto
5. escalera, cartela, martillo, lanza, tres clavos y junco
6. Virgen dolorosa

Imagen 52. Distribución de las láminas de cobre en el anverso de la cruz. Tomado de *Catálogo Nacional. Monumentos históricos inmuebles y muebles, Iztacalco, D.F.*

Como se sabe, la pintura al óleo sobre un soporte de lámina de cobre es una tradición europea, específicamente de Flandes e Italia. Esta práctica llegó a España y a

los territorios conquistados durante el siglo XVI.¹⁵⁷ La técnica se desarrolló ampliamente en la Nueva España durante los siguientes tres siglos, debido a que permitió trabajos más detallados, a la durabilidad de la pintura y por la abundancia del soporte.¹⁵⁸ Según Clara Bargellini para “el siglo XVIII prácticamente no hubo pintor novohispano que no trabajase sobre lámina de cobre”.¹⁵⁹ Como ejemplo se puede citar a Cristóbal de Villalpando, Miguel Cabrera, José de Páez, José de Ibarra y Alonso López de Herrera.

Estas obras sobre lámina de cobre realizadas por los grandes pintores fueron reproducidas y reinterpretadas por algunos artistas locales, quienes copiaron formas cultas para satisfacer a un mercado en particular. A este último oficio más libre corresponden las láminas que aquí se estudian.

Recuérdese que las láminas cuentan con las mismas representaciones iconográficas de la Pasión de Cristo; cuatro de ellas tienen un fondo dorado visible. La primera con los elementos de linterna y dados; la segunda con aguamanil; la siguiente con látigo, bolsa, espada, guante y manto; por último escalera, cartela, martillo, lanza, tres clavos, esponja y un junco. Las dos láminas restantes –por tratarse de rostros, santa faz y dolorosa– ocupan casi la totalidad de la lámina. Las dos piezas presentan un oscurecimiento que contrasta con las anteriores y no deja ver el fondo dorado. Dichas representaciones son burdas y simples en su tratamiento (imágenes 53 y 54).

¹⁵⁷ Cfr., Clara Bargellini. "Painting on Copper in Spanish America" en *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Painting on Copper (1525-1775)*, Nueva York, Oxford University Press, 1990.

¹⁵⁸ Antonio J. Sánchez Fernández y Beatriz Prado Campos, "Pintura sobre cobre: estudio técnico material, indicadores de alteración y conservación" en *Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna* N° 16, España, 2014, p. 139.

¹⁵⁹ Clara Bargellini "Pintura sobre Lámina de cobre en Nueva España: preguntas y observaciones de una historiadora del arte" en *7º Coloquio del Seminario de Estudios del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa. Historia del arte y restauración*, México, IIE-UNAM, 2000, p. 204.



Imagen 53. *Virgen Dolorosa*.
Fotografía Roberto de Ramírez Vega.



Imagen 54. *Lámina con escalera, cartela, martillo, lanza, tres clavos, esponja y una vara*. Fotografía de Roberto Ramírez Vega.

Otro elemento que se percibe en las imágenes sobre cobre lo conforma una serie de rayones irregulares (imagen 55). Éstos sólo son perceptibles en las cuatro láminas con fondo dorado visible. Al parecer, responde a la técnica de manufactura de la pieza, ya que antes de aplicar la capa de pintura se rayaba la lámina de cobre, con papel de lija o instrumentos afilados, facilitándose así la incorporación del pigmento al soporte.¹⁶⁰

¹⁶⁰ "Pintura sobre cobre: estudio técnico...", *op.cit.*, p. 140.



Imagen 55. Detalle del fondo dorado en la lámina *Linterna y dados*. Se observan los rayones irregulares. Fotografía de Roberto Ramírez Vega.

En cuanto a la temporalidad de las láminas y el lugar que ocupan en la cruz de plata, se propone que los pequeños óleos fueron incrustados a la cruz primitiva de madera durante el siglo XVII.¹⁶¹ Estas pinturas pudieron haberse colocado en la parte delantera para poder ser observadas por la comunidad cuando la pieza se bajaba del altar y salía en procesión. Un siglo más tarde los mayordomos con notables recursos económicos,

¹⁶¹ Las imágenes en la cruz realizadas en cobre, probablemente fueron elaboradas hacia la segunda mitad del siglo XVII, pues no cuenta con elementos barrocos que nos hablen de una correspondencia temporal con los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII.

optaron por revestir la cruz original de madera en plata sólo por la parte delantera. Las láminas se trasladaron a la parte posterior, los símbolos pasionarios fueron copiados y esgrafiados en medallones sobre la plata, creándose así una vista doble y enriqueciéndose la pieza. También es importante señalar que las representaciones de las láminas de cobre respondieron a una ejecución artística más libre, lejana de las exitosas formas de los grandes pintores novohispanos.



Conclusiones

A través de la investigación se pudo vislumbrar la importancia y el prestigio que tuvo el canal de la Viga como vía de comunicación entre los pueblos de indios del sur-orienté de la Ciudad de México, la cual trajo consigo grandes derramas económicas. A la par, el Canal de la Viga tuvo un uso recreativo que comenzó durante el siglo xvii. Lo anterior se aprecia a través de pinturas, relatos y crónicas que mencionan algunos acontecimientos en el pueblo de Iztacalco. Para el caso de los biombos y pinturas de caballete la aparición del paseo fue constante. En ellos se mostraron con detalle diversas actividades de los visitantes, recalcando la trascendencia de dicho paseo en la sociedad novohispana de la ciudad de México.

A finales del siglo xviii y durante el siguiente, los viajeros provenientes de Europa plasmaron con encanto y asombro en cartas y diarios de viaje el Paseo de la Viga. Sin embargo, con el desecamiento que esta vía experimentó durante el siglo xx, las actividades recreativas y comerciales se vieron severamente mermadas lo que llevó a su desaparición.

A pesar de ello, resulta inobjetable la relevancia y prestigio que tuvo el Canal de la Viga para el pueblo de San Matías Iztacalco, una localidad de parcialidad indígena. Asimismo, la cercanía de este sitio con la Ciudad de México, permitió a los indígenas una pronta asimilación de los lenguajes artísticos que ahí concurrieron. Este contacto directo tuvo como consecuencia un desarrollo intelectual y de manufactura en bienes suntuarios,

que se ve reflejado en el retablo dorado de la capilla de la Santa Cruz y la cruz de plata que se analizó en este trabajo. Las piezas se estudiaron ampliamente durante la investigación y se logró obtener nuevos conocimientos acerca de ellas.

En cuando al retablo, gracias al trabajo en archivos, se recopiló una serie de inventarios que ayudaron a ubicarlo en el tiempo. Uno de ellos es de un libro de visitas de 1712 resguardado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. Este documento hace referencia a los adornos eclesiásticos del templo y convento de San Matías. En él se señala la existencia de un colateral dedicado a la Vera Cruz. Por su parte, María del Rocío Arroyo Moreno plantea la posibilidad de que el retablo principal de Santa Cruz fuera originalmente un colateral de otro templo.

Por lo cual, durante esta investigación se procedió a un trabajo de campo para tomar las medidas en los espacios ocupados por los retablos colaterales en el templo de San Matías y de forma paralela, se levantó este tipo de datos en el retablo de Santa Cruz; el resultado fue contundente, las medidas coincidieron. Por consiguiente, se puede proponer que el retablo principal de Santa Cruz fue durante un tiempo, uno de los colaterales que se ubicaron en el templo San Matías.

Una vez que el retablo colateral de San Matías fue trasladado a la capilla de la Santa Cruz –quizás después de las remodelaciones al templo en la segunda mitad del siglo XVIII–, las noticias acerca de él escasean y sólo hasta 1926 se le menciona como parte de los bienes inventariados a solicitud de las leyes del presidente Plutarco Elías Calles. Acerca de este mueble devocional se dice que es “un colateral con cuadros de la Pasión”, contrastando con un altar principal de cemento armado. Hasta 1942 fue cuando

se hizo referencia a este retablo como altar mayor, lugar que actualmente conserva. Sin lugar a dudas, este hecho da cuenta de la movilidad y reutilización que tuvieron las obras religiosas entre los barrios vecinos de Iztacalco.

La otra obra que formó parte de este estudio es la cruz de plata localizada actualmente en el nicho principal del retablo antes referido. La pieza está ricamente decorada con labores de repujado y cincelado. Esta insignia cristológica contiene elementos barrocos propios de la época en que se realizó, así como una serie de pinturas ejecutadas al óleo sobre lámina de cobre de pequeñas dimensiones.

Al analizar con cuidado la cruz se descubrió que no tiene ningún marcaje, es decir el nombre del artífice, nombre del ensayador, nombre de la ciudad y el quinto real, lo que indica que la formidable pieza de orfebrería no pagó los aranceles correspondientes. Además, si es que hubo un contrato realizado por los patrocinadores se trata de una venta ilegal, que no pagó los impuestos debidos. De igual forma, se planteó la hipótesis de que la cruz haya sido realizada por un reconocido maestro platero, puesto que su elaboración responde al lenguaje artístico que se utilizó en la capital de la Nueva España y el oficio es de gran calidad.

También se pudo constatar que la pieza fue hecha en dos momentos, aspecto que se desconocía hasta el día de hoy. Recuérdese que la cruz contiene unas láminas pintadas al óleo fechadas durante la primera mitad del siglo xvii y la cruz original fue revestida con ricas placas de plata, labradas en 1748. La presencia de obras que tienen elementos de varias épocas se puede apreciar en una escultura de bulto de un Cristo que se localiza en el nicho lateral izquierdo de la nave, en donde las cantoneras y la cruz son

de diferentes fechas. Estas piezas fueron costeadas, según la inscripción, por dos indios principales de Iztacalco.

La cruz conserva en el soporte de la cartela *INRI* una inscripción, en donde se menciona al donante de la pieza, don Salvador Cayetano. De igual manera, se pudo localizar la fe de bautizo y la partida de matrimonio de este personaje en los libros de registro del archivo parroquial de San Matías Iztacalco. En estos documentos se nombran a testigos y padrinos, los cuales tuvieron cargos importantes como fiscales de la iglesia de San Matías. Por tanto, es altamente probable que Salvador Cayetano formara parte de un grupo de poder donde confluyeron autoridades eclesiásticas, civiles e indios principales.

Otro de los aspectos de la investigación es el anexo documental donde se transcriben informes de diversos temas, tanto virreinales como del siglo XIX que por primera vez se sacan a la luz pública. En estas noticias hay datos de la historia y el arte de una comunidad indígena de importancia para la vida cotidiana de la Ciudad de México y el ajuar eclesiástico de un templo de gran relevancia vinculado al tráfico comercial y de paseantes del Canal de la Viga e Iztacalco.

Finalmente, se resaltó el hecho de la participación de indígenas en pueblos de indios patrocinando obras para su localidad en capillas, altares, enceres, etc., – particularmente en Iztacalco–; los cuales contaron con modelos de la Ciudad de México. Los indios principales de Santa Cruz Iztacalco adoptaron y adaptaron estas formas a sus producciones artísticas en el retablo y la cruz pasionaria, piezas que son de gran importancia para la comunidad y el arte virreinal. Estas obras fueron costeadas por indígenas mayordomos para el lucimiento del ajuar del culto litúrgico.



Anexo documental

A continuación se enlistan los documentos utilizados en la investigación. Algunos de ellos fueron transcritos de manera parcial como es el caso de *Matrimoniales entre Leonardo Antonio Mesti y Maria de los Santos Polinaria* y la noticia del *Libro de oficinas del convento de San Matías Iztacalco* debido a su extensión. Los restantes documentos fueron transcritos totalmente.

Para una mejor comprensión de los documentos se agruparon en tres secciones. La primera conjunta escritos variados, en la segunda se reúnen los inventarios de bienes muebles y en la tercera se incluye el informe de restauración.

Además, para lograr una ágil y coherente lectura e interpretación de los documentos virreinales, se han utilizado los siguientes criterios: se respetó la grafía original del texto, pero las letras duplicadas quedaron suprimidas; asimismo, las contracciones permanecen e incorporamos una nueva serie de puntuación.

Estos mismos ajustes se han aplicado a los documentos de archivo que pertenecen al siglo xx. Por otra parte, expreso mi agradecimiento hacia el Licenciado Mario Edén Zárate, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; que fue de gran ayuda en la transcripción que se realizó de la solicitud de los indios de Iztacalco de 1588.

I. DOCUMENTOS VARIOS

4 de Abril 1588. Solicitud de los indios de Iztacalco para no ser obligados a asistir a la procesión del Jueves Santo.

Archivo General de la Nación. *Instituciones Coloniales. Jesuitas*. Volumen 14. Expediente 414. (DOCUMENTO EXTRAVIADO)

f. 1.

[crismón]

Ex[elentíci]mo S[eñ]or

Los yndios de Yztacalco dezimos q[ue]: teniendo como tenemos de muchos años a esta parte costumbre todos los jueves santos de hacer, en el dicho pueblo una procesión de disciplina, la qual de algunos años acá sale de la yglesia principal del dicho pueblo y va a una hermita de la advocación de santa cruz, que hicimos a mi costo y por m[anda]to del padre de Coruña [...] España dio licencia y facu[ultad] para [...] doctor Ortis como provisor de los naturales, y a beneplácito del arzobispos, n[uest]ro prelado, y agora el governador desta ciudad nos quiere compeler q[ue] vengamos el dicho día de jueves santo al monasterio de San Fran[cis]co desta ciudad a la procesión de disciplina que en el se haze, en lo qual recibiríamos notorio agravio y bexación de más. De que por la dicha causa quedarían mas casas solas y por ser el dicho n[uest]ro pueblo en la laguna donde de ordinario andan mujeres Mestizos y negros e indios de otros pueblos q[ue] tratan en çacate, nos robarian n[uest]ras haciendas

y ropa, que aunque de poco valor no es de mucho interés. Y las mujeres y indios que serían desconsolados.

f. 2.

Sin otros inconvenientes q[ue] de lo susodicho se podían recrecer, aunque lo principal es el agravio de quitarnos la devoción y buen ejemplo en d[ic]ho n[uest]ro pueblo, a que V[uestra] Ex[celencia] como n[uest]ro príncipe y señor no debe dar lugar a tento, lo qual: a V[uestra] Ex[celencia], pedimos y suplicamos umylemente, no consienta y permita se nos haga semejante vexación, y mándesenos de m[erced] para quel d[ic]ho gov[ernad]or in contra persona alguna haga novedad q[ue] el sus d[ic]ho y nos dexé librem[en]te hazer la d[ic]ha porcesion, en el d[ic]ho n[uest]ro pueblo como siempre la hemos fecho poniéndolas para ello graves penas. En lo qual recibiremos bien y merced con justicia.

Iztlacoalco

Juan Grande la presentó 5 de abril de 1588.

En 5 de abril de 1588.

En 5 de abril de 1588.

Tráigase si está acabada

la iglesia y lo que se ha hecho

hasta agora y que [entre]

la [dicha] tierra de este pueblo.

30 de enero de 1690. Se ordena al alcalde mayor de Mexicalcingo y cura de San Matías Iztacalco, que junto con los alarifes se examinen la situación de la iglesia y se declare qué cantidad será necesaria para su reedificación y el tiempo que durará la obra.

Archivo General de la Nación. *Instituciones coloniales, Indios*. Volumen 30. Expediente 330, fs. 300r- 301v.

f. 300r.

[Al margen]

Para que el alcalde mayor de Mexicaltzingo y cura doctrinero del pueblo de Ystacalco reconozcan con m[aest]ros alarifes la obra que necesita la yglecia de d[ic]ho pueblo.

Fechas las diligencias que se mandan por este despacho las remita originales al superior gobierno.

D[on] Gaspar de Sandoval Serda Silva

y Mendoza Conde de Gálve[z]. Por

q[uan]to ante my se presentó

la petición siguiente:

Ex[elentis]mo s[eñor] Juan Alexo Verdugo por el alcalde ofiz-s de república común y na-

turales del pueblo de s[a]n Matías Yztacalco sujeto a la parcialidad de

S[a]n Juan? de esta ciud[a] digo que desde la fundación del pueblo de mis partes sus pri-

mitibos y ante pasados hisieron la yglecia que antenido, la qual con el

mucho tiempo que aquella fabricaron bino amanifiesta deteriorazion y

aunque mis partes con sus pocas fuerzas la an procurado reparar con las

muchas aguas que hubo el año pasado se bino d[ic]ha yglecia abajo

de calidad que y mis partes no tiene donde se les administren los Santos

sacramentos y aunque es su ánimo el bolber hazer de nuevo d[ic]ha

yglecia se hallan ymposibilitados respecto de ser los naturales pocos y estos

están los más ocupados en así en los r[eales] tributos cuya cantidad en cada año son doscientos y quatro pesos como en la busca de gallinas cañas tule y rosas que el gobernador de dicha parcialidad les obliga a dar cada que se ofrese que exonerados de esta pinzion podrán conseguir la fabrica de dicha su ygleia por lo qual y para que tenga efecto a v[uestra] e[xelencia] pido y suplico que sirva de reservar a mis partes de la paga de los r[eales] tributos y repartimiento de cañas gallinas tule y flores por tiempo de cinco años que en lo assi mandar V[uestra] Ex[celencia] resiberan mis partes la merced que esperan de su grandeza Juan Alexo Verdugo Dávila, de que mande a dar vista al señor fiscal de su Magestad por lo que resulto de su

f. 301r.

respuesta por presente mando al alcalde mayor del partido de Mexicaltzingo que con asitencia del cura doctrinero del pueblo de Ystacalco y maestros alarifes reconoscan el estado que tiene la ygleia de dicho pueblo y con juram[en]to declaren dichos alarifes qué cantidad será necesaria para su redificación y que tiempo durará la obra y sobre todo me ynformen dichos alcalde m[ayo]r y cura doctrinero para que su vista probea a lo que convenga. México treinta de henero de mil seiscientos y nobenta años. El Conde de Galve =Por mandado de su ex[elencia] Don Pedro Velasques Cadena.

1774. Matrimoniales entre Leonardo Antonio Mesti y Maria de los Santos Polinaria. Archivo General de la Nación. *Instituciones Coloniales. Matrimonios.* Caja 5484. Expediente 8.

f. 1r.

Mayo de 1774.

Matrimoniales.

De Leonatdo Antonio Mesti Yndio

Con

María de los Santos Polinaria.

Notario Díaz.

f. 1v.

Leonardo Antonio Mesti yndio soltero natural de San/Miguel Leuispan [sic]

jurisdicción de Tescoco de México desde pequeño huérfano de 16 años

María de los Santos Polinaria yndia cacique, soltera, natural de

Yztacalco y de pequeña vecina de México

ambos. Josef Santiago, mestizo,

vecino de México, casado con Juana

María Espinoza, cargador azúcar, vecino

Junto a la Santísima de Santos Dolores

f. 2r.

[Al margen]

México Mayo 16 de 177.

Reconociendo los supli[can]tes este pedim[en]to y ratifi[can]do

su cont[eni]do bajo la sragr[a]da relig[i]on del juram[en]to, re-

visaseles la ynforma[ci]on q[u]e ofrezan por ante

el pre[sen]te Not[ari]o u otro de los resepa

quien se comente y fecho dese cuenta

lo decreto/
y lo rubricó
el S[eñ]or D[octo]r D[o]n
J[ose]ph Ruys
de Conejares
juez prov[ici]ón
vic[ari]o g[ene]
de este
arpartado.

Leonardo Antonio Mesti, yndio soltero, natural de san Miguel Leispan [sic] jurisdiccion de Tescoco y desde pequeño vecino de México sin faltar. Huérfano, mi edad diez y seis años y María de los Santos Polinaria yndia Caci- que, doncella, natural de el pueblo de Ystacalco y desde peqieña vecina de Méx[i]co del que no ha faltado. Hija lexi- tima de Juan Guillermo y de Angelina María, su edad veinte años. Parecemos ante V[uestra] S[eñoria] y decimos que pa- ra mejor servir a Dios N[uest]ro S[eño]r tenemos tratado contra- her matrimonio según or[de]n de n[uest]ra s[an]ta madrea ygle- cia y para que tenga efecto.

A V[uestra] S[eñoria] pedimos se sirva mandar se nos reciba ynfor- ma[ci]on de nuestra soltería libertad y no resultando de ello canónico impedimento que se despache licencia a el cura de la parrochia de Santa Cruz para que nos amoneste case y vele conforme a d[e]r[ch]o y S[an]to concilio de trento y juramos en devida forma ser cierto lo contenido en este escripto así mismo que no somos parientes por consanguinidad o afinidad dentro del cuarto grado ni espiritual por bap- tismo o confirmación que no nos hemos mesclado carnalmete con consanguíneos unos de otro dentro de el segundo ni nos ha-

llamos con otro impedimento pedimos justicia etc.

No sabemos firmar.

En la Ciudad de Méx[i]co, a dies y seis de mayo de mil se-
tecientos setenta y quatro años en conformidad de lo man-
dado en el decreto de arriba, comparecieron ante mi el

f. 2v.

Notario: Leonardo Antonio y María de los Santos Polinaria
de quienes receví juramento que hicieron en
toda forma de d[e]r[ech]o so mio cargo ofrecieron decir ver-
dad en lo que fueren preguntados y siéndolo= Dixe-
ron que el anterior: escripto es suio q[u]e se hizo y for-
mo con or[de]n y consentimiento de ambos que en su
contenido se afirman y ratifican por verdad que
no tienen que añadir ni quitar y para que conste lo asien-
to por diliegencia que no firmaron por no saber de que/
doy fe.

Ante mi.

[rúbrica] Nicolás Francisco Díaz

Not[ari]o

II. INVENTARIOS DE BIENES

1712. Libro de oficinas del convento de San Matías Iztacalco.

Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Archivos y manuscritos. Clasificación MS.984.

f. 3r.

Plata del conv[en]to e yglecia es como se sigue.

Primeram[en]te, una custodia antigua de plata sobre dorada con su luneta y vidrios.

Un baso dorado chico que esta en el sagrario [tiene su ijuela de plata].

Una custodia que esta en el sagrario.

Dos cálizes dorados con campanilla el uno sirve a la custodia.

Una cruz que sirve a la manga.

Una cruz pequeña en un gion.

Otra cruz pequeña en el otro gion.

Seis candeleros de campana.

Dos pequeñitos que hazen ocho.

Dos vinajeras g[ran]des con su plato.

Tres chrismeras de los s[an]tos olios y su concha.

Un incensario con naveta y cuchara.

Un caliz con su patena blanco que pesa tres marcos.

Otro caliz blanco dorada la copa.

Otro [baso]¹⁶² g[ran]de para dar la comunión.

Una corona que tiene la concepción.

Una corona el s[an]to Chirsto.

¹⁶² La palabra no se alcanza a distinguir, la tinta se corrió por una gota de agua.

Una diadema de S[an] Mathíaz.

Otra chica de S[an] Mathíaz.

3 potencias Jesús Nazareno,

Dos ciriales de plata en la sachristía.

Una lámpara que esta en el altar m[ayo]r.

Otra lamparita Jesús nazareno.

Más otra lámpara chica nueva que se hizo el año de 1713, que esta en el altar de la Vera Cruz, pesa 22 onzas, la hicieron los mayordomos.¹⁶³

f. 3v.

Más otra lámpara nueva que se hizo en este año de 1714. Está en el altar de San Mathiaz. Costó 80 p[esos].

Veinte y cuatro campanitas de plata q[ue] están a doze en casa.

Más la corona de la Asunción q[ue] se hizo casi nueva.

Más un machete de S[a]n Matías.

Más un relicario,

Este año de mil setecientos y veinte se hizo.

¹⁶³ añadido de 1713.

10 de agosto de 1926. Inventario de los bienes pertenecientes a la capilla de Santa Cruz. Archivo General de la Nación. *Secretaría de Gobernación siglo XX. Dirección General de Gobierno*. Caja 2948. Expediente 13.

f. 1r.

Inventario de los muebles y enceres que se entregan en la Capilla de del Barrio de Santa Cruz.

1. Un altar de cemento armado.
2. Un colateral con sus cuadros de la pasión.
3. Cuatro candeleros de madera.
4. Dos cristos de madera.
5. Una dolorosa de bulto.
6. Cuatro bandejas grandes y seis chicas.
7. Tres bancas.
8. Un santo entierro con su urna.
9. Un coro con su respectiva escalera
10. Una campana
11. Sacristía un santo Cristo con su mesa y una banca.
12. Una Santa Cruz con cuatro sendales.
13. Tres manteles y dos frontales y dos doseles.
14. Tres candeleros chicos y un burrito de madera.

Ixtacalco Agosto 10 de 1926.

[Rúbricas]

Benito Sandoval

Gunersindo González

Zoferino Sánchez

Luis Maya

Ernesto Anaya

Román Vázquez

Luis Caballero

Marcelino Ortiz

Alejo Cortés

Joaquín Hernández

20 de enero de 1942. Descripción del retablo de la capilla de la Santa Cruz, realizado por Abelardo Carrillo y Gariel, Restaurador "A".

Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Nacionales-INAH. Delegación Iztacalco. Capilla de Santa Cruz. Barrio de Santa Cruz. "Catálogo de esculturas y pinturas de la capilla de Santa Cruz." Oficio VIII-2/303(725.1)/.

IXTACALCO

CAPILLA DE SANTA CRUZ

ALTAR MAYOR

Retablo barroco formado por un zócalo y dos cuerpos.- En el zócalo cuatro niños a manera de atlantes soportan las cuatro columnas del segundo cuerpo y en el centro de éste un nicho. En la parte superior un nicho rematado por un frontón, cuyo centro lo ocupa, el enmarcamiento de una pintura circular. Los laterales del zócalo y los dos cuerpos ostentan pinturas enmarcadas.- Madera tallada y dorada.- sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado.

PINTURAS

(ZOCALO)

Lado izquierdo:- Jesús despojado de sus vestiduras por unos sayones, en el momento de emprender el camino al calvario.- Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión.- Julio

[sic] Sánchez Salmerón, sin firmar.- óleo tabla enmarcado con el altar.- Luz, alto 0.41 x 0.65.5 metros ancho.- Sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado.

Lado derecho:- Jesús en los momentos de ser clavado en la cruz.- Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión.- Julio [sic] Sánchez Salmerón, sin firmar.- óleo tabla enmarcado con el altar.- Luz, alto 0.41.5 x 0.65.5 metros ancho.- Sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado.

PRIMER CUERPO

Lado izquierdo, parte alta.- Jesús a la columna azotado por los sayones.-Figuras de cuerpo entero y bastante menores que tamaño natural.- Julio Sánchez Salmerón, sin firmar.- óleo tabla enmarcado con el altar.- Luz, alto 0.92.7 x 0.70 metros ancho.- Sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado.

Lado izquierdo, parte baja.- La oración en el huerto.--Figuras de cuerpo entero y bastante menores que tamaño natural.- Juº Sanchez Salmerón fa.; firmado inf.- óleo tabla enmarcado con el altar.- Luz, alto 0.92.5 x 0.70 metros ancho.- Sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado

Lado derecho, parte alta.- La Coronación de Espinas.- -Figuras de cuerpo entero y bastante menores que tamaño natural.- Julio [sic] Sánchez Salmerón, sin firmar.- óleo tabla enmarcado con el altar.- Luz, alto 0.92.5 x 0.70 metros ancho.- Sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado.

Lado derecho, parte baja.- La Aprehensión de Jesús.- -Figuras de cuerpo entero y bastante menores que tamaño natural.- Julio [sic] Sánchez Salmerón, sin firmar.- óleo tabla enmarcado con el altar.- Luz, alto 0.92.5 x 0.70 metros ancho.- Sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado

(SEGUNDO CUERPO)

Lado izquierdo.- Jesús ante Poncio Pilatos (?).-Figuras de cuerpo entero y bastante menores que tamaño natural.- Julio [sic] Sanchez Salmerón, sin firmar (?).- óleo tabla,

medio punto en la parte superior, enmarcado en el altar.- Luz, alto al centro 1.40 x 0.70 metros ancho aproximadamente.- Sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado.

Lado derecho.- Jesús expuesto al pueblo.- Figuras de cuerpo entero y bastante menores que tamaño natural.- Julio [sic] Sánchez Salmerón, sin firmar (?).- óleo tabla, medio punto en la parte superior, enmarcado en el altar.- Luz, alto al centro 1.40 x 0.70 metros ancho aproximadamente.- Sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado.

(REMATE DEL SEGUNDO CUERPO)

El padre eterno en figura de busto y poco menor que tamaño natural, enmarcado en el altar, circular.- Julio [sic] Sánchez Salmerón; sin firmar (?).- Luz diámetro 0.60 metros aproximadamente.- sin referencia en Bienes Nacionales.- Buen Estado.

E-S-C-U-L-T-U-R-A-S.

TEMPLO

Crucifijo antiguo.- Escultura de bulto redondo y figura de cuerpo entero.- Madera de zompante policromada y pelo postizo.- sobre cruz madera tallada y dorada formada por dos ramas entrelazadas y con relieves de uvas caulículos.- Escultura de alto a la cabeza 1.45 x 1.44 metros ancho a las manos.- Cruz alto 1.93 x 1.64 metros ancho a los brazos incluidas las cantoneras.- Sin referencia en Bienes Nacionales. Buen estado.

SACRISTIA

Crucifijo antiguo.- Escultura de bulto redondo y figura de cuerpo entero.- Madera zompante policromada y pelo postizo.- Sobre cruz madera tallada y dorada formada por dos ramas entrelazadas y con relieves de uvas y caulículos.- Escultura de alto, 1.63 x 1.35 metros ancho a los brazos.- Sin referencia de Bienes Nacionales.- Buen estado.

México, D. F., a 20 de enero de 1942.

El Restaurador "A"

A. Carrillo y Gariel (rúbrica).

4 de septiembre de 1968. Inventario de bienes solicitado por los mayordomos de la Capilla de Santa Cruz a la Secretaria del Patrimonio Nacional.

Centro de Documentación del IDAABIN. Volumen Iztacalco,12742.

Inventario de bienes y enceres pertenecientes a la capilla de Santa Cruz, Barrio de Santa Cruz, Ixtacalco, D.F.

- 11 Bandas de madera de encino con respaldo.
- 3 Sillas de encino.
- 2 Reclinatorios de madera corriente acojinados.
- 6 Candeleros de bronce (grandes).
- 6 “ “ (chicos).
- 1 Santa Cruz de plata.
- 1 Santo entierro de carrizo.
- 1 Imagen de yeso de la Dolorosa.
- 2 Crucificos [sic] de madera y pasta.
- 1 Óleo de la Virgen de Guadalupe.
- 3 Ángeles de yeso.
- 1 Altar tallado de madera con 6 retablos.
- 1 Cromo del Sagrado Corazón.
- 3 Ornamentos completos.
- 1 Custodia.
- 2 Cálices, uno de oro y otro de latón dorado.
- 1Juego de Vinajeras de cristal.
- 1 Incensario de latón.
- 6 Manteles para el altar.
- 1 Palio c/cuatro varillas.
- 1 Púlpito de madera.

- 1 Cristo de Madera.
 - 1 Órgano "Hammond".
 - 2 Alfombras de lana de 2 m. X 4 m.
 - 1 Mesa de mármol de 2.5 m. X 1.20 m.
 - 1 Campanilla de bronce.
 - 6 Floreros chicos de latón.
 - 2 Floreros grandes de latón.
 - 1 Candil de prisma de cristal.
 - 1 Candil de Metal y Cristal.
 - 2 Mesas de madera.
 - 1 Cruz de madera.
- México, D. F., a 4 de Septiembre de 1968.

III. INFORME DE RESTAURACION

15 de octubre del 2000. Informe de restauración del retablo de Santa Cruz, realizado por le restaurador Roberto Ramírez Vega.

Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural- INAH. D.F. Del. Iztacalco. Capilla de Santa Cruz. Informe restauración del retablo. Ramírez Vega, J. Roberto. 15/10/2000. G/09-008-000/0IN/1.

INFORME DE LA RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE LA SANTA CRUZ, DEL BARRIO DE LA CRUZ, IZTACALCO, CIUDAD DE MÉXICO.

PROCESOS DE RESTAURACIÓN.

En la restauración del retablo se realizaron los siguientes procesos:

1. *Exterminio de los insectos xilófagos.*

Se realizó mediante la aplicación de un biocida (*Cipronil*) disuelto en alcohol de caña. Este biocida posee un amplio espectro de eficiencia, no es tóxico para las personas y se disolvió en un vehículo de alta volatilidad para no afectar la madera. Para lograr una mayor penetración, el biocida fue inyectado en dos aplicaciones con presión de aire, usando para ello la inyectora *Actisol*.

Antes de la inyección del biocida, se eliminó una capa de barniz que fue aplicada sobre la madera, en el reverso del retablo. La eliminación se hizo con thinner tipo americano (T.A.).

2. *Recuperación de la verticalidad del remate y de los nichos centrales de los dos cuerpos y reensamblaje de las tres secciones del segundo cuerpo.*

Originalmente sólo se había planteado rectificar la inclinación del nicho del segundo cuerpo. Una vez desmontados el remate y el segundo cuerpo, pudo apreciarse: a) el desajuste del nicho del segundo cuerpo, b) el deterioro de los ensamblajes superiores del enmarcamiento de la calle izquierda y c) el desajuste del nicho del primer cuerpo. En consecuencia, el desmontaje del segundo cuerpo y del remate, se justificaron no sólo para recuperar la verticalidad de los nichos de la calle central, sino también para reponer los elementos de ensamblaje del nicho superior y del enmarcamiento de la calle izquierda.

El procedimiento de desmontaje fue el siguiente:

- A) Previamente, se desmontaron las seis pinturas sobre tabla correspondientes a los dos cuerpos. Las pinturas de la predela no se desmontaron, porque lo impedía la estructura de refuerzo del retablo. (Foto 1)
- B) A continuación, se desmontaron el remate, los dos enmarcamientos laterales y el nicho. (foto 2, 3)
- C) A nivel de piso se efectuaron los siguientes tratamientos con las especificaciones que se indican adelante: consolidación de la madera atacada por insectos cuando no tiene función estructural; cerramiento de grietas aplicando adhesivo y presión, o injertando con madera de cedro; recuperación de planos en el nicho (foto 4), reposición de elementos de ensamblaje (foto 5) y reensamblaje, reposición de elementos o secciones de tallas ornamentales (foto 6), y reposición de la capa de oro.
- D) El enmarcamiento izquierdo no presentaba la esquina superior derecha, y los elementos de ensamblaje del lado izquierdo estaban prácticamente destruidos. Se repuso la esquina faltante y se restituyeron los elementos de ensamblaje de la esquina izquierda.
- E) Se reforzaron dos elementos estructurales injertando secciones de madera de cedro : en la cornisa del nicho del segundo cuerpo (foto 7,8) y en la cornisa del entablamento superior de la calle derecha, que es la zona en donde ensambla el enmarcamiento derecho del segundo cuerpo.
- F) Reensamblaje y verticalización del nicho del primer cuerpo, que presentaba una inclinación hacia atrás de aproximadamente 7 cm. Se sujetó hacia los lados con clavacotes de madera .
- G) Se reinstalaron las secciones del segundo cuerpo y el remate, reponiendo las espigas del segundo cuerpo y, se sujetó al armazón de refuerzo mediante tirantes de cable



- acerado, con la siguiente finalidad: en el caso de un sismo, la estructura del retablo tendrá un margen de movimiento, pero estará detenido por el armazón de refuerzo. (fotos 9-12)
- H) Se reinstalaron los elementos del remate sujetándolos con clavacotes (2)
- I) La verticalización de ambos cuerpos se hizo a plomo. Solamente la calle izquierda conservó una mínima inclinación de 3 a 4 mm.

En suma, las secciones del retablo (el nicho del primer cuerpo y todo el segundo cuerpo) que presentaban inclinaciones y desensamblaje, fueron verticalizadas y ensambladas, recuperándose el sistema original de estructuración del retablo a base de módulos ensamblados a caja y espiga y sujetos con clavacotes de madera, añadiéndose el dispositivo de detención del segundo cuerpo al armazón de refuerzo, con tensores de cable acerado.

A continuación se indican los casos de deterioro y los tratamientos efectuados en el resto del retablo, con sus respectivas especificaciones:

3. Consolidación de la madera atacada por insectos.

Todas las zonas de madera atacadas por insectos fueron consolidadas con una resina acrílica (*Paraloid B-72*) disuelta en acetona, en concentraciones crecientes (8%, 13%), con la finalidad de restituirle dureza a la madera.

4. Reforzamiento de la madera mediante injertos de cedro, en las zonas estructuralmente debilitadas por el ataque de insectos.

Las zonas del retablo, debilitadas por el ataque de insectos, cuyo reforzamiento era necesario por cumplir una función estructurante, fueron reforzadas mediante la colocación de injertos de madera de cedro estufada, adheridos con acetato de polivinilo (APV) y clavacotes de madera (fotos 13-15).

5. Restitución de elementos para ensamble.

En algunos casos la pérdida de la verticalidad de las secciones obedecía a la degradación de los elementos de ensamble que, por lo mismo, no cumplían su función. En tales casos se restituyeron, con la finalidad de restablecer su función de ensamble.

6. Restitución de secciones y elementos de madera tallada ornamental.

El desmontaje del segundo cuerpo nos permitió observar detalladamente los numerosos casos de faltantes de ornamentos de madera tallada cubiertos sólo con pintura (fotos 16-18) y de elementos cuyas aristas carcomidas fueron ocultadas con pasta (fotos 19-21). Originalmente sólo se había previsto la reposición de los faltantes acusados por la misma madera sin cubrir. Al observarse que los casos de faltantes de ornamentos disimulados con pintura eran muy numerosos, se planteó a los encargados de la contratación de la obra de restauración, la posibilidad de ajustar el presupuesto para reponer todos los faltantes de la ornamentación. El acuerdo fue reponer sólo los elementos que en una apreciación más detenida, evidenciaran un cierto desequilibrio de la composición simétrica de la ornamentación.

En tales casos, se eliminaron la pintura y la pasta, restituyendo la sección o el elemento faltante con madera de cedro, aplicándose después una base de preparación de carbonato de calcio y cola de conejo, una capa de bol y la hoja de oro de 23.5 kilates. (fotos 22-35)

Nota: Debe señalarse que en la restauración anterior no sólo se disimularon los faltantes de talla con pintura, también se alteraron algunas de las formas que fueron repuestas, aun cuando se tenía el modelo simétrico (fotos 35A, 35B). Para realizar una forma



ornamental, se usó cinta plástica y se recubrió con papel, para sobre éste aplicar la pasta y el oro (foto 35C)

7. Limpieza de la capa de oro.

La capa de oro presentaba dos tipos de materiales: el oro original, en general desgastado, de aspecto oscuro, que deja ver parte del color del bol por desgaste de la hoja de oro y por pequeños faltantes de ésta. El oro que se aplicó en una restauración anterior, de aspecto más brillante (foto 36). En toda la superficie había una capa de polvo, hollín y grasa que fue limpiada con gasolina. El oro original, se limpió con thinner T.A., lográndose una ligera mayor brillantez; sin embargo, el aspecto general del oro permaneció más oscuro que el aplicado posteriormente (foto 37).

8. Eliminación de la pintura negra de aplicación reciente, en las zonas en las que no correspondía.

Una solución plástica utilizada originalmente en la realización de la ornamentación fue el uso de fondos y líneas negras en la periferia de algunos ornamentos tallados, para realzar su tridimensionalidad. Sin embargo, en la restauración anterior, se aplicó pintura negra en áreas en las que no existía anteriormente. Nuestra intervención consistió en eliminar la pintura excedente con thinner T.A., conservándola sólo en los límites que tenía originalmente (fotos 37-40). En los casos en que hubo de reponerse algunas zonas de los fondos o contornos, se utilizaron colores al barniz de la marca *Maimeri*.

9. Reintegración de la capa de oro.

La reintegración de la capa de oro se hizo de tres maneras: en las tallas o secciones de reciente colocación, se aplicó base de preparación, bol y hoja de oro de 23.5 kilates. En las zonas abrasionadas se procedió de dos formas: si la zona abrasionada era amplia, se aplicaba hoja de oro; si las pérdidas de oro eran pequeñas, se aplicaba oro de hoja líquido. Este procedimiento se siguió en las zonas más abrasionadas correspondientes a la base del retablo (componente no original del retablo). (foto 41)

10. Homogeneización del tono de la capa de oro.

Una vez realizada la reintegración de la capa de oro, el retablo presentaba tres tonos y tres grados de brillantez del oro: los correspondientes al oro original (oscuro y opaco), los de la restauración anterior (ligeramente patinado y brillante) y los del oro aplicado por nosotros (sin pátina y muy brillante). El tono y la brillantez que debían marcar la tónica de la homogeneización eran los del oro original; la entonación se realizó aplicando con pincel veladuras de colores al barniz de la marca *Maimeri*, en las zonas más acusadas de oro brillante, tanto del aplicado en la restauración anterior, como en nuestra intervención.

11. Decoración pintada que flanquea a la peana del nicho del primer cuerpo.

Las dos áreas esquinadas en la base del nicho del primer cuerpo, presentaban respectivamente dos amplias zonas resanadas, debido a que en la izquierda, la madera del soporte presenta un ensamble desnivelado, y en la derecha el ensamble de la madera del soporte presenta un fuerte ataque de insectos. Durante la restauración anterior, estos deterioros se cubrieron con la pasta de resane sobre la cual se aplicó pintura dorada y se completaron los dibujos lineales ornamentales.

Nuestra intervención consistió en eliminar tales resanes, los cuales invadían algunas zonas de la capa de oro. El ensamble desnivelado (lado izquierdo) se conservó de esa manera, porque corregirlo habría requerido de operaciones aparatosas que podrían ocasionar daños de consideración, y finalmente el interés en la recuperación del nivel del ensamble es visual, no

estructural. En la esquina derecha, debido a la fuerte degradación producida por los insectos, fue necesario cubrir con madera la superficie carcomida, para que sobre esa madera pudiera aplicarse la base de preparación.

En ambas esquinas, se aplicó bol sobre la base de preparación y se integró la capa de oro con hoja de oro. Los pequeños faltantes de oro, se reintegraron con oro de hoja líquido.

Se completó el dibujo ornamental con colores al barniz, copiando los motivos de uno y otro lado, pero respetando las pequeñas secciones de líneas de dibujo que se conservaron (foto 42-45).

12. *Reposición hipotética de la sección frontal del entablamento superior.*

La sección central del entablamento superior no era la original: se trataba de una tabla de pino sobre la cual se aplicó un motivo ornamental tallado en madera, y ambos, la tabla y el ornamento se doraron con oro de hoja. Durante la restauración anterior, se aplicó una base de preparación sobre la tabla, la cual probablemente ya no tenía el motivo ornamental tallado, pero todavía conservaba restos de la capa de oro. Sobre esta base de preparación se aplicó oro de hoja. Debido a que dicha base se aplicó sobre los restos de la capa de oro anterior, no logró buena adherencia y empezó a desprenderse en amplias zonas.

Nuestra intervención consistió en copiar el motivo ornamental usado en las secciones laterales del mismo entablamento, pero con ciertas variantes, a fin de que se identifique fácilmente como un elemento agregado, pero que cumpla su función de darle integridad al conjunto del retablo. El ornamento y la tabla sobre la cual se aplicó son de cedro, se prepararon para dorarlos con hoja de oro y se usaron colores al barniz para reproducir el fondo negro y los contornos de los elementos (fotos 46-51).

Esta tarea fue convenida con los encargados de la contratación de la restauración, como solución y presupuestalmente, un poco antes de la finalización de los trabajos.

13. *Armazón de refuerzo.*

Los tratamientos efectuados al armazón de refuerzo, fueron los siguientes:

- a) Aplicación del biocida utilizado en el retablo, con la misma técnica de aplicación.
- b) Se sustituyó una sección de cerca de 1.40 m. de madera de pino, fuertemente atacada por insectos xilófagos; dicha sección formaba parte del cabezal superior del armazón.
- c) Se agregó un complemento en la parte superior de la estructura, consistente en dos parantes y un cabezal. Este complemento detiene al retablo en dos puntos más (correspondientes al segundo cuerpo), los cuales se suman a los cuatro que ya tenía anteriormente. Los elementos de detención consisten en cables acerados, que sujetan al retablo a partir del armazón de refuerzo.
- d) Se colocaron abrazaderas o cinchos metálicos a tres niveles de cada parante del armazón, a fin de contrarrestar el fuerte agrietamiento que presentan.

14. *Pinturas sobre tabla.*

En las seis pinturas sobre tabla de formato grande, se realizaron los siguientes tratamientos:

A. Se fijaron los levantamientos de capa pictórica (“caballetes”) y se les devolvió su plano. El fijado se realizó con cera-resina y presión.

B. Colocación de bastidor en cuatro de las pinturas (*Jesús ante Pilatos, La flagelación, La oración en el huerto y La aprehensión en el huerto*), con la finalidad de reducir el trabajo mecánico (dilatación, contracción y cualquier tipo de torsión) de las tablas que integran los soportes de las pinturas. Los procedimientos fueron:

- a) en los casos de *Cristo ante Pilatos y La flagelación*, las obras fueron sometidas a presión gradual para recuperar el plano, lo más posible (foto 52);
- b) se regularizaron los bordes del soporte, desbastando las irregularidades, para colocar el bastidor de sujeción de las tablas del soporte;

c) se colocaron los bastidores de cedro, ensambles de caja y espiga, adhiriéndolos con APV y clavacotes.

C. Limpieza superficial de la capa pictórica. Se efectuó una limpieza con gasolina blanca, sólo para eliminar el polvo, hollín y grasa depositados en la superficie pictórica. El tratamiento adecuado de la capa pictórica (limpieza y reintegración cromática), requeriría de un proyecto específico para cada pintura, porque durante la intervención anterior, no se eliminaron manchas oscuras de la superficie pictórica (probablemente barniz oxidado), y para disimularlas, se retocó encima de ellas. Asimismo, se dejaron puntos de barniz oxidado en la capa pictórica, quizás para que dieran la impresión de ser la pátina (fotos 53-55). Para eliminar unos y otros, es necesario usar disolventes más enérgicos, que también eliminarían la reintegración cromática realizada durante la restauración anterior, y dejarían al descubierto los numerosos faltantes de capa pictórica.

Por consiguiente, se decidió limpiar únicamente la superficie de la capa de barniz, para aplicar sobre ella la capa de barniz brillante, necesaria para efectuar la reintegración cromática.

D. Aplicación de resanes. En algunas de las pinturas, había pequeños faltantes de madera que fueron repuestos con injertos de madera de cedro. Se aplicaron resanes de cera-resina con carga en los faltantes de base de preparación.

Es importante señalar que habiéndose reducido los desniveles de las tablas en algunas pinturas, no hubo necesidad de cubrirlos con resanes, invadiendo la capa de pintura, como se hizo en la restauración anterior (foto 56).

E. Reintegración cromática. Se realizó con colores al barniz, solamente en los resanes, con la técnica de *riggatino* (líneas verticales de color que a cierta distancia se integran cromáticamente a la pintura, pero que de cerca, evidencian que se trata de zonas restauradas).

F. Se aplicó una capa de protección, con barniz damar al 15 % disuelto en thinner T.A.

Respecto a las dos pinturas pequeñas que no pudieron retirarse del retablo, se efectuaron los siguientes tratamientos:

- a) las zonas del soporte de madera que presentaban cierto debilitamiento como consecuencia del ataque de insectos, se consolidaron con una resina acrílica (*Paraloid B-72*) disuelto en acetona, aplicada mediante inyección;
- b) se fijaron algunos levantamientos de la capa pictórica con agua-cola;
- c) los demás tratamientos fueron los realizados a las pinturas de formato grande: limpieza superficial de la capa pictórica, aplicación de resanes, reintegración cromática y capa de protección.

15. Aplicación de la capa de protección.

Como capa de protección se aplicó por aspersión barniz damar semimate, disuelto en thinner T.A. al 10 y 15 %, respectivamente. Se hicieron dos aplicaciones generales y una tercera en la zona de la base del retablo.

16. Instrucciones de mantenimiento.

1. **Exterminio de insectos xilófagos:** la aplicación del biocida debe hacerse **anualmente**, debiendo utilizarse un biocida que no dañe los materiales del retablo, que tenga acción remanente, y que no sea tóxico para las personas después de ser aplicado.

2. **Impedir la humedad excesiva:** debe evitarse que haya un alto grado de humedad ambiental en el templo: evitar que haya goteras, filtraciones de agua por las ventanas, humedad en los muros, particularmente en el muro posterior al retablo, ya sea porque ascienda desde el suelo o



porque se trasmite del exterior al interior del muro, y un uso excesivo de agua en el aseo del piso. En días muy lluviosos, preferentemente no deberá abrirse el portón; de ser necesario tenerlo abierto, al menos deberá colocarse el cancel.

3. **Impedir la resequeidad excesiva:** debe evitarse que en el interior del templo se eleve la temperatura a tal grado que la madera pierda su humedad natural. Ejemplo: la temperatura producida por lámparas muy potentes (de 1000 watts o más), como las que son usadas en las filmaciones, en periodos mayores de 10 minutos.

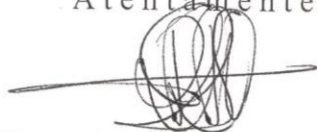
4. **Evitar la deposición de polvo, hollín y partículas contaminantes sobre la superficie del retablo.** Son dos las fuentes de estos materiales: las que provienen de la contaminación ambiental exterior, y las que se producen por la combustión de velas y veladoras en el interior del templo y por barrer el piso.

Los contaminantes provenientes del exterior pueden reducirse manteniendo el portón cerrado el mayor tiempo posible; y al abrirlo, deberá quedar cerrado el cancel.

El polvo y el hollín generados internamente, pueden evitarse eliminando el polvo del piso con aspiradora y restringiendo el uso de velas y veladoras, las cuales además, son potencialmente generadoras de incendios.

Sin embargo, es conveniente que en el interior del templo haya circulación del aire, lo cual puede lograrse abriendo el portón alrededor de 15 minutos diariamente (si es que no existe algún otro motivo para abrirlo), o colocando un par de ventiladores dirigidos hacia el portón.

Atentamente:



Lic. José Roberto Ramírez Vega
Restaurador

México, D.F., 15 de octubre de 2000



Lista de imágenes

1. Lagunas de Texcoco y de Chalco en 1767. Proyecto de desagüe de la cuenca de México. AGN, Mapoteca, *Tierras*, volumen 17, expediente 10.
2. Autor desconocido. *Biombo con escenas de la Plaza Mayor de México, la Alameda e Iztacalco*. Siglo xvii. Óleo sobre tela. 4 hojas 229.7 x 292 cm. Colección Rodrigo Rivero Lake. Tomado de Rodrigo Rivero Lake, *La visión de un anticuario*, México, Américo Arte, 1997, p. 301.
3. *Biombo con escenas de la Plaza Mayor de México, la Alameda e Iztacalco*. Detalle. Siglo xvii. Óleo sobre tela. 4 hojas 229.7x 292 cm. Colección Rodrigo Rivero Lake. Tomado de Rodrigo Rivero Lake, *La visión de un anticuario*, México, Américo Arte, 1997, p. 301.
4. Autor desconocido. *Biombo con escenas del canal de Iztacalco*. Siglo xvii. Óleo sobre tela. 10 hojas de 193 x 62 cm c/u. México. Colección Familia Alvear Zubiría. Madrid, España. Tomado de Varios autores, *México en el Mundo de las colecciones de arte, Nueva España 2*. México, Azabache, 1994, p. 12-13.
5. Autor desconocido. *Biombo con desposorios de indios y palo volador*. Siglo xvii. Óleo sobre tela. 170 x 305 cm. Col. Rodrigo Rivero Lake. Tomado de Katzew, Ilona, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo xviii*, México, Turner, 2004, p. 176.

6. Pedro de Villegas. *Visita del Virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque y su mujer, al Canal de la Viga y Pueblo de Iztacalco*. 1706. Óleo sobre tela. 143.5 x 171.5 cm. Museo Soumaya, Mexico. Tomado de Gustavo Curiel, *et. al., Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 93.

7. Autor desconocido. *Biombo con vistas de la Ciudad de México y sus alrededores*. Segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela. 12 hojas de 170 x 63cm. Col. Rodrigo Rivera Lake. Tomado de Gustavo Curiel, *et. al., Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 90-91.

8. Autor desconocido. *Paseo de Ixtacalco* Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. 71 x 99 cm. Museo de América, Madrid. Tomado de *México en el Mundo de las colecciones de arte, Nueva España 2*. México, Azabache, 1994, p. 18-19.

9. Autor desconocido. *Biombo con el canal de la Viga*. Siglo XVIII. Óleo sobre maque o laca. x 56 cm. Colección particular. México. Tomado de *Una mirada al pasado: Usos y costumbres de la época virreinal en la ciudad de México*, México, Santander Serfin, 2003, p. 189.

10. Luis de Mena. *Pintura de castas*. Ca. 1750. Óleo sobre lienzo. 120 x 104 cm. Museo de América, Madrid. Tomado de Ilona Katzew, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México, Turner, 2004, p. 195.

11. Ignacio María Barreda y Ordóñez. *Cuadro de 17 castas con vistas de los paseos de Chapultepec, Jamaica e Iztacalco*. Detalle. 1777. Óleo sobre tela. 77 x 49 cm.

Real Academia Española de la Lengua. Madrid, España. Tomado de Varios autores, *México en el Mundo de las colecciones de arte, Nueva España 1*, México, Azabache, 1994, p. 194.

12. Joaquín Antonio de Basarás. *Paseo de Jamiaca o Ixtacalco*. En "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos" 1763. Acuarela sobre papel. Hispanic Society of America, Nueva York. Tomado de *Una visión del México del siglo de las luces: la codificación de Joaquín Antonio de Basarás*, estudio preliminar, transcripción y apéndices de Ilona Katzew, México, Landucci, 2006. Lámina 103.

13. Johann Moritz Rugendas. *Dancing. Los mestizos. Paseo de las vigas. Ca. 1834*. Litografía. Tomado de *El México luminoso de Rugendas*, textos de Renate Löschner, México, Cartón y papel de México, 1985, p. 62.

14. Manuel Rivera Cambas. *El paseo de la Viga- Embarcadero para Santa Anita e Ixtacalco. Ca. 1880*. Litografía. Tomado de Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripciones, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*, volumen 2, México, Nacional, 1957.

15. Casimiro Castro. *El paseo de la Viga. 1869*. Tomado de General Research Division, The New York Public Library. "El paseo de la Viga = La promenade de la Viga = The Viga promenade." New York Public Library Digital Collections. Accessed October 1, 2015.

<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-16a4-a3d9-e040-e00a18064a99>

16. Casimiro Castro. *El pueblo de Ixtacalco*. 1869. Tomado de General Research Division, The New York Public Library. "El pueblo de Ixtacalco, 1869 = Le village d'Ixtacalco = The vilage [sic] of Ixtacalco." New York Public Library Digital Collections. Accessed October 1, 2015.

<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-16a9-a3d9-e040-e00a18064a99>

17. *Trajineras en el canal de la Viga durante el Viernes de Dolores*. Ca. 1920. Colección familia Acevedo.

18. *Canal de La Viga*. 1908. Numero de registro 2068-30. Fototeca Constantino Reyes Valerio- CNMH.

19. *Canal Nacional*. 1920. Numero de registro MDLXXII-7. Fototeca Constantino Reyes Valerio-CNMH.

20. *Trabajos de desecación del Canal de la Viga*. Ca. 1940. Colección familia Acevedo.

21. Mapa de la Ciudad de México hacia 1970 con la traza del antiguo Canal de la Viga. Tomado de <http://www.mexicomaxico.org/Viga/LaViga.htm>. Modificaciones de Mayra Vargas Navarro.

22. Autor desconocido. *Mapa de Uppsala*. Detalle. Ca. 1550. Pergamino. 75 x114 cm. Universidad de Uppsala. Tomado de www.annotatio.net/aalto/mexico.html

23. Ermita de Guadalupe o Bóveda de Santa Cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

24. Planta de la capilla de Santa Cruz. Tomado de *Catálogo Nacional. Monumentos históricos inmuebles y muebles, Iztacalco, D.F.*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación del departamento del Distrito Federal en Iztacalco, 1992, p. 187.
25. Capilla la de Santa Cruz, finales del siglo XIX. Número de registro LXVII-67. Fototeca Constantino Reyes Valerio- CNMH.
26. Capilla de la Santa Cruz,. Fototeca Constantino Reyes Valerio CNMH-INAH. Número de registro 1225-024 F 10210.
27. Capilla de la Santa Cruz,. Fototeca Constantino Reyes Valerio CNMH-INAH. Número de registro 0808-055 F 10209.
28. Fachada principal de la capilla de Santa Cruz. Fotografía Andrea Acevedo.
29. Interior de la capilla de la Santa Cruz en 1976. Número de registro MCCXXV-33. Fototeca Constantino Reyes Valerio-CNMH.
30. Adoración Nocturna en Santa Cruz. Ca. 1950. Tomado de Nayar Rivera, *En la casa de la sal. Monografía, crónicas y leyendas de Iztacalco*, México, Delegación Iztacalco, 2002, p. 68.
31. Autor desconocido, *Virgen de Guadalupe con Arcángeles*. Ca. 1816. Óleo sobre tela. 156 x196 cm. Parroquia de Santa Anita Zacatlamanco. Fotografía de Andrea Acevedo
32. Retablo de la capilla de la Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.
33. Detalle del perfilado en la predela. Fotografía de Leticia López García.

34. Juan Sánchez Salmerón. *La oración en el huerto*. Detalle. Ca. 1660. Óleo sobre tabla. 92 x 70 cm. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.
35. Juan Sánchez Salmerón. *El prendimiento*. Detalle. Ca. 1660. Óleo sobre tabla. 92 x 70 cm. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.
36. Juan Sánchez Salmerón. *La oración en el huerto*. Ca. 1660. Óleo sobre tabla. 92 x 70 cm. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.
37. José Juárez. *La oración en el huerto*. 1646. Óleo sobre tela. 326 x 233 cm. Capilla de las Reliquias de la Catedral de México. Tomado de *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, Nelly Sigaut (coord), México, MUNAL-INBA, IIE, COLMICH, 2002, p. 112.
38. Juan Sánchez Salmerón. *El prendimiento*. Ca. 1660. Óleo sobre tabla. 92 x 70 cm. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.
39. Juan Sánchez Salmerón. *Jesús atado a la columna*. Ca. 1660. Óleo sobre tabla. 92 x 70 cm. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.
40. Juan Sánchez Salmerón. *Rey de burlas*. Ca. 1660. Óleo sobre tabla. 92 x 70 cm. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.
41. Cristóbal de Villalpando, *Cristo rey de burlas*. s/f. Óleo sobre tela. 205 x 182 cm. Museo del Carmen Ciudad de México. Tomado de Juana Gutiérrez Haces, et. al., *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo razonado*, México, Fomento Cultural Banamex-Grupo Modelo-CONACULTA, UNAM-IIE, 1997, p. 363.

42. Juan Sánchez Salmerón. *Jesús ante Pilato*. Ca. 1660. Óleo sobre tabla. 60x 110 cm. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.

43. Juan Sánchez Salmerón. *Ecce homo*. Ca. 1660. Óleo sobre tabla. 60x 110 cm. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Leticia López García.

44. Juan Sánchez Salmerón. *Jesús despojado de sus prendas*. Ca. 1660. Óleo sobre tabla. 43 x 66 cm. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

45. Juan Sánchez Salmerón. *Jesús clavado en la cruz*. Ca. 1660. Óleo sobre tabla. 43 x 66 cm. Retablo de Santa Cruz. Fotografía de Andrea de Acevedo.

46. Alzado y distribución de las pinturas del retablo de Santa Cruz. Tomado de *Catálogo Nacional. Monumentos históricos inmuebles y muebles, Iztacalco, D.F.*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación del departamento del Distrito Federal en Iztacalco, 1992, p. 192. Modificaciones de Andrea Acevedo.

47. Autor desconocido. *Crucificado*. Siglo XVII. Escultura policromada de madera de colorín. 145 x144 cm. Capilla de la Santa Cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

48. Base de la cartela INRI. Detalle. Autor desconocido. *Cruz pasionaria*. 1748. Plata y madera. 71 X 113 cm. Retablo de la capilla de la Santa Cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

49. Autor desconocido. *Cruz pasionaria*. 1748. Plata y madera. 71 X 113 cm. Retablo de la capilla de la Santa Cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

50. Autor desconocido. *Cruz procesional*. Siglo XVII, plata fundida cincelada y fundida. 38 x 31 cm. Museo Nacional del Virreinato Tepozotlan. Numero de inventario 1-240233.

51. Autor desconocido. *Cruz pasionaria*. Detalle del Reverso. 1748. Plata y madera. 71 X 113 cm. Retablo de la capilla de la Santa Cruz. Fotografía de Andrea Acevedo.

52. Distribución de las láminas de cobre en el anverso de la cruz. Tomado de *Catálogo Nacional. Monumentos históricos inmuebles y muebles, Iztacalco, D.F., México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación del departamento del Distrito Federal en Iztacalco, 1992, p. 201. Modificaciones de Andrea Acevedo.

53. Autor desconocido. *Virgen Dolorosa. Ca.* Primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lámina de cobre. Reverso de la *cruz pasionaria*. Capilla de la Santa cruz Iztacalco. Fotografía de Roberto Ramírez Vega.

54. Autor desconocido. *Escalera, cartela, martillo, lanza, tres clavos, esponja y vara*. Óleo sobre lámina de cobre. Reverso de la *Cruz pasionaria*. Capilla de la Santa cruz Iztacalco. Fotografía de Roberto Ramírez Vega.

55. *Linterna y dados*. Detalle. Autor desconocido. Óleo sobre lámina de cobre. Reverso de la *Cruz pasionaria*. Capilla de la Santa cruz Iztacalco. Fotografía de Roberto Ramírez Vega.



Bibliografía

Anderson, Lawrence, *El arte de la platería en México*, México, Porrúa, 1956.

Arroyo Moreno, María del Rocío, *Retablo del siglo XVII en la capital de la Nueva España*, México, 2008. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, para obtener el título de Doctora en Historia del Arte.

Bargellini, Clara, "Painting on Copper in Spanish America" en *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper (1525-1775)*, Nueva York, Oxford University Press, 1990.

_____, "Pintura sobre Lamina se cobre en Nueva España: preguntas y observaciones de una historiadora del arte" en *7º Coloquio del Seminario de Estudios del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa. Historia del arte y restauración*, México, IIE-UNAM, 2000.

Becher, Carl Christian, *Cartas sobre México: la república mexicana durante los años decisivos de 1832 y 1833*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.

Bernecker, Walther L., "Literatura de viajes como fuente histórica para el México decimonónico: Humboldt, inversiones e intervenciones" en *Tzintzun, Revista de Estudios Histórico*, N° 38, julio-diciembre, 2003.

Calderón de la Barca, Frances, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 1976.

Carmona Muela, Juan, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, España, ISTMO, 1998.

Castañeda de la Paz, María, "Los escudos de armas de Tlaxcala. Un recorrido por su rico repertorio heráldico" en *Los escudos de armas indígenas: de la colonia la México independiente*, México, Colmich, IIA-UNAM, 2013.

Castelló Yturbide, Teresa y Martínez del Río de Redo, Marita, *Biombos mexicanos*, México, INAH, 1970.

Castro, Casimiro y Campillo J. *et. al.*, *México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos. 1855-1856*, edición facsimilar, México, Microprotecsa, 1961.

García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa, 1986 (Biblioteca Porrúa 86).

Catálogo Nacional. Monumentos históricos inmuebles y muebles, Iztacalco, D.F., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación del departamento del Distrito Federal en Iztacalco, 1992.

Curiel, Gustavo, *et. al.*, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

_____, Gustavo Curiel “Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad” en Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Juan Correa, su vida y obra. Repertorio pictórico*, México, UNAM-IIE, 1994, t. IV, 1ª parte.

El México luminoso de Rugendas, Textos de Renate Löschner, México, Cartón y papel de México, 1985.

Enciclopedia de la religión católica, Tomo VI, España, Dalmau y Jover, 1954.plan

Enciso, Jorge, *Monumentos coloniales de México*, México, Cultura, 1939.

Esteras Martín, Cristina, *La platería del museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, Museo Franz Mayer, 1992.

_____, “Platería virreinal novohispana. Siglo XVI- XIX”, en *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural/ Arte Contemporáneo, 1989.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel, “Una obra plumaria de los talleres de san José de los Naturales” en *Arte y coerción*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM, 1992.

Fernández, Martha, *Artificios del barroco*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM, 1990, (Colección de Arte 44).

Fernández Quintero, Norma, *Iztacalco colonial. Estudio histórico-artístico*, México, 1992. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, para la obtener el título de Licenciada en Historia.

Gallegos Tejeda, Joaquín, "Persecución religiosa en México por el presidente Plutarco Elías Calles", *1ª Jornada sobre las persecuciones religiosas en el mundo contemporáneo*, 25 Abril de 2002.

García Saiz, María Concepción, *La pintura colonial en el Museo de América*, Madrid, España, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.

Gemelli Carreri, Giovanni Francesco, *Viaje a la Nueva España*, estudio, prólogo, traducción y notas de Francisco Perujo, México, UNAM, 1976 (Nueva Biblioteca Mexicana 29).

Gutiérrez Haces, Juana, et. al., *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo razonado*, México, Fomento Cultural Banamex-Grupo Modelo-CONACULTA, UNAM-IIE, 1997.

Heller, Carl Bartholomaeus, *Viajes por México en los años 1845-1848*, traducción y nota preliminar por Elsa Cecilia Frost, México, Banco de México, 1987.

Iztacalco 1992, México, Delegación Iztaclco, 1992.

Iztacalco 1994, México, Delegación Iztaclco, 1994.

Jiménez Codinach, Guadalupe, *México su tiempo de nacer, 1750-1821*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

Katzew, Ilona, *Una visión del México del siglo de las luces: la codificación de Joaquín Antonio de Basarás*, estudio preliminar, transcripción y apéndices de Ilona Katzew, México, Landucci, 2006.

_____, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México, Turner, 2004.

Kolonitz, Paula, *Un viaje a México en 1864*, traducción de Neftali Beltrán, prólogo de Luis G. Zorrilla, México, Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP, 1984 (Lecturas mexicanas 41).

Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

La colección de pintura del Banco Nacional de México, México, Fomento Cultural Banamex, 2002.

La sagrada Biblia, Traducción Casiodoro de Reina, Revisión, Cipriano de Valera, España, Sociedad Bíblica 2002.

Lorenzo Macias, José María, *La reificación de iglesias en los pueblos de indios de la Nueva España. Los indios como maestro de obras, patronos y artistas*. México. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, para obtener el título de Maestro en Historia del Arte.

Maza, Francisco de la, *Retablos dorados en la Nueva España*, México, El Hijo Pródigo, 1950 (Enciclopedia Mexicana de Arte. 9).

Menegus, Margarita. "Balance historiográfico. Reflexiones sobre cacicazgo en la Nueva España" en *Estudios de historia novohispanos*", Instituto de investigaciones Históricas-UNAM, México, Numero 27, julio-diciembre 2002.

Meyer, Jean, *La cristiada*, México, Fondo de Cultura Económica, Clío, 2007, (Tezontle).

Miscelánea Curato de Iztacalco (1831-1832). Manuel Espinosa de los Monteros, estudio, introducción y notas de Brian Connaughton, México, Universidad Autónoma de México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2012.

Morales y Marín, José Luis (coord), *Historia Universal del Arte, 7 El Barroco*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

Peralta Flores Araceli, "El canal, puente y garita de La Viga" en *Caminos y mercados de México*, México, UNAM, INAH, 2009.

Prantl, Adolfo y José L. Grosso, *La Ciudad de México. Novísima guía universal de la capital de la República Mexicana*, México, Juan Boxó y compañía editores, 1901, p. 702-703.

Reséndiz Rodea, Andrés, *Paseo de la Viga. Frontera idílica y social*, México, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2013, (Abrevian ensayos).

Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripciones, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*, México, Nacional, 1957, 3 volúmenes.

Rivera, Nayar, *En la casa de la sal. Monografía, crónicas y leyendas de Iztacalco*, México, Departamento del Distrito Federal-Delegación Iztacalco, 2002.

Rivero Lake, Rodrigo, *La visión de un anticuario*, México, Américo arte, 1997.

Romero de Terreros, Manuel, *Los jardines de la Nueva España*, México, Antigua librería de Robredo de J. Porrúa, 1945.

Russo, Alessandra, *Realismo circular: Tierras, espacios y paisajes. Cartografía indígena novohispana siglos XVI y XVII*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia, Nuevo Testamento*, tomo 1, volumen 2, Barcelona, España, Serbal, 2000 (Cultura artística).

Reséndiz Rodea, Andrés, *Paseo de la Viga. Frontera idílica y social*, México, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2013, (Abrevian ensayos).

Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables*, vol. III, México, Porrúa, 1972.

Ruiz Gomar, Rogelio, "Capilla de San Cosme y San Damián" en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultura*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986.

_____, "El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. no. 59, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Sánchez Fernández Antonio J. y Beatriz Prado Campos, "Pintura sobre cobre: estudio técnico material, indicadores de alteración y conservación" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* N° 16, España, 201.

Satorius, Carl Christian, *México hacia 1859*, México, CONACULTA, 1990, (Cien de México).

Schenone, Héctor, *Iconografía del arte cristiano: Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.

Sebastián, Santiago, *et. al., Iconografía del arte del siglo XVI en México*, México, Gobierno del estado de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995.

Sigaut, Nelly (coord), *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, MUNAL-INBA, IIE, COLMICH, 2002, p. 112.

Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, IIE-UNAM, 1992, p. 114-115.

_____, *La Catedral de México*. México, Porrúa, 1973.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuárez y Salvado de Ocampo (1673-1724)*, México, Banca Serfin, 1990.

_____, *Repertorio de artistas en México*, T. III, México, Grupo Financiero Bancomer, 1997.

Varios Autores, *México en el Mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1 y 2*, México, Azabache, 1994.

Villaseñor y Sánchez, José Antonio de, *Theatro americano. Descripción general de los reinos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*, México, UNAM, 2005, (Nueva biblioteca mexicana, 159)

_____, *Suplemento al Theatro Americano. La Ciudad de México en 1775*, estudio preliminar y notas de Ramón María Serrera, México, UNAM, 1980.