

## I. LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN EL CONTEXTO NOVOHISPANO.

### I.a. La llegada a Nueva España.

*“Al Méjico inbién, si le pareze, haziendo  
que sean pedidos o sin serlo...”*

*San Ignacio de Loyola*

En 1572, a treinta y tres años de ser fundada, llega la Compañía de Jesús a la Nueva España.<sup>1</sup> Medio siglo transcurrió desde la conquista de México para que el 9 de septiembre la tan anhelada llegada de los padres jesuitas fuera posible.<sup>2</sup> No obstante, la primera solicitud para que la Compañía viniera a tierras mexicanas data de 1541 y a partir de esta petición se pueden contar en número de quince los intentos para lograr la llegada de los ignacianos a la Nueva España, destacando la solicitud que Vasco de Quiroga realizara con tal fin en el año de 1547.<sup>3</sup> Ya Íñigo López de Oñaz y Loyola –quien a la postre sería conocido como san Ignacio de Loyola– había contemplado dentro de su plan de expansión ideológica por el mundo, la incursión a tierras novohispanas,<sup>4</sup> terreno fértil para la evangelización y la educación espiritual.

Finalmente el rey Felipe II tomando en consideración las reiteradas peticiones y poniendo en perspectiva las “ventajas” que supondría la estancia jesuita en la Nueva España,<sup>5</sup> aprueba y extiende dos cédulas para que la Compañía de Jesús viaje a tierras mexicanas,<sup>6</sup> en las cuales era representado por aquellos años, por el Virrey don Martín Enríquez de Almanza.

México en el último tercio del siglo XVI, era ya una colonia que funcionaba tanto en el ámbito administrativo, como en el civil y religioso con toda eficacia; las primeras órdenes mendicantes se habían consolidado, la fe católica estaba en un franco proceso de expansión entre la gente natural de estas tierras y el virreinato se establecía como un sistema de gobierno que había sido ya asimilado por los habitantes de estos dominios españoles allende el mar. Para ese entonces, la Compañía de Jesús había ganado muchos adeptos en la Nueva España gracias a su labor educativa en Europa y sus logros misionales en el Perú, la Hispaniola, Filipinas y la Florida y es gracias a esto y con el favor de Felipe II, que los primeros quince jesuitas arriban a San Juan de Ulúa el 9 de septiembre del año de 1572, continuando su camino hasta llegar a la capital de la Nueva España el 28 del mismo mes.<sup>7</sup>

A su llegada, se dispusieron a vivir en una casa rentada que rápidamente fue suplida, gracias a la pronta generosidad de un rico vecino de la ciudad de México, quien les entregaría una casa y terreno en el lugar donde se asentaría la futura Casa Profesa y el Colegio Máximo de San Pedro y San

Pablo, centro neurálgico de las acciones jesuíticas en México; y a pesar de que dicho terreno se encontraba dentro de la jurisdicción de los dominicos, los jesuitas contaban con una serie de prerrogativas que les permitía asentarse en terrenos, edificar sus colegios e iglesias aun dentro de las jurisdicciones de otras órdenes, por lo que las *Cannas* o privilegios que tenían las órdenes mendicantes mediante las cuales le era denegado el permiso a otras órdenes para asentarse dentro de la jurisdicción de una congregación previamente establecida, quedaba superado. Al final, la congregación de San Ignacio logró establecer un arreglo en el que ambas partes (dominicos y jesuitas) llegaron a buen término.<sup>8</sup>

Así, en este estrepitoso discurrir de la Compañía a su llegada a la Nueva España, se nombra primer provincial de la Compañía de Jesús en México al Padre Pedro Sánchez.<sup>9</sup> A partir de este momento y bajo la dirección provincial del Padre Sánchez, le seguirían diversas fundaciones en el territorio de la Nueva España, mismas que buscaban empezar a consolidar la estancia jesuita, su labor educativa y principalmente, su labor en el ámbito espiritual en México. Baste citar las si-

guintes fundaciones en orden cronológico: Pátzcuaro 1573, Oaxaca 1574, Puebla 1578, Residencia de la Veracruz Vieja 1578-79, Valladolid 1578 y Tepetzotlán en 1579-80.<sup>10</sup>

La instrucción que había recibido el grupo de jesuitas recién llegado, era la de establecerse en centros de población eminentemente española, ya que su experiencia como educadores y las ventajas que esto supondría, así lo dictaminaba. El interés que pudieran tener en la evangelización de grupos indígenas se vería postergado ya que las órdenes mendicantes precedentes –los jesuitas fueron la cuarta orden religiosa en entrar precediéndole sólo los franciscanos, dominicos y agustinos– habían reclamado para sí, aquellos territorios de población indígena y que presentaban la ventaja del fácil acceso.<sup>11</sup> No obstante, la idea de evangelizar aquellas zonas que habían sido desatendidas –por la distancia o falta de recursos de las órdenes mendicantes precedentes– y en la que se encontraban los grupos indígenas más desamparados en el ámbito espiritual y educativo se convertiría en un objetivo que se cristalizaría a la postre con la llegada de la Compañía al Noroeste –principalmente– de México.



1. Iglesia de la Compañía en Puebla. Fotografía. México. Artes de México Núm. 58. 2001.

Mientras tanto esta situación permitió que el principal objetivo educativo y evangélico –y siguiendo las instrucciones recibidas– se concentrara en aquellas poblaciones de grupos españoles y criollos de mayor importancia; centros que a su vez se convertirían en el punto de partida para las posteriores misiones en la frontera norte de la Nueva España.

La tardanza en llegar a México –si acaso podemos hablar de tardanza– constituyó a la postre una ventaja para la Compañía. Habían quedado atrás las luchas de conquista, faltando por someter la frontera Chichimeca, cuya guerra iniciada hacia 1550<sup>12</sup> representaba la última campaña belicosa, de sometimiento más



2. Iglesia del Antiguo Colegio de Tepotzotlán.  
Foto: JAHS.

que de conquista y que significó uno de los pasajes más cruentos y más largos en la historia de la colonia. Entretanto, la Compañía de Jesús se consolidaba en el centro, principalmente en aquellos sectores donde su influencia fuera tal, que le permitiera ir allanando el camino para su posterior incursión en el resto del territorio novohispano.

Este mundo novohispano había superado ya esas luchas armadas –salvo la referida guerra chichimeca–, ahora la sociedad

comenzaba una nueva lucha, la del crecimiento como colonia y la de la búsqueda y consolidación de la identidad. Los caminos por andar serían los del crecimiento, del reconocimiento y fortalecimiento de una –aunque supeditada a la corona– incipiente nación. A este terreno fértil, ávido de conocimiento y reconocimiento, fue que llegaron los herederos de San Ignacio a iniciar su labor evangélica y educativa, labor que de alguna forma –y gracias la bien ganada fama que les precedía– monopolizarían. Baste recordar en este sentido que la Compañía de Jesús fundó veintisiete colegios, de los cuales dieciocho estarían ubicados en el centro de la Nueva España, cuatro en el sur, tres en el norte y dos más en el Caribe; de estos colegios destacan por el número de cátedras impartidas, el Colegio Máximo en México y Mérida con quince cátedras, Guadalajara y Querétaro con trece, Oaxaca y Durango con doce, Pátzcuaro con once, el Espíritu Santo y San Ildefonso en Puebla con seis y diez respectivamente y los colegios de la Habana y Guatemala con trece y catorce respectivamente. En total, de todos los colegios jesuitas que se asentaron en la Nueva España, podemos sumar un total de 197 cátedras durante los 195 años de prime-

ra estancia,<sup>13</sup> consolidando con esto el sistema de enseñanza en la colonia novohispana.

Fue de esta forma que los nuevos anhelos novohispanos, principalmente criollos, se conjuntaron con los ideales ignacianos, con una novedosa forma de ver las cosas y con un sólido sistema educativo que le daría forma y estructura a un pensamiento que empezaba, cual semilla, a germinar en la conciencia de este nuevo hombre, que sabiéndose súbdito, sabía también que podía ser el guía y dueño de su propio destino. Pasarían todavía largos 250 años para que se viera culminada esta idea.

Una gran parte de la complejidad de este pensamiento se fundamenta en el hecho de que la llegada de la Compañía de Jesús a la Nueva España significó toda una revolución educativa: de sus aulas surgieron grades representantes del pensamiento criollo, en ellas se formó una idea del mundo donde Aristóteles y Santo Tomás de Aquino desempeñaron un papel preponderante,<sup>14</sup> donde las jerarquías estaban perfectamente establecidas y claras y donde el afán por superarse era evidente. La habilidad que tenían los jesuitas para

administrar y “crear” recursos financieros<sup>15</sup> les permitió una pronta movilización y consolidación en todos los confines del territorio novohispano. Fundando conventos, colegios, iglesias y capillas, y activando haciendas productoras de ingresos para subvencionar tan vastas empresas, los ignacianos comenzaron su aventura en la Nueva España, misma que estaría plagada de apruebos y desapruebos por parte del gobierno virreinal y del mismo clero secular hasta el momento mismo del extrañamiento que sufrieron en las tierras gobernadas por el rey Fernando VI en 1767.

San Luis Potosí no fue la excepción y también aquí, tanto de forma material como con una muy arraigada y fuerte presencia evangélica y educadora, se dejaría sentir la Compañía de Jesús y la subsiguiente inconformidad de su posterior destierro.

•

<sup>1</sup> Agustín Churrucaca Peláez, S.J. *Primeras fundaciones jesuitas en la Nueva España, 1572-1580*, Ed. Porrúa, México, 1980.

<sup>2</sup> José Ignacio Palencia. *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural (1572-1972)*, HIS, México, 1972, p. 382.

<sup>3</sup> Agustín Churrucaca Peláez, S.J. *Op. Cit.*, p. 164.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 165.

<sup>5</sup> Herman W. Konrad. *Una hacienda de los jesui-*

tas en el México colonial. *Santa Lucía, 1576-1767*, FCE, México, 1995, p. 14. [El que la orden fuera una elite intelectual y moral de reciente creación, aun sin los vicios que conlleva la relación iglesia-estado, el cuarto voto que les obligaba obediencia “absoluta” al papa y su vertiginosa popularidad, le significaban a Felipe II –custodio de los asuntos eclesiásticos en España y por extensión en la Nueva España- una serie de características ideales para poder ejecutar los planes trazados para la Colonia. Curiosamente estas “ventajas” se revertirían con el transcurso del tiempo].

<sup>6</sup> Gerard Decorme. *La obra de los jesuitas mexicanos durante le época colonial, 1572-1767*, dos tomos, tomo I: *Fundaciones y obras*, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos, México, 1941, p. 4.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 5

<sup>8</sup> Marco Díaz. *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España. Las instituciones de apoyo, colegios y templos*, UNAM, México, 1982, p. 15.

<sup>9</sup> Gerard Decorme *Op. Cit.*, tomo I, p. XV.

<sup>10</sup> *Ibidem*, *pássim et pássim*.

<sup>11</sup> *Ídem*.

<sup>12</sup> María Isabel Monroy Castillo y Calvillo Unna, Tomás. *Breve historia de San Luis Potosí*, COL-MEX, FCE, México, 1997, p. 70.

<sup>13</sup> José Ignacio Palencia. *Op. Cit.*, p. 379. [San Luis Potosí contaría al final con cuatro cátedras, *Infra*].

<sup>14</sup> Malachy Martin. *The jesuits*, Simon & Schuster, N.Y. 1987, p. 197.

<sup>15</sup> Herman W. Konrad. *Op. Cit.*, p. 14. [Recordemos la primer donación que recibieron los jesuitas de manos de D. Alonso de Villaseca al poco tiempo de su llegada, la cual les permitió disponer de casa e iglesia en México al finalizar 1572 –tres meses después de su llegada-, donación que significó el comienzo de la labor educativa y evangelizadora y que a la postre sería el origen del colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. También es de destacar la capacidad para echar a andar las Haciendas de Jesús del Monte y de Santa Lucía que se constituyeron en las primeras propiedades generadoras de “ingresos” con que contó la Compañía de Jesús y que le permitirían financiar los siguientes pasos jesuitas en tierras novohispanas.] Ver también José Ignacio Palencia. *Op. Cit.*, p. 382.

1.b. Una invitación formal a tierras potosinas en el siglo XVII.

*“A buena dicha tiene este cabildo que, en tiempo de su gobierno sedevacante, tenga principio una tan deseable, quanto útil y provechosa empresa, como es la fundación y recevimiento de la Compañía de Jesús en este pueblo de San Luis”*

*Carta del cabildo para conceder licencia de fundación*

*Valladolid, diciembre 29 de 1623.*

La primer noticia que tenemos acerca de la presencia de la Compañía de Jesús en tierras potosinas se remonta a las “correrías por tierras chichimecas” del padre Gonzalo de Tapia,<sup>1</sup> quién en 1589 enfocaba sus esfuerzos a la conversión de indios, gentiles y salvajes desde Irapuato hasta San Luis Potosí.<sup>2</sup> Seguramente es este padre quién se encontraba en la frontera de San Luis hacia el año de 1601 enseñando a leer y escribir según consta en una Real Cédula del 4 de julio de 1602.<sup>3</sup> Sin embargo, es hasta el año de 1623 cuando definitivamente se establece la Compañía de Jesús en estas tierras potosinas.

§

El proceso de establecimiento y fundación de una orden religiosa en una localidad determinada de la Nueva España, significaba un fuerte desembolso económico y éste estaba íntimamente ligado a la generosidad de la población, la aprobación del cabildo y el interés que la propia orden tuviera en fundar casa en dicho territorio. Para el caso de San Luis, que era una población minera, estas fundaciones estaban supeditadas a la generosidad de los ricos vecinos que, enriqueciéndose

con la explotación del mineral –tanto en la tarea extractiva como de beneficio de los metales–, aportaban recursos e inversiones para el desarrollo, no sólo urbano, sino espiritual de la ciudad. En San Luis, el proceso de fundación de la Compañía de Jesús, se debe principalmente a la generosidad de un español radicado en la población, el cual se caracterizó por una actividad pía muy importante. Hablamos de don Juan de Zavala.

Don Juan de Zavala, nace en 1559 en San Pedro de Luxua (Vizcaya) y a sus 26 años, en 1585, lo encontramos arribando a la Nueva España.<sup>4</sup> Hacia 1592 tenemos noticias de él en las que se nos describe como un rico vecino de la ciudad de San Luis Potosí, poseedor de minas en Cerro de San Pedro, de importantes comercios mercantiles dentro de la ciudad, así como de haciendas fuera de ella.<sup>5</sup> Se caracterizará por ser un hombre que, como los de su época, participará activamente en las obras que estuviesen ligadas directamente con la religión católica; y así, siendo las obras pías un medio a través de las cuales se podía evidenciar su espíritu generoso, don Juan de Zavala se convertirá en un importante patrocinador de las mismas. Ya en 1596 dejaría ver su espíritu promo-

tor de obras piadosas, ya que es él quien encabeza la intención de hacer la iglesia parroquial grande y sólida, en concordancia a la riqueza que en ese momento caracterizaba a esta importante región minera, contratando así al oficial albañil Juan de Butrago hacia fines del año de 1596, el cual se compromete a terminar las labores en 1597.<sup>6</sup> Es también en el año de 1597 que, con la intención de que se le nombre familiar del santo oficio, el chantre de la catedral de Guadalajara, levanta informaciones de la limpieza de sangre de don Juan de Zavala,<sup>7</sup> quien sería futuro alguacil mayor de la ciudad de San Luis. Entre otras actividades pías, don Juan de Zavala se destacará también, por la donación para la fundación y construcción del hospital de los juaninos en San Luis Potosí<sup>8</sup> a los que donó “*unas casas que constituían hacienda de fundir plata en las minas de San Luis y quinientos pesos de oro en reales para que se fundara y sustentara un hospital.*”<sup>9</sup>

Don Juan de Zavala resulta importante para este estudio ya que este será precisamente el promotor para la fundación de un colegio jesuita en San Luis Potosí, lugar de su antigua residencia. Esta futura fundación jesuita, obedece quizá a una





3. Iglesia de San Juan de Dios. Fotografía. México. San Luis Potosí, Una veta de cuatrocientos años. Mosaico mexicano. 1998. *Esta iglesia junto con el antiguo hospital juanino fueron patrocinados por don Juan de Zavala.*

cierta estima que les profesaba ya don Juan de Zavala, tal y como se deja ver en el hecho de su participación ya como alcalde de la corte de la imperial ciudad de México -y ocupando un lugar privilegiado-, en la procesión de las fiestas de beatificación del padre Ignacio de Loyola en el año de 1610.<sup>10</sup>

Por el tiempo de la aprobación de la llegada y establecimiento de la Compañía en tierras potosinas, gobernaba la Nueva

España, en nombre de Felipe IV, el virrey don Diego Carrillo Mendoza, Marqués de Gelves y era alcalde de la ciudad de San Luis don Juan Cerezo Salamanca<sup>11</sup> siendo estos los representantes del gobierno y administración civil; mientras que por pertenecer San Luis a la mitra de Michoacán, su máxima autoridad regional, estaría investida en el obispo fray Alonso Enríquez Toledo de Almendariz, mercedario<sup>12</sup> quien sería el que a la postre daría fe y aprobación no sólo de la fundación sino de la donación de ciertos terrenos para la misma, como adelante se comentará. La fundación de San Luis Potosí -como la de su contemporánea Querétaro-, fue tratada en el tiempo del provincial, padre Nicolás Arnaya, sin embargo esta concluirá en la época de su sucesor, el padre Juan Laurencio S.J.<sup>13</sup> a quien se le nombra provincial de la Compañía de Jesús en la Nueva España a partir del 12 de septiembre de 1622 y hasta 1627.<sup>14</sup> Es bajo esta estructura jerárquica que abarcaba tanto el ámbito político como religioso, que se llevará a cabo la fundación jesuita en San Luis, y que se dará de acuerdo a los hechos siguientes.

En la ciudad de México, el 19 de junio de 1620, un par de días antes de morir, don



4. Portada de la capilla de Loreto y torre del Ex-conjunto jesuita de la ciudad de San Luis Potosí. 1960 aproximadamente. Archivo fotográfico del Seminario Mayor de San Luis Potosí.

Juan de Zavala antiguo vecino de la ciudad de San Luis, dejará en su testamento ante el escribano real Juan de Jerez, la indicación de que se sacaran 50,000 pesos de oro del valor de sus haciendas para que con esto se estableciera la Compañía de Jesús en San Luis Potosí y que con ello se fundara un colegio jesuita en la localidad.<sup>15</sup> Para este efecto, dejará como sus albaceas al P. Cristóbal Ángel S.J. y al capitán Martín Ruiz de Zavala, tal y como consta en el instrumento de repartición de bienes de don Juan de Zavala que con fecha de 13 de diciembre de 1620, presentaran tales personajes en el que aparecen ya como albaceas del dicho testador.<sup>16</sup>

Fue finalmente el sobrino y homónimo de don Juan de Zavala, Juan de Zavala y Fanárraga, quien adjudicándose en remate las haciendas y bienes de su tío, se haría cargo de la entrega de los 50,000 pesos pactados con la Compañía ya que el cumplimiento de tal donación estaba establecido como condición para quien se adjudicase los bienes rematados. Así el 10 de mayo de 1623<sup>17</sup> -ante el escribano público Juan de Salcedo y Espinosa-,<sup>18</sup> Juan de Zavala y Fanárraga haría entrega de dicha cantidad al provincial, P. Juan Laurencio S.J. para la fundación del colegio de la Compañía de Jesús, mismo que recibiría la escritura en la cual se dejaba asentada la entrega de los 50,000 pesos para la fundación, el 10 de octubre de 1623.<sup>19</sup> La Compañía de Jesús había recibido a su vez la licencia por parte de la Real Audiencia el 19 de septiembre de 1623 para fundación del colegio y esta misma sería aprobada por la Mitra de Valladolid el 29 de diciembre del mismo año.<sup>20</sup>

Para realizar esta fundación y una vez obtenidas las debidas licencias por parte de la Real Audiencia, el P. Juan Laurencio nombra al P. español, Luis de Molina S.J., como encargado de la fundación del colegio de la Compañía en estas tierras potosinas.<sup>21</sup>

El padre Molina, natural de Cuenca,<sup>22</sup> uno de los más aplaudidos predicadores de la casa Profesa de la ciudad de México,<sup>23</sup> fue entonces el encargado de llevar a cabo este importante encargo. Su fama en la ciudad de México como ilustre religioso era bien conocida en la ciudad de San Luis Potosí, por lo que su llegada significó una gran alegría para los pobladores de la ciudad.<sup>24</sup> En medio de esta alegría y con ánimos para trabajar en la fundación, llega el padre Molina junto con un hermano coadjutor a San Luis Potosí para instalarse en una de las casas *“más ruines del lugar, poniendo por cimiento de la nueva planta, la humillación y la pobreza.”*<sup>25</sup> Es debido a su eficacia, honradez y paciencia en las labores fundacionales, que se le nombrará primer rector del colegio del San Luis, como se puede apreciar en la Carta Anua de 1624, en la cual se hace mención a su persona como *“rector del colegio incoado de San Luis.”*<sup>26</sup>

Ahora bien, los inicios no fueron fáciles. La Compañía de Jesús se asentó en una pequeña casa alquilada fuera de lo que sería el futuro colegio, la cual se encontraba en un muy lamentable estado, como lo reporta el padre Pérez de Rivas, quien acompañando como secretario al padre

provincial Juan Laurencio en su visita a los colegios, da fe de esta situación:

*“Puedo certificar, como testigo de vista, que pasando por este puesto en compañía del Padre Provincial a la visita de la provincia, quedé muy edificado de ver en una casita tan pobre y desacomodada al Padre Luis de Molina, padeciendo harta pobreza y muchas incomodidades con grande alegría.”*<sup>27</sup>

Tal parece que en este sentido, los inicios de la Compañía en San Luis se reducían al padre Molina, su compañero coadjutor y un mozo de ayuda, instalados en la dicha casa que *“apenas contaba con dos aposentillos bajos”*<sup>28</sup> Pronto, el pueblo de San Luis ganaría en afecto para con los recién llegados.

Viendo la población que los padres vivían con demasiada humildad y que los servicios religiosos eran llevados a cabo en la iglesia parroquial,<sup>29</sup> así como su labor educativa de alguna forma se veía mermada por el espacio, se dispusieron a dotar a la Compañía de Jesús de elementos suficientes (dinero, solares, ajuar, etc.) para su consolidación; esto no fue necesario de entrada, ya que una vez entregado el dinero e iniciada la fundación del colegio, el dicho Juan de Zavala y Fanárraga se percató que el monto estipula-

do en el testamento era insuficiente para la construcción del colegio, y debido a la estrechez con que moraban los primeros jesuitas, dispuso de las casas que habían pertenecido a su tío, valuadas en 8,500 pesos<sup>30</sup> para que estas fueran ocupadas por los padres jesuitas y así no padecieran tanta incomodidad. Asimismo, la población entregó una ermita perteneciente a San Sebastián junto con su ajuar (altares, ornamentos y vasos sagrados) que llevaba el nombre de la Santa Veracruz, la cual había sido la primera en construirse en estas tierras potosinas<sup>31</sup>, a la Compañía de Jesús, para que ésta pudiera continuar con los trabajos de fundación y construcción de colegio y templo, tal y como consta en el testimonio de posesión de la iglesia y casa de la cofradía de la Santa Veracruz que lleva a cabo el padre Molina con fecha de 22 de mayo de 1624;<sup>32</sup> y aunque este hecho trajo consigo ciertas calumnias para los ignacianos en San Luis,<sup>33</sup> el padre Molina supo salir adelante y conciliarse a través de su superior provincial Juan Laurencio, con el obispado de Michoacán.

Con esta donación, el padre Molina contaba ya con el dinero testado por don Juan de Zavala (50,000 pesos), la donación de

casas y terrenos hecha por su sobrino con un valor equivalente a los 8,500 pesos, la ermita donada por la república y los franciscanos, que consistía en ocho cuadras, cinco ojos de agua, mas lo edificado de la iglesia, casa, plata y ornamentos; todo con un valor aproximado de 14,000 pesos<sup>34</sup> y que junto con las rentas generadas por las casas donadas y las limosnas para la construcción del colegio,<sup>35</sup> y la rápida adquisición -13 de noviembre de 1623- de una estancia de ganado mayor ubicada a las afueras de la ciudad, llamada “La Parada Nueva” y la posterior adquisición, ya sea comprada o por medio de donaciones, de terrenos aledaños que le significarían un ingreso importante a la Compañía -no sólo con respecto a la fundación de San Luis sino del futuro financiamiento de la exploración y evangelización del noroeste de la Nueva España-, se contaba ya con los recursos suficientes para dar pauta al asentamiento definitivo y rápida consolidación de la Compañía de Jesús en estas tierras potosinas, iniciando así los fructíferos -en lo espiritual, académico y material- 143 años de presencia jesuita en la localidad.

•

<sup>1</sup> Gerard Decormé S.J. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial. 1572-1767. fundaciones y obras*, Tomo I, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos, México, 1941, p. 79.

<sup>2</sup> *Íbidem*, Tomo II, p. VIII.

<sup>3</sup> Joaquín Meade. *Rectores que tuvo el Colegio de la Compañía de Jesús en San Luis Potosí* en Cuadrante, año 1, número 2, 1952.

<sup>4</sup> Joaquín Meade. *Semblanza de don Juan de Zavala*, Cuadrante, V, 1-4 (Estaciones de 1957), p. 51.

<sup>5</sup> Primo Feliciano Velázquez. *Historia de San Luis Potosí*, México, AHESLP –Academia de Historia Potosina, tres volúmenes, 1982, p.

<sup>6</sup> María Isabel Monroy Castillo y Calvillo Unna, Tomás. *Breve historia de San Luis Potosí*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 88.

<sup>7</sup> Alfonso Martínez Rosales. *Parroquia del Sagrario de San Luis Potosí. Su iglesia y su capilla*, Kaiser editores, San Luis Potosí, México, 2003, p. 11.

<sup>8</sup> Primo Feliciano Velázquez. *Op. Cit.*, p.

<sup>9</sup> Julio Betancourt. *Notas históricas potosinas*, San Luis Potosí, 1963, extraído de Juventud Núm. 10 del 30 de noviembre de 1915, p. 5.

<sup>10</sup> Alfonso Martínez Rosales. *Parroquia del Sagrario de San Luis Potosí...*, p. 12.

<sup>11</sup> Arnoldo Kaiser Schlittler. *Biografías de San Luis Potosí*, recopilación y textos de Arnoldo Kaiser Schlittler, AHESLP, ICSLP, SAN LUIS POTOSÍ, 1997, P. 161.

<sup>12</sup> Francisco Zambrano, S.J. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, editorial Jus, México, 1963, tomo X, p. 81.

<sup>13</sup> Gerard Decormé, S.J. *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>14</sup> Francisco Zambrano, S.J. *Op. Cit.*, tomo VIII, p. 370.

<sup>15</sup> Joaquín Meade. *Semblanza de don Juan de Zavala*, Cuadrante, V, 1-4 (Estaciones de 1957), p. 58.

<sup>16</sup> Francisco Zambrano, S.J. *Op. Cit.*, tomo III, p. 366.

<sup>17</sup> Francisco Javier Alegre, S.J. *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, Tomo II, Institutum Historicum S.J., Roma, 1958, p. 351.

<sup>18</sup> Francisco Zambrano, S.J. *Op. Cit.*, tomo VIII, p. 396.

<sup>19</sup> Joaquín Meade. *Semblanza de don Juan de Zavala*, Cuadrante, V, 1-4 (Estaciones de 1957), pp. 58-59.

<sup>20</sup> Francisco de la Maza. *El arte colonial en San Luis Potosí*, 2ª Ed., UNAM, México, 1985, p. 55.

<sup>21</sup> Francisco Zambrano, S.J. *Op. Cit.*, tomo VIII, p. 351.

<sup>22</sup> *Íbidem*, tomo X, p. 61.

<sup>23</sup> *Íbidem*, p. 83.

<sup>24</sup> *Íbidem*, p. 71.

<sup>25</sup> *Íbidem*, tomo VIII, p. 364.

<sup>26</sup> *Íbidem*, tomo X, p. 81.

<sup>27</sup> Francisco Javier Alegre, S.J. *Op. Cit.*, p. 364.

<sup>28</sup> Francisco Zambrano, S.J. *Op. Cit.*, tomo X, p. 72.

<sup>29</sup> Francisco Javier Alegre, S.J. *Op. Cit.*, p. 364.

<sup>30</sup> *Ídem*.

<sup>31</sup> *Ídem*.

<sup>32</sup> Francisco Zambrano, S.J. *Op. Cit.*, tomo X, p. 80.

<sup>33</sup> *Íbidem*, tomo VIII, p. 443.

<sup>34</sup> *Ídem*. Acerca del destino de la Ermita, se ha especulado que posiblemente la capilla de Loreto vino a suplir a la misma, mientras que por otro lado se presume que la Ermita se encontraba en la actual calle de Arista, atrás del edificio de Rectoría de la UASLP y que aun se pueden ver los arranques de los arcos que la conformaban en el interior de uno de los estacionamientos públicos... Lo válido será decir que hasta no encontrar los documentos que nos demuestren fehacientemente el lugar donde se encontraba, será imposible decir que fue de este recinto primigenio en San Luis Potosí.

<sup>35</sup> Aun en forma de deudas traspasadas, los jesuitas se iban haciendo poco a poco de dinero para la consolidación de su estancia en San Luis. Baste recordar la deuda de 825 pesos que el mismo Nicolás Fernando de Torres ya bien entrado el proceso de construcción, traspasa al rector del colegio para la construcción del mismo. Ver: Alfonso Martínez Rosales. *El gran teatro de un pequeño mundo. El Carmen de San Luis. 1732-1859*, El Colegio de México, UASLP, México, 1985, p. 23.

### I.C. Consolidación jesuita en tierras potosinas.

*“Y aceptó esta donación –El padre Luis de Molina– por sí y en nombre de dicho colegio, y se encargó de que su paternidad y dicha Compañía de Jesús encomendarán a Dios el alma de dicho difunto en sus sufragios y oraciones con particular cuidado”*

*Andrés Hinestrosa en el contrato de donación de unos terrenos a la Compañía.*

Es necesario ahondar en el tema de la estadía y consolidación de los jesuitas en San Luis Potosí ya que, como se ha observado, su estancia y las subsiguientes construcciones que llevaron a cabo, obedecieron en primera instancia a la generosidad de los donantes que en la ciudad procuraron con su intervención que la Compañía llegara a tierras potosinas y en segunda a la astucia de ésta para consolidarse. Pero ¿cómo lo logró? ¿cuáles fueron los recursos de que echaron mano para establecerse no sólo de forma definitiva –hasta su extracción–, sino tan fructífera? Resulta importante para este estudio realizar este breve análisis ya que es bajo este proceso de consolidación como entidad religiosa y como generadora de recursos, que se construirán tanto el colegio como la iglesia y capilla, más aun, es bajo estas circunstancias que la capilla de Loreto se puede entender en toda la complejidad material que la caracteriza. Si acaso hablamos de un proceso constructivo, también –y necesariamente– hablamos de inversión para costear tales trabajos y todo su artificio. Loreto así como el resto del ex-conjunto jesuita, es fiel reflejo del proceso de consolidación que logró la Compañía en San Luis y de su excelente capacidad para administrar, costear y conseguir sus fines, ahora traducidos de forma material.

La Compañía de Jesús encontraría una aceptación casi inmediata en tierras potosinas. Su consolidación se basaría principalmente en el cariño que pudieran obtener de parte de los pobladores y en la obtención de subsiguientes donaciones económicas que les permitirían consolidarse de forma material. La primer parte estaría cumplimentándose por el simple hecho de que serían los ignacianos quienes suministrarían no sólo el pasto espiritual que le competía como entidad religiosa, sino que serían ellos quienes formalizarían la educación en tierras potosinas, creciendo y adquiriendo relevancia en la región.<sup>1</sup> El que en sus aulas se formaran los hijos de los vecinos de la ciudad, así como la llamada de san Ignacio a conocer, amar y venerar al Creador de una forma práctica y cuya apoteosis para los ignacianos estaba descrita y manifiesta en los Ejercicios Espirituales que habían traído a tierras potosinas, les permitió anidar en los corazones de la gente de San Luis. Tanta y más fue la influencia que lograron tener los jesuitas respecto a la población potosina que baste como ejemplo el que fueran ellos quienes apaciguaran a una enardecida multitud, durante las “conmociones” del 11 de septiembre de 1741,<sup>2</sup> o la llamada a la tranquilidad de los mismos jesuitas ante la turba que

demandaba la liberación de los mismos en el momento de su extrañamiento en 1767.<sup>3</sup> El cariño se lo habían ganado casi de inmediato, “muestras de afecto” no faltaban y por consiguiente y gracias a las fructíferas prácticas administrativas de los padres y rectores del colegio, pronto la Compañía se consolidaría en San Luis Potosí.

La consolidación material, se fundamentaba en principios muy eficientes. Los jesuitas basaban la eficacia de su control de recursos en dos aspectos: la simplicidad y austeridad en la administración por un lado y la aceptación de generosos ofrecimientos por parte del sector privado así como de parte de la Corona. En este sentido, la Compañía había demostrado una extraordinaria habilidad para invertir tales recursos en propiedades urbanas y rústicas, que a su vez les producirían ingresos para costear sus campañas evangelizadoras, dotándolos de la capacidad de adquirir más bienes, es decir, de realizar nuevas inversiones.<sup>4</sup> Los ignacianos manifestaban un sentido muy práctico en cuanto a la obtención de recursos. El “criterio jesuita” en este sentido era muy simple: conseguir donaciones y auxiliarse en los ricos mineros, comerciantes y hacendados de las poblaciones en las que incursionaban, así como

de los gobiernos locales y la Corona misma, con la única intención de obtener lo que fuese necesario para la consecución de sus fines, en este caso, su fortalecimiento y consolidación en los centros urbanos a los que llegaban y el usufructo y re-inversión de estos mismos bienes para financiar sus posteriores campañas.

A cambio de estas donaciones, los patrocinadores obtenían una ganancia en el más puro y estricto ámbito espiritual: misas, rezos, novenarios, encomiendas y el privilegio de ser enterrados en el lugar que, con su donación —monetaria o en especie— se había logrado erigir y aun más, el postrer reconocimiento de su familia al perpetuarse en algunas fincas jesuitas —principalmente iglesias y capillas— mediante la inclusión de sus escudos de armas en las fachadas de las mismas.<sup>5</sup> Con esta ayuda, tanto particular, como gubernamental, la Compañía de Jesús fincó un sólido sistema económico.<sup>6</sup> Las inversiones así obtenidas, en su mayoría estaban orientadas a la administración y explotación de recursos naturales y la obtención de bienes raíces aun fuera de la ciudad, muy al contrario de la vieja y aceptada práctica europea de la explotación económica en un contexto urbano.<sup>7</sup> Esta explotación de recursos naturales se

traducía en la obtención y administración de haciendas que servían como base económica para sustentar un dinámico proceso de expansión por tierras novohispanas.

El padre Luis de Molina, como ya se observó, gozaba de una capacidad organizativa y de un sentido muy “jesuita” de administración. Prueba de ellos es la gestión que realiza con la viuda del capitán Gabriel Ortiz de Fuenmayor, doña Isabel Pérez, la cual vende una estancia de ganado mayor, ubicada en la Sierra de Pinos —actualmente Mexquitic—, que se le conocía con el nombre de “La Parada Nueva”, y que era reconocida como un terreno lo suficientemente grande y fructífero como para haber despertado el interés del Padre Molina actuando en nombre de la Compañía. Esta estancia tuvo un costo de 15,000 pesos de oro, los cuales cubrían lo siguiente:

*“la estancia de ganado mayor, con la labor que en ella hay, llamada “La Parada Nueva” con el ejido de Molino, que junto de ella está, casas de él, vivienda y lo que demás le pertenece con 3780 ovejas y 100 carneros padres y 170 yeguas de año para arriba: de cría de mulas con cuatro burros maestros que andan con ellas, dos mulas recién nacidas; 35 yeguas de silla con dos caballos; dos vacas pintas chichiguas con dos crías; 22 bueyes de labranza; 4 coas; 5 azadones, 6 rejas de arar, una almanada (martillo), tres barretas, tres boces de segar, una sierra, una carreta, una y media fanega, un almud, cinco metates, una casa*



*de venado con cerrojo y llave, una pila de cobre, grande, cuatro fanegas de cal y 2714 adobes; 10 estrados de madera, 60 almá-cigos de chile; un marco nuevo para la huerta. Item más, el derecho y acción que tengo a los indios siguientes...* (suman 23 entre hombres, mujeres y niños).

*“Y los sitios siguientes: un sitio para ganado mayor en el camino que va del Espíritu Santo al Pueblo de San Luis junto al río de Mesquitique, que llaman la Parada vieja... otro sitio de estancia de ganado mayor, en La Boca que llaman del Mesquitique en el mismo Río: 4 caballerías de tierra y un ejido de Molino en el agua que dicen “Del Puerco”... Y otros dos sitios de ganado mayor con cada seis caballerías de tierra, en el Arroyo que llaman de ‘La Mula’ y ‘Agua de Puerco’...”*

*“En los cuales dichos sitios aquí contenidos entra el que llaman ‘El Capulí’ y los tributos y mercedes de ellos”<sup>8</sup>*

resulta importante observar el contenido de este contrato de compra-venta porque podemos apreciar como los intereses jesuitas estaban perfectamente analizados, como se observará en el hecho de que las donaciones y compras que realizará el Colegio de San Luis, girarán en torno a obtener los terrenos contiguos o que quedasen justo en medio de los adquiridos en el valle de Mexquitic. Con esto, la búsqueda era la de consolidar la que sería una de las haciendas de ganado mayor más importantes de la región: San Francisco Javier de La Parada.

Las siguientes transacciones poco tardarían en realizarse. El 19 de octubre de 1624,

el padre Molina nuevamente sería el representante de la Compañía de Jesús, para recibir la donación que ejecutaría en nombre de Simón Luis -difunto y antiguo vecino de San Luis- el Bachiller Andrés de Hinestrosa. Curiosamente la donación consistía en una “*casa de morada y sitio de huerta, que por bienes de dicho Simón Luis dejó y queda en el Valle de mesquitic, jurisdicción de Sierra de Pinos.*” Donación muy oportuna que aceptó el rector Molina al tiempo que se comprometía a encomendar el alma del difunto Simón Luis, agradeciendo así la “intención” que tenía de “realizar una limosna” al Colegio de los jesuitas en San Luis Potosí.<sup>9</sup>

O la compra que realiza el Colegio con el padre Molina nuevamente como su representante en 1628 de una estancia de ganado mayor llamada “El Tule” contigua a la que la Compañía poseía en la jurisdicción de Sierra de Pinos en el Valle del Mexquitic, por la cual pagó 450 pesos de oro al Sr. Francisco Rodríguez Monsiváis.<sup>10</sup> Se sabe también que las huertas de los terrenos de la Compañía eran arrendadas con la condición de que parte de la cosecha fuese entregada al colegio de forma diaria “*para la cocina y refectorio la verdura que fuese menester.*” Además de la huerta, la orden poseía una carnicería en la que se sacrificaban los ganados de la hacienda de La Parada.<sup>11</sup>

Recapitulando al respecto, el padre Luis de Molina, rector del Colegio jesuita en San Luis, tenía muy en claro la fórmula de administración en la cual se sustentaba la Compañía de Jesús. Administración eficiente que le permitió un crecimiento rápido y sólido en San Luis y que ya en la Carta Anua de 1625 se vislumbra:

*“comprose una estancia cinco leguas de aquí con 4,000 ovejas, parte de limosna y parte compradas, y tiene hoy 10,000 cabezas; y tiene tantas comodidades que todos los que la han visto, juzgan será una de las mejores haciendas de la provincia.”*<sup>12</sup>

No se puede cuestionar la capacidad negociadora del padre Molina, quien en poco tiempo se hizo de los terrenos necesarios para casi triplicar el ganado con el que había iniciado, tampoco se puede dejar de observar la metodicidad con que la Compañía actuaba en donde fundaba sus colegios, partiendo del propio ejemplo potosino. La economía para el caso de la Compañía en San Luis se había solucionado muy pronto.

El abanico de opciones económicas de los jesuitas tenía todo menos ser limitado.

Donaciones y propuestas estaban siempre a la orden del día. Logradas o no (como en el caso de los bienes que “heredaría” la Compañía de parte de don Nicolás Fernando Torres, de no consolidarse la fundación del Carmen en San Luis)<sup>13</sup> las posibilidades estaban allí, no por obra de la casualidad, sino trabajadas, buscadas por los mismos ignacianos, quienes habían calado hondo en el cariño de la gente potosina.

Sólo de esta manera se entiende como la Compañía en San Luis gozó de una autonomía económica que le permitió crecer y consolidarse a los pocos años de su llegada, si no hubiese sido de esta manera, no se hubieran permitido la adquisición de 10,000 pesos en libros para la incipiente biblioteca ya en 1626,<sup>14</sup> tan sólo a tres años de su arribo. El colegio en San Luis gozaba de una buena salud económica a finales del siglo XVII, como lo describe el catálogo de bienes que el padre Diego Molina, S.J. envía a Roma y en el que menciona que el de San Luis junto con unos pocos colegios más “gozaban de alguna comodidad” y según las rentas que tenían “se alimentaban cómodamente.”<sup>15</sup> Esto nos habla de una clara consolidación, ya como entidad religiosa y como fundación eficientemente administrada.

Los jesuitas tanto en la San Luis, como en toda la Nueva España, no escatimaban en la consecución de bienes y recursos que les permitiera la consolidación en esta fundación, así como la financiación de campañas allende la frontera norte. Haciendas, rentas y aun la comercialización de esclavos negros -práctica nada desdeñada por la Compañía y que aun se daba entre órdenes religiosas, como se observa en la venta de una mulatilla blanca esclava del colegio a un cura del real de San Francisco de los Pozos-<sup>16</sup> sirvieron para que en San Luis se consolidara un Colegio con su templo, capilla y huerta, perfectamente estructurados y asentados. Este conjunto conventual junto con el de San Francisco y el del Carmen en San Luis Potosí, sin duda alguna se conformaron como las estructuras eclesiásticas más importantes de su momento, flanqueando así el norte, sur y oriente respectivamente, de la ciudad. Su consolidación en tierras potosinas era definitiva, su influencia sería clara y decisiva en los hechos por venir. Los jesuitas en San Luis habían sentado las bases de lo que sería un colegio por el que pasarían ilustres maestros, convirtiéndose a su vez en un semillero de gente -en su mayoría criollos-, que bajo la tutela ignaciana, tendrían otra perspectiva del

mundo novohispano y de su relación con la corte española. Materialmente y con respecto a su espectro de influencia con la población, la consolidación jesuita en tierras potosinas era evidente.

•

<sup>1</sup> Rafael Montejano y Aguinaga. *Historia de las bibliotecas en San Luis Potosí*, CONACULTA, Dirección general de bibliotecas, México, 1992, p. 22.

<sup>2</sup> Alfonso Martínez Rosales. *El gran teatro de un pequeño mundo...*, p. 69.

<sup>3</sup> *Infra*.

<sup>4</sup> Herman W. Konrad. *Op. Cit.*, p. 14, 159.

<sup>5</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>6</sup> Existen estudios muy completos al respecto de la economía jesuita. Véase: Herman W. Konrad. *Una hacienda de los jesuitas en el México colonial. Santa Lucía, 1576-1767*, FCE, México, 1995. Manuel Romero de Terreros. *Las antiguas haciendas de México*, Patria, México, 1956.

<sup>7</sup> Herman W. Konrad. *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>8</sup> Francisco Zambrano, S.J., *Op. Cit.*, tomo X, p. 76-78

<sup>9</sup> *Ídem*, p. 80.

<sup>10</sup> *Ídem*, p. 86.

<sup>11</sup> Julio Betancourt. *El colegio de los jesuitas...*, p. 209.

<sup>12</sup> *Ídem*, p. 81.

<sup>13</sup> Alfonso Martínez Rosales. *El gran teatro de un pequeño mundo...*, p. 88.

<sup>14</sup> Rafael Montejano y Aguinaga. *Historia de las bibliotecas...*, p. 22.

<sup>15</sup> Gerard Decormé, S.J. *Op. Cit.*, Tomo I, p. 371.

<sup>16</sup> AHESLP. Protocolos, Causas judiciales, 1728. Es interesante observar que la transacción con esclavos era común a los jesuitas, tal como se puede observar también en AGN: Jesuitas, 210990 (1601-1762) y Jesuitas, 211629 (1611-1737).

1.d. Fundación y construcción de templo y capilla en el colegio de San Luis Potosí.

*“Y porque aquí quede declarado lo que toca a lo material, edificio de casa e iglesia que tiene este colegio, digo que, después, con socorros y limosnas se fue edificando en él.”*

*Andrés Pérez de Rivas, S.J.*

Los jesuitas que llegaron a la ciudad de inmediato comenzaron a hacer uso de los beneficios de las limosnas y donaciones que la entidad y sus pobladores les habían hecho, traduciendo estas en obras materiales. La ciudad San Luis Potosí justo estará en el proceso de consolidarse como una estructura arquitectónica y urbana durante este siglo XVII<sup>1</sup> y es precisamente en esta marco, que los jesuitas van a iniciar la tarea de establecerse definitivamente, fundando para ello colegio, templo, y posteriormente, ya dentro de la bonanza constructiva del dieciocho,<sup>2</sup> su capilla. Una vez establecidos, los ignacianos iniciaron la ardua pero fructífera tarea de construir lo que sería su morada y espacio de enseñanza durante los 143 años que duraron en San Luis Potosí. Esta actividad constructiva se empieza a realizar propiamente hacia el año de 1625, un año y meses después de la llegada del padre rector Luis de Molina, cuando el que a la postre sería el recinto jesuita se iniciaba con la construcción de oficinas y habitaciones -en lo que eran los terrenos y solares donados por la población y donde se encontraba la antigua ermita de la Santa Veracruz- para los nueve miembros que ya para este año se encontraban en la localidad,<sup>3</sup> con este inicio la



5. Vista de la capilla de Loreto a finales del siglo XIX. Archivo fotográfico Biblioteca Ricardo B. Anaya

Compañía de Jesús se establecía como la cuarta congregación en iniciar un conjunto religioso en la ciudad.<sup>4</sup>

Como ya se observó, fue gracias a la generosidad del pueblo de San Luis que la congregación pudo establecerse definitivamente en estas tierras; la donación de la antigua ermita de la Santa Veracruz y los

solares que la circundaban, les había proporcionado el espacio adecuado para la construcción de su colegio y su iglesia. En total, al principio de esta fundación se habían invertido \$15,000 pesos para su obra y otros \$2,000 pesos para la compra de libros que empezarían a nutrir la biblioteca del citado colegio.<sup>5</sup> Gracias a las limosnas, poco a poco el conjunto iría tomando forma, primero se haría uso de la vivienda ya construida en el antiguo terreno de la ermita; después, viendo que tales instalaciones no eran adecuadas para los claros fines que perseguía la orden en la ciudad, fueron remplazadas; así, la iglesia que no presentaba las condiciones adecuadas para suministrar los ministerios que la Compañía acostumbraba, fue cambiada por otra más adecuada y grande, con la suficiente capacidad para albergar a una recién pero nutrida concurrencia que asistía a recibir el “pasto” espiritual que los jesuitas suministraban. Para el citado año de 1625, la iglesia ya llevaba gran avance, ya que se asienta que para ese entonces, y respecto a las labores constructivas, ya se había realizado la totalidad del cuerpo de la nave faltando por cubrir únicamente lo relativo a su techumbre; toda esta labor la estaba llevando a cabo un indio “casi manco” que manifestaba una capacidad natural para el

trabajo de cantera,<sup>6</sup> no sería sorprendente que este tuviera su origen en el barrio de San Sebastián o de la Santísima Trinidad.<sup>7</sup> Sería entre los años de 1653-75 que esta obra y todos sus detalles llegarán a buen fin, dotando a la Compañía del espacio requerido para su labor evangélica.

Obra importante sin duda, era el colegio, este se estableció al mismo tiempo que la iglesia de la Compañía, incluso antes, al hacerse uso de las antiguas instalaciones de la ermita que les fue donada, en la cual no sólo se oficiaba sino que también se iniciaban las tareas educativas. Recordemos que es durante la colonia que los colegios jesuitas constituyen casi la totalidad del sistema educativo novohispano,<sup>8</sup> la fama que les precedía en las labores educativas, así lo confirmaba. Los hijos de los principales de la ciudad necesitaban recibir una educación adecuada y sólo los jesuitas en ese momento podían proporcionarla. Una vez establecidos los jesuitas, los padres agustinos quienes se encargaban de la educación en San Luis Potosí, enviaron a sus discípulos a educarse con los jesuitas por ser estos los mejor “facultados” para tales menesteres.<sup>9</sup> Ya para el año de 1625, los jesuitas contaban con un total de 40 alumnos tan sólo en la

materia de latinidad y 150 alumnos en la escuela, la cual a falta de espacio se limitaba a esta cantidad.<sup>10</sup> Combinada la tarea académica y la evangélica (a las aulas jesuitas asistían también para instruirse en el catecismo personajes tan importantes como el mismo alcalde mayor y los principales de esta república)<sup>11</sup> la consolidación jesuita en materia educativa empezaba a echar cimientos. Al final, el colegio de la compañía había instituido un total de tres cátedras de gramática y la escuela propiamente,<sup>12</sup> que servirían para instruir a ricos y pobres, criollos, mestizos e indios a lo largo de su estancia en la localidad de San Luis.

La capilla que es la que nos compete en este estudio, debe su construcción al hecho de que, como en toda fundación jesuita, se establecía de inmediato una congregación mariana, compuesta por aquellos alumnos que demostraran una docilidad tal y una piedad evidente como para poder llevar a cabo los votos y ejercicios necesarios para la devoción de la Virgen María.<sup>13</sup> Separados de sus familias la mayoría del tiempo, los niños y jóvenes que asistían al colegio, debían contar con un sucedáneo de la vida familiar así como de un ideal de la figura materna, la cual,

encarnada en la imagen de María, abriría las puertas a una expresión absoluta de devoción dirigida a su imagen. Las congregaciones respondían así al llamado de san Ignacio de formar y nutrir grupos “selectos” de una religiosidad incuestionable y militante, es decir, de acción, que contribuyesen en la ardua tarea del apostolado,<sup>14</sup> convirtiéndose así en importantes colaboradores de los jesuitas.

Esta costumbre de fundar congregaciones marianas tiene sus inicios en Roma, hacia el año de 1563, cuando el padre de origen belga, Juan Leunis S.J. las establece dentro de la Compañía.<sup>15</sup> Estas congregaciones fueron de gran utilidad para los fines de los ignacianos, mediante ellas se daban a la tarea de mejorar la espiritualidad, las costumbres y el intelecto de la juventud,<sup>16</sup> la cual a su vez –como ya fue mencionado-, servía de ejemplo para el resto de la población, extendiéndose en primera instancia a los propios padres. Fue así que las congregaciones marianas principalmente junto con los triduos, las letanías, novenarios y sermones, otros tantos medios para dejar manifiesta una espiritualidad asequible a todos, un ideal de vida cristiana dentro del seno mismo de la familia. Fueron especialmente las congregaciones

de la Anunciata las que mayormente sirvieron para tales fines.<sup>17</sup> La fundación de la primera Congregación de la Anunciata en la Nueva España, data del año de 1584 y se realiza en el Colegio de México.<sup>18</sup>

Debido a las necesidades que poco a poco manifestarían dichas congregaciones, es que se empiezan a crear capillas especialmente dedicadas para las actividades de las mismas. Así, en el colegio de México se crea la capilla para la Congregación de la Anunciata, donde los alumnos podían llevar a cabo sus ejercicios, tener sus juntas semanales, confesarse, oír misa y rezar su rosario, todo aderezado con un altar y una imagen de la Virgen de Loreto.<sup>19</sup> Las capillas por lo tanto y principalmente aquellas dedicadas a alguna advocación mariana como es el caso de la Virgen de Loreto, desempeñaban el papel de recintos para las congregaciones marianas. Aunque de forma un tanto tardía respecto a su inicial proyecto constructivo, la Compañía de Jesús en San Luis Potosí, también tendría necesidad de generar un espacio para tales fines.

A principios del siglo XVIII, España y por consiguiente la Nueva España, van a sufrir una serie de cambios que estructu-

rarán una nueva forma de actuar y pensar en este mundo colonial. En primer lugar, justo en el año de 1700, llega al trono español el rey Felipe V, primero de la casa de los Borbones, cuyo representante en tierras novohispanas era el virrey don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque. La constante en este momento preciso de la historia de la colonia se podía condensar en el hecho de que cada día más las distancias sociales eran más evidentes, había una marcada jerarquía en los estratos de la sociedad, se incrementaban los impuestos y el problema de la tenencia de la tierra era cada vez mayor. San Luis Potosí no estaría ajeno a esta realidad y así, el problema de la tierra sería evidente. Los terrenos productivos pronto estarían en manos de los ricos mineros, los vecinos de la ciudad que tenían comercios, haciendas, y los concesionarios virreinales que se valían de contactos con el gobierno para adjudicarse tierras y ganar disputas,<sup>20</sup> no obstante, es gracias a estos actores sociales que la fisonomía de la ciudad seguirá en el proceso de consolidación y transformación que había iniciado en el XVII. La llamada bonanza constructiva del dieciocho se verá evidenciada por la materialización de diversos proyectos, aunque también será el

semillero de nuevas disputas. Así, en este escenario, hacia 1709<sup>21</sup> y teniendo desde 1706, como representante del gobierno español en tierras potosinas al Alcalde Mayor, don Andrés Álvarez Maldonado, se comenzará la construcción del recinto que ocupa nuestra atención en este estudio: la capilla de Nuestra Señora de Loreto. Por aquel entonces fungía como Padre Provincial de la Compañía de Jesús en tierras novohispanas, el mexicano Antonio Jardón, S.J.<sup>22</sup> y bajo su anuencia, comenzará a construirse anexa a la iglesia de la Compañía, la capilla de Loreto de San Luis. Esta capilla como ya se analizó, responderá a la necesidad de construir un recinto que permitiera con mayor facilidad evidenciar la devoción que por tal advocación se manifestaba en la localidad. Más aun, se realiza debido a la necesidad de proveer un lugar de reunión para las congregaciones marianas que en San Luis había; el padre Pérez de Rivas habla de que al poco tiempo de que llegó la Compañía a San Luis Potosí, se habían constituido al menos dos congregaciones dedicadas ambas a la Virgen:

*“Para la perseverancia de este ejercicio santo se constituyeron aquí las congregaciones que, como queda dicho, usa la Compañía en sus casas y colegios de los estudiantes más virtuosos y devotos; la*



*una y la otra dedicadas a la Virgen Santísima, que es la que con la leche dulcísima de su devoción endulza, suaviza y atrae a sí los corazones de los fieles y les hace suaves los ejercicios espirituales.*<sup>23</sup>

Estas congregaciones marianas fueron la de la Asunción, conocida también como la Anunciata, cuyos miembros se dedicaban a la devoción a la Santísima Virgen María y a la realización de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola y que ya existía en San Luis Potosí desde los inicios de la fundación del colegio hacia 1626<sup>24</sup> y la de Nuestra Señora de los Dolores, destinada a la santificación de las doncellas y madres de familia y que también existía desde algún tiempo en la localidad.<sup>25</sup> Ambas tenían como finalidad práctica la de celebrar las festividades de la Virgen enriquecida con la observancia de una disciplina ignaciana que, como se deja evidenciar en las líneas anteriores tiene mucho de la carga ideológica y más aun espiritual, que se obtiene de la constante práctica de los *Ejercicios Espirituales*, los cuales, una vez experimentados en su intensa actividad devocional, preparaban a los congregantes para salir y servir como ejemplo para el resto de la sociedad potosina. Fue así, a casi 83 años de distancia de la fundación del conjunto jesuita potosino, compuesto por co-

legio e iglesia, y con un costo estimado de \$10,000 pesos de oro, obtenidos de limosnas y donaciones de los fieles potosinos<sup>26</sup> [con lo cual se dejaba en claro que a pesar del agrandamiento de las distancias sociales y la consecuente generación de problemas de tipo administrativo, la religión era y seguía siendo el principal cohesionador de una sociedad cada vez más fragmentada], que estas congregaciones marianas tendrían una capilla donde cantar sus letanías, rezar sus rosarios y escuchar misa, mientras los jóvenes que la componían –bajo la observancia de los propios padres jesuitas– seguían instruyéndose bajo el auspicio del espíritu y pensamiento ignaciano, denotando por ende, una profunda devoción a María en

la perfecta advocación doméstica  
de Loreto.

•

<sup>1</sup> Alejandro Galván Arellano. *Arquitectura y urbanismo de la ciudad de San Luis Potosí en el siglo XVII*, UASLP, México, 1999, p.

<sup>2</sup> Cfr. Alfonso Martínez Rosales. *El gran teatro de un pequeño mundo. El Carmen de San Luis. 1732-1859*, El Colegio de México, UASLP, México, 1985.

<sup>3</sup> Francisco Zambrano, S.J. *Op. Cit.*, tomo VIII, p. 443. *Para este año de 1625, el colegio contaba con la presencia de cuatro padres sacerdotes, un hermano estudiante, uno coadjutor para atender la estancia y otro el colegio y dos mas para atender las labores domésticas del colegio.*

<sup>4</sup> Alejandro Galván Arellano. *Op. Cit.*, p. 195.

<sup>5</sup> Francisco Zambrano, S.J. *Op. Cit.*, tomo VIII, p. 462.

<sup>6</sup> *Ibidem*, tomo X, p. 73.

<sup>7</sup> Rafael Montejano y Aguinaga. *La fachada de Loreto*, El Sol de San Luis, 18 de noviembre de 1956.

<sup>8</sup> José Ignacio Palencia. *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural. 1572-1972*, IHS, México, 1972, p. 379.

<sup>9</sup> Francisco Zambrano, S.J., *Op. Cit.*, tomo X, p. 83.

<sup>10</sup> *Ibidem*, tomo X, p. 82.

<sup>11</sup> *Ídem*.

<sup>12</sup> José Ignacio Palencia. *Op. Cit.*, p. 378.

<sup>13</sup> Francisco Zambrano, S.J., *Op. Cit.*, tomo I, p. 339.

<sup>14</sup> Pilar Gonzalbo Aizpuru. *Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús en Manifestaciones religiosas de el mundo colonial americano*, Clara García Ayuardo y Ramos Medina, Manuel editores, INAH, México, 1997, p. 257.

<sup>15</sup> Francisco Zambrano, S.J., *Op. Cit.*, tomo I, p. 338.

<sup>16</sup> *Ibidem*, tomo I, p. 340.

<sup>17</sup> *Ídem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*, tomo I, p. 491.

<sup>19</sup> *Ibidem*, tomo III, p. 558.

<sup>20</sup> María Isabel Monroy Castillo y Calvillo Unna, Tomás. *Op. Cit.*, ver capítulo: *Los señores de la tierra...*

<sup>21</sup> Según he logrado deducir del análisis de los documentos facilitados por el Dr. Alfonso Martínez Rosales a quien le externo mi agradecimiento.

<sup>22</sup> Gerard Decormé, S.J. *Op. Cit.*, Tomo I, Pp. XVI-XVIII.

<sup>23</sup> Francisco Zambrano, S.J., *Op. Cit.*, tomo X, p. 85.

<sup>24</sup> *Ibidem*, tomo VIII, p. 462. *Es evidente su prolija actividad como congregación, baste recordar el permiso y licencia otorgados por el virrey Marqués de la Leyva a la Congregación de la Asunción en San Luis Potosí en 1664 para la impresión de un documento.* Francisco Zambrano, S.J., *Op. Cit.*, tomo III, p. 423.

<sup>25</sup> Gerard Decormé, S.J. *Op. Cit.*, Tomo I, p. 322.

<sup>26</sup> Gerard Decorme, S.J., *La devoción a la santísima Virgen y los jesuitas mexicanos*, Buena Prensa, México, 1945, p. 11.

i.e. 1767, la supresión.

*“La Compañía de Jesús ya no está en situación de producir los frutos ricos y las notables ventajas por los que fue instituida... es imposible sostener una paz verdadera y duradera dentro de la iglesia mientras exista esta orden... por tanto suprimimos la Compañía de Jesús.”*

*Papa Clemente XIV, Dominus ac Redemptor  
21 de julio de 1773.*

Doscientos veintiocho años transcurrieron desde que el sueño de Iñigo de Loyola cristalizara en la constitución de la Compañía de Jesús para que esta se viera envuelta en uno de los pasajes más controversiales de la historia de la iglesia católica. Paradójicamente es gracias a este evento que podemos formarnos una visión mas o menos fiel de cómo estaba la Compañía de Jesús en la Nueva España justo en el momento de su extracción; es decir, es gracias a este motivo que llegan hasta nosotros los documentos (archivos, catálogos de bienes, inventarios de iglesias, colegios, bibliotecas, etc., que fueron realizados en el momento de la extracción y que tenían como función inventariar las propiedades y menaje con que contaba la Compañía de Jesús en ese preciso instante)\* de los que podemos echar mano y que nos permiten recrear al menos hipotéticamente aquello que hoy, de otra forma, nos llega sesgado. Ornamentos, libros, menaje, escultura e incluso elementos arquitectónicos son descritos en estos documentos que con motivo de un hecho que, transcurridos ya más de doscientos años sigue siendo controversial y representativo de un momento específico de la historia de la iglesia católica, sirvieron para documen-

tar jurídicamente el proceder de los ejecutores de la orden de extracción; y son estos mismos –documentos– los que nos han permitido reconstruir algunas partes que resultan incluso fundamentales en el propósito mismo de esta investigación.<sup>1</sup>

El hecho mismo de la extracción jesuita de tierras novohispanas es el que en este capítulo se esbozará desde la óptica de lo acontecido en San Luis Potosí y debido a que no es objeto de esta investigación la extracción de la Compañía de Jesús, simplemente se contextualizar lo acontecido previo a la decisión tomada para Nueva España.

El 30 de mayo 1767 el marqués de Croix, Virrey de la Nueva España, recibió la orden de que fueran expulsados los jesuitas de todos los territorios novohispanos.<sup>2</sup> Esta orden de extracción, se sumaría a una serie de acciones que en contra de la Compañía de Jesús se habían estado realizando a lo largo de los últimos ocho años en la Europa católica: comenzaría en 1759 en Portugal cuando el consejero del rey, el marqués de Pombal, pusiera en marcha la campaña de expulsión de jesuitas de tierras lucitanas, le seguiría Francia, que de forma accidentada llevaría a cabo una acción similar y finalmente España,

cuyo proceso de preparación le llevó catorce meses, para que en el año de 1767 se liberara la orden de que a partir del 2 de abril del mismo año, los jesuitas que estuviesen en España y en sus dominios fueran expulsados.<sup>3</sup> ¿Las razones? Muchas y variadas, podríamos resumirlas en dos grupos: políticas y económicas; y sabemos que ambas siempre están relacionadas. Ya desde la llegada de los Borbones al trono de España en 1700, el destino de la Compañía de Jesús parecía haberse escrito. España, Portugal, Francia, Nápoles y Sicilia, todos territorios pertenecientes a la casa Borbón, o directamente ligados a ella, se habían organizado en el llamado “Pacto” en el cual acordaban actuar al unísono cuando alguna situación les afectase.<sup>4</sup> Cabría preguntarse ¿de qué manera le afectaba uno de los baluartes –al menos hasta ese momento– de la iglesia católica como lo eran los jesuitas, a una Casa Real indiscutiblemente católica? No es tarea de este trabajo ahondar en esta cuestión, numerosos estudios se han hecho al respecto; lo que resulta evidente es que la Compañía había penetrado esferas muy importantes y sensibles de la política europea, situación que no sería tolerada. Tanta conciencia tenían los jesuitas de esta situación que incluso ya prefigura-

ban la inminente llegada de una acción en detrimento de la Compañía como consta en una declaración hecha por uno de sus dirigentes en el año de 1758:

*“Si por permisión de Dios, debido a sus designios ocultos, que no podemos menos de adorar, hemos de convertirnos en víctimas de la adversidad, el Señor no abandonará a quienes permanezcan fieles y unidos a él; y mientras la Compañía pueda ir hacia Él con el alma abierta y con corazón sincero, no necesitará ninguna otra fuente de fortaleza.”<sup>5</sup>*

Para el caso de la Nueva España, el asunto nos es más claro aun. Como ya observamos en el capítulo anterior, los jesuitas eran diestros administradores, prolijos en las tareas de “hacerse de bienes para la Compañía”, y tal parece que esta cualidad no era del todo bien vista por las demás órdenes y más aun, por el clero secular. Fernando VI, rey de España había iniciado ya una campaña que evidenciaba cierta inconformidad con respecto a las órdenes de religiosos y sus quehaceres, como es el caso de su papel en la tarea educativa de los indígenas y esto se evidencia cuando manda secularizar las doctrinas de indios que estaban en manos de los religiosos en 1753<sup>6</sup> o la eliminación de fiestas y gastos de iglesia que, en “*provecho y buena utilidad*” del dinero de los indios, dispone a partir de 1760.<sup>7</sup> Ahora bien, volviendo al tema eco-

nómico, podemos recordar que ya desde el siglo XVI, las órdenes religiosas se habían negado a pagar el diezmo, razón del sustento del clero secular, por lo que en 1654 los cabildos catedralicios de México y Perú lograron arreglar este problema; no obstante, los jesuitas no se darían por vencidos y en 1750 lograron nuevamente gracias a su capacidad negociadora, reducir el pago del diezmo a tan sólo una treintava parte del mismo.<sup>8</sup> Este triunfo económico tan favorable duraría poco, pues como está ya visto, en 1767 serían extraídos de estos territorios. Al mismo tiempo, el crecimiento económico jesuita, producto de sus inversiones, era observado por el resto del sector productivo como una desventaja.

Las haciendas jesuitas crecían de forma clara y esto no era de ninguna manera benéfico para el sector productivo privado; en materia económica, la Compañía de Jesús sería vista más que como una institución religiosa con ciertas actividades que les servían para acceder a un sustento, como un competidor directo de sus intereses económicos.<sup>9</sup> Razones políticas tampoco faltaron; a los jesuitas se les acusó en España de complicidad en actos políticos que contravenían los intereses de la corona<sup>10</sup> y hoy en retrospectiva, y

tomando en consideración que en materia educativa seguían contando con el mismo prestigio -más aun, parecían haberlo acrecentado-, podemos presumir que la Compañía de Jesús fue uno de los importantes impulsores de la idea de independencia que empezaría a brotar en el sentimiento del criollo en Nueva España, con lo cual sin duda alguna, estas actividades contravenían los intereses de la península respecto a sus dominios. Otras razones existieron sin duda, algunas de ellas se quedarán en el silencio debido a que Carlos III insistió en “*conservarlas en su real persona.*”<sup>11</sup> Lo que resulta claro, es la animadversión que la propia Casa de Borbón sentía por los jesuitas, su postura en 1769 es evidente, condicionando al cónclave que elegiría al nuevo Papa; pontífice que sería aceptado siempre y cuando éste garantizara la extinción de la Compañía de Jesús. Por esta razón, Clemente XIV tan pronto accedió al papado en 1772 procedió a cerrar el seminario jesuita en Roma, para que, en 1773, en el documento *Dominus ac Redemptor* diera por suprimida la Compañía de Jesús.<sup>12</sup> El cuarto voto jesuita les obligaba a obedecer este mandato vaticano, no quedaba otra salida en este sentido. Esta decisión de extraer a la Compañía de Jesús de Es-

paña y sus territorios, que como ya esbozamos tenía matices que afectaban y precedían de la Europa borbónica y de la misma Roma vaticana, tendría su repercusión en nuestras tierras potosinas.

## §

El 27 de febrero de 1767, el rey de España firmaba la orden de expulsión de los jesuitas de la Nueva España y demás dominios de la corona.<sup>13</sup> Esta misma orden llegará a territorio novohispano el 30 de mayo<sup>14</sup> del mismo año y de inmediato el marqués de Croix, virrey en turno, procedería a hacer lo necesario para llevar a cabo las instrucciones recibidas en la real pragmática. Ahora bien, el año de 1767 había transcurrido con una serie de movimientos sociales que convulsionaron a la sociedad novohispana. La nueva estructura política española, representada ahora por la casa Borbón, comenzó por realizar una serie de cambios que en materia económica tenían por finalidad reactivar una de por sí estancada economía hispana a costa de una serie de decretos que no cayeron del todo bien en territorio de la Nueva España. A estas adecuaciones se les conoce como reformas borbónicas y en ellas se contempla-

ban una serie de medidas como lo era la constitución del estanco de tabaco, modificaciones en la recaudación tributaria indígena y de castas menores, militarización de las provincias y un nuevo sistema administrativo en las alcabalas.<sup>15</sup> Estas reformas serían motivo y causa de muchos levantamientos que se sucedieron en la Nueva España desde inicios de 1767. Ya desde 1766 México, Puebla, Guanajuato y Michoacán habían sido protagonistas de levantamientos e inconformidades por parte de la población,<sup>16</sup> este sentimiento pronto se esparciría sobre todo en el centro del territorio novohispano y habría que incluirle la acción llevada a cabo en contra de la Compañía de Jesús.

En San Luis Potosí, la extracción de los jesuitas se concretaría no sin muchas dificultades. El origen de los disturbios tenía su raíz en el Cerro de San Pedro, ya que desde este lugar se habían originado muchos de los primeros levantamientos acaecidos en la provincia de San Luis Potosí. Estos levantamientos que llevaban consigo una fuerte carga de violencia, serían conocidos como los *tumultos* y coinciden con los levantamientos sucedidos en Apatzingán, Uruapan, Pátzcuaro, Guanajuato, San Luis de la Paz y San Fe-

lipe.<sup>17</sup> En San Luis Potosí el primero de ellos sucederá el 10 de mayo de 1767 en el citado Cerro de San Pedro, debido a la publicación de un bando real donde se prohibía la portación de armas y el “recojimientto” de vagos.<sup>18</sup> Le siguió en orden cronológico el motín realizado en la ciudad de San Luis durante el 26 de mayo con motivo del encarcelamiento de unos vecinos del barrio de Montecillo y de San Sebastián.<sup>19</sup> Le siguen un tercer y cuarto tumultos acaecidos el 6 y 17 de junio y que manifiestan sólo el descontento de la población y la creciente inconformidad por parte de los vecinos de los reales de minas. Es sin embargo, el tumulto del día 24 de junio de 1767 el que nos interesa. En esa fecha el que entonces era alcalde de la ciudad, don Andrés Urbina y Eguiluz abría el pliego que contenía la orden del virrey de Croix de ejecutar la tarea de extracción de los jesuitas de tierras potosinas.<sup>20</sup> Con el antecedente de que la población no sólo de la ciudad sino de los barrios circunvecinos y de las poblaciones cercanas habían manifestado ya su inconformidad de forma violenta, el alcalde Urbina informa y solicita a don Francisco Mora, capitán de milicias y rico hacendado de Peñasco -amén de fiel servidor de la corona española-, que se traslade a San

Luis Potosí de inmediato, de forma que arribara a la ciudad durante la madrugada del día 26; las condiciones climáticas no le permitieron llegar sino hasta las siete de la mañana, tiempo para el cual ya había sido esparcida la noticia de la extracción de los jesuitas del colegio potosino. Aun a pesar de la notoria inconformidad de los pobladores, Francisco Mora convence al alcalde Urbina de seguir con lo establecido, logrando sacar hasta las afueras de la ciudad a los jesuitas. Tal decisión desató la furia de los habitantes, quienes lograron “rescatar” a los ignacianos, guardándolos en el desaparecido convento de la Merced hasta que fuesen restituidos a su colegio; este acontecimiento derivó a su vez en la intención por parte de los gobernadores de San Sebastián, Santiago y San Nicolás del Armadillo, de dar muerte al alcalde y a los españoles que le acompañaban si insistían en su intento de sacar a los jesuitas de la ciudad.<sup>21</sup> Una vez más la prudencia de los religiosos se interpuso ante la sinrazón de los tumultuosos y así, el comendador de la Merced, junto con los recién reinstalados padres jesuitas calmaron la turba que clamaba por la vida del alcalde, mientras que el padre provincial de San Francisco conseguía que el 28 de junio se restableciera la paz y la fide-

lidad —atestiguado esto en una escritura por parte de los gobernadores y alcaldes de los siete barrios.<sup>22</sup>

La comisión que había recibido Urbina quedaba así —de momento— sin ejecutarse. El segundo intento de extracción se programó para el 9 de julio, pero enterados los habitantes de esta resolución, decidieron atacar la ciudad durante la noche del día 8 y la madrugada del 9, originándose una batalla entre los hombres del citado Francisco Mora y los tumultuosos que nuevamente exigían la libertad de los jesuitas.<sup>23</sup> Urbina parecía hasta este momento incapaz de llevar a fin la acción que le había sido encomendada, por tal motivo, llega el 24 de julio a San Luis Potosí procedente de San Luis de La Paz, el visitador y jurista malagueño, José de Gálvez,<sup>24</sup> único capaz de llevar a cabo —con un despotismo digno de la ilustración—, la encomienda real. Nada detendría al visitador Gálvez y, con mano militar y lujo de violencia entraría al ex colegio jesuita para ejecutar de una vez por todas la extracción de los padres de la Compañía de estas tierras potosinas ¿el resultado? una inconformidad total del pueblo potosino, levantamientos, encarcelados y ejecutados; al final se cuentan cuarenta y cuatro



descuartizados, ahorcados y un banqueteado amén del sinnúmero de desterrados de la provincia.<sup>25</sup> Más importante aun que las cifras de muerte, está el encono del pueblo potosino que difícilmente volvería a confiar en la Corona española, el vínculo que unía a San Luis con la monarquía peninsular se había fracturado, la ruptura estaba hecha y faltaría poco para que la grieta se agrandara no sólo aquí sino en todo el territorio novohispano.

## §

El 24 de julio de 1767 partían de tierras potosinas los últimos jesuitas que restaban en los territorios de la Nueva España con rumbo a Xalapa, siendo escoltados por la tropa de José de Gálvez. Con esta acción se cerraba el capítulo de la primera estancia de la Compañía de Jesús en San Luis Potosí, dejando tras de sí 143 años de trabajo eclesiástico, educativo y cultural que, *Ad Maiorem Dei Gloriam* habían consolidado en estas tierras. En lo material, las obras nos han llegado sesgadas, transformadas, sin embargo hoy podemos reconstruir al menos hipotéticamente (gracias a los documentos enunciados), cual era su antiguo esplendor, permitiéndonos recobrar así, el valor que como protagonistas de la concepción y materia-

lización de las formas y del lenguaje visual en el ámbito espiritual, tuvieron también en San Luis Potosí.

•

\* Ver Apéndice del Inventario de bienes de la Capilla de Loreto y de los libros impresos en Flandes con que contaba la Biblioteca de los jesuitas en el momento de su extrañamiento.

<sup>1</sup> Esto mismo se ve reflejado tanto en los apéndices como en las reconstrucciones hipotéticas que en capítulos siguientes se observarán.

<sup>2</sup> José de Gálvez. *Informe sobre las rebeliones populares de 1767*, Edición, prólogo e índice por Felipe castro Gutiérrez, UNAM, México, 1990, p. 9.

<sup>3</sup> Martín Malachi. *Op. Cit.*, pp. 209-211.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 207-208.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>6</sup> Alfonso Martínez Rosales. *San Sebastián del Potosí. Arte e historia*, Kaiser Editores, San Luis Potosí, México, 2003, p. 16.

<sup>7</sup> *Ídem*.

<sup>8</sup> José de Gálvez. *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>9</sup> Herman H. Konrad. *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>10</sup> *Ídem*.

<sup>11</sup> *Ídem*.

<sup>12</sup> Martín Malachi. *Op. Cit.*, p. 211.

<sup>13</sup> Herman W., Konrad. *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> José de Gálvez. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>17</sup> Isabel Monroy Castillo y Calvillo Unna, Tomás. *Op. Cit.*, p. 114.

<sup>18</sup> José de Gálvez. *Op. Cit.*, p. 35.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>21</sup> Isabel Monroy Castillo y Calvillo Unna, Tomás. *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>22</sup> José de Gálvez. *Op. Cit.*, p. 39. *Asimismo en el Anexo VIII de esta edición del Informe sobre las rebeliones populares de 1767 de José de Gálvez, se puede leer la Certificación del comendador del convento de la Merced de la ciudad de San Luis Potosí acerca de los sucesos del día 26 en la que se puede apreciar como los padres jesuitas participaron vehementemente en el apaciguamiento de la turba que pretendía tomar venganza por cuenta propia sobre los ejecutores del extrañamiento.*

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>24</sup> *Ídem*.

<sup>25</sup> Alfonso Martínez Rosales. *Parroquia del Sagrario de San Luis Potosí...*, p. 14.

## 2. MORFOLOGÍA Y SIMBOLISMO DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LORETO.

### 2.i. La construcción de una capilla jesuita del siglo XVIII en San Luis Potosí.

#### 2.i.a. Fundamentos de la arquitectura jesuita.

*“la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar digo el lugar corpóreo así como un templo o monte donde se halla Jesu Cristo o Nuestra Señora según lo que quiero contemplar.”*

*Ejercicios de San Ignacio.  
Segundo preámbulo: composición viendo el lugar*

La arquitectura jesuita como la de cualquier otro grupo religioso se sustenta en la idea que ésta tiene de interpretar los evangelios, es decir, desde la perspectiva de su espiritualidad.<sup>1</sup> Así, la obra misma no es en realidad una forma de expresión de extensión individual, sino un medio para lograr el objetivo principal que como congregación tenían: salvar almas a través de los preceptos ignacianos y conforme a las reglas y dogmas de la iglesia católica. La obra -arquitectónica, pictórica, escultórica- será pues la extensión de una ideología, matizada a su vez por los estilos correspondientes a cada época y por la urgencia, necesidad y concepción de la obra misma: los medios usados deben de adecuarse al fin para el que están preconcebidos, así, ninguna obra tendrá el cariz de autonomía o particularidad, cada una de ellas responderá a la observación de los más arraigados preceptos jesuitas. Partiendo de esta perspectiva, la arquitectura de la Compañía -así como toda la labor estética- tenía un fin marcadamente funcional, estrictamente sustentado en la ideología ignaciana.

La arquitectura era pues un medio más para traducir el mensaje descrito por San Ignacio en sus *Ejercicios Espirituales*, las

*Constituciones de la Compañía* e incluso en su *Diario*. Estos documentos que servían como base para la vida cotidiana de la orden, servían asimismo para traducir esta vida cotidiana y su función evangélica y pedagógica en obras materiales. Así, observamos la austeridad y funcionalidad dignas de un colegio, mientras nos abruma visualmente la riqueza de sus iglesias y capillas, recintos donde se recreaba el profundo fervor devocional jesuítico. Y resulta evidente esta actitud, los jesuitas no son una orden mendicante ni simplemente místicos o ascetas, su esencia radica en la contemplación como ya perfila san Ignacio en los ejercicios, y es dentro de este ejercicio de contemplación que se descubre la necesidad de crear espacios, atmósferas propicias para el mejor entendimiento y aceptación de Dios.

Para salvar almas se contaba con la fe, pero también se contaban con medios más terrenos que se consagraban para ayudar en la consecución de esta tarea, así el arte y la arquitectura encajaban perfectamente en el bagaje de opciones para lograr tal cometido. La espiritualidad como se dijo es la clave del entramado estético de los jesuitas así como de cada orden, y la espiritualidad no es

otra cosa más que aquellos aspectos del evangelio a los cuales se les ha dado un mayor énfasis o relevancia,<sup>2</sup> es entonces en los fines donde vamos a encontrar la traducción de los medios utilizados y la clave para entender los fundamentos de la arquitectura jesuita.

San Ignacio de Loyola formulaba que se debía alabar los ornamentos, las imágenes y las iglesias.<sup>3</sup> Esta actitud de alabanza frente a los objetos de culto religioso nos deja entrever que sería necesaria una concepción de tales objetos particular a los jesuitas, con la finalidad de que estos fueran fieles diseños de su propia espiritualidad.

La actividad arquitectónica deberá entonces de ser concebida como una manifestación del espíritu ignaciano, destinada a la acción y de un pragmatismo evidente. Cada actividad llevada a cabo por los integrantes de la Compañía debía estar perfectamente desempeñada; tal fue el caso de la Nueva España, donde los jesuitas se vieron envueltos en una febril actividad evangélica y educativa, entendiéndose así que hallan sido estos los generadores de un vasto quehacer constructivo.<sup>4</sup>

Esta actividad arquitectónica como la de todos aquellos lugares donde los jesuitas habían iniciado su tarea evangélica y educativa, estaría regulada por la misma Compañía, limitando de alguna manera la libertad de acción en consecuencia del patronazgo o donación que permitía tales empresas. Ya desde 1558, la Compañía de Jesús había destinado esfuerzos para reglamentar la actividad constructiva, generando para tal motivo una serie de recomendaciones privativas a los ignacianos.<sup>5</sup> Así mismo es de reconocer el intento del cuarto Preposición General que bajo la dirección del P. Mercuriano impulsó la creación de una serie de planos desarrollados por el P. Rossi, mismos que tenían como fin servir como modelo para la orden; así como la redacción de un tratado de arquitectura encargado al hermano Giuseppe Valeriano (según parece algunas hojas de este tratado manuscrito quedan aun en la Biblioteca Estense de Modena) que constituyera el patrón ideal de referencia para sistematizar la construcción de los espacios jesuitas. En estos intentos no se habla de estilo ni de un carácter formal tácitamente, más bien se abordan temas como la solidez, la higiene y la austeridad religiosa de las construcciones,<sup>6</sup> sin embargo la búsqueda por estructurar una reglamentación construc-

tiva nos parece interesante, ya que se infiere la importancia que la Compañía le daba al quehacer arquitectónico: su fundamentación no sólo era metodológica sino que además puntualizaba antes que el método mismo, la estricta observancia de los preceptos jesuitas, con lo que se pretendía hacer una arquitectura para y por jesuitas.

El llamado *Modus Noster* o modo nuestro jesuita, se consolidó a través del oficio *consiliarius aedificiorum* de 1565 en el que se asesoraba al superior de la orden en los menesteres de la construcción, pasando finalmente este encargo al profesor de matemáticas del colegio en Roma.<sup>7</sup> En 1613 se estableció que cada uno de los proyectos que se pretendieran construir debían pasar primero por la Curia Generalicia donde se aprobarían o cambiarían; los pasos consistían en enviar dos planos del proyecto, uno se quedaría en el archivo central y el otro sería devuelto con las anotaciones pertinentes; en dichos planos se debían anotar el orden a utilizar y los ornamentos que lo enriquecerían.<sup>8</sup> Esta medida evitaba la interpretación particular, arbitraria e improvisada de los constructores. Como medida, acusa (al igual que el intento de generar un tratado y unos planos modélicos) una clara

intención de regular y realizar arquitectura estrictamente dentro de los cánones espirituales y estéticos de la Compañía de Jesús. El hablar de un *Modo Nuestro*, lo acota claramente. Debido quizá a las distancias, a la premura u otras situaciones, tal parece que el intento por regular tal actividad falló, no obstante se caracteriza como un intento claro y al menos perfectamente planeado para consolidar lo que pretendían llamar arquitectura privativa de la Compañía de Jesús; y aun cuando la libertad constructiva no existió como tal y ésta se adaptó finalmente a las necesidades inmediatas de espacio, culto y liturgia de las ordenanzas dictadas por los generales en turno de la Compañía,<sup>9</sup> si podemos hablar acerca de un lenguaje peculiar y marcadamente jesuita, donde la forma se subordinaba a la función para la que estaba concebida y planeada. Modelo ideal de esta arquitectura fue la iglesia principal de la Compañía: *Il Gesù*, obra de Giacomo della Porta siguiendo un modelo de Vignola, patrocinada por el cardenal Farnesio, cuyas indicaciones para la construcción de esta iglesia-modelo anticipa de alguna manera las características que de alguna forma los jesuitas utilizarían en sus futuras construcciones:



6. Il Gesù. Fotografía. Historia de la arquitectura occidental. Barcelona, Könemann. 1999.

---

“La iglesia no debe estar compuesta por una nave central y dos naves laterales, sino por una única nave principal, rodeada a ambos lados por capillas... la iglesia debe estar totalmente abovedada para que se pueda escuchar la voz.”<sup>10</sup>

En este sentido y respecto a las plantas utilizadas en la Nueva España, encontraremos dos vertientes, la llamada de cruz latina y la de cajón o rectangular<sup>11</sup> de nave sencilla, tal como se describe líneas arriba respecto a la iglesia-modelo del *Gesù* y en algunos casos dividida en tres naves. En el ex conjunto jesuita de San Luis Potosí, encontramos ambas vertientes: la iglesia de la Compañía de cruz latina de una sola nave y la capilla de Loreto

de planta sencilla rectangular y también de una sola nave. Característica será en la Nueva España, la creación de construcciones ubicadas en lugares céntricos –salvo la excepción de las misiones en el noroeste de México y las Californias en donde se constituyeron como espacios entorno a los cuales se asentarían futuras fundaciones-,<sup>12</sup> siempre dispuestos entorno a los habitantes de las poblaciones más importantes, quienes finalmente serían el blanco de su tarea evangélica y educativa. Característica también será el que cada uno de estos conjuntos buscara contar con un fácil acceso<sup>13</sup> y un sitio preponderante dentro de la traza urbana de las ciudades en las que se asentarían. Los conjuntos de la Nueva España presentan a su vez una característica particular consistente en el uso de atrios esquinados,<sup>14</sup> misma que se encontraba en el ex-conjunto jesuita de San Luis Potosí, como puede ser apreciado en la litografía de la Iglesia de la Compañía y la capilla de Loreto que se encuentra en las páginas del *Estudio histórico sobre San Luis Potosí* de Francisco Peña.<sup>15</sup> Cada una de las obras utilizó para su construcción el material de la localidad,<sup>16</sup> no existiendo limitación en este sentido respecto al uso de los materiales; por tal razón, en

el caso de San Luis Potosí, encontramos el uso de piedra tallada, extraída de las canteras cercanas a la localidad, rumbo al occidente.

Característica será también la diferenciación y la innovación. Cada iglesia jesuita no adoptará los gustos estilísticos de la región, irá siempre más allá. Recurriendo a la necesidad de comunicar contenidos<sup>17</sup> que representasen fielmente la espiritualidad jesuita, sus obras siempre se apoyarán en el uso de formas y estilos adecuados a la ideología misma, es decir, se manifiesta en cada una de ellas un deseo de originalidad,<sup>18</sup> una marcada tendencia que, regulada al interior de la Compañía, se desligaba de la influencia exterior, entendiéndose por esto la arquitectura del resto de las órdenes religiosas. Así, será más fácil encontrar símiles o ejemplos que sirvieron de modelo para una construcción jesuita de la Nueva España en Europa, Perú o el mismo Brasil, que dentro del repertorio formal y estilístico de la arquitectura religiosa novohispana.

Ávidos de un conocimiento objetivo y con una clara curiosidad científica,<sup>19</sup> los jesuitas buscarán siempre la construc-

ción respaldada, aprobada, científica, haciendo uso por tal motivo, de aquellos tratados que evidenciaran un proceso constructivo que fuera a la vez compatible y enriquecido con el quehacer ideológico de los ignacianos. Prueba de ello es el trabajo de Andrea Pozzo, hermano coadjutor de la Compañía que elaboró un tratado de pintura y arquitectura donde manifiesta su proyecto estilístico ligado completamente con la idea ignaciana, donde el espacio se convierte en un mundo corpóreo, vacío y volumétrico al mismo tiempo, en el cual cada una de las líneas (entendiendo por líneas la perspectiva) se dirigen a *su verdadera mira, que es la gloria de Dios*.<sup>20</sup> Y no sólo la perspectiva será una constante en las construcciones jesuitas, debemos tomar en cuenta que cada una de ellas, respondiendo a distintas necesidades y proyectos, maneja una cuidadosa proporción sensible; vuelve a ser la arquitectura el medio eficaz para crear las atmósferas necesarias para llevar a cabo la contemplación de Dios y su obra. Modelos cultos finalmente, los tratados se volverán un medio para regular la construcción jesuítica, serán estos, reglas que finalmente pautarán el proceso constructivo dentro de los límites impuestos por los mismos ignacianos, es

decir que, para innovar, se tendría que primero observar la regla y conocerla. La innovación y diferenciación jesuitas, surgirá de la aplicación primera de las reglas y de un conocimiento de los modelos mismos para poder superarlos, sólo así se podría estar a la vanguardia, como pareció ser el deseo de la Compañía desde su concepción misma. Este tema se tratará con más detenimiento en capítulos siguientes.

El dibujo arquitectónico se ve claramente evidenciado en la forma en que son resueltas las fachadas jesuitas. Para el caso de los colegios, estos manifiestan una sobriedad entendible desde la perspectiva del estilo de vida de los habitantes, mientras que aquellos lugares destinados para el culto, debían manifestar toda la suntuosidad y esplendor que el culto mismo merecía.<sup>21</sup> Cada detalle era cuidado con minuciosidad, no había tallas de más ni de menos, la complejidad de los mensajes era traducida a piedra y emplazada en una retícula perfectamente estructurada. No había pues, ocasión de arbitrariedad en la construcción. La arquitectura jesuita no se desarrollará alejada del quehacer constructivo novohispano, simplemente adquirirá una per-

sonalidad propia<sup>22</sup> que le permitirá seguir manteniendo ese carácter de avanzada.

En la medida que transcurría la estancia jesuita en la Nueva España, los mensajes –imbuidos al final en pleno barroco– eran cada vez más complejos e intelectualizados,<sup>23</sup> las construcciones del siglo XVI, altas, macizas y coronadas por almenas con que iniciaron su labor arquitectónica<sup>24</sup> quedaban atrás; la arquitectura evolucionaba y los jesuitas estaban a la vanguardia de ello. Grandes constructores surgían de entre sus filas, muchos de ellos anónimos ya que se manifestaba siempre la supremacía de los fines y no de los medios. La eficacia los caracterizó, la rapidez de ejecución y la solidez de sus construcciones son prueba patente de ello, pero más aun, es claro y evidente que cada una de estas obras fue pensada, planeada y ejecutada, siempre desde la perspectiva de un profundo sentido litúrgico<sup>25</sup> y con modelos cultos para su proyección; más aun, la arquitectura jesuita se desarrolló desde una clara visión funcional supraterrena, ya que estas obras siempre y antes que nada, y valiéndose de lo terreno, se hacían bajo la antigua fórmula ignaciana:

*Ad Maiorem Dei Gloriam.*<sup>26</sup>

<sup>1</sup> Heinrich Pfeiffer, S.J. *Los jesuitas. Arte y espiritualidad* en Artes de México, Núm. 58, México, 2001, p. 37.

<sup>2</sup> *Ídem.*

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>4</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> Heinrich Pfeiffer, S.J. *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>6</sup> *Ídem.*

<sup>7</sup> *Ídem.*

<sup>8</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>9</sup> *Ídem.*

<sup>10</sup> David Watkin. *Historia de la arquitectura occidental*, Könemann, Italia, 2001, p. 141.

<sup>11</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 191.

<sup>12</sup> Para el estudio de la arquitectura jesuita de las misiones del noroeste puede consultarse el libro de Marco Díaz, *Arquitectura en el desierto: misiones jesuitas en Baja California*, editado por la UNAM, México, 1986.

<sup>13</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 190.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>15</sup> Francisco Peña. *Estudio histórico sobre San Luis Potosí*, introducción, transcripción y notas de Rafael Montejano y Aguinaga, serie estudios 17, Biblioteca de Historia Potosina, México, 1979, p. 79.

<sup>16</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 194.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>19</sup> José Ignacio Palencia. *Op. Cit.*, p. 397.

<sup>20</sup> Heinrich Pfeiffer, S.J. *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>22</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 196.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>24</sup> Agustín Churrucá Peláez, S.J. *Op. Cit.*, p. 156.

<sup>25</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 204.

<sup>26</sup> “A la mayor gloria de Dios”



2.i.b. La tipología de capilla en la arquitectura jesuita.

*“el hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor y, mediante esto, salvar su ánima; y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado”*

*san Ignacio de Loyola. Ejercicios espirituales: principio y fundamento, número 23.*

En primera instancia debemos diferenciar las variables existentes respecto a la tipología de capilla. Podemos identificar en este sentido tres de ellas: la capilla privada, existente dentro del conjunto habitacional y del colegio, exclusiva de los padres y hermanos coadjutores residentes; la capilla anexa al templo principal, abierta al público y más puntualmente, producto de las devociones populares de santos y advocaciones promovidas por la Compañía; finalmente, la capilla inserta en los complejos rurales tales como haciendas y misiones de avanzada, donde esta servía como medio para cumplimentar las necesidades litúrgicas básicas en el caso de haciendas y como punto de arranque e incipiente fundación como en el caso de las avanzadas misionales. Para este estudio, nos interesa la segunda de estas vertientes.

Conciente de la actividad proselitista que realizaba la Compañía entorno a la necesidad de hacer cada día mejores cristianos, adecuaron la tipología de capilla para tener aun más cerca a los feligreses. La capilla entonces fue en la mayoría de las ocasiones el medio que le permitía a los jesuitas estar al pendiente de las actividades pías de la población donde lleva-

ban a cabo su actividad evangélica y educadora. Como colegio contaban con su iglesia y observaban siempre al interior las reglas que la orden establecía para sus miembros, había que generar a su vez, los espacios donde los seglares pudieran llevar a cabo sus actividades y que estas pudieran ser supervisadas bajo los ojos de los padres de la Compañía.

Debemos recordar también, la necesidad de crear congregaciones en las localidades donde se establecía la Compañía de Jesús.<sup>1</sup> La realidad de estas reclamaba para sí la existencia de un sitio donde llevar a cabo sus actividades como congregantes y así, la capilla era la solución formal que se le daba a este tipo de necesidades. Los jesuitas fomentaban desde sus inicios la alabanza a reliquias, imágenes, ornamentos e incluso a los edificios de iglesias, según fuera lo que estos representasen; con esta disposición contenida en los ejercicios espirituales<sup>2</sup> se puede suponer la diversidad de cultos que se generaron, principalmente aquellos destinados a advocaciones marianas. En este sentido, la profusión de altares devocionales apareció como un fenómeno que reclamaba cierta privacidad; amén de la iglesia, cada devoción solicitaba para sí un espacio en particu-

lar. Anexos a los colegios o a los templos, existían espacios destinados para el culto, sobre todo de estas congregaciones que por lo general, como es el caso de San Luis Potosí, generaban ese espacio anexo a los edificios ya establecidos.<sup>3</sup> Arquitectura para cada caso particular, funcional e individualizada mas no exclusiva sino integrada. Eso eran las capillas para el mundo jesuita: espacios aledaños, contiguos, flexibles, adecuados para usos paralelos a los ya presupuestos para el templo.

La solución que ofrecía la Compañía para generar estos espacios estaba ya de por sí resuelta en el momento de plantear la planta del templo; en esta se observaba la intención de generar un espacio rectangular entorno del cual se generarían espacios anexos destinados para el culto de reliquias, santos y advocaciones marianas. Los pequeños recintos corrían paralelos a la nave central, surgiendo de los brazos de la nave o paralelos al edificio del colegio. En el caso de San Luis Potosí, la capilla de Loreto corre paralela a la nave de la iglesia de la Compañía y surge precisamente del espacio generado entre nave y crucero.

Las capillas eran recintos poco complicados, casi siempre solucionados por

medio de rectángulos adosados. Arquitectura práctica y económica. Siempre respetaba la jerarquía del templo, siendo por ende más pequeñas que este, aunque no por esto, resultaban menos interesantes. Precisamente en las capillas podían darse aun más libertades en cuestión de ornamentación que en el templo mismo, esto debido a que eran los congregantes, fieles a una advocación, quienes con donaciones hacían enriquecer y engalanar dichas capillas, retablos y/o altares. Ejemplo claro lo vemos en el caso de Tepotzotlán. En San Luis Potosí se puede apreciar esta distinción tan sólo con la altura de la iglesia respecto a la capilla; anexa la una a la otra, se manifiesta una clara jerarquía; desafortunadamente el rico trabajo ornamental e iconográfico de la iglesia de la Compañía ha desaparecido aunque aun nos queden algunos respaldos fotográficos que nos recuerdan y esbozan cual era su antiguo esplendor, el cual no tenía nada de austero como hoy en día observamos respecto a la capilla de Loreto, misma que se salvó en parte de la mutilación de que fue objeto la mencionada iglesia de la Compañía. Aun con todo, la solidez y robustez de la iglesia de la Compañía nos habla de su jerarquía respecto a la capilla anexa de Loreto.



7. Detalle del Camarín de la Virgen de Loreto en Tepotzotlán. Fotografía. México. Artes de México Núm. 58. 2001.

Caso particular merecen las capilla exentas del complejo urbano. Cada hacienda contaba con una capilla en la que se llevaban a cabo los deberes religiosos de los habitantes y de los trabajadores —que en su mayoría no eran residentes— por lo que la tipología de capilla cambia en este sentido: en la hacienda, la capilla era austera, breve y no se tenía contemplado realizar un gasto considerable para su construcción y mantenimiento.<sup>4</sup> El pensamiento pragmático de los jesuitas se ve reflejado aun en la economía de sus construcciones. Era preferible invertir grandes sumas en los complejos urbanos consistentes en colegios, templos y capillas, que en las capillas de servicio de las zonas rurales.



8. Capilla de Loreto e Iglesia de la Compañía a finales del siglo XIX. Fotografía. Biblioteca Ricardo B. Anaya.

Una misma tipología conlleva así una doble respuesta y postura: para el ámbito rural no resultaba necesario realizar una gran inversión, mientras que en el caso de aquellos espacios anexos —o internos, como en el caso de las ya mencionadas capillas privadas— del complejo arquitectónico del colegio y templo, dicha tipología merecía una especial atención. Donaciones y patronazgos nuevamente jugaban un papel preponderante. Condicionada

por la realidad económica de cada localidad, las capillas fueron no sólo un medio de acercar a la población a la ideología jesuita sino un fiel reflejo de la economía local. Pertenecer a una congregación generaba de por sí un estatus social, por tanto el ánimo festivo de la sociedad novohispana exigía de este la creación de espacios dignos donde mostrar el objeto de culto. Rutas procesionales,<sup>5</sup> fiestas de santos y advocaciones marianas, todo el año el mundo novohispano estaba plétopico de festividades y actividades entorno a la iglesia y sus representantes, en este sentido la Compañía de Jesús no era la excepción, más aun se convirtieron en verdaderos auspiciadores de eventos y actividades relacionadas con las advocaciones y santos que ellos recomendaban y eran en este sentido las capillas los lugares donde se manifestaba de forma material el espíritu de las mismas, donde el fervor de los feligreses podía encontrar un referente claro y particular.

La arquitectura jesuita manifestó una continuidad en cuanto a sus usos espaciales<sup>6</sup> y la tipología de capilla se conservó durante todo el tiempo de su estada en Nueva España. Anexa al complejo arquitectónico, menor en jerarquía respec-

to al templo principal, la capilla supuso la actividad directa del congregante, del feligrés que, de acuerdo a la devoción profesada, enriquecía este espacio con donaciones y obsequios, ganando así en revuelo y ostento; barroquismo puro como en el caso de Loreto en San Luis Potosí. Siendo la capilla una *obra criada para que le ayuden* –al hombre– *en la prosecución del fin para que es criado*<sup>7</sup>, es decir, planificada para exaltar los sentidos y el sentimiento litúrgico, esta conseguía cubrir no sólo el aspecto evangélico sino que cubría a su vez la tarea de educación y proselitismo de los seculares en materia de ideología y espiritualidad jesuita. Tipología clara y funcional, planificada; la capilla se constituiría por tanto, en un espacio de gran importancia en el quehacer espiritual y educativo de los herederos de san Ignacio.

•  
<sup>1</sup> *Supra*.

<sup>2</sup> *Ejercicios espirituales*, número 360.

<sup>3</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 196.

<sup>4</sup> Herman Konrad. *Op. Cit.*, p. 305.

<sup>5</sup> Alfonso Martínez Rosales. *El gran teatro de un pequeño mundo...*, p. 167.

<sup>6</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 204.

<sup>7</sup> *Ejercicios Espirituales*, Núm. 23.

## 2.i.c. La capilla de Nuestra Señora de Loreto ¿Una obra de Francisco González, S.J.?

*“Así, su actividad en misiones, haciendas, colegios, iglesias, capillas y obras de conjuntos arquitectónicos, daba pie a que algunos sujetos aportaran en... creación literaria, investigación científica, enseñanza superior, dominio de lenguas, programación de obras arquitectónicas...”*

*Alfonso Martínez Rosales en  
Francisco Xavier Clavigero  
en la Ilustración mexicana  
1731-1787.*

Como ya se apuntó en los capítulos anteriores, la arquitectura jesuita estaba destinada a un claro fin institucional, donde la obra resulta más importante por el fin para el que estaba concebida que por el proceso mismo de su ejecución, el cual, permanecía supeditado al objetivo a alcanzar. Así, los medios para efectuar la obra –llámese arquitectura, pintura, escultura y ornato– debían observar siempre que ésta estaba destinada a la exposición clara del espíritu jesuita. Es debido a esto que muchas de las obras jesuitas, al menos en materia arquitectónica, permanezcan como la mayoría de las obras novohispanas en el anonimato.<sup>1</sup> También se ha puntualizado en el hecho de que los jesuitas eran los principales interesados en que las obras que se realizaran en nombre de la Compañía llevaran su sello particular, es decir que fuera evidente la espiritualidad ignaciana. Por tal motivo, el que se reglamentara la actividad constructiva sólo evidenciaba que serían los mismos jesuitas, en la mayoría de las ocasiones, quienes dirigirían la obra desde el proceso mismo de su proyección hasta la culminación de la obra material. No es de extrañarse entonces, que entre las filas de la Compañía existieran hombres instruidos en materia constructiva, padres y hermanos coadju-

tores capaces de diseñar y proyectar conjuntos, templos y capillas y llevarlos a ejecución bajo su propia supervisión.

Actividades dentro de la realidad jesuita novohispana existían de sobra, cada uno de los miembros debía desempeñar un trabajo para que la compleja maquinaria jesuita funcionara; así encontraremos padres dedicados a la administración, los más a las actividades evangélicas y pastorales, educativas, inmersos en la problemática de las haciendas, etc., y los menos quizá, estarían dedicados con ese inquieto espíritu a la investigación científica, a la enseñanza superior, a la programación de obras arquitectónicas y al gobierno de la provincia.<sup>2</sup> Toda esta actividad suponía entonces una organización interna bastante compleja pero en la que se observaba al menos un claro equilibrio entre el ámbito académico y el humanístico,<sup>3</sup> aportando así cada uno de los miembros, al crecimiento de la iglesia mediante la organizada estructura que al interior de la Compañía se manifestaba.

Ejemplos de constructores jesuitas en la Nueva España los encontramos desde la llegada misma de la Compañía a México, como es el caso del maestro albañil

Bartolomé Larios, quien hizo los votos públicos haciéndose hermano coadjutor en 1568 en Medina, España y de quien se decía que *entiende de arquitectura y construcciones y tiene muchas habilidades para cosas agibles*.<sup>4</sup> Este hermano coadjutor llegaría a tierras novohispanas y de inmediato se echaría mano de sus habilidades en el arte de construir. Ya en la *Carta Anua* del año de 1574 se consignaba que a la dirección del hermano Larios se debía la construcción de los edificios hechos hasta ese momento en la Nueva España por parte de la Compañía de Jesús, ejemplo de ellos cita el de México y Puebla; y se especifica que no sólo realizaba tan responsable tarea sino que se daba tiempo para enseñar a los niños en el oficio que mejor conocía.<sup>5</sup> El que se resaltarán estas acciones en las *cartas annuas* nos deja entrever qué importancia tenía para la Compañía contar entre sus filas con gente capacitada en todos los menesteres y no sólo eso, sino que se contaba con la suficiente administración y conocimiento de sus miembros para que así les fueran asignadas las tareas para las cuales estaban más capacitados.

Cada detalle era cuidado en este sentido, sus miembros debían de estar justo

en el lugar donde, por su capacidad, ingenio y temperamento pudieran ser más productivos y eficaces para la compleja y ardua tarea de la Compañía en aquellos lugares donde se establecía. En el caso de la actividad constructiva, esta no se limitaba tan solo a la supervisión de la obra, seguramente recaía en estos padres y hermanos la responsabilidad de la programación iconográfica, el diseño del inmueble, su trazado y las soluciones estructurales que había que darle. El ámbito académico y culto de la construcción se veía también fomentado por la Compañía, al permitir que dentro de sus filas se intelectualizara el arte de construir, traduciendo este en reglas y tratados, como lo hiciera el mismo hermano Larrios, de quien se decía que hacia el año de 1585 había escrito un libro de proporciones geométricas y dos de arquitectura, mismos que serían puestos a juicio del padre general de ese momento (Claudio Aquaviva, S.J.) para que se tomara una resolución respecto a ellos,<sup>6</sup> acaso se hablaba de una posible publicación que no podemos comprobar; lo importante en este sentido es el que queda manifiesta la preocupación desde un principio que tenía la Compañía porque cada miembro realizara una actividad para la cual estaba

facultado, buscando de esta manera que no hubiera sorpresas y si buenos resultados; más importante es el hecho de que se consideraba la actuación de los mismos padres en el proceso constructivo, desde su proyección hasta la materialización, incursionando aun, en el ámbito de la teoría de la práctica constructiva. Anónimos la mayoría, estos constructores dejaron una muestra clara de la importancia que al proceso arquitectónico le daba la Compañía de Jesús. Para el caso de la capilla de Loreto de San Luis Potosí, el anonimato no es tal y podemos hacer referencia de quién o quiénes participaron en el proceso constructivo.

## §

La construcción de la capilla de Loreto en San Luis Potosí ha sido objeto de especulaciones y hasta el día de hoy consideramos esta obra como el fruto del trabajo de un solo autor. Para poder empezar a hablar de los posibles sujetos que participaron en su construcción, es necesario primero delimitar cronológicamente el momento aproximado en que se da la edificación de esta capilla. Podemos estimar el inicio de la construcción hacia los años de 1709-10, mientras que su fe-





9. Juan María Salvatierra. Pintura. México. Artes de México Núm. 58. 2001.

cha probable de término, incluidos ornamentos, facsímil de la casa de Loreto y retablos al interior de la capilla, puede ser situada hacia el año de 1726-27, esto de acuerdo a los documentos y archivos en los que empieza a aparecer la capilla de Loreto ya como un espacio que está en proceso de construcción o en los que se trata acerca de éste como algo ya concluido.<sup>7</sup>

Habiendo delimitado las fronteras cronológicas, podemos hacer un recuento acerca de lo que se ha dicho respecto al autor de la capilla. En primer lugar, el canónigo don Francisco Peña repitiendo las palabras de don José María Andrade, le otorga la autoría de la capilla de Loreto al jesuita Juan María de Salvatierra, debido a la devoción fomentada por dicho padre. Al padre Salvatierra se le adjudicaba la autoría de las casas de Loreto de México, Tepotzotlán, Guadalajara y San Luis Potosí;<sup>8</sup> esto mismo menciona don Primo Feliciano Velásquez, atribuyéndole una posible fecha de conclusión hacia 1717, año en que muere el padre Salvatierra.<sup>9</sup> El jesuita italiano no podía estar más alejado de la posibilidad de haber construido la capilla de Loreto en San Luis Potosí, en efecto a él se le debe la construcción de la capilla de Loreto del Colegio de Indios de san Gregorio de México en 1670, y aun en este caso es tan sólo el continuador de la obra iniciada por el también italiano Juan Bautista Zappa, de quien se sabe fue el primero en traer a tierras mexicanas una imagen de Nuestra Señora de Loreto (más no el culto a la Santa Casa, ya que este tenía su primicia en Nueva España en la casa Profesa, en la cual la Congregación del Salvador había

levantado una Santa Casa, dedicándola el 8 de septiembre de 1615)<sup>10</sup> elaborada bajo las medidas de la que se encuentra en la Santa Casa de Loreto de la cual también traía sus dimensiones<sup>11</sup> lo cual resultará muy importante para la posterior creación de casas de Loreto en Nueva España. Aun la Santa Casa de Loreto de Tepetzotlán, dedicada en 1680, fue realizada en un inicio por el Padre Zappa y continuada por el Padre Salvatierra. De lo que si le debemos la autoría particular, es de la casa de Loreto de Guadalajara de 1695.<sup>12</sup> El padre Salvatierra partirá para la misión de las californias, lugar donde residirá desde finales del siglo XVII y donde realizaría su labor misionera llevando la devoción de la Virgen lauretana a la que le construirían capilla y casa en el lugar que llevaba su propio nombre: Loreto.<sup>13</sup> Mientras que en San Luis Potosí, se está edificando la capilla de Loreto, el padre Salvatierra, como bien apunta Julio Betancourt, se encontraba viviendo en California,<sup>14</sup> por lo que este padre quedaba descartado como posible autor de la obra.

El segundo personaje al que se le adjudica la autoría de la capilla de Loreto en San Luis Potosí, es el padre Francisco

González S.J. Esta aseveración la encontramos en la obra de Gerard Decorme, quien nos dice que la capilla es de principios del siglo XVIII y que fue edificada por el padre Francisco González.<sup>15</sup> De esta misma opinión es el padre Rafael Motejano y Aguiñaga, quien nos informa que el autor de la capilla de Loreto es *el padre mexicano Francisco González* y que esta data del año de 1700.<sup>16</sup> Este mismo dato es repetido por don Francisco de la Maza en su estudio acerca del Arte colonial en San Luis Potosí<sup>17</sup> siguiendo la opinión de Gerard Decorme y del padre Montejano. Así, diversos autores han venido repitiendo y adjudicando la obra a dicho padre jesuita. Para poder constatar que la autoría de la capilla de Loreto en San Luis Potosí corresponde al padre Francisco González, debemos analizar su biografía primero.

El padre Francisco González S.J., nació en la ciudad de México en 1673, según consta en el Archivo de la Provincia de México; hacia 1688 estaba ingresando al noviciado del que saldría facultado para enseñar gramática, lo cual haría en las ciudades de Oaxaca, Guadalajara y Valladolid. El 15 de agosto de 1705 llevaría a cabo su profesión solemne y en 1708 se le

ubica en San Luis Potosí, como constructor de la capilla de Loreto. El padre Francisco González S.J., moriría de 38 años en esta misma ciudad el 8 de julio de 1711.<sup>18</sup>

Analizada la biografía del padre Francisco González, observamos ciertos datos que nos plantean un dilema. En primera instancia el padre González radicó en la ciudad de San Luis Potosí desde 1708 hasta mediados de 1711, esto nos arroja un total de dos años y medio contados desde el primero de enero de 1708; este lapso de tiempo no coincide con el total de la construcción de la Capilla de Loreto. Así mismo el padre Francisco González, según consta en su biografía -y como detalle a considerar si no decisivo, si al menos interesante-, tampoco participó en la prefectura de las congregaciones marianas de esta ni otra localidad, mismas que como ya se ha dejado establecido, son las principales promotoras de la construcción de recintos de este tipo. Agregándole a todo esto el delicado estado de salud del padre González al final de sus días,<sup>19</sup> suponemos que no estaría en las mejores condiciones para llevar a cabo la afanosa tarea de dirigir una construcción. Si tomamos la fecha de 1709 como la de posible inicio de la construcción

de Loreto, estaríamos hablando de tan sólo un año y medio aproximadamente de intervención del padre González en la obra, tiempo suficiente para planearla e insuficiente para ejecutarla. De esto deducimos que debió de existir al menos otro participante en dichas labores. Debemos tomar otros datos para terminar de consolidar la idea que nos apunta al hecho de que no fue sólo obra del padre González la construcción de la capilla de Nuestra Señora de Loreto.

Hacia 1707 ya se habla en San Luis Potosí del culto a la Virgen de Loreto, esto lo encontramos evidente en la herencia que deja el capitán Pedro de Rivas a la Compañía de Jesús en San Luis Potosí, para que con ella se enriquezca el culto y ornato a la Virgen de Loreto, a través de su confesor y padre espiritual, José Bravo, S.J.<sup>20</sup> Hablar de culto y ornato nos supone la presencia de una imagen en un retablo o un nicho quizá, dedicado a tal advocación, en ningún momento se habla de construcción de un recinto para la misma, que posiblemente para este tiempo se encontraba en mente; también debemos considerar que para estas fechas el padre González aun no se encontraba en la localidad. Así, la fábrica se iniciaría

aproximadamente hacia 1709 y aun después de la muerte del padre González en 1711, se habla de la capilla de Loreto como un recinto en proceso de construcción. El 14 de mayo de 1712, Doña Petronila Bustillos dejaba 2,000 pesos *“para que el padre Cristóbal Cordero los impusiera a censo y con sus réditos se haga y celebre anualmente la función de Nuestra Señora de Loreto cuya Capilla se está fabricando”*.<sup>21</sup> El 7 de enero de 1713, ante el escribano Domingo del Río, doña Juana Gutiérrez dejaba estipulado en una cláusula de su testamento que

*unos sarsillos de oro y una gargantilla de perlas que tengo empeñadas a Francisco de Aguilar mando y es mi voluntad que pagándole la cantidad en que los tiene se le entreguen al padre Cristóbal Cordero de la Compañía de Jesús de esta ciudad para que su valor lo distribuya en la fábrica de la obra de Nuestra Señora de Loreto que así es mi voluntad.*<sup>22</sup>

Años más tarde, el 30 de marzo de 1716, el indio Miguel Gómez dejaba una casa y solares *al prefecto a cuyo cargo estuviere la santa casa de Nuestra Señora de Loreto que en ocasión de este mandato se estaba fabricando en la iglesia de dicho Colegio*,<sup>23</sup> era evidente que el prefecto de las congregaciones marianas era el responsable de la construcción y este no era otro que el padre

Cristóbal Cordero, con lo que se vuelve recurrente respecto al proceso de fábrica de la Capilla de Nuestra Señora de Loreto.

Originario de la ciudad de Guadalajara, el padre Cordero ingresaría al noviciado en 1683 y recibiría su profesión solemne en el año de 1702, para encontrarlo como prefecto de las congregaciones [dato que resulta interesante según se ha observado] en el colegio de Pátzcuaro hacia 1708.<sup>24</sup> Ya en el año de 1711 se le ubica en la ciudad de San Luis Potosí, al mencionar que este se encuentra como observador *“a la puerta del colegio”* durante la jura de Felipe V.<sup>25</sup> Durante ese mismo año, el padre Cristóbal Cordero fungiría como vicerrector del colegio y prefecto de las congregaciones marianas, tal como se deduce de los testimonios arriba señalados. Su estancia en San Luis Potosí se prolongaría hasta el año de 1719 cuando de nueva cuenta lo encontramos ya como rector del colegio de Zacatecas, para finalmente fallecer el 16 de enero de 1749 en la ciudad de Guadalajara.<sup>26</sup> Las dudas respecto a la dirección de este padre respecto a la obra de la Capilla de Loreto, se disipan desde el año de 1712, cuando el mismo Cristóbal Cordero declaraba jurí-

dicamente que en ese mismo año había vendido una casa que dejó una donante a su cargo “*como tal albacea y persona que corre con la obra de la capilla de Nuestra Señora de Loreto.*”<sup>27</sup>

Si retomamos nuevamente el factor tiempo, deducimos que el padre Cristóbal Cordero corrió con la obra de la Capilla durante al menos ocho años, respecto al año y medio que se ha concluido participó el padre Francisco González. Parece lógico deducir que la obra iniciada hacia 1709 fue en un principio proyectada o al menos dirigida por el padre González, y de esto suponemos que fue él quien inició con los trabajos de construcción. Siendo en ese momento rector del colegio el padre Joaquín Antonio de Villalobos y hasta el año de 1719<sup>28</sup> [por lo que le corresponde presenciar la etapa constructiva encabezada por el padre Francisco González y por el padre Cristóbal Cordero] vive la mayor parte del proceso constructivo y es quien envía la carta de edificación del padre González a su muerte,<sup>29</sup> pero en ella no menciona que estuviese a cargo de tal empresa en el momento de su fallecimiento. Ahora bien, los trabajos de construcción implicaban desde la proyección, la montea y el levantamiento

de muros, hasta el tallado y ornato de las fachadas, la techumbre, y el trabajo al interior; partiendo de esto y tomando como fecha límite el año de 1727 como el de culminación [En 1728, el rector del colegio de San Luis, padre Andrés Fernández, declaraba jurídicamente que una casa y solares donados habían sido entregadas al prefecto de la Santa Casa de Loreto cuando se estaba fabricando, por lo que se habla de ésta como cosa pasada y lejana, ya concluida<sup>30</sup>; así mismo en este mismo año de 1728 el médico vecino de la localidad de nombre Vicente Herrera, destinaba seiscientos pesos para que *le cantaran cinco misas en la capilla en que tenemos y veneramos a la Madre de Dios del Oreto (sic)*<sup>31</sup> con lo que se corrobora el hecho de que ésta ya estaba concluida.] se deduce que el padre Cristóbal Cordero fue quien prácticamente concluyó con las labores constructivas de la Capilla de Loreto, restándole quizá para el momento de su partida la fábrica de la Santa Casa [la cual estaba delimitada por el prototipo lauretano], y la decoración interior, consistente en retablos y demás ornamentos, los cuales quizá concluiría el prefecto de la congregaciones marianas de San Luis Potosí hacia 1727. Tal parece que éste era el padre Antonio Ignacio Mayorga *prefecto*

*de la congregación de la asumpcion de Nuestra Señora y que esta fundada en la iglesia de su colegio, según consta en un testamento en el que se le hace albacea y destinatario de doscientos pesos para que se canten misas en la capilla.*<sup>32</sup>

Si el padre Francisco González inició la Capilla de Loreto en San Luis Potosí, seguramente el padre Cordero la culminó, corriendo con la mayor parte del proceso constructivo. En el camino es seguro que la fábrica haya sufrido adecuaciones y modificaciones por mínimas que estas fueran, respecto al modelo original; y lo que empezó el padre González, terminó desde su perspectiva y visión el padre Cordero.

A lo largo de la historia se le ha atribuido al padre Francisco González la autoría de tan importante obra, debemos incluir en este reconocimiento al padre Cristóbal Cordero, quien finalmente dirigió casi en su totalidad el proceso de construcción y que, en su papel como prefecto de las congregaciones marianas, seguramente imprimió aun más el cuidado, celo y sentimiento –sin desmeritar la contribución del padre González a este respecto– de los congregantes al vivir más de cerca la ferviente devoción de estos feligreses por

las advocaciones marianas. Si podemos hablar de un solo autor justo sería reconocer al padre Cristóbal Cordero como tal, desechando la autoría unidireccional que se le ha atribuido al padre González a lo largo de la historia de la construcción del conjunto jesuita potosino; sin embargo la historia nos ha enseñando que debemos reconocer a todos quienes participan y en este caso, la obra debe ser adjudicada a ambos padres jesuitas, pero sobre todo al fervor devocional del pueblo potosino y a la estricta observancia

de la Compañía de Jesús en materia constructiva y más aun, en materia espiritual.

•

<sup>1</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 188.

<sup>2</sup> Alfonso Martínez Rosales (compilador). *Francisco Xavier Clavigero en la Ilustración mexicana, 1731-1787*, México, 1988, p.60.

<sup>3</sup> *Ídem.*

<sup>4</sup> Francisco Zambrano, S.J., *Op. Cit.*, tomo I, p. 524.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 526.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 527-529.

<sup>7</sup> *De acuerdo a lo revisado en el AHESLP que adelante se acotará y a los datos proporcionados por el Dr. Alfonso Martínez Rosales, a quien le agradezco me haya permitido consultar las notas y apuntes de algunos documentos los cuales son fruto de la investigación que en diversos archivos de la Nación y de España ha realizado.*

<sup>8</sup> Francisco Peña. *Op. Cit.*, p. 103-104.

<sup>9</sup> Primo Feliciano Velázquez. *Historia de San Luis Potosí*, tomo II, AHE, Academia de Historia Poto-

sina, San Luis Potosí, 1982, p. 415.

<sup>10</sup> Gerard Decormé, S.J. *Op. Cit.*, Tomo I, p. 92.

<sup>11</sup> Alfonso Martínez Rosales (compilador). *Francisco Xavier Clavijero...*, p. 65.

<sup>12</sup> Gerard Decormé, S.J. *Op. Cit.*, Tomo I, p. 93.

<sup>13</sup> La influencia del padre Salvatierra en la arquitectura jesuita de las misiones del noroeste puede consultarse en el libro de Marco Díaz, *Arquitectura en el desierto: misiones jesuitas en Baja California*, editado por la UNAM, México, 1986.

<sup>14</sup> Julio Betancourt. *El colegio de los jesuitas...*, p. 208.

<sup>15</sup> Gerard Decormé, S.J. *Op. Cit.*, Tomo I, pp. 79-80.

<sup>16</sup> Rafael Montejano y Aguiñaga. *Guía de la ciudad de San Luis Potosí*, 6ª Ed., Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, México, 1988, p. 129.

<sup>17</sup> Francisco De la Maza. *Arte colonial en San Luis Potosí*, 2ª Ed., IIE/UNAM, México, 1985, p. 55.

<sup>18</sup> Francisco Zambrano, S.J., *Op. Cit.*, tomo XV (José Gutiérrez Casillas es quien continúa la obra iniciada por el padre Zambrano, desde el tomo XII), p. 696.

<sup>19</sup> Gerard Decormé, S.J., *La devoción a la santísima Virgen y los jesuitas mexicanos*, Buena Prensa, México, 1945, pp. 10-11. "Con una salud muy delicada, fue extraordinaria la multitud de enfermos que auxilió, de pobres que socorrió, de encarcelados que visitó y favoreció con su jueces, y de fieles que en la iglesia solía confesar sin descanso alguno. Se cree que contrajo su última enfermedad en una casa donde asistió consecutivamente once enfermos de tabardillo."

<sup>20</sup> Agradezco al Dr. Alfonso Martínez Rosales, quien me ha permitido consultar las notas y apuntes de estos documentos.

<sup>21</sup> Julio Betancourt. *El colegio de los jesuitas...*, p. 208.

<sup>22</sup> *Ídem.*

<sup>23</sup> AHESLP. Protocolos. Causas judiciales 1728, ff41-48. [Debido a la muerte del albacea de Miguel Gómez que era don Antonio de Arizmendi, clérigo y presbítero de la localidad, la venta se postergó hasta que finalmente estas casas y solares serían vendidos en 1727 por el padre Andrés Fernández rector del colegio en ese momento].

<sup>24</sup> Francisco Zambrano, S.J. y Gutiérrez Casillas, José. *Op. Cit.*, tomo XV, p. 513.

<sup>25</sup> Julio Betancourt. *Notas históricas potosinas* recopiladas de las noticias aparecidas en el periódico Acción de 1923, p.11. Biblioteca del Seminario mayor de San Luis Potosí.

<sup>26</sup> Francisco Zambrano, S.J. y Gutiérrez Casillas,

José. *Op. Cit.*, tomo XV, p. 513.

<sup>27</sup> Notas y apuntes facilitados por el Dr. Alfonso Martínez Rosales.

<sup>28</sup> Joaquín Meade. *Rectores que tuvo el colegio de la Compañía de Jesús en San Luis Potosí*, Cuadrante, Año 1, Núm. 2, 1952, pp. 147-149.

<sup>29</sup> Francisco Zambrano, S.J. y Gutiérrez Casillas, José. *Op. Cit.*, tomo XV, p. 696.

<sup>30</sup> AHESLP. Protocolos 1728.

<sup>31</sup> AHESLP. Protocolos. Causas judiciales, 1728.

<sup>32</sup> AHESLP. Protocolos, Propiedad civil, 1728.

2.i.d. Análisis formal y espacial  
de la capilla de Loreto.

*“la más amplia y elegante capilla de Loreto  
parece haber sido la de San Luis Potosí.”*

*Gerard Decormé, S.J.*

La capilla de Nuestra Señora de Loreto se encuentra localizada en la esquina de las calles Álvaro Obregón y Damián Carmona. Su fachada se yergue en dirección sur sobre la calle de Álvaro Obregón, mientras que su costado oeste colinda con Damián Carmona. Hacia el oriente colinda con la iglesia de la Compañía y hacia el norte con la actual sacristía de la iglesia.

La planta de la capilla es de nave única, teniendo como cabeza el tramo arquitectónico que da justamente al norte y los pies al sur. Existen solamente dos accesos, uno principal que está ubicado en la portada principal y uno secundario que se ubica justo al centro de la nave, al cual se accede a través de la iglesia de La Compañía. El sistema constructivo que se usa es de mampostería, con un recubrimiento de mortero encalado y la decoración con cantera rosa labrada y argamasa.

*Exterior.*

La capilla de Loreto sería un enorme rectángulo, a no ser que visualmente se ve interrumpido por un frontispicio con remate de arco de medio punto. La fachada concluye en el extremo poniente en un cubo del que arranca la única torre



con que cuenta el ex conjunto jesuita, esta está compuesta por dos cuerpos, de dibujo sencillo, con pilastras, rematada por un cupulín de planta octagonal, decorado por mosaicos. La portada, que en el encuadre visual es el elemento más importante, forma parte del grupo de fachadas conocido como fachada-retablo, cuya característica principal la encontramos en que el movimiento de la portada no va de adentro hacia afuera o viceversa, sino que contiene una marcada intencionalidad ascendente y una idea clara de la verticalidad.<sup>1</sup> Así, la lectura de ésta portada deberá de comenzar de forma progresiva de abajo hacia arriba.

El remate semicircular de la fachada es soportado a los costados por sendos estribos en esviaje girados a 45°, a la manera de pilastras y decorados con un almohadilla-do a base de molduras rectangulares, interrumpidas solamente por cortes diagonales a intervalos, lo cual genera una ilusión ascensional, dotando de dinamismo a estos pesados bloques; estas pilastras están rematadas por capiteles geométricos acanalados y con golas denticuladas sustentando un breve cornisamento de diseño geométrico. El semicírculo con que remata la portada, arranca justamente en el extremo interior de estos cornisamentos en-



10. Frontispicio de la capilla de Loreto.  
Foto: JAHS.

marcando a su vez –estribos y remate,– el frontispicio de la capilla, como si se tratase de un enorme arco de triunfo.

El frontispicio está dividido en dos cuerpos, el primero delimitado perfectamente por una estructura solucionada a partir de un arco de triunfo, el cual es rematado por un cornisamento roto, mientras que el segundo cuerpo está compuesto por una hornacina independiente flanqueada por un par de óculos octogonales.

El primer cuerpo está diseñado en base a una composición rectangular que marca el espacio donde se abre el único



11. Aspecto del primer cuerpo de la portada de la capilla de Loreto. Foto: JAHS.

vano de acceso, enmarcado por un arco carpanel apainelado y una puerta de madera de labrado geométrico.

El arco está constituido por un dovelaje ornamentado en el intradós por molduras compuestas a base de tarjas con rolos y hojas de acanto y, que en número de doce, nos muestran en su interior flores de trece pétalos, como si se tratase de un arco festonado el cual enmarca el tránsito de la entrada de la calle al interior de la capilla.

Este arco es de doble arquivolta, separada entre sí, por una molduración adornada

por pequeñas flores, motivos geométricos y golpes que asemejan hojas de acanto. En la arquivolta superior se puede leer un texto en latín: “*Dei parae domus ubi uerbvm carofactum est.*”<sup>22</sup>

El arco está apoyado en un par de jambas decoradas desde la base, con una serie de molduras que van entrelazándose de forma tal que de ellas se desprenden motivos vegetales que, a manera de enredadera suben hasta la imposta sobre la que descansa el arco. En las molduras podemos apreciar en la parte inferior un par de palmas en cada estribo, seguidas por otro par de flores de ocho pétalos cada una.

Sobre las enredaderas que adornan los estribos posan dos pares de aves, estas a su vez, extienden sus alas mostrándonos tanto la parte frontal como la poste-

12. Inscripción en el arco de entrada de la Capilla de Loreto. Foto: JAHS.





13. Detalle de las jambas y el intradós del arco de acceso a la capilla de Loreto. Nótese el pronunciamiento de los senos y gargantas de las columnas salomónicas. Foto: JAHS.

rior de su cuerpo; así mismo encontramos entre la enredadera tres flores a cada lado, abiertas hacia nosotros, enseñándonos cinco pares de pétalos cada una. En sus caras interiores, las jambas del arco muestran molduraciones a manera de esclava ya que comienza con una serie de cinco eslabones, después un sexto de transición seguido por otros cuatro. La forma que tienen es de letras “C” en-

contradas viendo al exterior ambas, este motivo se repetirá en varios sectores del frontis. Cada par de eslabones combinados con el par superior e inferior, forman una cruz de forma romboidal dentro de la cual encontramos motivos florales, comenzando por una primera de cinco pétalos y seis siguientes de cuatro cada una. La imposta que separa el salmer de las jambas, está solucionado a la manera de un cornisamento denticulado que se encuentra decorado de la misma manera que la moldura que marca la división de la doble arquivolta arriba descrita.



14. Zócalo y dado de las columnas. Es de resaltar el labrado y las cartelas flamencas. Fotografía: JAHS.

Este arco está flanqueado por un par de columnas salomónicas adosadas, que arrancan de un plinto con zócalo sencillo, pero que, en cuyo dado, la ornamentación cambia drásticamente. La piedra de arranque del dado está ricamente decorada por una flor de cinco pétalos que nace entre roleos que saturan el espacio. En el cuerpo de las basas encontramos sendas cartelas de reminiscencia flamenca dentro de las cuales se observan monogramas coronados de San Joaquín y Santa Ana, en la izquierda y la derecha respectivamente. El arranque de la columna está precedido por una moldura de plinto en cuyo toro encontramos una decoración a base de golpes vegetales que surgen de un par de lazos entrecruzados, seguido por una escocia sencilla y un toro acordonado. El imoscapo comienza con el nacimiento de un primer seno de la columna.

Ambas columnas muestran pronunciadas gargantas y senos en un claro juego de cóncavo y convexo. El ángulo de inclinación de los senos –que suman cinco vueltas en total en cada columna,– acusan un marcado sentido ascendente. Dentro de las gargantas podemos apreciar el recorrido de una parra de vides, de cuyos tallos se



15. Detalle de capitel, friso y enjutas en la capilla de Loreto. Fotografía: JAHS.

desprenden hojas y racimos de uvas que descansan sobre los abultados senos de las columnas, dando la impresión de que son las vides las que se encuentran en un pronunciado movimiento vertical, frenado únicamente por el collarino donde remata el sumoscapo y que marca el inicio del capitel.

Las columnas son rematadas por capiteles zoomórficos, entre hojas de acanto y volutas o hélices jónicas. El capitel de la derecha muestra un toro con tres pares de



16. Baza y columna salomónica de la capilla de Loreto. Fotografía: JAHS.

alas, destacando la salida de sus patas delanteras entre lo que son las hojas de acanto características de un capitel corintio. El capitel de la izquierda difiere únicamente en el hecho de que en este, la figura zoomórfica es un felino, que al parecer es un león debido a la melena que se advierte en su talla.

A un costado de las columnas, delimitando el cuerpo del frontispicio, encontramos nuevamente un espacio rectangular que arranca con brotes de flor de liz que suben justo hasta donde se encuentra con el entablamento. Esta serie de flores –quince en total en cada lado– tiene un desarrollo marcadamente ascensional; en ambos lados se aprecian nuevamente sendas aves, posadas en la espiral generada por el movimiento ascendente del tallo. Cabe destacar que las curvas generadas



17. Capitel de la izquierda en el que se aprecia la presencia de un elemento zoomórfico de rasgos felinos y moldura del friso también con representación zoomórfica. Fotografía: JAHS.



18. Encuadre de la portada y detalle de las columnas salomónicas de la capilla de Loreto. Fotografía: JAHS.

por esta enredadera, coinciden perfectamente con el movimiento visual creado por el sinuoso desarrollo de los senos y gargantas en las columnas.

En el encuadre de la cara exterior de este espacio (tanto a la derecha como a la izquierda), que marca el límite del frontispicio, se repite el motivo de molduras a manera de eslabones en “C”, solo que esta vez, a diferencia de las jambas, se aprecian dentro de las cruces romboidales, pequeñas esferas a la manera de perlas.

En las enjutas se pueden apreciar motivos vegetales combinados con roleos que complementan la decoración fitomorfa del primer cuerpo del frontispicio, concluyendo para esta parte que este primer cuerpo pretende mostrar la exhuberancia y abundancia privativas del paraíso, cuestión que más adelante analizaremos con detenimiento.

El entablamento del primer cuerpo, está decorado con una molduración en la arquitrabe, decorada con roleos de los cuales se desprenden volutas. Una segunda molduración está decorada por 59 margaritas que recorren toda esta parte del entablado, rematando finalmente con una cornisa sencilla.

Un amplio friso inicia con un pequeño entablamento decorado con los siguientes motivos. En ambos extremos se observan molduraciones de corte flamenco con roleos en forma de “S”, de entre las cuales surgen hojas de acanto. Estas molduraciones se detienen justo a la altura de los capiteles de las columnas del primer cuerpo, dando paso a un par de resaltos a la manera de metopas en las que, finamente labrados, aparecen nuevamente motivos zoomórficos. En estas



19. Aspecto general del segundo cuerpo de la portada de Loreto, nótese que este cuerpo tiene una sección imbricada al primero y una sección flotante. Fotografía: JAHS.

molduras encontramos en la parte derecha un personaje con tres pares de alas y un águila con tres pares de alas también, en la izquierda. De ésta forma, simétricamente, se complementa la representación del tetramorfos seráfico que le otorga una característica especial a esta portada. A un costado de los dos elementos zoomórficos, continúa el friso, decorado por un par de enredaderas que nacen cada una en los extremos y que recorren su tallo hacia el centro, rema-

tando en dos grandes granadas abiertas y mostrando sus semillas, las cuales, entrecruzadas, quedan justo en la parte central de la portada, a la altura de la clave del arco de acceso.

En la parte superior de este entablero encontramos un frontón con un rompimiento muy pronunciado, a la manera de las ya mencionadas portadas-retablo. El frontón recurre nuevamente al uso de motivos vegetales para su decoración y de la primera moldura se desprenden treinta y seis ménsulas con forma de roleos decoradas algunas por hebillas y otras, por hojas de acanto enroscadas hacia sí.

Estas ménsulas soportan un angosto friso decorado nuevamente por margaritas, dando paso a un cornisamento sencillo.

Todo este frontón rompe de forma curva hacia el centro y enmarca de forma semicircular una compleja tarja flamenco dentro de la cual podemos apreciar el monograma de la Virgen María con tipografía de corte latino con discretos patines.

De esta tarja surge una vid que remata en racimos de uvas hacia los costados para enmarcar una hornacina con peana de forma semiesférica decorada por molduras a manera de cintillos entre los cuales podemos ver el ya tan repetido uso de elementos vegetales. Esta peana sustenta la imagen de una Virgen de Loreto coronada, de volumen triangular, en cuya base encontramos tres querubes tenantes representados entre nubes. La Virgen porta una capa y un faldón, rodeados por una cadena de eslabones rectangulares que remata en un corazón. En su brazo izquierdo carga a Jesús, quien, con su diestra, alza la mano aludiendo impartir una bendición, mientras que con la izquierda sostiene un globo terráqueo coronado con una cruz.

La hornacina donde se encuentran la Vir-



20. Monograma mariano, detalle del friso y hornacina con la advocación lauretana.  
Fotografía: JAHS.

gen y Jesús, es un nicho semicilíndrico rematado por una cuarto de esfera cuya talla asemeja una venera. El nicho está flanqueado por triglifos, rematados con un cornisamento sencillo con apenas un rehundimiento en su parte central. Am-



bas pilastras están sostenidas por pequeñas guardamalletas decoradas con roleos. El entablamento del nicho es decorado por cinco flores, seguido por un cornisamento sencillo sobre el cual se observa un peldaño en el que se yergue el arcángel San Gabriel –de reciente factura-, portando un racimo de flores de liz.

A los costados de la hornacina encontramos un par de vanos oblongos de forma octagonal decorados por gruesas molduraciones y golpes en forma de eslabones o broches, adornando los vértices de los mismos, lo que nos recuerda el trabajo metalístico y de platería que tanto se dio en la región. Estos ventanales están apoyados en un par de repisas a manera de guardamalletas, decoradas con sendos querubines que cruzan sus alas y son coronados por penachos de semivolutas a la manera de los grabados típicos del manierismo nórdico. Estos vanos son rematados en su parte superior por pináculos con terminación semiesférica, de reminiscencia arabesca, aunque también nos hacen recordar las tapas de los copones donde se guarda la ostia sacramentada. Entre los vanos y el nicho crecen enredaderas de flores de liz de cal y canto, enmarcando así el espacio destinado a la Virgen.



21. Contrafuerte y detalle del óculo octagonal de la portada. Fotografía: JAHS.

A esta altura podemos observar como en los remates de los estribos, fueron arrancados sendos elementos que tal vez portaban los escudos de la orden de los jesuitas. Finalmente la portada es rematada por una cruz latina.

Por el costado poniente de la capilla de Loreto, aun se pueden apreciar restos de lo que eran cuatro contrafuertes que sustentaban la carga de los tramos archi-



22. Vista lateral de la capilla de Loreto, nótese la presencia de los salones contiguos que afectan la volumetría visual de los originales contrafuertes. Fotografía. JAHS

tectónicos de la nave. Además de la terminación superior de los contrafuertes, sólo se conserva el remate de gárgolas y esferas y que parece sirvieron como estructura guía para la reciente construcción de pequeños salones contiguos a la nave de la capilla, repitiéndose la solución que también se puede apreciar en la Catedral de la ciudad.

### *Interior.*

La entrada a Loreto es un vano enmarcado por el arco exterior que presenta derrames en los muros de forma hexagonal. El interior es de una sola nave rectangular de corte muy sencillo, dividida en cinco tramos arquitectónicos techados por bóvedas de cañón con lunetos.

En primer tramo arquitectónico es dividido por un arco fajón que marca el espacio de entrada sobre el cual se observa una bóveda catalana sustentando la tribuna del coro. Los siguientes tramos están divididos por arcos fajones que ciñen la bóveda y cuyas claves están decoradas por los monogramas de los cinco señores dentro de cartelas flamencas. Así mismo las claves de los arcos formeros de la bóveda están decorados con pictogramas alusivos a la Letanía Lauretana. Cada uno de estos tramos arquitectónicos está iluminado por vanos octagonales ubica-



23. Vista de los remates de los cuatro contrafuertes que aun quedan en Loreto. Fotografía. JAHS



24. Vista del interior de la capilla de Loreto en la que se aprecia el altar y el retablo dorado. Fotografía. JAHS

---

dos en los arcos formeros del costado poniente de la nave a excepción del último tramo, donde encontramos una curiosa muestra de arquitectura fingida mediante pintura, la cual hace las veces de un vano iluminado por la luz poniente. Es interesante observar que precisamente el interior del recinto es iluminado por la luz que entra a partir de la tarde, es decir, la luz poniente, generando en el espacio un dramatismo completamente barroco, el cual debió de generar el entorno ideal para contener a la Santa Casa y a

los retablos dorados que dentro de este existieron. A diferencia de la nave, el coro recibe la iluminación directamente de los vanos frontales de la portada y sus costados tienen un par de puertas que permiten el acceso a través del coro de la iglesia de la Compañía por la derecha, y el acceso a la torre por la izquierda.

El tercer tramo está conectado a la iglesia de la Compañía por un arco de medio punto que se convierte hacia el interior de Loreto en un macizo de planta hexagonal, este vano es cerrado por una puerta de madera finamente labrada sobre la que destacan columnas torneadas en espiral.

Este acceso se constituye como el único acceso a la luz oriente con que cuenta la nave, ya que está alineado a la misma distancia que uno de los ventanales orientes de la iglesia de La Compañía.

El cuarto tramo arquitectónico tiene una cúpula sobre pechinas aunque sin tambor, creada a partir de la bóveda de lunetos que antes techaba esta parte de la capilla. La cúpula es de posterior manufactura.

En el último tramo arquitectónico, se levanta el espacio destinado al altar y es diferenciado del resto, por la presencia de un par de planchas escalonadas. Aquí se puede apreciar un retablo salomónico dorado, cuya pieza principal es una pintura de la Virgen de Loreto y un nicho conteniendo una cruz. Este retablo parece, a simple vista y debido a sus proporciones, no ser el original creado para el altar, más bien parece ser una retablo lateral ya que no embona de forma natural en el muro, ni coincide con el remate superior. A la izquierda de este muro final, encontramos una pequeña puerta que sirve de acceso a una pequeña aula rectangular de menor altura que la nave y cuyo techo es también resuelto a base de bóvedas de lunetos y que actualmen-

te sirve de almacén, pero que en su momento, quizá, fungió como camarín de la Virgen o sacristía.

Cada uno de estos tramos está decorado con una pintura basada en una cenefa azul en los pies mientras que sobre un fondo de color crema se pueden observar dibujos de flores de liz de color azul y dorado, a manera de tapiz. Esta cenefa es la misma que encontramos en Catedral y en el Santuario, por lo que es muy posible que la decoración de Loreto corresponda al período del obispo Montes de Oca, mismo que mandó decorar las iglesias aludidas.

A lo largo de toda la nave y corriendo en el extremo poniente de la misma, encontramos los salones que hoy en día sirven para conectar la torre y como aulas de almacén, debido a que cubren e hicieron desaparecer los contrafuertes exteriores es que deducimos que estos son también construcciones recientes.

•

<sup>1</sup> Martha Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, UNAM, IIE, México, 2002, p. 169.

<sup>2</sup>“Esta es la casa de Dios donde el verbo se hizo carne”

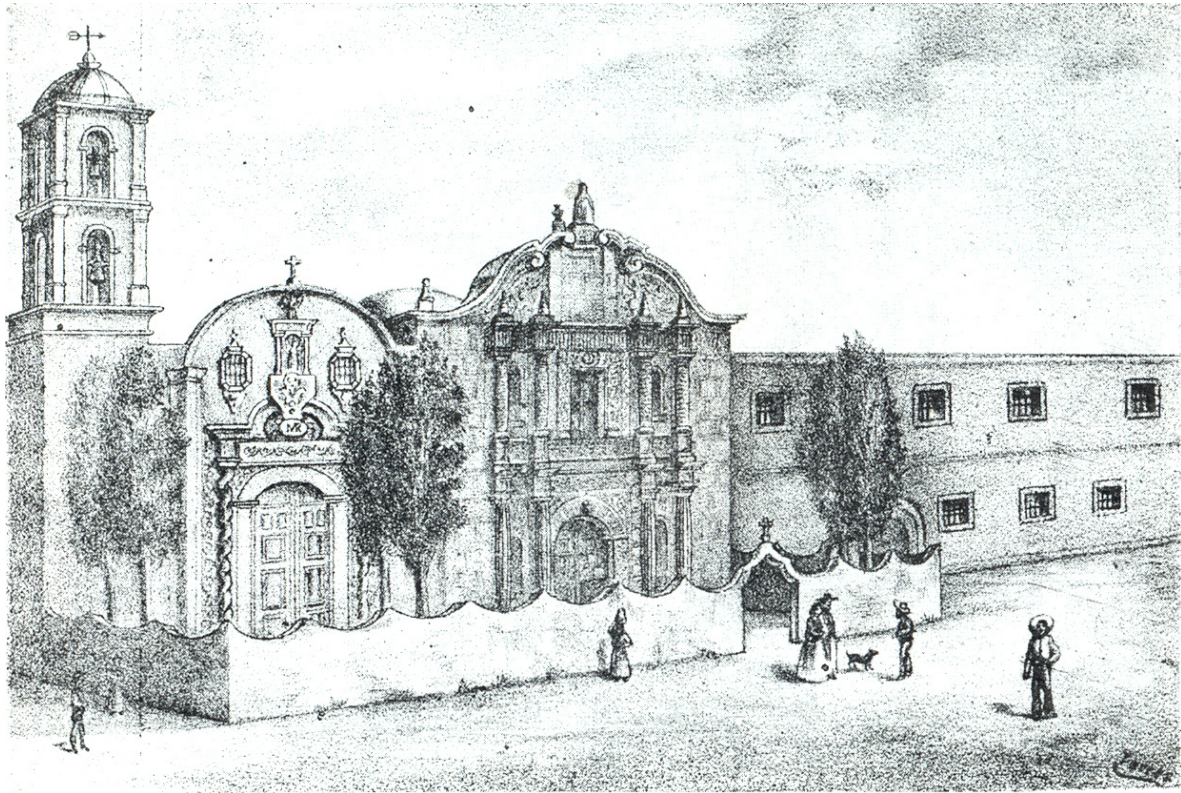
2.i.e. Fábrica y etapas constructivas  
de la Capilla de Loreto.

*“Los fieles predestinados para la vida son las  
piedras en la estructura de este muro que será  
edificado.”*

*Guglielmo Durando,  
Rationale Divinorum Officiorum*

La capilla de Nuestra Señora de Loreto forma parte del conjunto jesuita que constaba de colegio, templo y capilla, por tal motivo, el sistema estructural empleado es el mismo que se utilizó para edificar tanto el colegio como el templo. La capilla está solucionada a partir de una cimentación a base de piedra, buscando con esto que la estructura fuera más sólida.<sup>1</sup>

De la cimentación se procedió al levantado de muros. La capilla de Nuestra Señora de Loreto es de base rectangular por lo que el levantamiento de los muros no suponía problema en el sentido de ir dando forma a varias naves, así a los cuatro costados de la nave única de Loreto se irían levantando muros solucionados (según podemos apreciar en los espacios que aun quedan aparentes tanto en la capilla como en iglesia de la Compañía y el Colegio mismo) a partir de la colocación de hileras de piedra irregular unidas mediante un mortero de cal y canto; estos aparejos llamados también *opus incertum*, de acuerdo con la descripción de Vitruvio, a su vez serían recubiertos por una capa de aplanado también de cal y canto para posteriormente ser pintado o encajado.



25. Grabado que muestra el estado del conjunto jesuita hacia finales del siglo XIX (se infiere por la portada “raspada” de la iglesia del Sagrario). El atrio con muros data posiblemente de la segunda mitad del siglo XVIII.

Grabado. Francisco Peña. *Estudio histórico sobre San Luis Potosí*.

En su costado oriente, la capilla descansa sobre el muro de la iglesia de la Compañía, compartiendo de esta manera los esfuerzos estructurales, en cambio, por su costado occidente, los muros tuvieron que ser reforzados por cuatro contrafuertes de cantera que descargan los esfuerzos y refuerzan así la solidez de la capilla. Cada contrafuerte cuenta con su gárgola de desagüe, lo cual es lógico si tomamos

en cuenta el techo original utilizado en este edificio.<sup>2</sup> Debemos recordar que el techo de bóveda elíptica de Loreto es obra posterior y que el que en un principio existió fue una techumbre plana seguramente solucionada por una viguería de madera, enladrillado y terrado como el utilizado en el colegio.<sup>3</sup>

La capilla cuenta con cinco tramos arquitectónicos, divididos por medio de arcos de medio punto los cuales se levantan sobre pilastras. Tanto arcos como pilastras son de cantera dándole solidez a la estructura básica del edificio. Aun las



26. Aspecto de la bóveda y la cúpula que actualmente cubren la capilla de Loreto. Fotografía. JAHS

claves de los arcos formeros y de los arcos fajones están trabajados en cantera, lo cual también es una muestra —el frontispicio es el mejor ejemplo— del cuidadoso trabajo de labrado de cantera que se daba en la ciudad. El levantamiento de estos muros, darles solidez y techar el espacio, es decir la estructura base de la obra, constituyó la primer etapa constructiva de la Capilla de Loreto; paralela a esta etapa se llevaría a cabo la de la elaboración del elemento que le da personalidad y carácter a la obra.

El frontispicio de Loreto está solucionado a base de un magnífico trabajo de cantera clara labrada y ensamblada. La mayoría del relieve se solucionó horadando la piedra con trépano, logrando un calado de gran efecto clarooscuro y relieve. Como

puede constatarse en algunas fotografías de finales del siglo XIX, este labrado fue encalado en algunas de sus partes, lo que nos remite a pensar que seguramente esta cantera estaba pintada en su totalidad como era costumbre hacer con las iglesias y capillas novohispanas. No sorprendería que el color empleado en esta obra fuera el ocre o ladrillo con vivos blancos. No se han encontrado aun datos ni evidencias físicas que nos hagan inferir que el resto de la fachada estuviera decorada con motivos geométricos u otras formas.<sup>4</sup>

A los costados de la hornacina que remata el frontispicio de Loreto surgen un par de ramificaciones elaboradas a partir de la técnica de argamasa, consistente en un mortero elaborado con arena, cal y agua y en algunas ocasiones con fibras vegetales.<sup>5</sup> Debido al carácter moldeable de este material, es que éste se utilizaba para dar solución a formas que por su ubicación y complicado diseño, resultaban difícil de trabajar en piedra.

La última etapa constructiva de Loreto es la torre y esta es una extensión, como puede apreciarse en el corte irregular existente en la unión de fachada con el arranque del primer cuerpo de la torre. La



27. Vista de la torre anexa a la capilla de Loreto.  
Fotografía: JAHS

técnica es la misma utilizada en el resto de la fábrica del edificio, resaltando tan sólo el cupulín decorado con mosaicos.

El sistema constructivo de Loreto fue finalmente muy sólido y permitió que la obra llegara casi intacta a nuestros días, las pérdidas que acaso sufriera Loreto fueron obra de las transformaciones de que fueron objeto los edificios desde 1777, año en el que se formula un decreto que atentaba ya contra las obras barrocas.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Alejandro Galván Arellano. *Op. Cit.*, p. 195.

<sup>2</sup> Un grabado de Carlos Nebel del siglo XIX aun nos muestra la Capilla de Loreto con una techumbre plana.

<sup>3</sup> Alejandro Galván Arellano. *Op. Cit.*, p. 195.

<sup>4</sup> *vg.*, la Catedral de San Luis Potosí, en cuyo costado sur aun podemos apreciar un complicado dibujo geométrico de corte serliano.

<sup>5</sup> Carlos Lira Vásquez. *Para una historia de la arquitectura mexicana*, Ed. Tilde, UAM, 1990, pp. 106-107.

<sup>6</sup> Francisco De la Maza. *Real disposición para desterrar las deformidades arquitectónicas de los edificios (1777)*, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 31, UNAM, México, 1962.



2.i.f. Posibles fuentes estilísticas  
de la capilla de Loreto.

*“Los dos trozos de su curvo frontón roto se  
empinan como en las portadas limeñas.”*

*Diego Angulo Íñiguez*

La capilla de Loreto por su composición general y algunos elementos particulares, resulta única respecto al repertorio arquitectónico religioso de la localidad. Ya apuntaba don Diego Angulo Íñiguez en su *Historia del arte hispanoamericano*, que la composición de la portada de la capilla de Loreto de San Luis Potosí, no se relacionaba con el resto de los monumentos que se encuentran en la ciudad y que parecía estar más emparentada con las portadas limeñas.<sup>1</sup> Ya se comentó en capítulos anteriores que la arquitectura jesuita buscaba precisamente la innovación, la vanguardia en el diseño y en las formas, y en efecto estas cualidades se observan en la capilla de Loreto.

Pág. 73 ■

Debido a su composición, podemos hablar de tres factores que hacen única esta capilla en San Luis Potosí. En primer lugar debemos hablar del manejo de la columna salomónica, la cual no esconde su torsión como en el resto de las iglesias novohispanas,<sup>2</sup> siendo más bien amplio a la vez de esbelto; singular solución que analizaremos con más detenimiento en capítulos subsiguientes. El segundo detalle a considerar es el frontón curvo que rompe de forma muy pronunciada hacia el centro de la composición, abriendo ca-

mino al segundo cuerpo el cual es diseñado a partir una singular hornacina, la cual forma parte de la tercera característica de Loreto. En el segundo cuerpo, todos los elementos son aislados, podría decirse que “flotan” entorno a la hornacina dentro del espacio enmarcado tan sólo por el remate semicircular de la capilla y es esta, la tercer característica a enumerar. A partir de estas características vamos a tratar de buscar las posibles fuentes estilísticas sin dejar por esto la posibilidad de la innovación y la vanguardia como los modelos que funcionaron en esta capilla como ya se apuntó líneas arriba.

En primer lugar seguiremos la pista de don Diego Angulo respecto a su símil con las portadas limeñas. El que encontremos posibles fuentes de inspiración en Sudamérica obedece a varios hechos, uno de los cuales radica en que la Compañía de Jesús se caracterizó por una constante movilidad: mientras llegaban de Europa padres españoles, italianos, checoslovacos, etc., estos se repartían a lo largo de las provincias jesuitas y transitaban dentro de ellas en ocasión de los constantes cambios de residencia y ocupación de que eran objeto, y lo mismo hoy podían estar en Lima, mañana en México y pasado mañana en



28. Iglesia y convento de San Francisco, Lima, Perú. 1659 a 1674, las obras estuvieron a cargo del arquitecto portugués Constantino Vasconcelos, quien trabajó al lado del maestro limeño Manuel de Escobar.  
Fotografía. [www.enjoyperu.com](http://www.enjoyperu.com)

las Filipinas e incluso en el Japón. Debido a las formas que encontramos en Loreto y principalmente en función de la particular forma del remate del primer cuerpo, encontramos al menos tres iglesias que en este sentido se emparentan con la de Loreto. La primera de ellas es la iglesia de San Francisco de Lima, construida entre 1659 y 1674 por el portugués Constantino Vasconcelos y el limeño Manuel de Escobar. Esta iglesia está solucionada a partir



29. Iglesia de la Merced, Lima, Perú.  
Fotografía. [www.enjoyperu.com](http://www.enjoyperu.com)

de un arco de triunfo y Loreto se relaciona con esta por el pronunciamiento del frontón curvo que de igual manera rompe al centro para dar paso a una hornacina. No obstante, salvo este detalle, ni columnas, ni la disposición del segundo cuerpo tienen relación alguna con la capilla potosina. Caso similar ocurre con la catedral de Lima y la iglesia de San Agustín de la misma localidad, donde el manejo de un pronunciado frontón curvo roto se vuelve común con la de Loreto en San Luis Potosí; únicamente en el caso de la iglesia de San Agustín encontramos la utilización

de columnas salomónicas, aunque en estas el giro y la esbeltez no son tal como en las de Loreto. En otras ciudades del Perú, encontramos la misma solución de frontones curvos enmarcando hornacinas. La iglesia de la Compañía en Cuzco de 1668 es un ejemplo de ello, así como la de la ciudad de Arequipa de 1698. En ambas, el primer cuerpo está solucionado a base de un arco de triunfo, cuyo frontón rompe en dos trozos curvos enmarcando una peana. Hasta aquí, las soluciones limeñas tan sólo se emparentan con la potosina en cuanto a la disposición y solución del remate del primer cuerpo.

El tema de las columnas salomónicas y su morfología única, merecen ser tratadas de forma particular, sin embargo recuperamos algunas notas al respecto en este capítulo. Martha Fernández habla acerca de las columnas de Loreto relacionándolas con retablos andaluces y con la portada de la iglesia gallega de Entrimo en Orense. Esta iglesia parroquial en efecto muestra en sus columnas un desarrollo pronunciado y al igual que la de Viñaroz en Valencia, pueden estar relacionadas con las columnas de la capilla potosina, sin embargo, el fuste en estas dos iglesias sigue siendo demasiado grueso en comparación con la esbeltez de



30. Iglesia de la Compañía. Fachada construida hacia 1698 en Arequipa, Perú. Fotografía. [www.artehistoria.com](http://www.artehistoria.com)

las potosinas. No cabría la posibilidad de que esta fachada estuviera dentro del neóstilo, porque a pesar de que hemos recorrido la fecha de construcción al menos nueve años respecto a lo que se había estado enunciando [ubicándola hacia 1709 como fecha de inicio y 1726 como la posible fecha de conclusión],<sup>3</sup> el neóstilo no aparecerá sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII, perteneciendo por tanto a la modalidad salomónica que se manifestó desde mediados del siglo XVII hasta inicios del siglo XVIII y por ser esta una región

de provincia aun encontramos esta modalidad aplicada ya bien entrado el XVIII.<sup>4</sup> No obstante, como ya apuntaba Martha Fernández, estas columnas también nos recuerdan la iglesia de Santa Prisca en Taxco inmersa ya en el neóstilo aunque con al menos un cuarto de siglo de diferencia respecto a la culminación de Loreto y el comienzo de la de Santa Prisca.

La decoración de la capilla de Nuestra Señora de Loreto seguramente es obra de la mano indígena de la localidad como ya lo señala Clara Bargellini, a la cual no se le puede atribuir un *simple mecanismo de importación desde México*,<sup>5</sup> sino que se trata de una aportación por parte de maestros canteros locales a la ornamentación escultórica, quizá como ya se apuntó, del barrio de San Sebastián. Bajo este aspecto no podríamos sino relacionarla con motivos locales, acudiendo a las *“muestras ya concluidas”*, como es el caso de la iglesia de San Francisco, donde se aprecia un trabajo de labrado de cantera muy bien ejecutado, en especial en sus columnas y torres.

En cuanto a la composición general de la capilla, esta obedece a un entramado geométrico común a las construcciones



31. Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción, Viñaroz, Valencia, España.  
Fotografía. <http://www.vinaros.net/>

de finales del siglo XVII y principios de XVIII, donde la estructura renacentista tendiente a la geometrización<sup>6</sup> servía como base del desarrollo de las más rebuscadas formas del barroco. En este sentido la formación de un primer cuerpo a partir de un arco de triunfo resulta lógica, mientras que la solución dada al segundo cuerpo, donde los elementos prácticamente se encuentran independientes, resulta al menos única en el repertorio arquitectónico potosino. Esta solución compositiva del segundo cuerpo ha sido relacionada con los trabajos de Arrieta en Santiago Tuxpan en Michoacán y la Capilla de Ánimas en la Catedral Metropolitana,<sup>7</sup> aunque en estos casos nuevamente el factor cronológico aísla a la capilla potosina ya que las anteriores se ubican hacia 1720 respecto a la fecha ya señalada para la de Loreto.

A pesar de ser una composición bastante sencilla en cuanto a su esquema, la capilla de Loreto presenta ese detalle de singularidad que ya ha sido analizado por otros autores y tratado de ejemplificar en este capítulo. No obstante no se puede dejar de señalar que existen, al menos en cuanto a disposición de elementos algunas características que si bien es cierto resultan generales, si pueden responder a una posible fuente estilística. El caso de la iglesia de la Compañía en Pátzcuaro resulta evidente en este sentido. En este templo jesuita, la estructuración es muy similar a la de Loreto y aunque se guarden las distancias en cuanto a ornamentación, no podemos dejar pasar la clara estructura básica que las hermana. En primer lugar la de Pátzcuaro es un arco de triunfo, sólo que en este caso el remate del primer cuerpo es un entablamento corrido, muy sencillo y clásico, a diferencia del frontón curvo y roto que ya se ha analizado. El segundo cuerpo en el templo de Pátzcuaro está solucionado a partir de una ventana coral enmarcada por una molduración y rematada por una sencilla cornisa, la cual soporta un nicho enmarcado por pilastras, con su peana, escultura en bulto y venera. En Loreto encontramos una disposición similar, ya



32. Antiguo colegio e iglesia de San Nicolás, Pátzcuaro, Michoacán. Fotografía. México. Artes de México Núm. 58. 2001.

que el segundo cuerpo está resuelto a partir de la fábrica de una hornacina enmarcada por un pequeño arco de triunfo, sólo que en este caso encontramos una imagen de la Virgen de Loreto en vez de una ventana coral; enseguida la capilla es rematada por una talla en bulto del arcángel san Gabriel. Estos segundos cuerpos están tan sólo relacionados al primero a través del uso de elementos geométricos en el caso de Pátzcuaro y de una enredadera que surge en la cartela enmarcada por el frontón curvo de Loreto. En ambas partes, la estructura es típica de los modelos manieristas, donde la superposición de planos geométricos que disminuyen en la medida que ascienden es recurrente. Finalmente en ambas composiciones, tanto la ventana coral como la hornacina están siendo flanqueadas



33. Compárese la estructura reticular de la capilla de Loreto respecto a la de la iglesia de Pátzcuaro. Archivo fotográfico del Seminario Mayor de San Luis Potosí.

por sendos óculos octagonales que también flotan en la composición de las dos portadas, las cuales son rematadas por cornisamentos curvos y rematadas por cruces latinas. Aquella de corte claramente manierista y la potosina dentro de un barroco claramente salomónico pero estructurada en una retícula renacentista y sin contrafuertes Pátzcuaro que lo enmarquen como en San Luis Potosí; debemos observar que en rasgos muy generales estas dos portadas se hermanan, y debemos tomar en cuenta un último detalle, el padre Cristóbal Cordero quien

como ya se observó corrió con la dirección de la construcción de Loreto [al menos durante la mayor etapa de construcción], residió precisamente en Pátzcuaro hacia 1708, fungiendo como prefecto de las congregaciones, dato que nos remite a pensar que al menos tenía el referente previo y fresco de la composición de la iglesia michoacana. Y sin dejar de aceptar que son sólo suposiciones, no podemos dejar de ver esos pequeños detalles que ligan de alguna manera la capilla potosina con la iglesia de Pátzcuaro, al menos

en cuanto a estructuración y  
disposición de elementos  
se refiere.

•  
<sup>1</sup> Diego Angulo Iniguez. *Op. Cit.*, t.II, p. 806

<sup>2</sup> Martha Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica...*, p.354.

<sup>3</sup> *Supra*. Capítulo referente a la autoría de la Capilla de Loreto.

<sup>4</sup> Elisa Vargas Lugo. *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, 3ª Ed., UNAM, IIE, México, 1999, p. 157

<sup>5</sup> Clara Bargellini. *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, UNAM, IIE, Ed. Turner, México, 1991, p. 57.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>7</sup> Martha Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica...*, p.354.

2.ii. La influencia de la tratadística en Loreto.

2.ii.a. La presencia de los tratados de arquitectura en la Nueva España.

*“Ciencia y ficción pasaron al Nuevo Mundo a través de los libros”*

*Ernesto de la Torre Villar.*

Amén de lo que creemos son posibles modelos que sirvieron como referentes para la creación de la Capilla de Loreto, debemos tomar en cuenta también esa parte intelectual de la construcción que se manifiesta en los tratados de arquitectura; en ese tenor es necesario abordar el tema de la presencia del tratado en la Nueva España.

En primer lugar, un tratado de arquitectura no es otra cosa que un corpus que contiene las reglas necesarias para llevar a cabo la tarea de entender e interpretar la arquitectura como quehacer no sólo constructivo sino teórico; es decir, que en éste se pretendía enumerar la suma de los conocimientos de la arquitectura.

El tratado se convierte así en una herramienta para el arquitecto o alarife que le permitirá acceder a aquellos conocimientos del arte de construir una *buena arquitectura*, es decir, aquella en la que se conjugaran tanto la cuestión estética como la estática, que es a saber, la aplicación correcta de los órdenes, la geometría y la búsqueda de la estabilidad de los edificios. El más antiguos de estos corpus es el manuscrito de Marco Polión Vitruvio: *De architectura libri decem* (Los diez libros



sobre arquitectura) el cual ejerció una influencia notabilísima en el mundo renacentista.<sup>1</sup>

Los tratados de arquitectura abordaron temas como el de la arquitectura de la antigüedad, los órdenes, las proporciones, el módulo y sus aplicaciones; la geometría, la matemática, la estereotomía y algunos incluso, temas como la hidráulica, la mecánica y la armería. De esta manera, ya desde el manuscrito de Vitruvio se observa una preocupación por implementar una serie de reglas que le permitía al arquitecto, al constructor y al público establecer un medio de comunicación<sup>2</sup> donde la arquitectura se volvería un lugar común. El tratado será entonces un medio literario en ocasiones ilustrado,<sup>3</sup> para que tanto arquitectos como diletantes accedan a los secretos de la construcción.

Interesante es tomar en consideración que la profusión del tratado de arquitectura aparece casi a la par de la invención de la imprenta, lo cual se convertirá en una afortunada coincidencia ya que pronto la impresión de dichos tratados permitirá que éstas publicaciones circulen entre públicos cada vez más numero-

sos -y no ya dentro del reducido grupo de lectores privilegiados de los manuscritos medievales<sup>4</sup>, mientras se brindaba la posibilidad de que estos fueran cada vez más profusos y claros en sus ilustraciones. Uno de los primeros en aprovechar la fecunda relación entre la imprenta y la ilustración para fines de teoría arquitectónica fue Sebastiano Serlio, quien desde 1517 y no sin cierta intermitencia publicó su obra compuesta por ocho libros mas uno llamado extraordinario.<sup>5</sup> De esta manera, a partir del Renacimiento el tratado de arquitectura deviene en una herramienta indispensable para el quehacer arquitectónico y así tanto alarifes, como escultores, pintores, entalladores, echarán mano de los tratados para interpretar tanto en lo bidimensional como en lo volumétrico aquellos conocimientos que de otra manera estaban restringidos a un público muy reducido.

## §

El descubrimiento de América trajo consigo la llegada de libros, estampas, grabados, que servirían como apoyo en la tarea evangelizadora; poco a poco ejemplares impresos de diversas disciplinas arribarían a este nuevo mundo sien-

do de esta manera que se concretaría la llegada de tratados de arquitectura a las recién formadas bibliotecas particulares o conventuales de la Nueva España. En este sentido el tratado de arquitectura adquirió nuevamente un carácter de exclusividad, ya que debido a las grandes distancias que recorrían los libros, a las características formales de los mismos -muchos de estos libros venían en grandes formatos, llamados *folio completo*- y a las ilustraciones que contenían, estos aumentaban su precio, volviéndose por tanto publicaciones costosas, las cuales sin embargo no dejaron de formar parte de las bibliotecas de los más reconocidos alarifes novohispanos y de los conventos y colegios religiosos.

Es a partir del siglo XVII que los tratados de arquitectura adquieren una gran difusión en la Nueva España<sup>6</sup> cambiando considerablemente la forma de construir y de interpretar la arquitectura; convirtiéndose así el siglo XVII en el que -en palabras de Carlos Chanfón Olmos- *se consolidó el oficio y arte de edificar en la Nueva España*.<sup>7</sup> Ahora bien, la llegada de estos corpus no implicó una actitud sumisa por parte del alarife novohispano, el sentimiento de autonomía prevalecía y si

bien es cierto que el tratado o la estampa suelta -sea cual fuere el caso en particular- dictaminaban putualmente ciertas características a cumplir, el constructor de la Nueva España se permitió darle rienda suelta a la imaginación reinterpretando las formas, adaptándolas a las necesidades formales, materiales y espaciales de este nuevo mundo, coincidiendo con los revuelos que el barroco traía consigo.

La presencia de los tratados le permitió al alarife novohispano estar también inmerso en una especie de modernidad artística,<sup>8</sup> ya que estos textos le permitían solucionar problemas tanto de índole constructivo así como aportar a las soluciones descritas en los mismos, adecuaciones regionales. Ahora bien, el hecho de que estos tratados o estampas circularan en la Nueva España no suponía que éstos se consideraran patrones rígidos o reglas de oro,<sup>9</sup> si bien es cierto que eran libros de cabecera para aquel que se preciara de conocer el oficio de construir, estos no dictaban de forma tajante el quehacer arquitectónico, antes al contrario, la libertad del alarife, ya criollo, ya español e incluso mestizo, quedaba manifiesta: el tratado fue *interpretado* en la Nueva España desde el siglo XVI, con apogeo en

el XVII y hasta el siglo XVIII; y al decir interpretado nos referimos al hecho que líneas arriba se menciona: No existe una actitud servil por parte del constructor novohispano frente a las propuestas que éstos contenían, antes al contrario, si bien sirvieron como referentes, las soluciones se adaptaron a las realidades físicas, geográficas e incluso a la diversidad cultural de estas tierras; prueba de ello es la Catedral de Valladolid (Morelia), donde la construcción de la cúpula a partir de la planta propuesta por Vicencio Barrosos de la Escayola alcanzaría una altura que según los arquitectos de la Cd. de México -Luis Gómez de Trasmote, Diego de los Santos, Miguel de Aguilera y Rodrigo Díaz de Aguilera- resultaba peligrosa ya que era una solución *viciosa, reprobada de los autores y particularmente Sebastián Celi* (por Serlio) *en su Tercer Libro de Antigüedades...* ésta observación se daba debido a que estos estaban familiarizados con los problemas sísmicos de la Cd. de México y puesto que Valladolid no tenía esos problemas, los preceptos serlianos no debían aplicarse de forma tácita.<sup>10</sup> Finalmente en este sentido, el tratado de arquitectura se convirtió en la Nueva España en un referente del cual surgirían modelos no a imitar sino a re-interpretar y canalizar en

un claro intento por generar modelos e ideales estéticos, espaciales y simbólicos propios, muy acordes con la naciente búsqueda de identidad del criollo y también con la clara necesidad de adecuación a las condiciones socio-culturales/geográficas de cada lugar.

Establecida la importancia y el devenir de los tratados en la Nueva España ya como modelos creativos y referentes obligados para el alarife y tomando en cuenta la libertad expresiva que se encuentra en las soluciones arquitectónicas de la Nueva España, es necesario mencionar algunos de los tratados que se conocieron en estas tierras.

Pág. 83 ■

Hoy en día nos llegan datos acerca de la presencia de diversos libros o estampas de arquitectura que se encontraban en las bibliotecas de los maestros constructores o en los colegios y conventos religiosos.

Ya desde los primeros años de la Nueva España podemos encontrar referentes a tratados de arquitectura como en el caso de la biblioteca de Antonio de Mendoza co-fundador del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco (1536), en cuya biblioteca de más de doscientos ejemplares se encontraba un *De re aedificatoria* de León

Battista Alberti de 1512.<sup>11</sup> Así mismo en 1584 Benito Boyer vecino de Medina del Campo, España, envía 40 cajas con libros a Diego Navarro Maldonado avecindado en México, lo interesante es que entre estos libros se encontraban cuatro del *De architectura libri decem* de Vitruvio, cuatro del *De re aedificatoria* de Alberti y dos de Sebastián Serlio.<sup>12</sup> En el siglo XVII el arquitecto Rodrigo Díaz de Aguilera no sólo nos permite hacer evidente su conocimiento de la obra de Vitruvio,<sup>13</sup> sino que además se permite hacer anotaciones en el texto interpretándolo conforme a la realidad de estas tierras en lo referente a materiales, e incluso realiza comparaciones de su obra frente a la de Serlio a quien considera más adecuado para el gusto proporcional y estético de la Nueva España, con lo que se confirma de nueva cuenta el carácter autónomo y no dependiente de los alarifes novohispanos a la hora de escoger y discriminar entre tratados y su consiguiente aplicación en lo material.

Otro referente que debemos mencionar es el de Melchor Pérez de Soto, Maestro Mayor de la Catedral de México, en cuya biblioteca -según quedó consignado por la Santa Inquisición- se encontraban al-

gunos ejemplares tales como:

... Otro intitulado: *la architectura di León Bautista Alberti.*<sup>14</sup>

seguido de

... Otro de marca mayor de Estampas de diferentes figuras

Otro de Estampas de arquitectura, a lo largo.<sup>15</sup>

más adelante:

Otro intitulado: *I dieci libri de Architettura.*

Otro intitulado: *Tercero y Cuarto libro de Architettura de Sebastián Cerlio, bolonés.*

Otro intitulado: *Vitruvio Polion de Architettura.*

*De architectura libri decem de Vitruvi Polonis,*

Otro intitulado: *Libro primo de Architectura, por Sebastiano Cerlio Bolonés.*

Otro de folio pequeño intitulado: *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura de Jácome de Viñola.*

Otro de a folio en latín intitulado: *de la Perspectiva práctica, por Ignacio Danti.*<sup>16</sup>

Una biblioteca que también nos deja en claro como debió ser el acervo bibliográfico de un arquitecto de la Nueva Espa-

ña es la de José Eduardo de Herrera de quien en 1758 se hace un inventario de bienes, entre los que se encontraba:

... *Iten: Elementos matemáticos de Ulloa.*

*Iten: Arquitectura militar.*

*Iten: Elementorum Architecturae militaris.*

*Iten: Dos de Serlio de Templos y de Arquitectura...*

*Iten: Dos de Andres Palladio...*

*Iten: Perspective de Jehan Cousin...*

*Iten: Maestro Vitruvio...*

*Iten: Torija de bóvedas...*

*Iten: Roxas de fortificación...*

*Iten: Diseños del Escorial en estampas...*

*Iten: Arenas de arquitectura...*

*Iten: Geometría de Euclides...*

*Iten: Un cuaderno de a folio y dos a cuarto de este arte (geometría)...<sup>17</sup>*

En esta biblioteca podemos apreciar la importancia que tenía no sólo el tratado de arquitectura, sino la presencia de materias auxiliares como la geometría, la matemática, así como modelos de carpintería y pintura: Diego de Arenas con su Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes o el de



34. Portada de *Algunas obras de arquitectura de Iacomo Vignola* de 1617 que se encuentra en la Biblioteca Nacional, imagen en *La arquitectura y sus libros*, UNAM, México, 1978.

Cousin con su libro de perspectiva. Así mismo es interesante ver que tanto en la biblioteca de Pérez de Soto como en la de Herrera existían estampas de arquitectura, con lo que podemos inferir que la circulación de éstas era común y por tanto tal vez más accesibles frente al tratado mismo.

Otro arquitecto que nos sirve como punto de comparación frente a los anteriores



35. Portada del Tratado de los Cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio de 1581 que se encuentra en la Biblioteca Nacional, imagen en *La arquitectura y sus libros*, UNAM, México, 1978.

es Miguel José de Rivera Saravia, quien a pesar de poseer una pequeña biblioteca, al igual que los anteriores contaba con ejemplares de Viruvio, Serlio, geometrías de Euclides, matemáticas de Ulloa, el Compendio de Diego López de Arenas así como el tratado de fray Lorenzo de San Nicolás,<sup>18</sup> mostrándose que no importaba el tamaño de la biblioteca, sino que aquel que se preciara de ser un buen arquitecto debía contar con estos referentes bibliográficos y si no, al menos visuales.

En la Biblioteca Nacional se encuentran así mismo un número muy elevado de libros que, provenientes de las diversas bibliotecas que existieron entre el siglo XVI y XVIII (privadas o pertenecientes a los colegios y conventos de las diversas órdenes) tratan del tema de la arquitectura, la construcción y el diseño. Entre estos ejemplares destacan algunos como *De symetria partium humanorum corporum* y el *Institutionum geometricarum*, ambos de Alberto Durero<sup>19</sup>, *Los diez libros de arquitectura* de Alberti de 1582, la *Tutte l'opere d'architettura* de Serlio de 1584, *I Quattro libri dell'architettura* de Palladio, así como la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignola de 1562 y posteriores; la obra de Vitruvio, de Diego López de Arenas, el tratado de bóvedas de Juan de Torixa; tratados de fortificación como el de Fer de 1705, un diccionario de arquitectura civil e hidráulica y de las artes Agustín Charles D' Aviler de 1755, las traducciones de Francisco de Villalpando al Tercero y Cuarto Tratado de Arquitectura de Serlio, edición toledana de 1552 así como el *Arte y uso de la arquitectura* de 1663 de fray Lorenzo de San Nicolás, la obra de Piranesi, Scamozzy y la obra de fray Andrés de San Miguel<sup>20</sup>, obras estas que figuran entre un vasto catálogo de libros que tra-

tan temas que van desde la arquitectura, la construcción, el arte de la carpintería y la fortificación así como la pintura y la escultura y estereotomía, pasando por las fundamentales reglas de geometría y matemática y sin dejar de lado a las obras que tratan del ajuar eclesíastico y de la idea de la arquitectura como medio de expresión de la idea del espacio divino, como son el caso de Carlos Borromeo y Juan Bautista Villalpando. La presencia de estos libros de arquitectura simplemente nos permiten inferir la importancia que el tratado como fuente bibliográfica y visual tuvo en la Nueva España. Resulta evidente que la circulación de los mismos tuvo sus límites entre los estudiosos y artífices de la arquitectura así como en los colegios y conventos religiosos de aquel momento.

Alarifes y maestros constructores tenían en el tratado un elemento que les permitía elaborar su discurso constructivo. Listados tan completos como los que acabamos de esbozar se unían a las estampas sueltas de arquitectura que también circulaban, logrando con esto generar una actividad constructiva basada en los preceptos de esa parte erudita de la arquitectura tan fielmente representada en la teoría arquitectónica.

Desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX, el tratado de arquitectura circuló por estas tierras, siempre adaptándose a las necesidades particulares de cada región, tanto en lo formal como en lo material. Fundamental fue la circulación de los mismos durante todo el período de dominación española en México, tanto que incluso no podríamos comprender la actividad constructiva a lo largo de estos tres siglos virreinales ni su muy particular interpretación dentro del proceso creativo, sin antes tomar en cuenta la circulación de los tratados y estampas en territorio novohispano a lo largo de su historia, no siendo la excepción el caso de San Luis Potosí, ni el antiguo conjunto jesuita de la localidad.

A lo largo del período virreinal la actividad constructiva se vio influenciada por el uso de los tratados y estas mismas soluciones fueron a su vez copiadas por otros constructores con lo que evidentemente se generó una interpretación de la re-interpretación del tratado arquitectónico, haciendo cada vez más complicado el acceder a la fuente directa, es necesario entonces considerar que al intentar rastrear las posibles fuentes estilísticas en una obra nos enfrentaremos con la rea-

lidad de que los modelos una vez re-interpretados de los originales tratados sirvieron a su vez como fuente directa para otros constructores, convirtiéndose el monumento mismo en fuente de la cual abreviar tanto estilo como teoría, convirtiéndose así la obra material en el tratado más accesible de todos durante el mundo novohispano, no obstante el respaldo subyace allí, la teoría existe y prevalece, siendo evidente que el tratado llegó a la Nueva España para inyectarle vitalidad a la actividad de construir y para servir como marco de referencia dentro del cual el alarife novohispano desarrollaría su fecunda actividad creadora, no supe-  
ditada sino adaptada y propia.

•

copia fotostática inédita, pp. 12-13.

<sup>11</sup> Mario Sarto. *Arquitectura y Urbanismo en Nueva España. Siglo XVI*, Grupo Azabache, México, p. 96.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>13</sup> Manuel Toussaint. *Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. V, Núm. 18, México, 1950, pp. 87-88.

<sup>14</sup> Documentos para la historia de la cultura en México. Una biblioteca del siglo XVII. Catálogo de libros expurgados a los jesuitas en el siglo XVIII. AGN, UNAM, Imprenta Unversitaria, México, 1947, p. 55.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 68, 70.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 71-72.

<sup>17</sup> María del Carmen Olvera C. *La biblioteca de un arquitecto de la época Virreinal en México*, Monumentos Históricos, Boletín 6, INAH, México, 1981, pp. 39-40.

<sup>18</sup> Carlos Chanfón Olmos. *Los constructores y su organización*, en *Historia de la Arquitectura y Urbanismo mexicanos*, Vol. II El período virreinal, Tomo II El surgimiento de una identidad, México, FCE, 2004, p. 249.

<sup>19</sup> Ernesto de la Torre Villar. *La arquitectura y sus libros. Guía bibliográfica para la historia y desarrollo de la arquitectura y urbanismo en México*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 1978, p. 13.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>1</sup> Christof Thoenes. *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, TASCHEN, Italia, 2003, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>3</sup> Recordemos que el manuscrito de Vitruvio, como el de Alberti carecieron de ilustraciones, siendo posteriormente enriquecidos con éstas.

<sup>4</sup> Christian Thoenes. *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, TASCHEN, Italia, 2003, p. 78.

<sup>6</sup> Carlos Chanfón Olmos. *Arquitectura y Urbanismo Mexicanos, El período virreinal*, tomo II, FCE 2004, p. 309.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p. 315.

<sup>8</sup> Martha Fernández. *La presencia de los tratados en el proceso creativo de la Nueva España*, copia fotostática inédita, p. 1.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>10</sup> Carlos Chanfón Olmos, *Op. Cit.*, p. 319. Ver también Martha Fernández. *La presencia de los tratados en el proceso creativo de la Nueva España*,



2.ii.b. Las presencias en Loreto:  
Villalpando, Serlio, Borromeo.

*“En efecto, este sagrado edificio (El Templo de Salomón), como tantas veces hemos dicho... es el origen y la fuente de todas las normas arquitectónicas que se encuentran plasmadas en los libros de arquitectura...”*

*Juan Bautista Villalpando.  
In Ezechielem explanationes,  
Libro V, Cap. 60.*

Una vez expuesta la importancia del tratado de arquitectura o de la estampa suelta como fuentes directas y medios de difusión de conceptos teóricos o formales para la construcción y la ornamentación y simbolismo en la Nueva España, procederemos a buscar aquellos referentes que pudieran ligarse con la capilla de Loreto.

En primer lugar procedimos a buscar en aquellos documentos que nos hablan del espacio mismo, del recinto religioso y sus disposiciones; para tal efecto se consultó la obra de Carlos Borromeo: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, el cual es un documento de primera mano que conserva un transfondo teórico basado en las ideas contrarreformistas del Concilio de Trento -la edición príncipe data de 1577-<sup>1</sup> mismas que nos permite evidenciar qué tanto se siguieron aplicando estos preceptos tridentinos a casi dos siglos de distancia en la capilla del conjunto jesuita potosino. Resulta importante esta primera aproximación antes de abordar aquellos tratados que hablan de la teoría arquitectónica debido al hecho de que el tratado de Borromeo es el único en abordar el tema de la arquitectura sacra dentro de los cánones estipulados en el Concilio de Trento,

tanto que esta obra se siguió publicando hasta bien entrado el siglo XIX.<sup>2</sup> En este sentido debemos enunciar que la obra de Borromeo seguramente fue un texto accesorio que se manejó en conjunto con el resto de documentos teóricos constructivos, es decir, con los tratados específicamente de arquitectura de la época.<sup>3</sup>

Por ser un espacio accesorio al templo, la capilla debe respetar la jerarquía respecto al primero; en este sentido en la capilla de Loreto encontramos un manejo del espacio peculiar ya que es una capilla lateral pero que debido a la función para la que fue diseñada (Contener la réplica de la Santa Casa de Loreto con sus medidas originales y recinto de reunión de las congregaciones marianas)<sup>4</sup> cuenta con un espacio lo suficientemente amplio como para abarcar el total del largo de la nave del Templo del Sagrario partiendo del transepto, no obstante la altura de la capilla, así como la del colegio no interrumpen la luz ni las ventanas del Templo, tal y como se manifiesta en Borromeo:

*En tal construcción deben verse estas cosas: primero que la vista de la iglesia no sea impedida o dañada por la estructura de esta habitación, ni*

*se obstruyan las ventanas o las luces de la iglesia, ni se les ocasione algún impedimento. (Libro I de las Instrucciones, I. Del sitio de la iglesia, De la proximidad y unión de las casas eclesiásticas con el lugar de la iglesia)<sup>5</sup>*

Aun cuando el espacio que se ve beneficiado con este precepto es el Templo del Sagrario, la capilla de Loreto es la que lo cumple ya que a pesar de su posterior factura, en esta se respetó la jerarquía de los espacios y tanto colegio como capilla no impiden la iluminación interna del templo al dejar libres los óculos que corren a lo largo de la nave del mismo.

Otro precepto que es aplicado en Loreto es aquel que menciona la presencia de la Virgen y su hijo en brazos en el frontispicio de las iglesias. La aplicación de esta instrucción viene a cumplir una doble función ya que se adapta perfectamente al carácter mariano de la capilla y su devoción por la Virgen en la advocación de Loreto:

*Pero, además de otras cosas, empléese esto: que en el frontispicio de cada iglesia, sobre todo parroquial, desde*

*luego, por la parte superior de la entrada mayor, por fuera, se pinte o se esculpa decorosa y religiosamente la imagen de la beatísima Virgen María, con su hijo Jesús en brazos... (Libro I de las Instrucciones, III. De las paredes exteriores y del frontispicio)*<sup>6</sup>

Sigue más adelante con respecto a la necesidad del empleo de imágenes si acaso esta iglesia estaba dedicada a la Virgen:

*Si aquella iglesia tiene como día festivo o título o bien de la anunciación, o bien de la ascunción, o bien de la natividad de Santa María, represéntese la efigie de la beatísima Virgen, que convenga a la doctrina del misterio. Pero para que perpetuamente sea defendida de la lluvia y de la inclemencia del tiempo, al arquitecto corresponderá vigilar muy hábilmente esta estructura. (Libro I de las Instrucciones, III. De las paredes exteriores y del frontispicio)*<sup>7</sup>

Este último precepto se manifiesta con toda claridad en la capilla de Loreto, ya que en



36. La presencia de la Virgen con Jesús en brazos y la hornacina que los protega del clima, son otros de los elementos propuestos por Borromeo en su tratado.  
Fotografía: JAHS

ésta la imagen de la Virgen está cuidadosamente inserta en una hornacina que hace las veces de un arco de triunfo que la protege y que a la vez representa de alguna manera a la propia Santa casa de Loreto, como se verá en el capítulo correspondiente a iconografía.

otro de los asuntos que se trata en el tratado de Borromeo es el referente a las ventanas, en el se señala como deben ser estas y su disposición en el recinto; en este sentido se manifiesta lo siguiente:

*Por cierto constúyase una ventana... y por afuera adórnese según el modo de la estructura. En las otras naves, por el frontispicio, igualmente háganse (las ventanas) en forma oblonga, con el juicio del arquitecto... En la iglesia mayor, y además en cada una de las menores, según su magnitud y medida, por uno y otro lado háganse éstas igualmente de tal modo que por todas partes se suministre luz. (Libro I de las Instrucciones, VIII. De las ventanas)<sup>8</sup>*

El manejo de la iluminación coincide en este sentido con las disposiciones de Borromeo ya que en la capilla de Loreto los óculos del frontispicio son solucionados de forma oblonga, mientras que a lo largo de la nave se encuentran los óculos que brindan iluminación al recinto. Y abunda respecto al tema de la protección de las mismas al mencionar la *conveniencia del uso de rejas de fierro en cada una de las ventanas de la iglesia o capilla.*<sup>9</sup>

También en el tratado de Borromeo se cita la importancia de ubicar las capillas a los costados de la nave principal, apro-

vechando así el espacio creado por los brazos del transcepto y la nave:

*Cuando en la iglesia también deben construirse otras capillas con altares además de aquellas dos que están de tal suerte por los brazos, podrán edificarse en el extremo de uno y otro de aquellos lados... Pero si la iglesia consta de una sola nave, construyase en el centro del espacio de la parte que hay entre la capilla mayor y el ángulo de la iglesia. (Libro I, XIV De las capillas y los altares menores)<sup>10</sup>*

Y al respecto de los altares se menciona que estos deberán de construirse *en el frente medio de cada una de las capillas, no por los lados,*<sup>11</sup> lo cual es necesario apuntar ya que nos permite inferir en el capítulo correspondiente la ubicación no sólo del altar sino en consecuencia de la ubicación del facsímil de la Santa Casa de Nazareth que contenía.

Finalmente se pueden observar algunos detalles que tienen que ver con la creación de imágenes sacras y la adecuada forma de representarse. Resulta interesante encontrar una instrucción que tie-



37. Monograma de san Joaquín en el dado de la basa. Nótese como el monograma es coronado como lo describe Borromeo en su tratado. Fotografía: JAHS.

ne que ver con una de las soluciones que encontramos en Loreto: ... *como la corona que a semejanza de escudo redondo se pone a la cabeza de los santos* (Libro I, XVII De las sacras imágenes o pinturas, De las cosas insignes a los santos)<sup>12</sup> lo cual queda manifiesto en los monogramas de los padres de la Virgen (Santa Ana y San Joaquín) que se encuentran justo en los dados de las columnas y que ostentan sendas coronas curvas.

Como se ha visto hasta ahora, en la capilla de Loreto encontramos algunas instrucciones que descritas en el tratado de Carlos Borromeo y aunque no se siguen a pie juntillas temas como la orientación del espacio entre otros, si resulta evidente la aplicación de algunas de las solucio-

nes propuestas por él en el espacio arquitectónico que se está analizando.

El siguiente refrente analizado en función de lo observado y descartando otras posibilidades fue el de Sebastián Serlio. Recordemos que Serlio fue una referencia obligada para los constructores del XVII;<sup>13</sup> así mismo es necesario apuntar que los escritos del boloñés Sebastián Serlio existían en la biblioteca del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo así como en la Casa Profesa<sup>14</sup>, ambos de la Compañía de Jesús, siendo por tanto escritos que se encontraban a la mano de los estudiantes jesuitas. En este sentido y partiendo de la base que Serlio fue muy empleado en el mundo novohispano, nos dimos a la tarea de buscar aquellos elementos que se vincularan con el discurso de Serlio encontrando finalmente algunas reminiscencias de éste en la capilla de Loreto.

Debemos partir de que la producción de Sebastián Serlio fue muy basta, teniendo en su haber ocho libros mas uno llamado extraordinario. A continuación citaremos el tema de cada uno de ellos y el lugar y año de la edición príncipe:

*Libro I Geometría, París 1545.*

*Libro II* Perspectiva, París 1545.

*Libro III* Descripción de los edificios de la antigüedad romana, Venecia 1540.

*Libro IV* Regla general de arquitectura sobre las cinco maneras de edificar, Venecia 1537

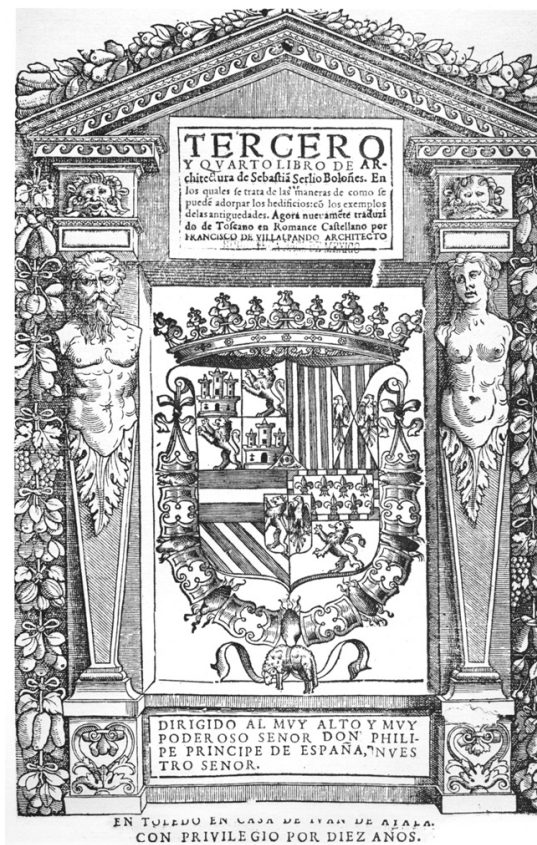
*Libro V* Diversas formas de templos, París 1547.

*Libro VI* Vivienda privada de acuerdo a la categoría social.

*Libro VII* Proyectos de villas, palacios y edificios sobre terrenos irregulares, Francfort 1575.

*Libro VIII* Fortificación y edificios civiles de la ciudad.

*Libro extraordinario* Diversas puertas rústicas, Lyon 1551.<sup>15</sup>



38. Portada del Tercer Libro de arquitectura de Sebastião Serlio en la edición traducida al español de 1552 en Toledo. Imagen en *La arquitectura y sus libros*, UNAM, México, 1978.

De estos libros destacan por su presencia en la Nueva España los Cinco primeros libros contenidos en una edición en lengua francesa de 1545, como se demuestra en el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional el cual lleva la anotación manuscrita “*Librería de la Casa Profesa*”, o la traducción de Francisco de Villalpando del *Tercer y Cuarto libros* de Serlio en la edición toledana de 1552 que contiene el hierro del Colegio de San Pedro y San Pablo y otras versiones de estos mismos ejem-

plares tanto en italiano como en francés y la ya mencionada traducción al español<sup>16</sup>, las cuales se encontraban en las bibliotecas más importantes de la Compañía de Jesús en tierras novohispanas. Esto sin mencionar la presencia de estos tratados en bibliotecas particulares que ya comentamos en el capítulo anterior.

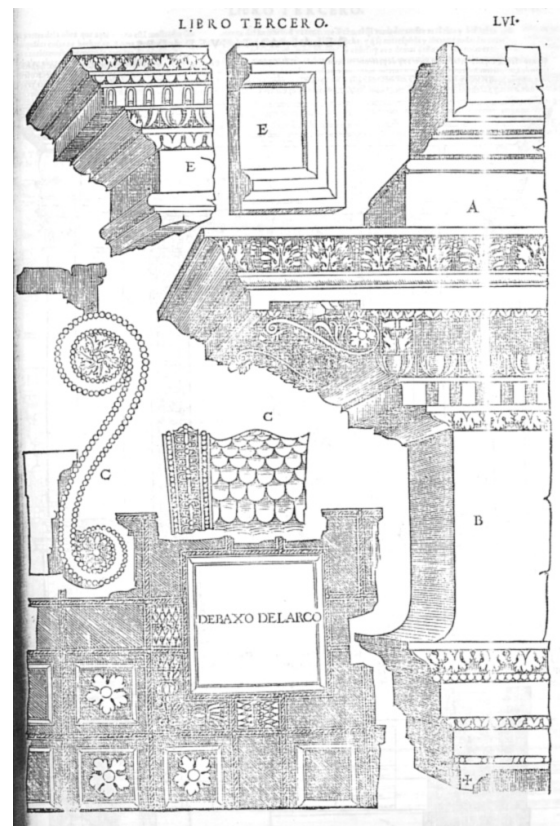
Para analizar la presencia de Serlio en Loreto partimos en primer lugar de la condición de algunos elementos caracte-

rísticos al discurso formal serliano tales como las formas constructivas, las bases, entablamentos, la presencia de casetones, frontones rotos y de algunos elementos ornamentales. De esto se obtuvieron los siguientes símiles:

Se analizó la disposición del entablamento ya que no se podía partir de las columnas por presentar estas en primer lugar una constitución helicoidal, misma que no es descrita por Serlio y que debido a la peculiaridad de su forma ha merecido un capítulo aparte en este estudio. El entablamento en Loreto presenta los siguientes elementos:

El entablamento empieza con un arquitrabe formado por dos fascias y dos cimacios con molduras o listeles intermedios, en la fascia más ancha se encuentra una decoración a base de flores de cinco pétalos; le sigue un friso compuesto por una fascia rematada por un cimacio, en esta sección es donde se encuentra la representación zoomórfica de Juan y Mateo a manera de metopas; enseguida viene la cornisa que inicia con unas menzulas o modillones alternadas de acantos y hebillas, le sigue un cimasio con listeles intermedios, la cornisa adornada con flores como en la arquitrabe y un remate

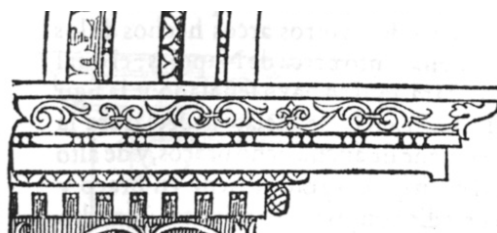
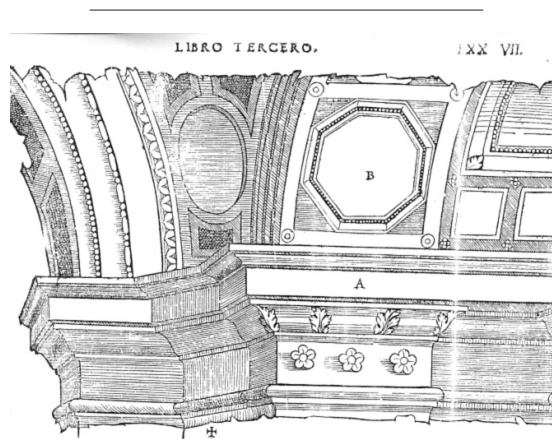
de paloma de un cuarto de círculo. En total suman 21 elementos compositivos de este entablamento que podríamos describir como corintio, no obstante se asemeja aun más a lo descrito en el Li-



39 y 40 Perspectiva del entablamento en Loreto y comparación con el entablamento antiguo de la lámina LVI del libro Tercero de Serlio. Fotografía: JAHS, Imagen: Grabado en el Tercer y cuarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio, UAEM, 1978.

bro Tercero de Serlio: En la lámina LVI del Libro Tercero de Sebastián Serlio se puede apreciar un grabado que representa un entablamento romano, sobre el cual Serlio hace una serie de comentarios en función de lo que él consideraba adecuado y inadecuado del mismo.<sup>17</sup> No obstante en este grabado del tratado de Serlio se puede apreciar una clara similitud en cuanto al número de elementos y su disposición con respecto al que se encuentra en Loreto. Debemos recordar también que los frisos amensulados son una característica de Serlio,<sup>18</sup> lo cual es patente en la composición del entablamento de Loreto. Al mismo tiempo encontramos que la capilla presenta un frontón roto, el cual es también una reminiscencia de los modelos serlianos,<sup>19</sup> como queda manifiesto en las portadas del Tercer y Cuarto libro de arquitectura.

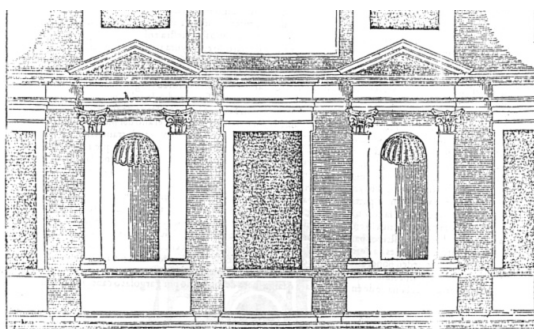
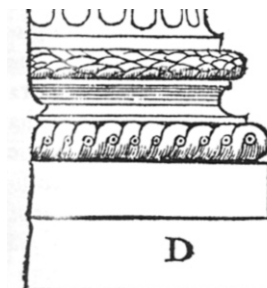
Otro elemento que presenta una clara influencia de las estampas de Serlio, es el ornamento que presenta el friso y la cornisa del entablamento de Loreto, los cuales son solucionados a base de flores de cinco pétalos, tal y como se sugiere en la lámina LXXVII del Libro Tercero, cubriéndose con esto una doble función: la de representar el entablamento a la manera Anti-



41 y 42. Detalle de entablamento de Loreto, detalle de Lámina LXXVIII y LIX del Tercer libro de arquitectura de Sebastián Serlio. Nótese como en el entablamento de Loreto quedan manifiestas las propuestas serlianas de decoración: flores en la primer lámina y listones a base de roleos en la segunda. Fotografía: JAHS. Imágenes: grabados del Tercer libro de arquitectura, UAEM, 1978.



gua como Serlio lo propone y la de generar un elemento de claras alusiones marianas tal y como se describirá en el capítulo de iconografía. Así mismo encontramos la presencia de elementos decorativos en la fascia intermedia del capitel y el inicio del entablamento, los cuales presentan una forma de roleos encontrados como los que se describen en la lámina LIX del libro Tercero de Sebastián Serlio.

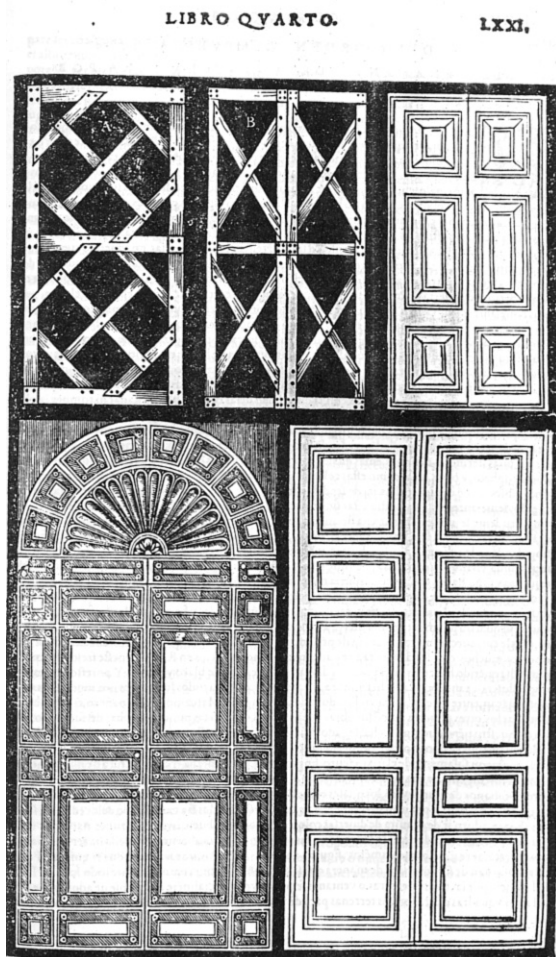


43 y 44. Solución para hornacinas, lámina LI del Cuarto Libro de Serlio y fotografía de la hornacina en Loreto, nótese la similitud de soluciones. Imagen: Grabado Lámina LVI Tercer libro, UAEM, 1978. Fotografía JAHS.

45 y 46. Decoración del toro de la basa propuesto por Serlio en la lámina LVI del Tercer libro y su similitud con la solución de la basa de la capilla de Loreto. Imagen: Grabado Lámina LVI Tercer libro, UAEM, 1978. Fotografía JAHS.

En la lámina LVI también del Libro Tercero se aprecia una decoración en el toro de la base de la columna solucionada con listones encontrados, tal y como se aprecia en los toros de las basas de la capilla de Loreto.

Líneas arriba mencionamos la condición que sostenía Borromeo era necesaria para proteger a la imagen de la Virgen de las inclemencias del tiempo, en este tenor la solución propuesta para la hornacina tiene claras influencias del modelo de Serlio descrito en la estampa de la lámina LI del Cuarto Libro, en la cual es clara la utilización de una hornacina dentro de un arco de triunfo con un cuarto de esfera decorada con una venera, tal y como fue solucionado en la capilla de Loreto.



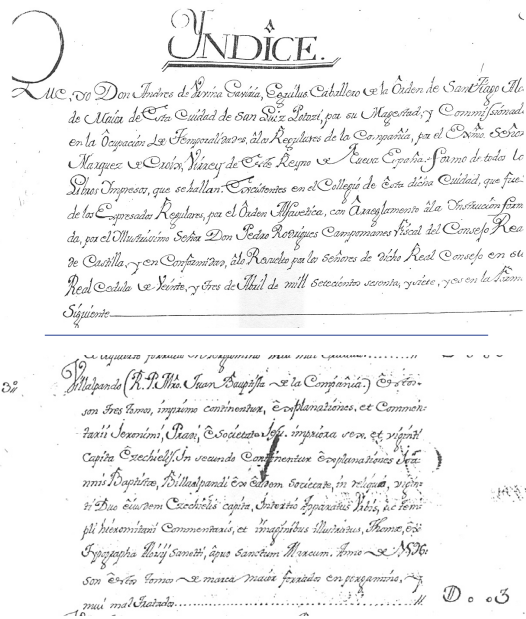
47. Solución para diseño puertas, lámina LXXI del Cuarto Libro de Serlio, nótese la similitud de soluciones con respecto a la puerta de Loreto. Imagen: Grabado Lámina LVI Tercer libro, UAEM, 1978.

Finalmente no podemos dejar de mencionar la decoración de casetones que tiene la puerta de la capilla, la cual presenta motivos serlianos, como los propuestos en la lámina LXXI del Cuarto Libro.

El siguiente tratado analizado tiene que ver con la presencia del mismo en la biblioteca confiscada a los jesuitas de San Luis Potosí; se trata del tratado de los

padres jesuitas, Juan Bautista Villalpando y Jerónimo Prado, titulado *In Ezechielem Explanations*. Este texto tenía como fin realizar una reconstrucción del templo de Salomón en función de los parámetros descritos en las escrituras bíblicas, convirtiéndose en una verdadera joya del diseño editorial de su época, contando con varios grabados y una serie de comentarios que explicaban tanto la historia, el procedimiento y los métodos empleados para la construcción del recinto.

El tratado de los jesuitas se divide en tres tomos, en el primero de ellos participa el padre Jerónimo Prado y el jesuita de origen cordobés, Juan Bautista Villalpando; en el segundo y tercero únicamente participa el padre cordobés debido a la repentina muerte del padre Prado, lo que en gran medida le permitió a Villalpando volcar en estos toda su concepción del templo hierosolimitano. La publicación de estos volúmenes se debe al mecenazgo de Felipe II, quien ya era reconocido por auspiciar la publicación de la Biblia Poliglota Regia de 1572 y que entre los años de 1595 y 1606 veía culminada su segunda obra magna con la publicación del tratado *In Ezechielem Explanations* de los padres jesuitas Prado y Villalpando.<sup>20</sup>



48. Fragmentos del índice de libros confiscados a los jesuitas en 1767 por don Andrés Urbina. Entre los libros existentes se encontraba un ejemplar con los tres tomos de la obra de los padres Villalpando y Prado: El tratado de arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel. Documento fotocopiado.

Interesante es que el texto es en realidad un tratado de arquitectura para teólogos, con la firme intención de iniciar en temas como los órdenes, la proporción, los sistemas de representación, etc., a los mismos, tomando como base de este análisis teórico-bíblico-arquitectónico un modelo tan importante para el mundo cristiano como el templo revelado.<sup>21</sup> En este tenor el padre cordobés enuncia:

*Si se observa con atención todo este edificio se pueden aprender las reglas de la arquitectura mucho más a fondo*

*y mucho mejor que si se examinan todas las construcciones o monumentos antiguos, o si se ojean y releen todos los libros de arquitectura. En efecto, este sagrado edificio, como tantas veces hemos dicho... es el origen y la fuente de todas las normas arquitectónicas que se encuentran plasmadas en los libros de arquitectura. Tomo II Explicaciones parte II, La última Visión, Lib. V Discusión I, Cap. 6o.<sup>22</sup>*

Tal parece que la publicación de este tratado tuvo un éxito tal que no había biblioteca que se preciara como tal que no tuviera un ejemplar del mismo, tanta fue su importancia que en este sentido el tratado mismo fue parteaguas y transición entre el estilo austero jesuita y el revuelo imaginativo del barroco.<sup>23</sup>

Resulta interesante analizar este tratado ya que en él queda manifiesta la idea de materialización del Templo de Salomón, como arquetipo perfecto de la arquitectura al estar fundamentada en indicaciones de origen divino; sería de alguna manera la Jerusalén Celeste en la tierra, la conjugación perfecta entre el Viejo y el Nuevo Testamentos,<sup>24</sup> es decir la morada



49. Frontispicios de los tres tomos del Tratado de arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel. Imágenes: Dios arquitecto, Madrid, 1991.

perfecta de Dios al ser diseñada por Él mismo. Si tomamos en cuenta el hecho de que la capilla de Loreto albergaba la reproducción facsimilar de la Santa Casa de Nazareth, lugar y morada de Jesús y su sacratísima familia, resulta evidente que el continente ideal fuera entonces la casa divina diseñada por su padre. Con esto en mente se proyecta una visión totalizadora: la morada terrena dentro de la morada divina, por lo que la capilla en este sentido presenta una serie de elementos y atributos que la vinculan con el Templo de Salomón y si de éste es de lo que se nos habla el tratado de Villalpando, entonces es en este escrito donde seguramente los jesuitas potosinos abrevaron para dar forma a su capilla lauretana.

El primer punto de unión es la presencia en la portada de dos fustes helicoidales, llamados también salomónicos, lo cual ya implica una primera aproximación. Nada ha representado con más fidelidad al Templo de Salomón que el par de columnas que se encontraban justo en el pórtico de entrada<sup>25</sup>, flanqueando el ingreso al templo; éstas columnas tenían por nombre *Jachín* y *Boaz* y presentaban una solución helicoidal al menos en apariencia, por lo que aquellas columnas cuyo fuste sea recorrido por un helicoide son llamadas comúnmente salomónicas. En Loreto encontramos un par de estas columnas, a diferencia de otros recintos donde el arco de triunfo va acompañado de columnas pareadas, así, no resulta aventurado inferir que de inicio estas dos columnas salomónicas en realidad

representan a *Jachín* y *Boaz* de los textos bíblicos. No obstante la solución de sendas columnas en Loreto presentan una peculiaridad formal por lo que se analizarán con detenimiento en el siguiente capítulo.

Partiendo del hecho de que en la capilla encontramos la representación de las columnas que flanqueaban el Templo de Salomón, podemos llegar a la conclusión de que la capilla estaba concebida como una representación del mismo.

En la búsqueda de más elementos que nos mostraran un símil respecto a las propuestas de los padres jesuitas, tomamos como punto de partida la representación zoomórfica de los capiteles que también es característica de esta capilla. En estos encontramos una solución zoomórfica seráfica, es decir, con tres pares de alas.

En la lámina referente a los capiteles del orden armónico, el padre Villalpando propone la utilización de un capitel antiguo de características zoomórficas, tomado de la iglesia de San Nereo y San Aquileo en Roma, del cual nos dice lo siguiente:

*Pero dejadas estas cuestiones, ven- gamos a la explicación del último capitel presentado en la figura. Con este solo admirable monumento de la antigüedad parecen confirmarse todas las cosas que han sido estableci- das por nosotros acerca de las formas de los querubines, puesto que como todo este capitel esté adornado con las formas de dos animales, de los cua- les dos alas adornan por una y otra parte los lados, las caras y los pechos, las dos restantes los lados del cabello, las alas más altas, a manera de plu- mas envueltas que llaman volutas en los ángulos, las componen debajo del ábaco. Estos mismos animales expre- san leones con todo el cuerpo, a saber, la cara, las crines, las manos, en cam- bio, con los cuernos representan bue- yes; finalmente con cuatro alas, águi- las. Razón por la cual, exceptuada únicamente la forma del hombre, de la cual no aparecen en ellos ningún vestigio, parece que todas las restan- tes cosas que escribió Ezequiel acerca de los querubines pueden verse referi- das en estos animales fingidos si sus- tituimos la forma humana por la de un león. Dice el profeta: (E 1, 5-9) (y cuando dice cuatro) –sustituye ahora*

*tu tres- y manos de hombre –león-. Y en verdad parece que los versículos extremos pueden ser expuestos de tal modo que el sentido sea: los capiteles, cuatro caras o lados, adornaban una parte caras de animales, otra parte alas que se unían entre sí...*

*Pero dirás ¿qué tiene de común esta explicación con el texto o visión del profeta? ... está confirmado mas bien con ejemplos antiquísimos y fue aceptado principalmente por los antiguos, puesto que gracias a dichas cosas se puede conjeturar que este tal capitel o fue traído ya desde antiguo de las fábricas sagradas o hecho ciertamente por alguien que no era ignorante de aquellas. Tomo II Explicaciones parte II, La última Visión, Lib. V Discusión I, Cap. I (Qué género de arquitectura va a ser expuesto por nosotros, y en qué orden principalmente.) p. 290.<sup>26</sup>*

De esta interpretación del padre Villalpando del capitel antiguo surge de inmediato la respuesta a la solución que observamos en Loreto: los capiteles representan de forma separada la doble figura animal que se observa en el grabado del tratado, más aun, en Loreto se ha



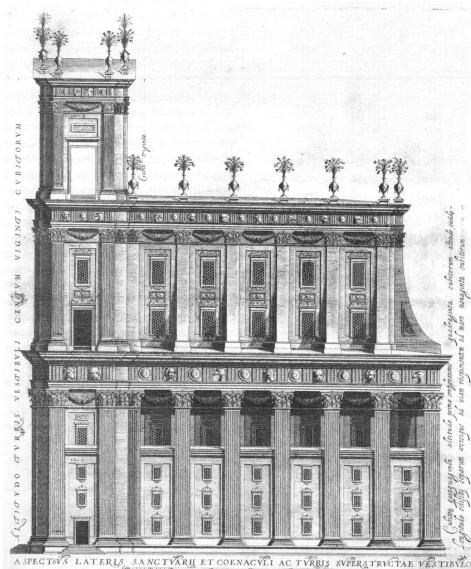
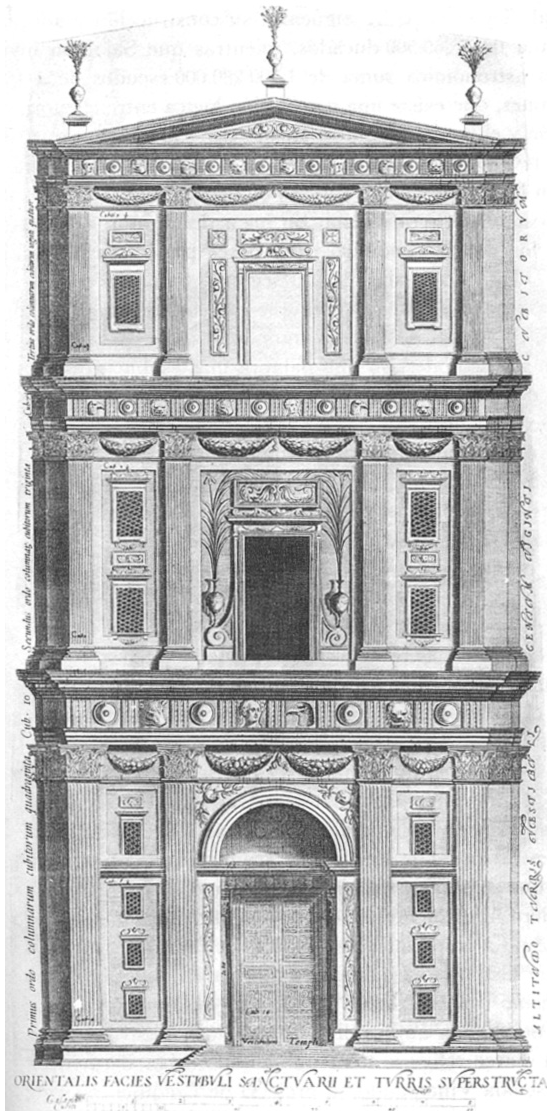
50. Detalle del capitel antiguo en la lámina del orden armónico del tratado de Villalpando.

Imagen: Dios arquitecto, Madrid, 1991.

51. Fotografía de capitel en escorzo de Loreto y su comparativo con el descrito en Villalpando. Fotografía: JAHS.

52. Trazos de los capiteles de la capilla de Loreto.

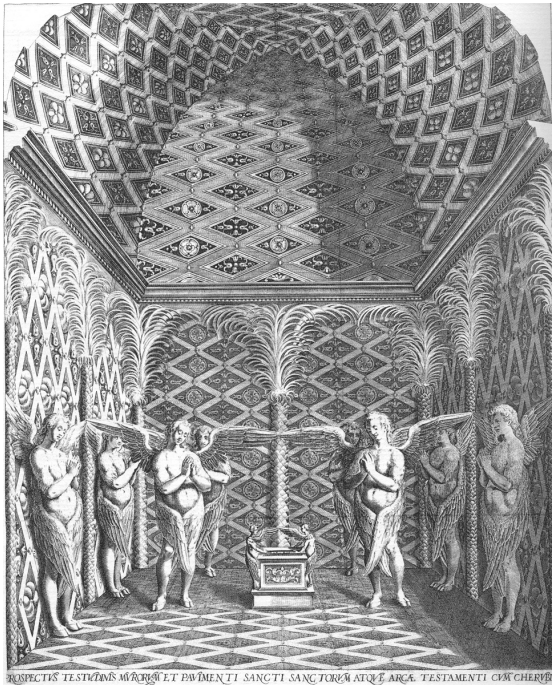
Trazo: JAHS.



dado seguimiento a la interpretación del jesuita al representar en estos capiteles a dos de los evangelistas aprovechando los atributos iconográficos de ellos: el toro y el león, así mismo la solución formal en Loreto no se aleja en nada de lo expresado por Villalpando ya que son contruidos tal y como son descritos: dos pares de alas y un tercero que se convierte en volutas, entre salientes de hojas de acanto sus patas y garras apoyadas en el collarín del capitel justo como en el grabado .

Ahora bien, las otras dos representaciones zoomórficas de los evangelistas son también tomadas de algunos grabados del tratado, tanto en su ubicación como en su aspecto formal. En las láminas que nos muestran la fachada del Santuario y el alzado oriental del mismo, se encuentran descritos los cuatro evangelistas en su representación zoomórfica a lo largo del friso, como si se tratase de metopas. En Loreto el otro par de evangelistas se encuentra colocado de igual manera en el friso y son colocados dentro de una moldura rectangular como si se tratase tam-

53 y 54. Fachada y Alzado oriente del Santuario donde se aprecia tanto en el friso como en la cornisa la referencia del tetramorfos. Grabado en la última visión del profeta Ezequiel. Imágenes: Dios arquitecto, Madrid, 1991.



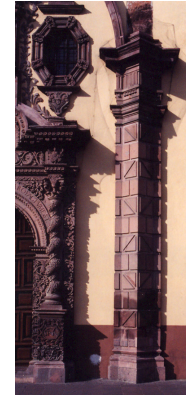
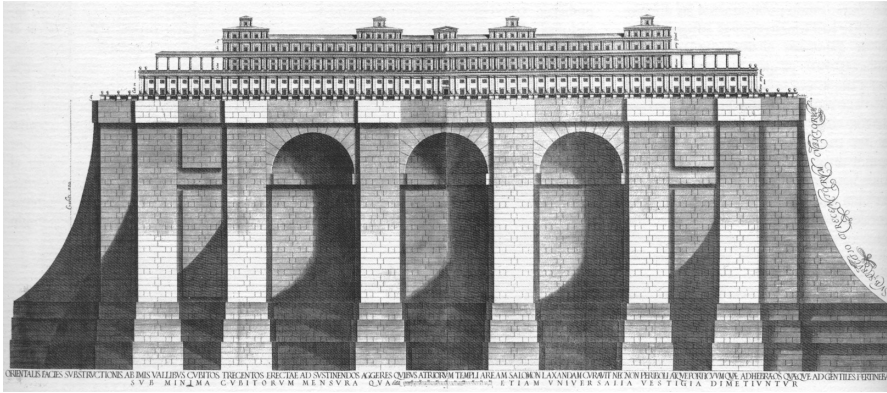
55. Diseño del sancta Sanctorum con ángeles custodios, en la Última visión del profeta Ezequiel. Imagen: Dios arquitecto, Madrid, 1991.

56 y 57. Representación alada del tetramorfo en el friso de Loreto. Fotografía: JAHS.

bién de metopas. Ahora bien, estos dos evangelistas restantes, Juan y Mateo, son representados por un águila y un hombre alado respectivamente y la solución que se le da a estos elementos es similar a la observada en los ángeles que se encuentran tanto en las portada del tomo II como en la lámina que representa el interior del Sancta Sanctorum, en la cual un par de alas cubren el vientre de los ángeles mientras que el otro se extiende apuntando a los extremos resguardando el arca de la alianza. En Loreto esta solución se da también en las mencionadas metopas que se encuentra justo arriba de los capiteles, sólo que en este caso se trata de tres pares de alas, siendo el tercero de ellos el que cubre el cuerpo del hombre y del águila; en la representación del hombre alado, incluso es notable la intención de apuntar al exterior las alas, como sucede en el grabado. Con esta composición se completa la interpretación del tetramorfos putualmente descrito en el tratado de Villalpando.

Un elemento más que podemos relacionar con el discurso formal del tratado de Villalpando es el concerniente a los contrafuertes. La estructura visual de Loreto está enmarcada por sendos contrafuer-





58. Diseño del alzado del Templo con su basamento, en la Última visión del profeta Ezequiel. Imagen: Dios arquitecto, Madrid, 1991.

59. Comparación con los contrafuertes que flanquean el frontispicio de Loreto. Fotografía: JAHS.

Nótese que en el grabado, debido a las sombras, los contrafuertes exteriores parece que estuvieran solucionados en esviaje.

tes en esviaje, los cuales le brindan una sensación no sólo de masividad volumétrica sino de estabilidad y firmeza. Esto mismo se puede apreciar en la propuesta del templo de Salomón de los jesuitas españoles, ya que en la lámina que nos presenta al templo con sus arranques, se pueden apreciar gigantescos contrafuertes que sustentan toda la base sobre la que se desplanta el Templo; interesante es observar como la representación de luces y sombras del grabado dan la impresión de dibujar contrafuertes también en esviaje, como los diseñados en la capilla potosina. Con esto se demuestra que el

tratado del padre Villalpando y el padre Prado, influyeron de manera determinante en la conformación no sólo formal sino simbólica y teórica de la Capilla de Loreto en San Luis Potosí. El hecho de que este mismo ejemplar se encontrara en la biblioteca del colegio jesuita de la localidad refuerza lo planteado.

Queda de manifiesto el claro conocimiento de la arquitectura que tenían aquellos que planificaron la capilla de Loreto, aun más, queda demostrada la influencia que la teoría arquitectónica representada en tratados, ejerció sobre el espacio aludido, con lo que se evidencia el profundo conocimiento no sólo de la técnica sino de la teoría que en el mundo jesuita, sea el lugar que fuere, como en el caso de San Luis Potosí, se ejercía.

•

<sup>1</sup> Carlos Borromeo. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, Nota preliminar de Elena Isabel estrada de Gerlero, UNAM, México, 1985, p. X.

<sup>2</sup> *Íbidem*, p. XXI.

<sup>3</sup> *Íbidem.*, p. XXX.

<sup>4</sup> *Supra*.

<sup>5</sup> Carlos Borromeo. *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>6</sup> *Íbidem*, p. 7-8.

<sup>7</sup> *Ídem*.

<sup>8</sup> *Íbidem*, p. 13.

<sup>9</sup> *Íbidem*, p. 14.

<sup>10</sup> *Íbidem*, p. 21.

<sup>11</sup> *Íbidem*, p. 25

<sup>12</sup> *Íbidem*, p. 40

<sup>13</sup> Martha Fernández. *La presencia de los tratados en el proceso creativo de la Nueva España*, copia fotostática inédita, p. 21.

<sup>14</sup> Ernesto de la Torre Villar. *La arquitectura y sus libros. Guía bibliográfica para la historia y desarrollo de la arquitectura y urbanismo en México*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 1978, p. 13.

<sup>15</sup> Carlos E. Mendoza Rosales. *Memorias del curso Tratados de arquitectura*, Facultad del Hábitat de la UASLP, Enero, 2005.

<sup>16</sup> Ernesto de la Torre Villar. *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>17</sup> Sebastián Serlio Boloñés. *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Edición facsimilar, con introducción de Víctor Manuel Villegas, Universidad del Estado de México, México, 1978, Lám. 56a del libro tercero.

<sup>18</sup> *Íbidem.*, p 7.

<sup>19</sup> *Íbidem.*, p. 3.

<sup>20</sup> Juan Antonio Ramírez, *et. al. Dios arquitecto*, ediciones Ciruela, Madrid, 1991, p. 155.

<sup>21</sup> *Íbidem.*, p. 33.

<sup>22</sup> Juan Bautista Villalpando. *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, Traducido en el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, por Fray Luis Rubio O.S.A. Edición a cargo de José Corral Jam, Colegio Oficial de Arquitectos, de Madrid Patrimonio Nacional, Madrid, 1990, Tomo II, Libro V, Cap. 60.

<sup>23</sup> Juan Antonio Ramírez, *Op. Cit.*, pp. 37-39.

<sup>24</sup> *Íbidem.*, p. 199.

<sup>25</sup> *Íbidem.*, p. 17.

<sup>26</sup> Juan Bautista Villalpando. *Op. Cit.*, p. 290.

2.ii.c. El salomónico sui generis de *Jachín y Boaz* y su similitud con la obra de Ricci.

*“Y asentó las dos columnas en el pórtico del templo; y alzado que hubo la derecha, la llamó Jachín: levantada igualmente la segunda, le puso por nombre Boaz”*  
1R. 7, 21

Es debido a la concepción salomónica de Loreto y a la ausencia de una relación directa con referentes locales en primera instancia y nacionales después, que esta ocupa un capítulo aparte en este trabajo.

La arquitectura salomónica representada principalmente por la columna del mismo nombre, aparece en la Nueva España en la catedral de México y de allí se expande su uso como el paradigma más claro, convincente y como fiel portavoz del barroco en México.<sup>1</sup> Va a ser a través de Cristóbal de Medina Vargas y sus columnas salomónicas catedralicias que se materializará esta idea salomónica en el México Colonial,<sup>2</sup> marcando con estas un parte aguas a partir del cual la idea del barroco se consolidará y se permitirá algunos de sus más caprichosos vuelos.

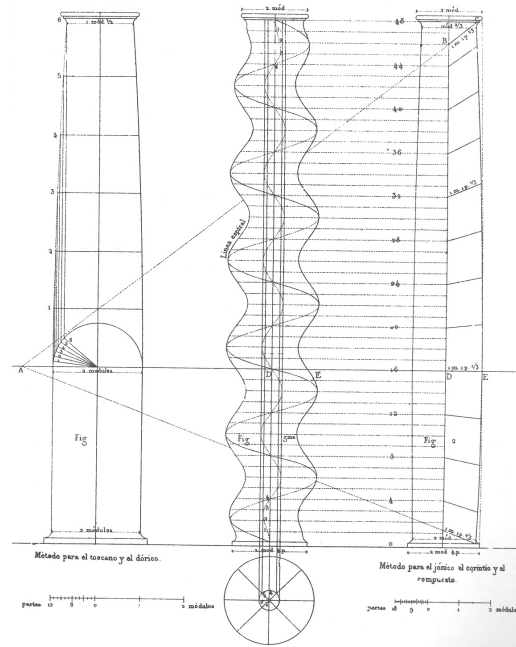
El antecedente de la columna salomónica lo encontramos en las columnas vitíneas vaticanas. De acuerdo a la tradición, estas columnas pertenecieron al templo de Salomón y se caracterizan por su torsión y por estar divididas de forma tetrástila. En ellas se desarrollan cinco espiras y cada división es decorada de forma alternada mediante estrías ondulantes y racimos de vides. Estas columnas sirvieron

como modelo y dieron rienda suelta a la imaginación de pintores –en primera instancia<sup>3</sup> y arquitectos.

En las columnas salomónicas vamos a encontrar una pieza que encajaba perfectamente en la mentalidad barroca, convirtiéndose prontamente en un elemento de suma importancia dentro del repertorio formal barroco; elemento dotado a su vez, de un fuerte simbolismo que se acomodaba perfectamente a los decretos del Concilio de Trento.<sup>4</sup>

Fue tal el éxito de estas columnas que pronto fue necesario incluirlas en los tratados de arquitectura, desatando una polémica respecto a si estas constituían un nuevo orden o eran simplemente la extensión o derivación de uno de los ya existentes.<sup>5</sup> Esta discusión llevó a los tratadistas y a los artistas pictóricos a permitirse crear y “jugar” con esta forma, originando un fantástico repertorio visual que sirvió como modelo para la creación (apegada a los cánones descritos en los tratados o desde una muy particular interpretación) de las más variadas y caprichosas formas.

Fue Iacomo Barozzi da Vignola quien de forma muy técnica, deja evidencia en su



60. Desarrollo de la columna helicoidal. Iacomo Vignola. Estudio de los cinco órdenes, Porrúa, Argentina, 1982.

tratado de arquitectura<sup>6</sup> el como resolver el problema de construir una columna helicoidal aunque la presenta sin incluirla en un orden específico<sup>7</sup> y al carecer de él, le da la oportunidad al artista de manejarlo con diferentes basas y entablamientos, encontrándonos así con las más variadas combinaciones de estilos y órdenes bajo el auspicio del salomonismo. Otros tratadistas como Caramuel, Guarino Guarini, Wendel Dietterlin y fray Juan Ricci dan cuenta en sus escritos de la forma que la columna salomónica debe tener, incluso en Ricci encontramos un tratado de lo que él denominó *El orden salomónico entero* donde nos habla de una

“salomonización” total de cada uno de los componentes arquitectónicos.

Resultaba por consiguiente muy adecuado en el mundo barroco echar mano de elementos que por tradición formaban parte de la arquitectura diseñada por Dios. Este argumento simbólico valió para su profusión durante este período contrarreformista y hasta bien entrado el siglo XVIII.

En el capítulo anterior hablamos acerca de la posible interpretación que del tratado de Villalpando se hizo en esta capilla potosina. En este sentido, las columnas que aquí encontramos representan de una forma muy peculiar a Jachín y Boaz,<sup>8</sup> ya que simbólicamente y como elemento aislado, son las dos columnas las que de forma más puntual representan al Templo revelado.<sup>9</sup> Templo que como ya se vio, es al que se alude en la concepción de esta capilla. En cuanto a su aspecto formal estas se remontan a su precedente vaticano sólo que con un tratamiento muy particular como veremos a continuación.

En San Luis Potosí, a la que podríamos llamar, por su profusión, la ciudad salomónica por excelencia, encontramos columnas que tienen referentes claros en

su diseño y que incluso sirven como modelos de referencia interna, tal es el caso de las columnas salomónicas del templo franciscano potosino y su reinterpretación en la catedral. Sin embargo, ninguna columna precedente o posterior, se relaciona directamente, incluso ni siquiera insinuadamente, con el par que encontramos en la capilla de Nuestra Señora de Loreto. Martha Fernández precisa en este sentido al incluirlas dentro del apartado de fustes excepcionales en su estudio acerca de la columna salomónica.<sup>10</sup>

Son las de Loreto un par de columnas que se caracterizan por acusar un claro movimiento giratorio que no se reprime, más al contrario, se recrea y enseñorea en él. La importancia de las columnas estriba en que condicionan la estructuración inicial del primer cuerpo delimitando lo que viene a ser un arco triunfal. El hecho de que se encuentren adosadas a la portada —característica esta de los fustes salomónicos novohispanos<sup>11</sup>— refuerza su carácter estrictamente compositivo y ornamental.

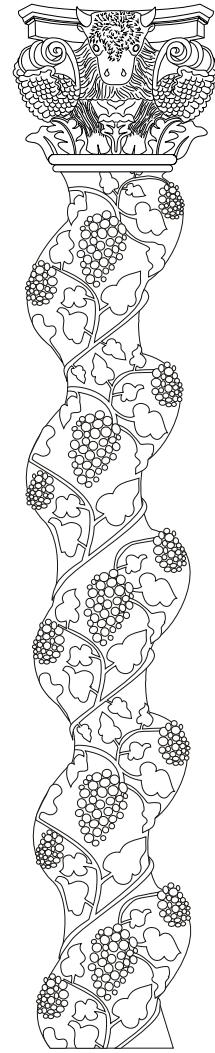
Estas columnas —al igual que en su primitivo antecedente vaticano— están compuestas por cinco giros y contienen una

fuerte carga de índole eucarístico. Las gargantas de las columnas acusan una esbeltez sólo equiparable con el profuso abultamiento de sus senos. Esta disposición de alargamiento de un marcado giro visual, contribuye al carácter ascensional de la portada. Este helicoide sensual y desenfadado se ve enriquecido por una profusa decoración vegetal.

Gracias a la exquisita talla, cuya volumetría visual y gran relieve es impecable, -muestra clara de la excelente escultura arquitectónica de la localidad-<sup>12</sup> las columnas salomónicas de Loreto reafirman su intencionada torsión.

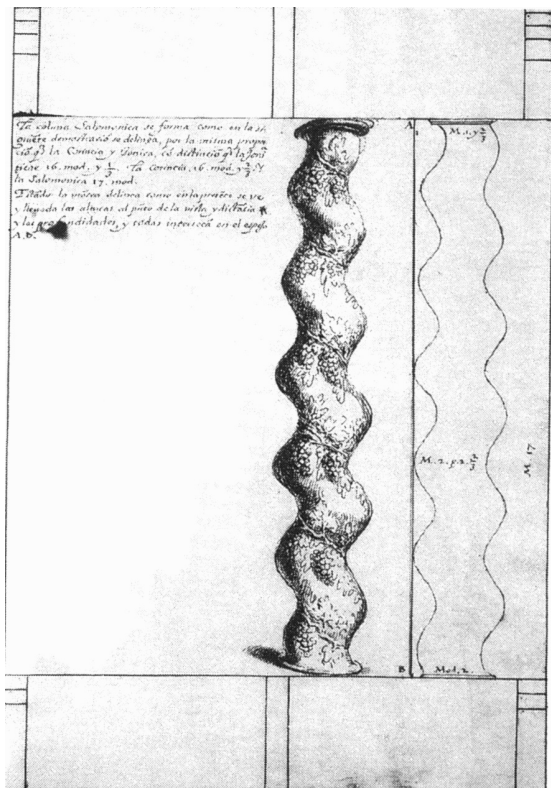
En cada una de las gargantas se aprecia un gran tallo que literal y visualmente las ahorca; este “cinchamiento” de la garganta acentúa su esbeltez, misma que, dramáticamente -como el barroco lo es- explota en los senos sobre los que caen los racimos de vides y hojas que de dichos tallos florecen, abultando y pronunciando más los mismos.

Ahora bien, tomando en cuenta que los alarifes novohispanos se daban la licencia de reinterpretar las formas a las que por tratados o estampas accedían, habría que



61 y 62. Columnas salomónicas en el frontispicio de la Capilla de Loreto.  
Fotografía y trazo: JAHS

buscar un posible patrón modélico de las columnas que encontramos en Loreto. De acuerdo con la Dra. Martha Fernández, el perfil giratorio de estas está vinculado con Vignola,<sup>13</sup> sin embargo la sinuosidad de su volumen, el “descaro” con que acentúa su torsión, su proporción (que en capítulos posteriores se analiza-



63. Columna salomónica, fray Juan Ricci. Grabado. Lámina 38. Reproducción Facsimilar de *La Pintura Sabia* (1659), Madrid, 2002.

rá) y esbeltez, aunado a otras particularidades -que a continuación discutiremos-, nos hace inferir que posiblemente estamos frente a una interpretación de los modelos de fray Juan Ricci.

Este tratadista y pintor español de la orden benedictina, nacido en Madrid en 1600, desarrolló su teoría acerca de la columna salomónica en su *Pintura sabia* y su *Breve tratado de arquitectura acerca del orden salomónico entero* de 1655 y 1663 respectivamente.<sup>14</sup> Estas obras permanecieron inéditas hasta principios del siglo



64. Corte de la columna salomónica y detalle de la talla escultórica, capilla de Loreto. Nótese la similitud en cuanto al recorrido del helicoide respecto a la columna diseñada por Ricci.

Trazo: JAHS

cieron inéditas hasta principios del siglo XX,<sup>15</sup> lo cual se nos presenta como un difícil obstáculo, sin embargo, a pesar de la problemática que esto representa, es posible que Ricci fuera conocido en la Nueva España con tan sólo algunos años de diferencia respecto a su concepción.

El hermano de fray Juan Ricci -el pintor Francisco Ricci-, representó la columna salomónica ideada por el fraile benedictino, en escenografías para teatro y

fiestas reales, de estas se conservan los dibujos y pinturas que sirvieron de inspiración, cabe incluso plantearse la hipótesis de que existieran grabados de estas representaciones<sup>16</sup> mismos que pudieron circular en la Nueva España, aunque es justo decir en este sentido, que falta mucho por investigar y decir en este terreno. Ahora bien, en 1686 aparece el libro *Disegni d'architetura civile ed eclesastica* del maestro piemontés<sup>17</sup> Guarino Guarini. Este padre de la orden de los teatinos conocía la obra –de hecho fue influenciado por ella– de Ricci,<sup>18</sup> es posible entonces que a través de Guarini los conceptos del *orden salomónico entero* llegaran a la Nueva España a través de láminas y grabados extraídos del escrito del padre piemontés. Estas ideas se ven reforzadas si vemos los claros ejemplos de influencia de Ricci y Guarini en la arquitectura barroca de la ciudad de México, muy particularmente en la iglesia de Regina Coeli atribuida a Miguel Custodio Durán,<sup>19</sup> donde se aplican perfectamente los principios del salomónico entero del padre benedictino.

No resulta descabellado pensar en la posibilidad de la influencia de las formas “riccianas” en Loreto, más aun, cuando



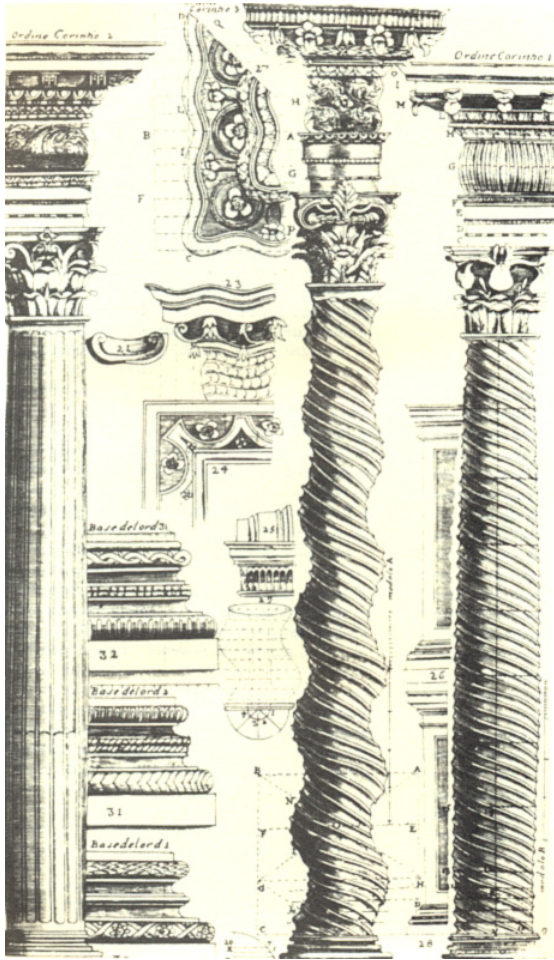
65. Capilla de Regina Coeli en la ciudad de México. Nótese la aplicación de los preceptos del orden salomónico entero del padre Ricci tanto en las pilastras como en el cornisamento y el frontón. Fotografía. La imagen del Templo de Jersualén en la Nueva España. UNAM, México, 2003

al observar el conjunto todo del primer cuerpo de la portada, encontramos claras similitudes con el *arco de triunfo dedicado a Cristo* que Ricci diseñó y que se ejemplifica en su orden salomónico entero.

En el frontispicio de Loreto encontramos las siguientes características que nos hacen vincularlo con dicho arco:

En los dados de las columnas propuestas por Ricci se aprecian cartelas flamencas que contienen leyendas; en Loreto en-





66. Diseño de columna salomónica y entorchada. Guarino Guarini. Grabado. Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII, UNAM/IIIE, México, 2002.

contramos también cartelas flamencas en los dados sólo que aquí, en lugar de leyendas encontramos los monogramas de san Joaquín y Santa Ana.

Las columnas que representan a *Jachín* y *Boaz* en Loreto acusan la sinuosidad manifiesta en el dibujo de Ricci y se consolida a través de gargantas esbeltas y senos pronunciados que suben en un ángulo

muy agudo a lo largo de la caña, dotando de un movimiento claro, ondulante y de una marcada vertiginosidad su giro, características estas que en las columnas del fraile benedictino son claras, así mismo, las gargantas de las columnas de Loreto -como en Ricci- se ahorcan con el correr ceñido de la enredadera de la cual se desprenden racimos de vides, con lo que visualmente se acusa aun más la esbeltez de estas cañas. Cabe destacar que en el *arco de triunfo* de Ricci, las columnas tienen seis giros y en su presentación individual nos la presenta con cinco, en Loreto observamos esta última variante que coincide con las columnas vitíneas de Roma y que sirven a su vez para generar un discurso simbólico que posteriormente se analizará.

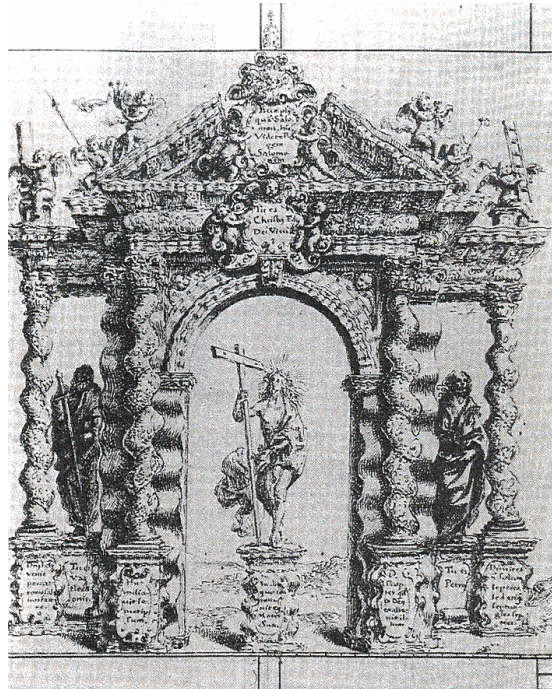
El cornisamento del *arco de triunfo* en Ricci concluye con un frontón roto, en Loreto el cornisamento mismo es el que se rompe, sólo que aquí lo hace de forma curvilínea. Esta cornisa mixtilínea y rota, característica de Loreto, resulta única en la localidad y muy poco frecuente -si no excepcional- en la Nueva España.<sup>20</sup> En ambos casos (Loreto y el arco de Ricci) dentro del rompimiento -y en ese orden de cornisa y frontón, se aprecia nueva-



67. Cómparese el arco de triunfo que es el primer cuerpo de Loreto con el arco de triunfo diseñado por fray Juan Ricci. Primer cuerpo del frontispicio de Loreto, fotografía: JAHS

mente una cartela de raigambre nórdico, y mientras en Ricci aparece de nueva cuenta una leyenda, en Loreto esta es suplida por el monograma de María.

En Ricci el encuadramiento del arco y las jambas del mismo, presentan la ondulación que caracteriza el orden salomónico entero y aunque tal expresión no fue usada de forma puntual en Loreto, si encontramos una solución excepcional: las ondulaciones de la pieza en si, son suplidas por una enredadera que corre tanto en el encuadre como en las jambas y que tiene la pecu-



68. Arco de triunfo dedicado a Cristo resurrecto entre San Pedro y San Pablo de fray Juan Ricci. Grabado. Lámina 42, Reproducción Facsimilar de *La Pintura Sabia* (1659), Madrid, 2002.

liaridad de que, a través de un equilibrado *siseo*, coincidir perfectamente con el movimiento giratorio de las columnas, es decir, con el juego de cóncavo y convexo de senos y gargantas: donde la caña se rehunde en una garganta, la enredadera se ondula ciñéndose al interior y donde el seno se dispara, la enredadera hace lo propio hacia el exterior y así, jambas, encuadre y columnas forman un todo ascendente y ondulatorio como lo vemos descrito en Ricci.

En la hornacina que sustenta a la Virgen de Loreto en el segundo cuerpo encontramos insinuaciones casi imperceptibles de

este mismo principio ondulante. Los glifos de las pilastras que flanquean la hornacina presentan en su arranque y conclusión un discreto intento de ondulación, misma que no puede ser atribuida a un error del cantero ya que esta se presenta en ambas piezas y en el mismo lugar; se trata más bien de un intento furtivo que quedó sólo es eso, es por llamarlo así, un *arrepentimento* manejado aquí por el creador. Este nicho está rematado por un cornisamento, y es justo en este donde encontramos una moldura que, de forma ondulante recorre toda la cornisa, como si se tratase de un cintillo recreado por pequeñas curvas ondeantes tal y como se ven descritas en el arco de triunfo propuesto por Ricci.

Ahora bien, existe una variante de este arco de triunfo (si acaso podemos llamarle variante), la cual resulta interesante puesto que se acerca, tal vez sin tantas coincidencias como el anterior, pero con otros detalles que lo vinculan con nuestra portada potosina; se trata de una variante dedicada a la Virgen apocalíptica (ambas pertenecientes a la *Pintura Sabia*) en la que el frontón roto se relaciona directamente con el nuestro debido a su corte curvo, enmarcando como en el anterior una cartela flamenca con una inscripción; así mismo



69. Detalle de las columnas salomónicas de Loreto. Nótese como la enredadera del encuadrado coincide con el recorrido ondulante de las columnas, con lo que se relaciona con el arco de triunfo de Ricci, el cual muestra este mismo recorrido ondulatorio entre el encuadre y las columnas. Véase el pronunciamiento de los senos y el rehundimiento de las gargantas, tal y como en Ricci.

Fotografía: JAHS

en este caso el helicoide de las columnas tiene cinco giros y aunque vienen pareadas no podemos dejar de pensar en una relación visual con Loreto; cartelas en los dados también se relacionan con la portada jesuita. Finalmente en este segundo modelo de Ricci, encontramos otro tipo de solución para las ondulaciones tan marcadas que se presentan en el primero; aquí la ondulación de las jambas se obtiene por la superposición de tableros a partir del



70. Cómparese el arco de triunfo que es el primer cuerpo de Loreto con el arco de triunfo diseñado por fray Juan Ricci. Primer cuerpo del frontispicio de Loreto, fotografía: JAHS

salmer, los cuales bajan hasta la piedra de arranque; lo interesante de este modelo de Ricci es el hecho de que estos tableros que salen y se rehunden formando las jambas, a su vez ofrecen un movimiento si no real, si visualmente ondulante; finalmente un entablero sencillo con la salvedad de cuatro modillones salientes que es lo que le otorga originalidad al modelo. En este caso Ricci ofrece una variante de los arcos de triunfo y no podemos dejar de pensar en la posibilidad de su influencia con la portada potosina.



71. Arco de triunfo dedicado a la Virgen apocalíptica entre San Joaquín y Santa Ana de fray Juan Ricci. Grabado. Lámina 39, Reproducción Facsimilar de *La Pintura Sabia (1659)*, Madrid, 2002.

Todo en Loreto es sinuoso, ondulante y lleno de movimiento, empezando por *Jachín y Boaz*, sendas columnas de movimiento *sui generis* que le confieren a la capilla de Loreto un carácter particular; sus jambas y encuadres ondulantes visualmente y coincidentes con las columnas, su friso y su cornisamento roto en curva y la discreta insinuación en los triglifos y la cornisa del nicho confirman lo planteado.

Son estas las características que nos han remitido a plantear la posible influencia

de Ricci en Loreto; influencia que gracias a su hermano o a Guarini o de alguna otra manera aun no dilucidada, llegó en forma de estampas sueltas y grabados o reinterpretado por otros autores hasta la Nueva España y vuelto a reinterpretar ya que el alarife novohispano no copiaba sino que traducía y enriquecía lo que veía. No debemos olvidar tampoco que existe la posibilidad de que el creador de Loreto se haya formado en España<sup>21</sup> o incluso en Italia -al menos el caso del padre Crsitóbal Corde-ro presenta la posibilidad de esto ya que entre 1683 en que entra al noviciado hasta 1702 que es su profesión solemne, tenemos 19 años que no nos queda claro su estancia y proceso formativo- con lo que el contacto con estos referentes formales e incluso la posibilidad de relacionarse con los modelos ya sean materiales o intelectuales, resultaba más asequible.

Lo que resulta cierto es la innegable presencia de elementos que pueden hermanar la portada de Loreto con los principios de Ricci, más puntualmente con los *arcos de triunfo* que diseñó este mismo autor. También es necesario apuntar que la interpretación en Loreto de este tratadista es discreta, interpretación que sin embargo no olvida el principio ondulante, con la parti-

cularidad de que aquí sólo se insinúa, dejándole a *Jachín* y a *Boaz* el papel protagónico en este primer cuerpo. Esta discreta interpretación podría obedecer al hecho de que el dramatismo ondulante de Ricci quizá resultaba excesivo para los jesuitas de la localidad, más aun, para la sociedad potosina dieciochena -aunque también existe la posibilidad de lo contrario y que la *discreción* se deba al propio autor y no a la sociedad potosina-. Sin embargo, la solución que se dio en San Luis fue muy bien recibida, tanto que incluso sirvió a su vez como modelo para soluciones futuras, como lo fue en el caso de la portada josefina del Templo del Carmen.

Pág. 117 ■

La presencia de Ricci en la Nueva España sigue siendo un tema de investigación obligado para los estudiosos de la historia del arte novohispano, sin embargo, poco a poco y a falta de fuentes escriturarias -al menos hasta encontrarlas-, será planteando la posibilidad de su influencia a través del análisis formal de aquellas obras que muestren símiles a lo largo del mundo novohispano, que se irá armando este complejo rompecabezas.

En este tenor, nos parece que en Loreto se presentan características que podemos relacionar con dicho autor, las soluciones for-



72. Puerta josefina del templo del Carmen en San Luis Potosí. Nótese la similitud con el diseño de la portada de la capilla de Loreto. Fotografía: JAHS.

males así nos lo demuestran. Soluciones que al complementarse con el empleo de otras interpretaciones arquitectónicas -como ya se demostró en el capítulo precedente-, nos muestran un respaldo formal inteligible y coherente, total y acabado y de una fuerte carga simbólica que en capítulos subsecuentes se analizará con detenimiento.

•

<sup>1</sup> Martha Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica...*, p.69

<sup>2</sup> Martha Fernández. *Artifícios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, Col. Arte 44, UNAM, México, 1990, p. 67.

<sup>3</sup> Como lo demuestra la Dra. Martha Fernández en su *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica...*, p. 73.

<sup>4</sup> Recordemos que en este Concilio se decretó el culto a los santos, imágenes y reliquias y siendo el templo una reliquia propiamente y sus columnas por extensión parte de la misma reliquia, es que estas podían figurar como un elemento dotado de un simbolismo importantísimo para el mundo cristiano.

<sup>5</sup> Por citar algunos: Vignola habla de los cinco órdenes de la arquitectura sin considerar el salomónico, Guarino Guarini sólo reconoce tres estilos y al hablar del salomónico se refiere a él como el orden corinto terso, fray Juan Ricci aumenta el número de órdenes de cinco (Vignola) a siete y para Caramuel, las columnas helicoidales (llamadas por él mosaycas) podían inscribirse en cualquier estilo. *Teoría de la arquitectura. Del renacimiento a la actualidad*, Ed. Taschen, Italia, 2003. y Martha Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, UNAM, IIE, México, 2002.

<sup>6</sup> Iacomo Barozzi da Vignola. *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma 1562.

<sup>7</sup> Martha Fernández. *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, UNAM, México, 2003, p. 53.

<sup>8</sup> R. 6, 15-22 y Ez. 40, 49

<sup>9</sup> Juan Antonio Ramírez. *Dios arquitecto*, Ed. Siruela, Madrid, 1991, p. 17.

<sup>10</sup> Martha Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica...*, p. 343-354.

<sup>11</sup> *Ibidem* p. 359.

<sup>12</sup> Clara Bargellini. *La arquitectura de la plata. Las iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, UNAM, IIE, México, 1991, p. 57.

<sup>13</sup> Martha Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica...*, p. 354.

<sup>14</sup> Martha Fernández. *La imagen del templo de Jerusalén...*, p. 54.

<sup>15</sup> *Ibidem* p. 115.

<sup>16</sup> *Ídem*.

<sup>17</sup> Elisa Vargas Lugo. *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, 3ª Ed., UNAM, IIE, México, 1999, p. 120.

<sup>18</sup> Joaquín Bérchez y Fernando Marías. *Fray Juan Andrés Ricci y su arquitectura teológica en el contexto barroco*, en Fray Juan Andrés Ricci de Guevara. Reproducción Facsimilar de *La Pintura Sabia (1659)*, conservada en la biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid, Antonio Pareja editor, Madrid, 2002.

<sup>19</sup> Martha Fernández. *La imagen del templo de Jerusalén...*, pp. 116-118.

<sup>20</sup> Martha Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas y la columna salomónica...*, p. 352.

<sup>21</sup> Martha Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica...*, p. 354.

- 2.iii. El trazado geométrico de la capilla de Loreto.
- 2.iii.a. Análisis de la estructura conceptual geométrica.

*“No entre el que ignore la geometría”  
Platón.*

Analizadas los posibles rastros tratadísticos en la capilla de Loreto, pasaremos al análisis de su estructura geométrica para después dar paso al análisis de su significación. La geometría era para el mundo barroco novohispano una herramienta que se utilizaba comúnmente; ya en algunas bibliotecas, como la del colegio de San Ildefonso en la ciudad de México, se encontraba un ejemplar de las Instituciones de geometría de Alberto Durero de 1535<sup>1</sup> lo que nos habla de la importancia que esta tenía para la conformación de un entorno matemática y geoméricamente ordenado que servía como respaldo para la arquitectura, la escultura, etc.

Pág. 119 ■

En la capilla de Loreto subsisten sistemas geométricos que fueron asequibles al constructor, mientras que nosotros observamos tan sólo el resultado: una bella y equilibrada composición arquitectónica. Este resultado se fundamenta en un sistema de estructuras basadas en relaciones geométricas y matemáticas que se encuentran sustentándolo. Así mismo no podemos pasar por alto el hecho de que la capilla mantiene una de las ideas de belleza que ya desde la antigua Grecia se consideraban como tal, y es el hecho de que geoméricamente Loreto

presenta una clara simetría tanto en su frontispicio como en el interior, relación visual que surge de la partición del espacio basado en una línea central que funge como eje rector. En este capítulo procederemos a buscar los trazos reguladores y las construcciones geométricas que coincidan con la estructuración del monumento. En primer lugar hablaremos del frontispicio.

La capilla de Loreto está estructurada como ya se ha apuntado, por un primer cuerpo diseñado como un arco de triunfo y un segundo cuerpo, compuesto por una hornacina y elementos aislados que de alguna manera se imbrican en el primer cuerpo. La capilla presenta una sola calle central flanqueada por un encuadre y un par de columnas salomónicas. La portada tiene un remate de medio círculo que descansa sobre sendos estribos que encuadran la portada.

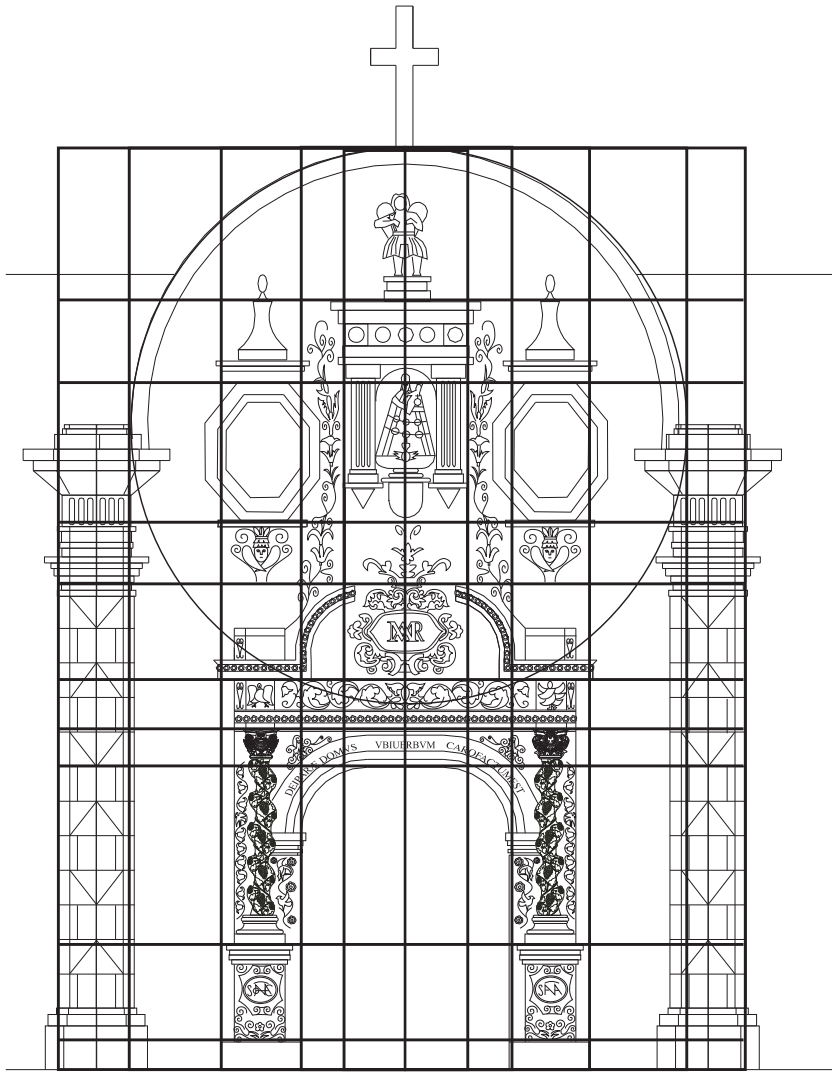
Con estos elementos podemos prefigurar la base estructural geométrica de la portada de Loreto: se trata de la utilización del cuadrado y el rectángulo como base, mientras que el círculo le brinda movimiento y significación a esta estructura básica. Estas figuras contienen un impor-

tante carácter simbólico en la conformación de los templos,<sup>2</sup> mismo que se analizará en el capítulo correspondiente.

Ahora bien, el círculo se puede circunscribir dentro de un cuadrado -recordemos que ya desde Vitruvio se buscaba la cuadratura del círculo<sup>3</sup> y así, el rectángulo como extensión del cuadrado se complementan para formar una retícula sencilla que estructura el complejo tratamiento formal y simbólico de la portada lauretana. La fuerza de gravedad actúa sobre este círculo abriéndolo y arrastrándolo al suelo, generando este nuevo rectángulo que arraiga al suelo a nuestra portada.<sup>4</sup> Estribos y remate semicircular formarán un rectángulo dentro del cual se desarrollaran otros rectángulos que irán conformando la base reticular.

El primer cuerpo esta estructurado en base a un rectángulo que se abre en una calle central que marca el espacio del vano de acceso, esta calle centrada delimita a su vez el espacio dentro del cual se ubica la hornacina con la escultura de la Virgen de Loreto y el límite interno de los óculos octagonales. El arco de triunfo que es este primer cuerpo está regulado entonces por la presencia de un rectángulo -recordemos

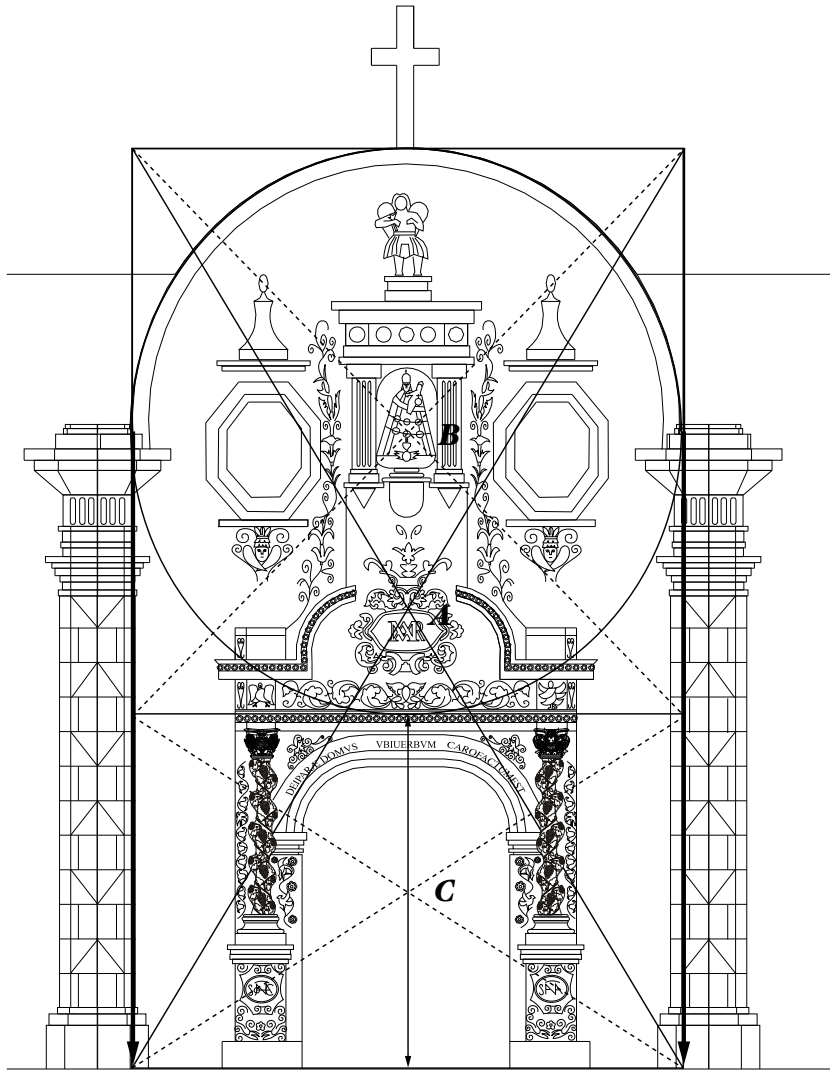




73. En la retícula básica de la portada de Loreto encontramos una economía de formas, siendo el rectángulo la figura geométrica que sirve como base de toda la estructura, mientras que el círculo define remates y alturas. Trazo: JAHS.

que la intencionada proporción de los arcos de triunfo surge en el renacimiento a partir de lo descrito por Francesco de Colonna en su *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>5</sup> El siguiente rectángulo interno es el que delimita el encuadre de la portada, este sube hasta el límite del rectángulo exterior (el formado por el remate y los contrafuertes) y en su paso marca el límite exterior de los óculos, con lo que la estructura básica de estos está fundamentada en la estructura-

ción rectangular de la calle central y del encuadre de la portada. El arco de triunfo en que se fundamenta el primer cuerpo tiene su desarrollo también dentro de un cuerpo rectangular. Finalmente el arco de acceso se desarrollará hasta la tangente generada por la generación del círculo completo que se evidencia en el remate de la portada; es decir, que si desarrollamos este círculo y lo circunscribimos dentro de un cuadrado, estos terminarán deter-



74. Tres centros rectores ejercen la fuerza visual en la portada de Loreto. El primero equilibra la posición de los dos cuerpos (A), el segundo contrarresta las fuerzas verticales de atracción (B) mientras que el tercero lo hace respecto a las horizontales (C).  
Trazo: JAHS.

minando el límite y altura del arco de acceso. Un rectángulo más será el que define la altura y posición de la hornacina y de los pináculos que adornan los óculos, ya que estos se encuentran delimitados por la altura real de la nave (el remate semicircular sirve únicamente como apoyo y remate visual de la portada), finalmente en la moldura exterior de los estribos podemos desarrollar un rectángulo más que cierra justo en la cruz que corona el

remate semicircular de la portada. Esta repetición de forma geométricas nos anticipa la presencia de progresiones geométricas que analizaremos en el siguiente capítulo, ya que esta constante unifica las dimensiones lineales.<sup>6</sup>

Esto evidencia que existía una cuadrícula o líneas guías que determinaron la distribución, forma y proporciones de la estructura, con la cual se efectuaba la transición

del edificio de su más puro estado abstracto y mental a uno de abstracción física.<sup>7</sup>

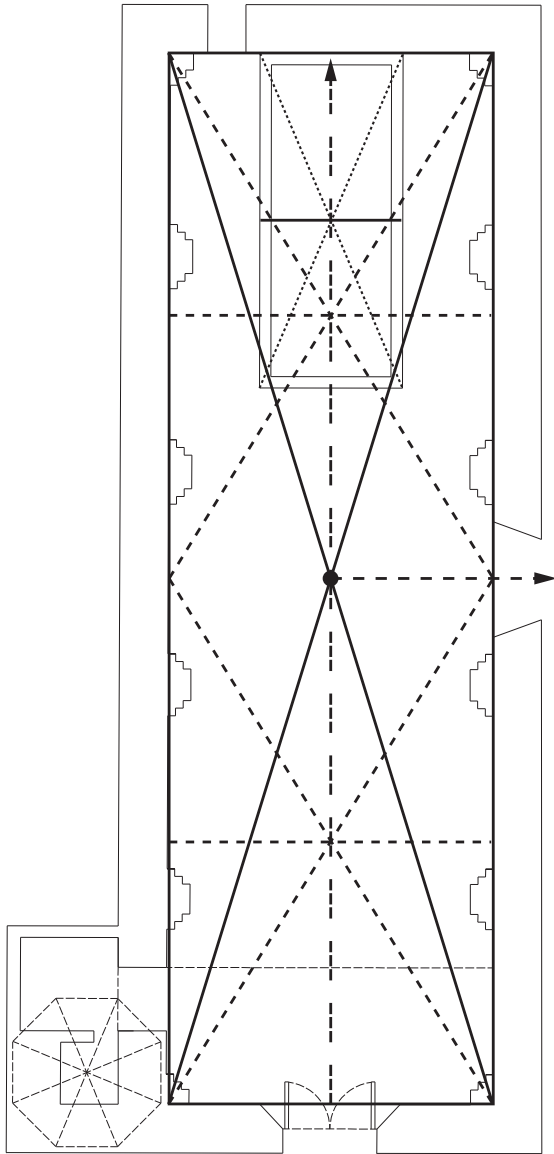
De esta manera se manifiesta una *economía* de formas, con lo que se alcanza un grado de orden<sup>8</sup> tal, que es perceptible por la vista, aun y cuando las mismas líneas estructurales permanezcan invisibles. Y así, dentro de estos planos geométricos se podrá inferir a su vez la *taxis*, que será el entramado que regulará la disposición de los elementos<sup>9</sup> que conformen el frontispicio, asegurando por tal que cada uno de estos guarden una relación tal que no se manifiesta ni arbitraria ni contradictoria.

Como parte del proyecto, también se pretende en esta primera aproximación geométrica, determinar cuales son los centros rectores del frontispicio, es decir, aquellos que sustentan las tensiones, la estabilidad y equilibrio de la portada.

Nuevamente iniciaremos con el análisis del alzado. Debemos partir del referente que existe respecto a los dos puntos de tensión a los que está sujeto: el suelo como centro de atracción horizontal y el cielo como centro de atracción vertical, el cual a su vez está influenciado y determinado por la fuerza de gravedad, la cual juega un papel

importante en la proyección del mismo. El hecho de que existan dos cuerpos interconectados en el frontispicio, nos habla de la presencia de un primer centro dentro de su retícula. Este centro servirá como eje de equilibrio entre los dos planos que ya referimos, el horizontal y el vertical.<sup>10</sup> La presencia de este centro rector permitirá a la vista del espectador vincular espacios y erradicar la arbitrariedad visual que de otra forma sucedería. Recordemos que todos los espacios arquitectónicos están diseñados para ser observados desde todas las direcciones, desde las cuales, cada parte se complementa con las otras, no sujetándose así al punto de vista del observante.<sup>11</sup> Este centro visual se encontrará en la intersección de los dos cuerpos, justo donde se abre el cornisamento del primer cuerpo para dar entrada al segundo; en este espacio que no sólo funge como centro de equilibrio, se encuentra un poderoso referente visual, caracterizado por la cartela y el monograma mariano.

El segundo centro es aquel que, definido por la presencia de un círculo inscrito dentro de un cuadrado imaginario, rige la composición visual del segundo cuerpo, el cual se ocupa de contrarrestar las tensiones generadas por el lance vertical de



75. La presencia del rectángulo se hace nuevamente evidente en la planta de la capilla, así como los diferentes centros de tensión. Trazo: JAHS

esta parte de la portada. Este centro de apoyo visual se encuentra justo en la hornacina, resaltando nuevamente el temario, como en el anterior, al ubicarse en la figura de la Virgen de Loreto. Finalmente el tercer centro que funge como apoyo visual al igual que el pasado, es el que contrarresta a su vez las tensiones

horizontales; este se encuentra en la luz del arco de entrada. Este permite que se aligere la fuerza que ejerce el plano horizontal respecto a la portada misma. En esta retícula rectangular encontraremos finalmente que existen fuerzas antagónicas que empujan la volumetría del recinto al suelo, dándole estabilidad, mientras que una segunda fuerza ejerce su tensión, apuntando su fuerza contrarrestadora al cielo, con lo que el espectáculo compositivo se volca respecto a la dimensión vertical de toda la portada, la cual es caracterizada por la presencia de una calle central que se abre para recibir al segundo cuerpo y para disparar al primero.

El siguiente espacio que se analizará es la nave. Esta es en realidad un cuerpo prismático que no presenta complicación en cuanto a la descomposición geométrica de sus partes, ya que esta continúa con el lenguaje rectangular de la portada, bastaría encontrar en esta su centro, tomando en cuenta que dentro del espacio que hoy analizamos se encontraba un segundo cuerpo, que revestía la mayor de las importancias para la capilla, es decir la presencia del facsímil de la Santa Casa de Loreto, cuyas dimensiones se analizarán en los capítulos referentes a su recons-

trucción hipotética, pero que para este apartado, es necesario al menos anticipar su presencia ya que formaba parte de la capilla y por tanto era sujeta de condicionarla geométricamente dentro de la retícula de la planta de la nave.

Este espacio se encuentra delimitado por una composición completamente rectangular, bastaría cruzar sus diagonales para conseguir detectar el centro y eje de la nave, haciendo esto nos encontraremos con que existen dos subzonas rectangulares, las cuales encuentran un centro que a su vez se disparará hacia la nave del templo contiguo a través de la presencia de un acceso que se ubica justo a la mitad del templo de la Compañía y que conecta con la capilla de Loreto. Este centro servirá como el eje que desahogará la tensión de la constante visual producida por una nave prismática (nuevamente recordemos que originalmente la nave tenía una techumbre horizontal y no una bóveda como la encontramos hoy en día), así el descanso se produce y las tensiones se difuminan hacia el exterior-interior del templo al que está anexa la capilla. La presencia del facsímil de la casa lauretana, también está regida por una base rectangular, aunque sobre este aspecto abundaremos más adelante.

Encontrados los principales elementos geométricos podemos inferir que existen una serie de constantes que evidencian la presencia de un sistema de proporción de razones matemáticas tales como la sección áurea, que se analizará a continuación. En la hipótesis se planteó la posible presencia de un sistema armónico de proporcionamiento, ya este primer acercamiento geométrico prefigura la posibilidad de ésta, por lo que será el tema a tratar en el siguiente capítulo

•

<sup>1</sup> Alberto Durero. *Instituciones de geometría*, Trad., del latín al español e introducción de Jesús Yhmooff Cabrera, UNAM, México, 1987.

<sup>2</sup> José Antonio Terán Bonilla. *El templo cristiano: su simbolismo durante el período colonial*, en Mensaje de las imágenes, INAH, 1998, p. 89.

<sup>3</sup> Pedro Rojas. *Los arcos de triunfo y las portadas religiosas en la Nueva España*, Anales del IIE, Núm. 40, México, 1971, p. 18.

<sup>4</sup> Rudolf Arnheim. *El poder del centro, estudio sobre la composición en las artes visuales*, Alianza editorial, Madrid, 1998, p. 419.

<sup>5</sup> Pedro Rojas. *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>6</sup> Alejandro Sifuentes Solís, et al. *El Camarín de San Diego y su geometría simbólica*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 1998, p. 104.

<sup>7</sup> Juan Antonio Ramírez. *Dios arquitecto*, Ed. Siruela, Madrid, 1991, p. 199.

<sup>8</sup> Alejandro Sifuentes Solís, et al. *Op. Cit.*, p. 106.

<sup>9</sup> *Ídem.*

<sup>10</sup> Rudolf Arnheim. *Op. Cit.*, p. 216.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 213

### 2.iii.b. El sistema de proporción armónica en Loreto.

*Todas estas cosas reafirman con certeza que las partes del templo no fueron limitadas a estas o aquellas medidas por casualidad o arbitrariamente, sino por deliberación máxima y, ciertamente, precediendo estatutos no humanos, sino divinos*

*Juan Bautista Villalpando.  
El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel.  
Tomo II, p. 245.*

Una vez analizados los elementos geométricos que conforman la estructura básica de la capilla de Loreto, se procedió a buscar el sistema de proporción que subyace en la composición de la misma. Resulta evidente que en primera instancia nosotros somos testigos de un resultado material y que la belleza que hoy admiramos es sin duda producto de una estructura invisible, la hipótesis que en este sentido se planteo como punto de partida para este apartado sostiene que el equilibrio visual y la relación de las partes de la capilla, podrían ser producto de un proporcionamiento matemático de números inconmensurables definido *a priori*. ¿Por qué inconmensurables? Porque paradójicamente aun cuando sus fracciones se proyecten hasta el infinito, estos números nos permiten establecer proporciones cuya armonía, matemáticamente, resulta perfecta.<sup>1</sup>

El paso a seguir consistió en buscar esa relación matemática y se partió de dos bases: la primera de ellas surge en función de la deducción visual a partir de la presencia recurrente del rectángulo tanto en la portada como en la planta, de esto se infiere la posibilidad de una retícula basada en el rectángulo, el cual, debido a

la armonía visual que presenta la composición, bien podría tratarse del rectángulo áureo o del rectángulo raíz 2, tomando a su vez en cuenta que este último tiene mucha relación con el áureo. El segundo punto de partida surge del levantamiento que se realizó de la Capilla, el cual nos daría aun con más precisión la relación proporcional que existe en Loreto.

De estas posibilidades surgió la necesidad de definir estos sistemas de proporcionamiento y verificar su utilización en la arquitectura novohispana. En primer lugar se parte de la posibilidad de la utilización de un sistema de proporcionamiento áureo.

La utilización de la sección áurea no resulta poco común en la Nueva España, incluso su utilización se remonta a las culturas precolombinas, sin que por esto se quiera decir que se debe a estas su utilización en un 100% en el mundo novohispano. Parece evidente que este sistema de proporción le es particular a casi todas las culturas, más aun si consideramos que éste lo encontramos implícito en la naturaleza misma. Incluso ya desde Pitágoras se habla de que la explicación de la armonía y el orden existente en la naturaleza se encontraba en los números.<sup>2</sup>

Ahora bien, en el caso de la arquitectura, la sección áurea juega un papel muy importante, ya que en ella encontramos problemas de diseño que implican el óptimo manejo de la distribución de las formas, los pesos y los perfiles;<sup>3</sup> y ante esta problemática se hace necesaria una retícula que, basada en proporcionamientos matemáticos, permita resolver el tema de la ubicación y proporción de cada elemento ya considerado como un todo. Al ejercicio de establecer estas proporciones y convertirlas en elementos perceptuales, le podríamos llamar *práctica de la estética*.<sup>4</sup>

Esta situación se torna más evidente si consideramos que fueron los constructores los que debido a su tarea de crear formas, tuvieron que geometrizar aquellos espacios y formas que de lo abstracto del dibujo saltarían a la forma concretizada. Sin esta necesidad de la geometría como herramienta conductora del quehacer constructivo no podríamos comprender muchas de las soluciones a qué llegaron -y siguen llegando- los arquitectos.

La preocupación por crear espacios armónicos basados en una retícula geométrica áurea, proviene desde la ocupación de

los teóricos italianos renacentistas, quienes buscaban acceder al conocimiento y al secreto de la proporción y la belleza, ahora en la naturaleza y posteriormente heredada al mundo de lo creado por la mano del hombre; ejemplo de ello lo tenemos en Luca Paccioli di Borgo, precursor de la teoría de la proporción áurea en su *De Divina Proportione*, impresa en Venecia en 1509.<sup>5</sup>

Contamos en este sentido con un aspecto interesante, si bien es cierto que, como se ha planteado, fueron los teóricos italianos quienes preconizaron las teorías de proporción, fueron los españoles quienes mantuvieron hasta principios del siglo XIX un sentido casi innato de proporciónamiento arquitectónico,<sup>6</sup> el cual sin duda fue heredado y transmitido en este lado del Atlántico y evolucionado en conjunto con el sentido ya proporcional y simbólico de los naturales de estas tierras.

Lo interesante es que dentro de ese virtuosismo matemático del mundo barroco -que es el que nos ocupa- se pudieron dar las más rebuscadas y fantasiosas soluciones y no sólo en la arquitectura se dará este proceso de proporciónamiento áureo, también -como apunta Manrique-

éste se dará en la escultura novohispana.<sup>7</sup> La sección áurea fue un ordenamiento clásico<sup>8</sup> frecuentemente utilizado en la arquitectura novohispana. Su utilización se circunscribe a los más variados elementos compositivos de las iglesias de la Nueva España, este sistema de proporción lo encontramos en la relación existente entre tambores y cúpulas, entre cúpulas y linternillas,<sup>9</sup> así mismo será frecuente su uso en la solución y diseño de bóvedas o en los entrejes que definen tanto los arcos fajones como los arcos formeros, cuyos rectángulos generados, mantendrán por lo general una proporción áurea.<sup>10</sup>

Ahora bien ¿cuál es el fundamento matemático de la sección áurea? En primer lugar consiste en la división tripartita de una recta dada en dos partes desiguales obteniendo que la razón entre la menor y la mayor sea igual a la razón entre la mayor y la suma de las dos, es decir, la longitud inicial de la recta dada.<sup>11</sup> Esta construcción geométrica se puede sintetizar a través de la siguiente ecuación:

$$x+1/x = x/1 \text{ ó } x^2-x-1=0,$$

de lo que se obtiene la siguiente ecuación cuadrática:  $ax^2+bx+c=0$ , donde  $a=1$ ,  $b=-1$  y



$c=-1$  cuya fórmula para resolver será:

$$\frac{x=-b\pm\sqrt{b^2-4ac}}{2a}$$

$$\frac{x=1\pm\sqrt{1-4(1)(-1)}}{2(1)}$$

$$\frac{1\pm\sqrt{1+4}}{2}$$

de lo que se obtiene la siguiente fórmula que resuelve la proporción matemática de la sección áurea y su valor numérico:

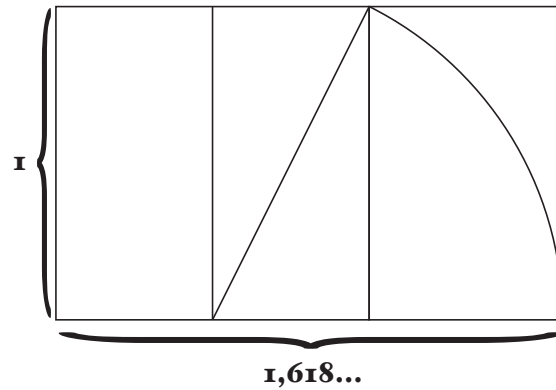
$$\frac{x=1+\sqrt{5}}{2}$$

ó

$$\frac{x=1-\sqrt{5}}{2}$$

cuyo resultado será  $x=1.618\dots$  o  $x=-0.618\dots$ , siendo este el valor numérico de la sección áurea.

A partir de esta formulación se define la división de un segmento en su media y extrema razón y a partir de ella podemos iniciar el trazado de un rectángulo áureo, que no es otra cosa mas que la figura geométrica que surge del rebatimiento de la diagonal de la mitad del lado de un cuadrado<sup>12</sup> y que conserva la relación matemática que se obtuvo en la ecuación anterior. Este rectángulo es el

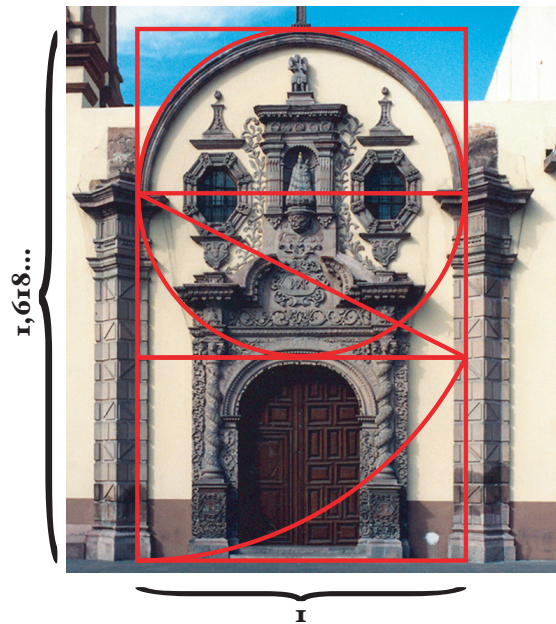


76. Esquema del trazo de un rectángulo áureo.  
Trazo: JAHS.

que nos interesa contraponer con aquellos encontrados en Loreto para deducir en primera instancia si acaso los espacios conservan esta relación matemática y después, averiguar si a partir de esta sección se obtiene la *taxis*, que no es otra cosa mas que el soporte o entramado que regula y norma la disposición de los objetos arquitectónicos;<sup>13</sup> este entramado de líneas y guías permitirá la ubicación de dichos elementos dentro de un orden específico y controlado, donde cada una de las partes formen un todo coherente.

El siguiente paso será *observar* las matemáticas en la realidad de nuestro objeto de estudio a partir de las medidas y de la sobreposición de las formas geométricas que se proponen, por lo que procederemos al análisis primero de la portada.

Partiendo del medio círculo que remata la composición del frontispicio de Loreto, podemos deducir -como se hizo en el capítulo anterior- la presencia de un cuadrado; este cuadrado lo hemos descompuesto en su proporción áurea, contraponiéndolo con la totalidad del frontis. Esto mismo se verificó relacionando las medidas obtenidas del levantamiento hecho en el sitio, obteniéndose lo siguiente: el diámetro del círculo en cuestión es de 6,45 mts, éste descansa sobre los capiteles que rematan los estribos y a partir de allí, delimitaremos el espacio sobre el que proyectaremos el rectángulo; el siguiente dato a verificar es la altura de la portada, esta es de 10,9mts a partir del diámetro del círculo hasta la base. Tomando en consideración estos datos, los convertimos a varas castellanas<sup>14</sup> ya que era la medida utilizada en la Nueva España, obteniéndose los siguiente: el ancho de la portada a partir del semicírculo que nos ha servido como guía es de 7,7 varas, mientras que la altura es de 13 varas castellanas. Estas medidas al momento de dividir las nos arrojan una relación matemática existente de 1 a 1,688..., número que sin duda se acerca a *phi*, es decir a la relación matemática de la proporción áurea, existiendo tan sólo una diferencia

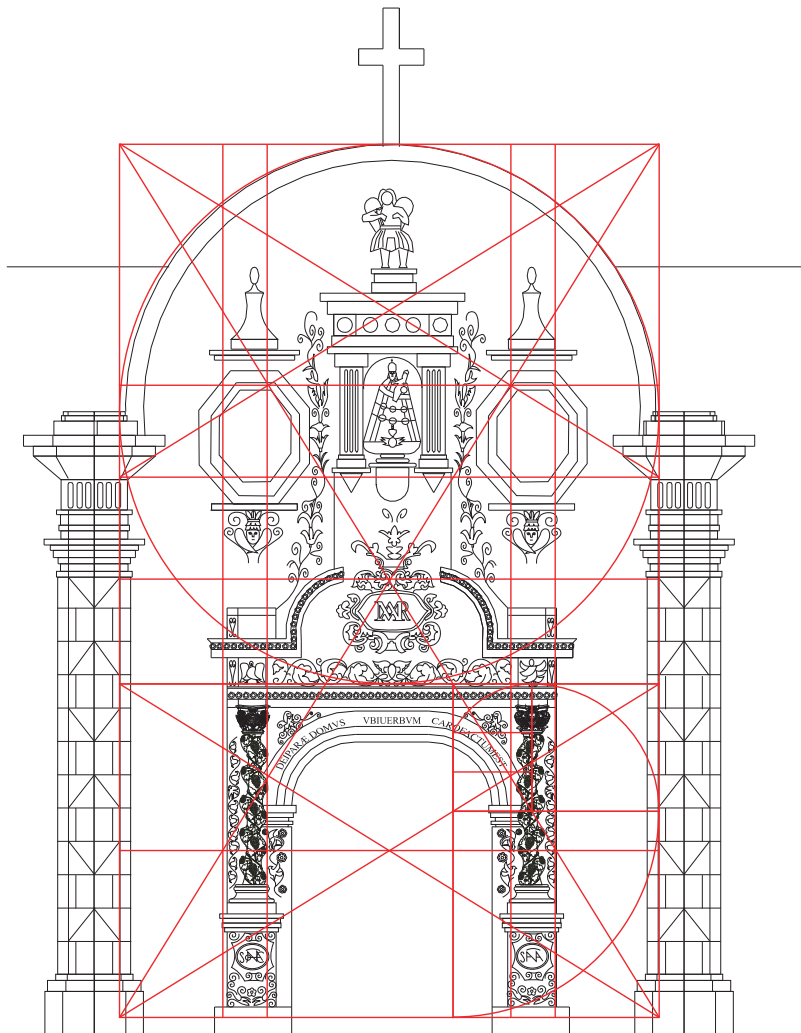


77. Comprobación de la presencia de una base proporcional áurea en el frontispicio de Loreto.  
Fotografía y trazo: JAHS

de 25 centímetros que se justifican por el proceso de construcción y no volviéndose determinantes en el momento de relacionar las proporciones del frontispicio con el rectángulo armónico.

Ahora bien, a partir de este primer ejercicio que nos ha permitido comprobar la presencia de un trazo armónico al menos en el encuadre del frontispicio, procederemos a buscar las líneas reguladoras o taxis, que sustentan la composición y ubicación de los elementos en la portada.

En primer lugar haremos una descomposición del rectángulo áureo para así verificar cuales elementos están siendo

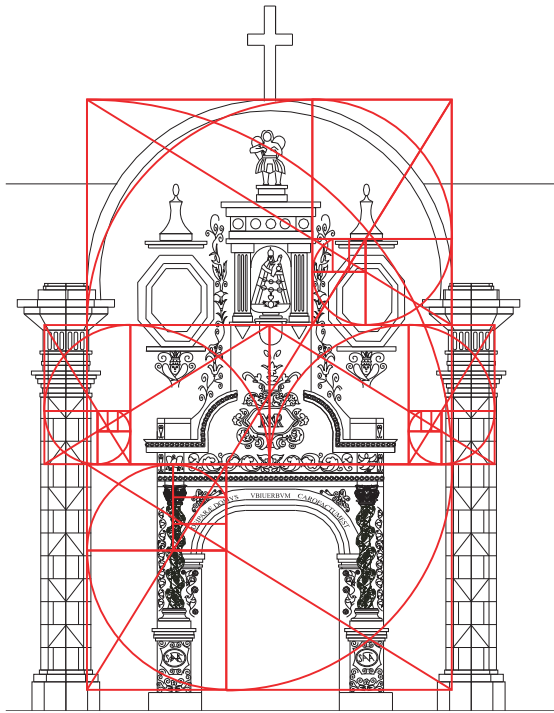


78. Descomposición del rectángulo áureo que genera una retícula o taxis en la que se determina de forma general la ubicación y alturas de los elementos compositivos de la portada. Trazo: JAHS.

determinados por las líneas resultantes y si acaso existe un módulo que regule tal disposición e incluso si este determina las medidas de los elementos.

Lo que se obtuvo de este ejercicio de descomponer el rectángulo áureo fue una retícula que evidencia la disposición de los elementos en Loreto a partir de la retícula generada. La altura del friso y la altura de las jambas que delimitan el

arranque del arco de entrada, están delimitadas por las líneas resultantes de descomponer el rectángulo; así mismo la altura de la hornacina y el punto del cual se desplantan los óculos octagonales está siendo delimitado por la misma retícula; incluso esto mismo demuestra que aquellos elementos que podríamos considerar como “flotantes” en la composición, como es el caso de óculos y hornacina, están perfectamente estructurados me-



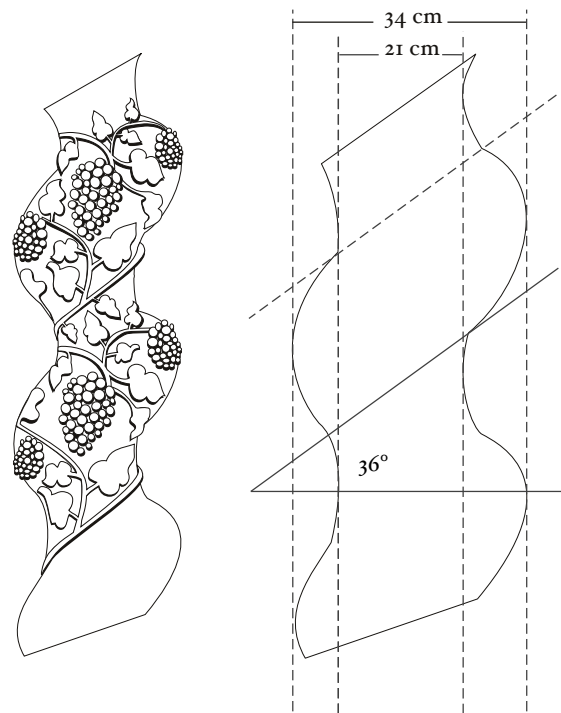
79. Presencia de diversos rectángulos áureos que rigen la composición de la portada de Loreto.  
Trazo: JAHS.

diante esta sistema de líneas y ejes rectores que entranan la portada.

Con esto se demuestra que la *taxis* que se encuentra en Loreto es producto de la retícula generada de la descomposición del rectángulo áureo y más aun, que esta retícula evidencia a su vez la presencia de subsistemas basados también en secciones áureas que determinan la composición del frontispicio.

Cada elemento que encontramos en Loreto parece estar determinado, al menos en su ubicación por una retícula

áurea; basado en esto se procedió a buscar algún elemento que a su vez cumpliera no sólo reticularmente sino formalmente con esta constante matemática. Las columnas de la portada fueron aquellas que amén de lo particular de su diseño<sup>15</sup> mantuvieron una curiosa constante armónica en cuanto a la relación de sus senos y gargantas. Estas se midieron utilizando un Vernier o pie de rey, lo que nos permitió mesurar tales elementos de una manera precisa, obteniéndose los siguientes resultados: los senos de las columnas mantienen una constante de 34 centímetros



80. Relación armónica entre senos y gargantas de las columnas de Loreto y sus ángulos de inclinación de  $36^\circ$  y  $72^\circ$  relacionados con el triángulo de oro. Trazo: JAHS.

mientras que las gargantas una constante de 21 centímetros; estas cifras están directamente relacionadas con la serie de Fibonacci, la cual se caracteriza por el hecho de que los numeradores como los denominadores son los términos de la sucesión y que cuyos términos son iguales a la suma de los dos precedentes.<sup>16</sup> Esta serie está íntimamente relacionada con la proporción áurea ya que la razón entre dos términos consecutivos tiende a  $\phi$ , es decir a 1,618...; tomando esto en consideración, vemos como tanto 21 como 34 forman parte de esta serie aditiva

1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89...

por lo que la razón existente entre la medida de senos respecto a las gargantas de las columnas de la portada es de 1,619..., manteniéndose así la proporción áurea que caracteriza esta portada. Otro detalle a considerar de estas columnas es el hecho de que los ángulos de inclinación del helicoide son de  $36^\circ$  y  $72^\circ$ , los cuales están también relacionados con la sección áurea ya que son producto de la relación  $\pi/5$  ( $36^\circ$ ) la cual surge de la descomposición del rectángulo áureo, formando parte del también llamado triángulo de oro y su descomposición a

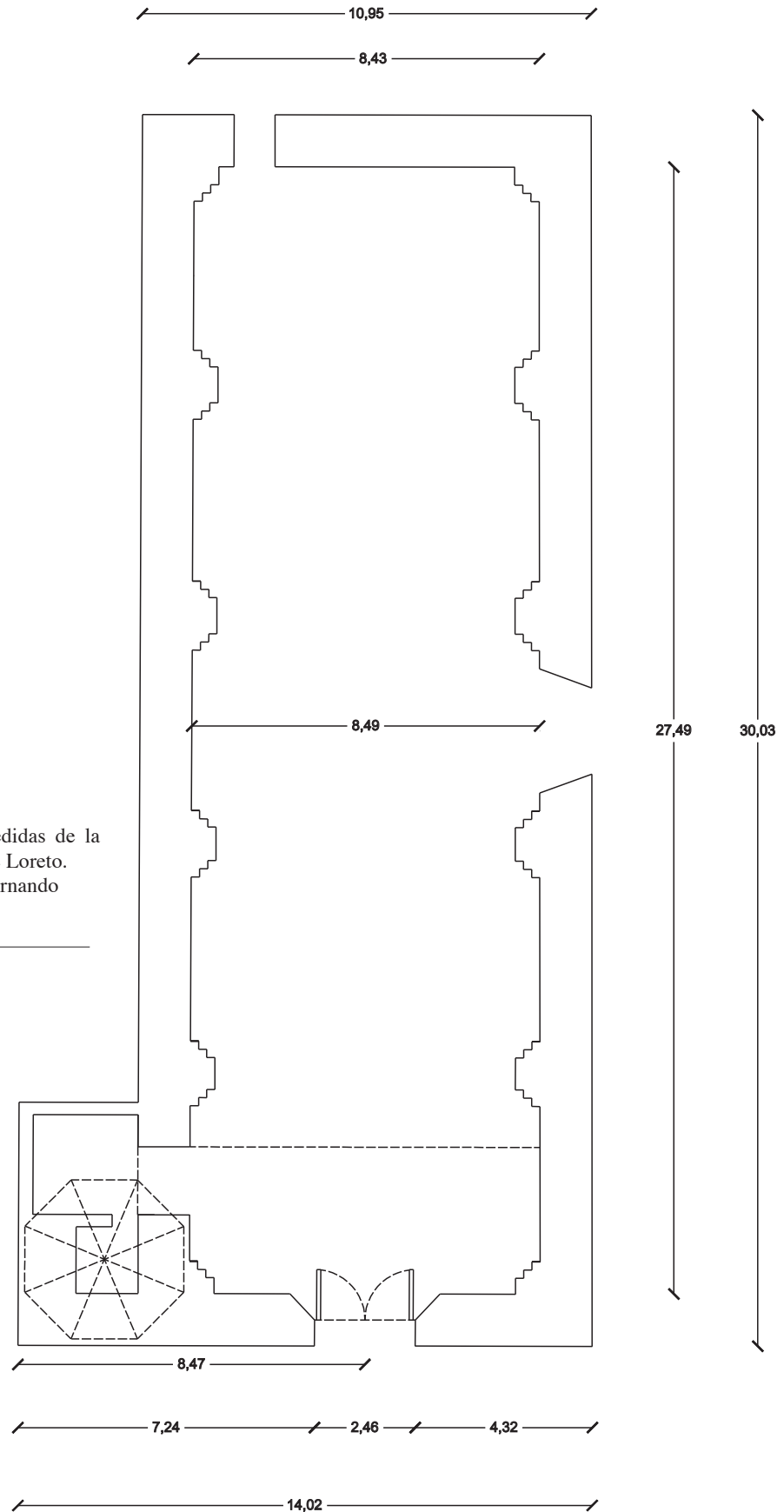
partir del ángulo de  $72^\circ$ .<sup>17</sup> Esta primera parte del análisis del sistema de proporción existente en Loreto nos arroja como resultado que existe un sistema de proporción armónico que rige la estructura de la portada, la siguiente búsqueda será la de encontrar las constantes o variables que en este sentido presente el interior de la capilla.

El paso a seguir fue el de evaluar las características formales de la planta; esta presenta una clara disposición rectangular como ya se observó, había que inferir mediante el análisis de las medidas y la sobreposición de rectángulos áureos si acaso esta planta también participaba del mismo sistema de proporcionamiento.

La planta de la nave tiene las siguientes medidas al interior: 27,49 mts., de largo (longitud) y 8,49 mts., de ancho (latitud), cabe destacar en este sentido que en su parte norte la planta mide 8,43 mts., de ancho y en su extremo sur 8,56 mts., por lo que se tomó la media aritmética del ancho de la nave, la cual coincide con la medida del ancho que se obtiene justo al centro de la misma.

Partiendo de estas medidas se obtuvo

81. Levantamiento y medidas de la planta de la capilla de Loreto.  
Plano: Arq. Judas Fernando González.

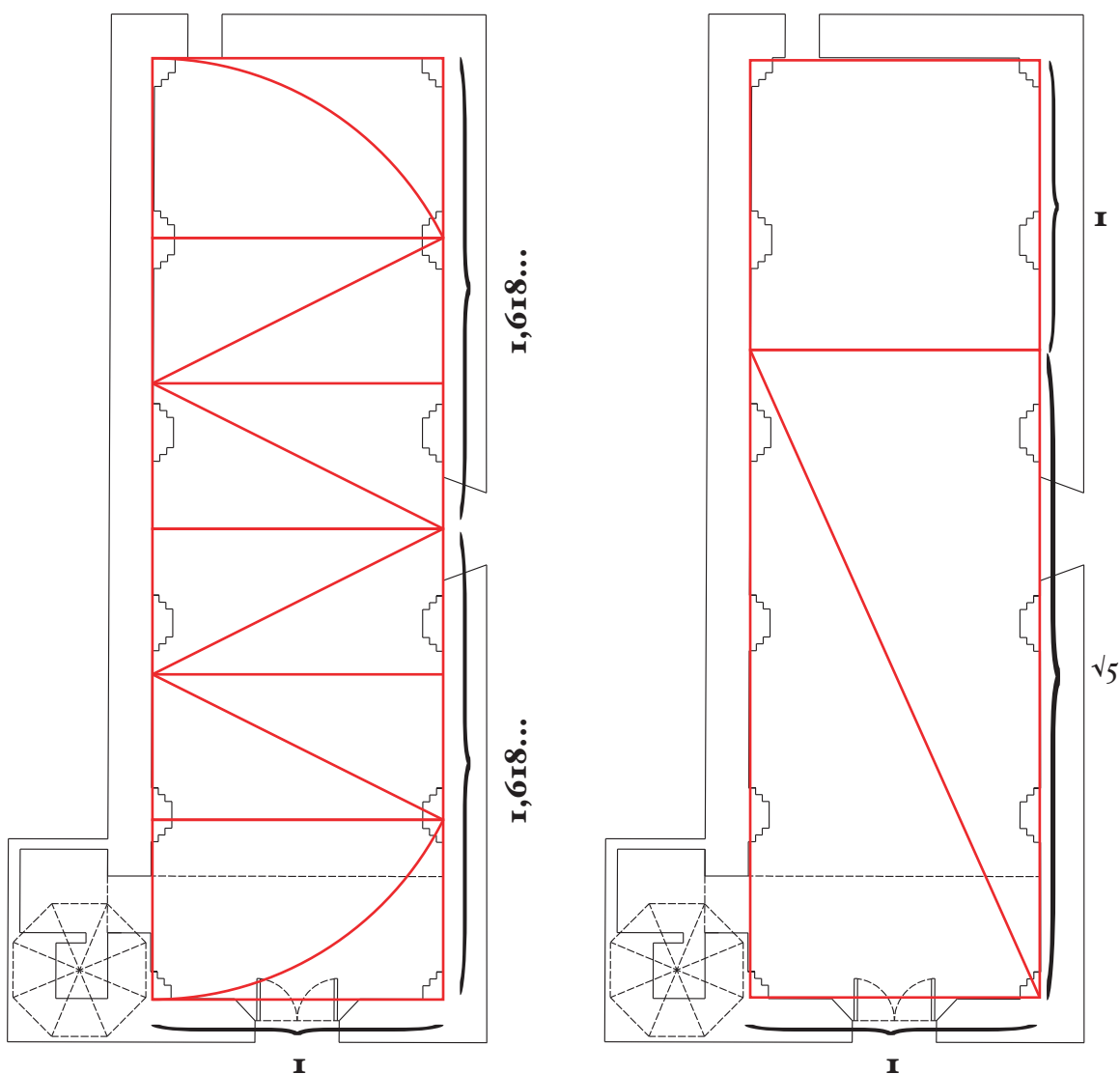


que en la planta de la capilla de Loreto convergían dos secciones áureas concadenadas, lo cual se obtiene de dividir la longitud de la planta entre dos y este resultado a su vez entre la latitud, es decir

$$27,49(\text{longitud})/2=13,745$$

$$13,745/8,49(\text{latitud})= 1,61896\dots$$

Así mismo, este espacio puede relacionarse con los llamados rectángulos dinámicos, llamados así por su cualidad de generar formas, siendo el más frecuente el rectángulo  $\sqrt{5}$  y el rectángulo phi, ambos íntimamente emparentados<sup>18</sup> ya que *phi* es igual a la fórmula



82 y 83. Planos que muestran la presencia de dos secciones áureas dentro de la planta de Loreto y la construcción de la planta a partir de un rectángulo dinámico de módulo  $\sqrt{5} + 1$ .  
Plano: Arq. Judas Fernando González, Trazo de secciones áureas: JAHS.

$$\frac{\sqrt{5} + 1}{2}$$

que traducido a las medidas de la planta, se obtiene:

$$8,49 \times \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 27,45/2 = 13,74$$

donde los 13,47 sirven para obtener los dos rectángulos áureos que componen la planta, es decir una aproximación casi exacta al total de la longitud de la planta.

Comprobándose la existencia de sendas secciones áureas definiendo el espacio interior del recinto.

Finalmente falta analizar la elevación de los muros respecto a la planta (recorremos que la altura dada en el frontispico corresponde al remate semicircular, el cual sobrepasa el límite de la altura de la techumbre, debemos también recordar que la capilla en un principio no tuvo bóveda, tomándose aquí la altura original). En primer lugar se procedió a verificar la altura de la nave (sin bóveda), la cual nos arrojó una medida de 9,45 mts., a partir de esta se empezó por utilizar los métodos para sacar la altura de las te-

chumbres utilizados durante la colonia, los cuales se obtuvieron del tratado de arquitectura de Juan Branca, arquitecto de la Santa Casa de Loreto.<sup>19</sup> En este tratado se ofrecen tres métodos muy sencillos para hallar las alturas, que son a saber, el método aritmético, el geométrico y el armónico.

En el primero de ellos se plantea una media aritmética que obtenemos de sumar el módulo áureo de la planta (13,745 mts.) mas el ancho de la nave (8,49) dividiendo el resultado entre dos: 11,1175, el cual está muy lejos de acercarse a la altura de la nave. En el segundo se obtiene de la raíz del resultado de multiplicar la longitud por la latitud (13,745 x 8,49) lo que nos arroja un resultado de 10,80 mts. El tercer método denominado armónico, implica la operación de sacar la media aritmética de la longitud y la latitud, multiplicar todos los factores y después dividirlos entre la media aritmética, el resultado de esta operación nos da la cifra de 10, 40 mts., descartándose por tanto estos tres métodos. El siguiente paso consistía en buscar otro tipo de razones que nos acrecieran a comprender la altura de la techumbre de Loreto. La clave nos la daría el rectángulo que se forma entre el arranque de los



arcos formeros y el ancho de la nave. La media de la altura que existe del arranque de los arcos formeros y fajones a la base de la nave es de 5,80 mts en contraparte de los 8,49 mts., de promedio de latitud, de estas cifras se obtiene una razón, producto de dividir la latitud entre la altura dada:

$$8,49/5,80 = 14,6$$

número que se aproxima a  $\sqrt{2}$  (14,142), el cual está relacionado con *phi*.

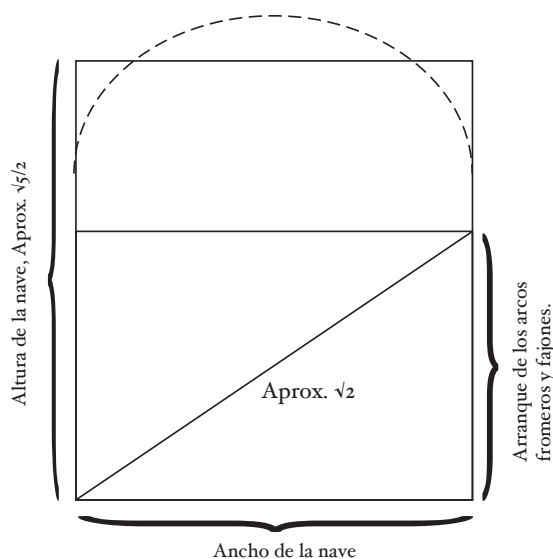
Partiendo de esto se planteó la posibilidad de que la altura de la nave estuviera determinada por otro número inconmensurable cuya respuesta podía estar relacionada con la  $\sqrt{2}$ . Lo que se obtuvo fue lo siguiente:

$$13,745/\sqrt{2} = 9,71$$

Medida que se aproxima a la altura del recinto, que es 9,45 mts, con tan sólo 27 centímetros de diferencia.

La otra posibilidad surge del resultado de dividir el módulo  $\sqrt{5}$  de la nave entre 2, obteniendo el siguiente resultado, que se acerca aun más a la altura de la nave:

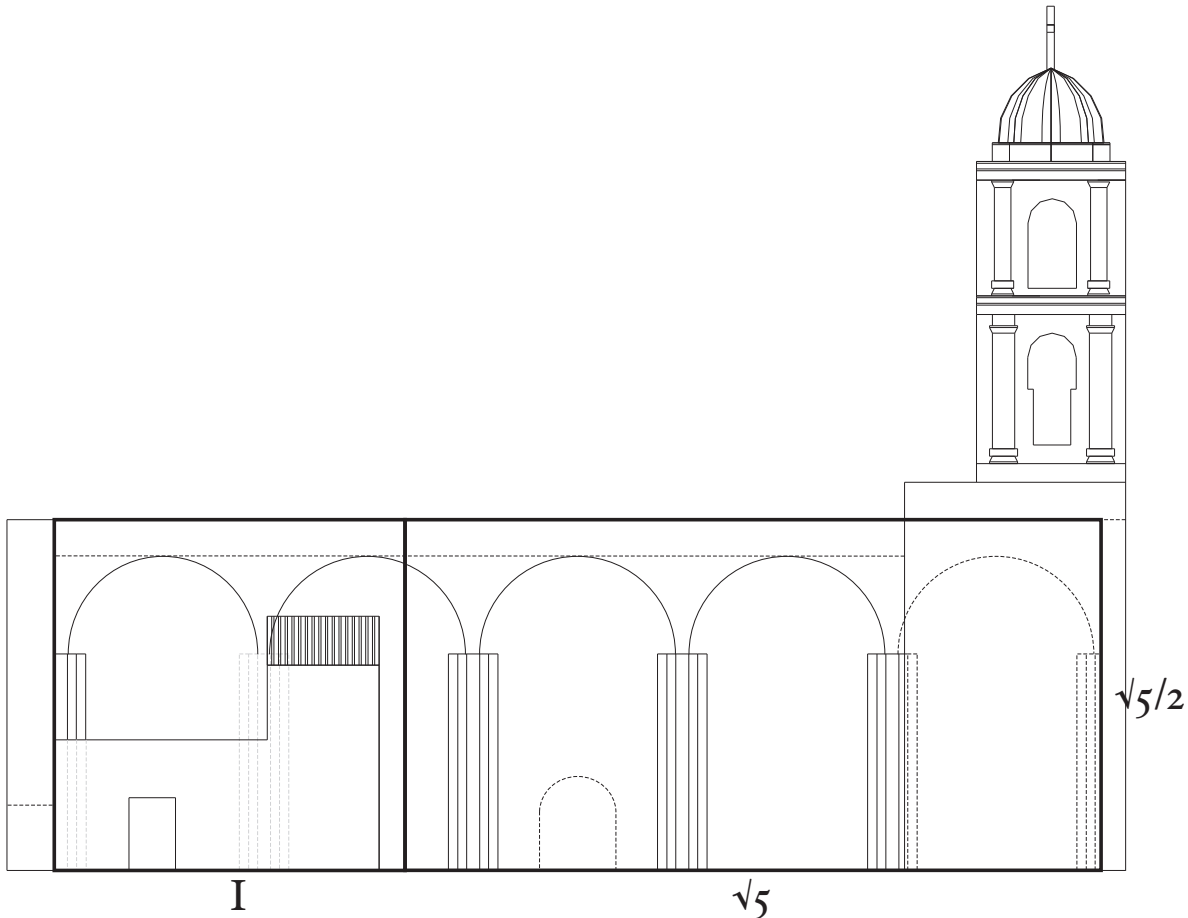
$$18,98 (\text{módulo } \sqrt{5}) / 2 = 9,49$$



84. Aproximación a la  $\sqrt{2}$  existente entre el arranque de los arcos formeros y el ancho de la nave y  $\sqrt{5}/2$  en la altura de la nave. Trazo: JAHS.

lo que nos da una diferencia de tan sólo cinco centímetros.

Una vez analizados todos estos elementos llegamos a la conclusión de que en la Capilla de Loreto existe un sistema de proporción armónico que ha podido ser identificado de forma aislada y como totalidad, donde cada parte juega un papel importante en la conformación de la estética compositiva y visual que caracteriza a esta capilla jesuita y donde cada espacio ya aislado, ya como parte del todo, mantiene una serie de razones matemáticas basadas en números inconmensurables, lo que habla de una clara búsqueda por vincular el espacio sagrado median-



85. Esquema en el que se analiza la posibilidad de la altura del recinto en función de la división del módulo  $\sqrt{5}$  (que forma parte de la planta:  $\sqrt{5}+1$ ) entre dos, lo que nos da una cifra aproximada a la altura de la nave, existiendo tan sólo una variación de cinco centímetros. Plano: Arq. Judas Fernando González.

te una serie de progresiones armónicas, donde la belleza residiría finalmente en la proporción, cumpliéndose lo que planteó Juan Bautista Villalpando en su tratado de arquitectura acerca del templo de Salomón (quien como ya observamos influyó fuertemente en el diseño de esta capilla), al respecto de la necesidad de utilizar proporcionamientos armónicos para diseñar y construir edificios de origen divino:<sup>20</sup>

*“Así es, forma, hermosura, disposición admirable del conjunto de todas las cosas, como exponíamos allí. Por ello, en este lugar tal palabra significará el ejemplar de la fábrica que, medido, manda examinar, a fin de que se pueda conocer, cuando menos en parte, con cuánto artificio y cuán grande sabiduría está arquitecturado, cuán adecuada y elegantemente concuerda cada una de las partes con las otras particulares y cada una de ellas con todo el edificio”<sup>21</sup>*

consiguiéndose con esto lo que en su momento Vitruvio llamaría la *Euritmia*, que

no es otra cosa mas que la apariencia conveniente en la composición de los miembros de un edificio; la hay cuando en su altitud se proporciona a la latitud y esta a la longitud: en suma cuando todo va arreglado a su simetría.<sup>22</sup> La simple presencia y constante de la sección áurea y de otros sistemas que están íntimamente relacionados con esta, nos demuestra que la intención es clara: dotar al espacio de una serie de cualidades que inadvertidas para el ojo, por ser simples retículas y estructuras, dotan al espacio de una cualidad sensorial donde la proporción justifica y nos hace valorar aun más el despliegue estético del recinto, que hoy mutilado en su interior, aun goza de esa espacialidad y proporción características de este período barroco.

•

<sup>1</sup> Alejandro Sifuentes Solís, *et al.* *El Camarín de San Diego y su geometría simbólica*, UAA, Aguascalientes, 1998, pp., 104-105.

<sup>2</sup> H.E. Huntley. *The divine proportion. A study in mathematical beauty*, Dover, New York, 1970, p. 23.

<sup>3</sup> Matila C. Ghyka. *Estética de las proporciones en la naturaleza y las artes*, 3a. Ed. Poseidón, Argentina, 1983, p. 23.

<sup>4</sup> *Ídem.*

<sup>5</sup> *Íbidem*, pp. 11-13.

<sup>6</sup> *Íbidem*, p. 277.

<sup>7</sup> Jorge Alberto Manrique. *Artificio del arte. Estudio de algunos relieves barrocos mexicanos*, Anales 31, IIE, México, 1962, p. 34. Manrique lo demuestra analizando el relieve policromado de la Capilla del Rosario en Puebla llamado “El nacimiento de la Virgen”.

<sup>8</sup> Martha Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas y la columna salomónica...*, p. 37.

<sup>9</sup> *Ídem.*

<sup>10</sup> Carlos Chanfón Olmos. *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, Los espacios de la religión*, UNAM/FCE, México 1997, pp. 310, 313.

<sup>11</sup> Mathila C. Ghyka, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>12</sup> César Sonderegger. *Manual de estética precolombina. Tesis hermenéutica*, Ed. Kliczkowski, Buenos Aires, 2002, p. 92.

<sup>13</sup> Alejandro Sifuentes Solís, *et al.*, *Op. Cit.*, p. 106

<sup>14</sup> Tomando la vara castellana con un valor de 0,838 mts.

<sup>15</sup> Ver capítulo referente al tema de las columnas salomónicas y su diseño *sui generis*.

<sup>16</sup> Mathila C. Ghyka, *Op. Cit.*, p. 49.

<sup>17</sup> H.E. Huntley, *Op. Cit.*, pp. 27, 41.

<sup>18</sup> Mathila C. Ghyka, *Op. Cit.*, p. 158.

<sup>19</sup> Juan Branca. *Manual de arquitectura que escribió en italiano Juan Branca, arquitecto de la Santa Casa de Loreto, con adiciones y notas de Leonardo Vegni, traducido al castellano por don Manuel Hijosa, Beneficiado de Preste del Cabildo Eclesiástico de Medina de Rioseco, Académico Honorario de la Real de San Fernando. Con un método fácil para trazar con exactitud, y prontamente los órdenes de Arquitectura, evitando el trabajo de hallar, á costa de mucho tiempo, el modulo, Madrid MDCCLXXX, por la Viuda de don Joaquín Ibarra*, pp. 79-83.

<sup>20</sup> Juan Antonio Ramírez, *Op. Cit.*, p 174, Citando a Villalpando (Explanaciones Tomo II, p. 458).

<sup>21</sup> Juan Bautista Villalpando. *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, Traducido en el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, por Fray Luis Rubio O.S.A., edición a cargo de José Corral Jam, Colegio Oficial de Arquitectos, de Madrid Patrimonio Nacional, Madrid, 1990, p. 244.

<sup>22</sup> Carlos Mendoza Rosales. Anotaciones del Curso de Tratados de Arquitectura llevado a cabo en la Facultad del Hábitat de la UASLP, el 7 y 8 de Enero de 2005.

2.iii.c. Un nuevo significado del espacio:  
la geometría simbólica.

*“Está en el ánimo exponer a la contemplación del lector un cierto concepto superior, tanto mas suave cuanto que no se percibe con los oídos, los ojos, sino con pensamiento atento, sino con el ánimo, sino con la mente...”*

*Juan Bautista Villalpando.  
El tratado de la arquitectura perfecta en  
la última visión del profeta Ezequiel.  
Tomo II, p. 292.*

Se ha demostrado en el capítulo anterior la presencia de sistemas de proporción inconmensurables relacionados con la sección áurea, o lo que en su momento llamó Luca Paccioli *Divina Proportione*, ya esta condición geométrica, implica que partamos de ella para incirra este capítulo en el que se demostrará como esta retícula sirvió para estructurar todo un mensaje iconográfico que en el capítulo correspondiente también se analizará con detenimiento; por el momento se tratará de hacer evidente las relaciones entre elementos simbólicos a partir de un entramado invisible y justificado por la estructura geométrica.

El hecho de que tanto la portada (la cual es la que conserva casi la totalidad del mensaje simbólico de la capilla de Loreto) como la planta estén estructurados a partir de un sistema armónico nos habla de la creación de espacios de fuerte simbología divina. La percepción sensorial de un espacio nos permite vincularnos a él o rechazarle; esta experiencia que es captada de forma inconciente por nuestros sentidos, implica una vinculación especial con el espacio ya como centro de actividad (en este caso devocional), por lo que el hecho de que este esté diseñado a par-

tir de una sistema de proporcionamiento armónico implica una doble búsqueda: la primera de ella será relacionarlo de forma simbólica con la constitución divina del espacio religioso, como extensión o manifestación de la Jerusalén celeste, como cuerpo de Cristo manifiesto, morada y recinto de su divinidad; ejemplificación a escala del cosmos y su creación; el espacio religioso no podía estar mejor diseñado que con aquellas medidas y proporciones que se acercaran al proceso mismo de creación y crecimiento, donde las matemáticas como ejemplificación de lo perfecto se hicieran presente. La segunda búsqueda nos parece, estriba en el hecho del resultado generado por estos espacios en los usuarios; un espacio diseñado bajo una proporción áurea como es el caso de la capilla de Loreto, sin duda alguna genera una percepción inconsciente de su belleza, que por extensión vinculaba (vincula) al usuario con la divinidad, logrando así que ambas búsquedas persigan un mismo fin: hacer patente la presencia de la divinidad en el recinto.

La geometría en este sentido apoya la búsqueda de crear espacios donde el recogimiento y asombro a partir de la conciencia de lo divino, captados sensorial

y perceptualmente enriquezcan la carga simbólica de los mismos.

Ahora bien, amén de esta condición primera que implica la captación del espacio en función de su volumen y proporción, analizaremos las relaciones geométricas que subyacen en esa retícula invisible para el ojo, pero que determina la ubicación de muchos de los elementos formales y simbólicos de esta capilla jesuita.

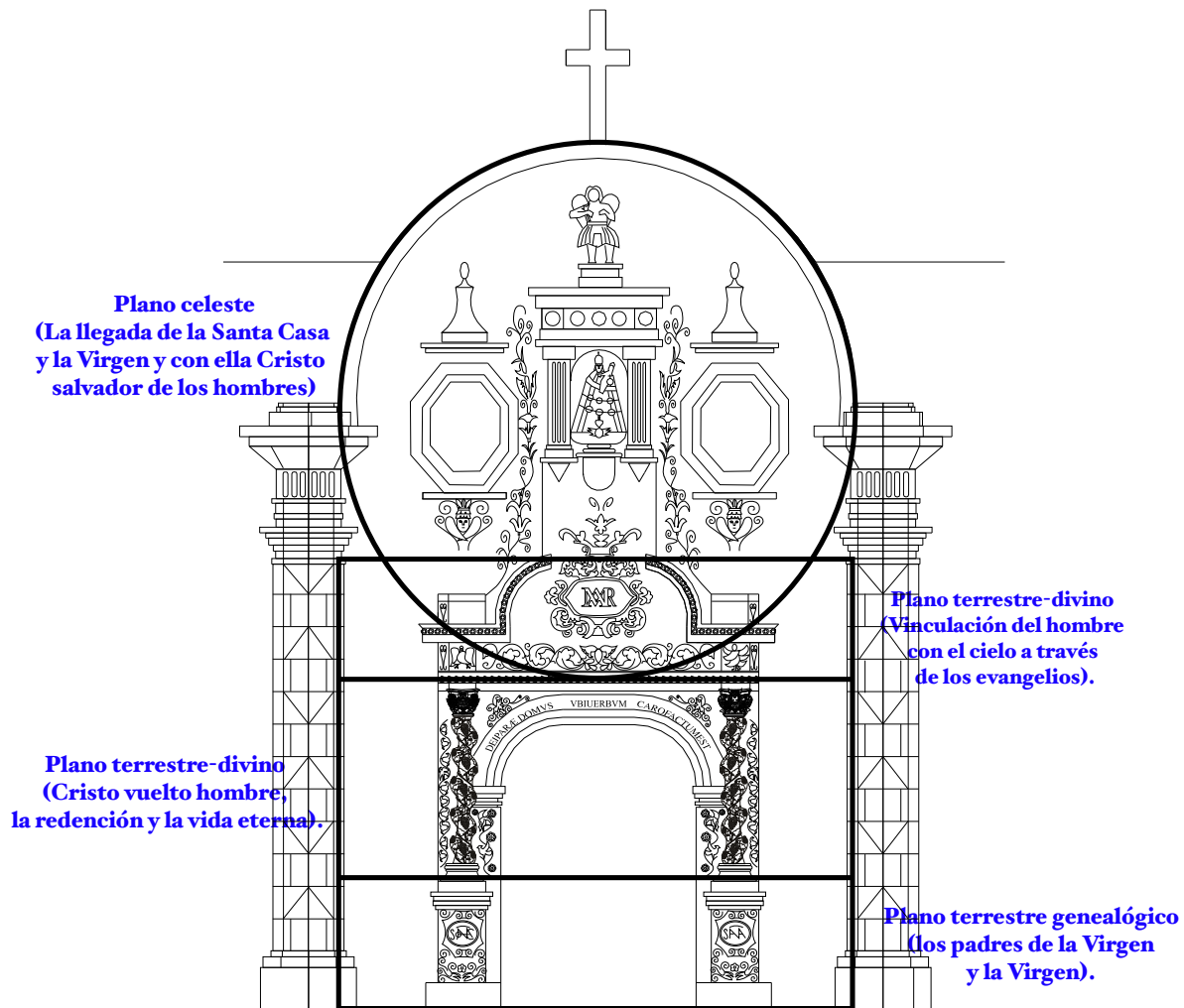
Partiremos como en el capítulo anterior por analizar la portada. En primer lugar y siguiendo el método anterior, resulta interesante analizar la forma geométrica de la que parte la creación de la sección áurea: el círculo. El semicírculo que encontramos en Loreto sirve como remate del frontispicio, sin embargo, continuando con su forma y cerrándolo en su totalidad, este nos delimita un espacio en el que se desenvuelve una actividad interesante: la llegada de la Santa Casa (que adelante se analizará con detenimiento) y de los elementos aéreos de la portada, es entonces este círculo el resultado de interpretar el espacio celeste y de delimitarlo. Este plano celeste sirve de marco para la llegada de los elementos aéreos, sólo en un espacio que evoque a la bó-

veda celeste es posible representar de forma concisa y coherente una serie de elementos a los que se les atribuye propiedades volátiles; complicado resultaría (desde una perspectiva simbólica) haber circunscrito esta escena dentro de un cuadrado, más cuando la disposición de los elementos (hornacina y óculos principalmente) acusan una libertad compositiva que nos hace percibirlos como flotantes. El círculo en este caso juega un papel preponderante en el mensaje simbólico ya que permite que los elementos de la portada literalmente ingresen en el primer cuerpo del frontispicio, imbricándose en el mismo desde una procedencia celeste.

El siguiente cuerpo geométrico está delimitado por el círculo anterior y se trata prácticamente del primer cuerpo del frontis, enmarcado como ya se observó dentro de un rectángulo áureo. En este espacio encontramos la presencia de una serie de elementos que ya no presentan el carácter aéreo de los primeros, al contrario de estos, su evocación iconográfica (como se verá en el siguiente capítulo) tiene que ver con actividades divinas en el plano terreno (pasión, muerte y resurrección de Cristo; redención de los pecados y una base

fundamentada en la advocación mariana de la portada, ya que encontramos a los padres de la Virgen en las basas). En este sentido el rectángulo se convierte en una manifestación del plano terrestre, dividido en tres secciones: la que nos habla de la genealogía de la Virgen la primera, la que alude a la pasión de Cristo y su promesa de vida eterna en la segunda y una tercera que vincula el plano terrestre (rectángulo) con el celeste (círculo) mediante la presencia de los cuatro evangelistas en una representación zoomórfica-seráfica.

Ahora bien, desde esta perspectiva, los cuatro espacios aludidos en sentido horizontal juegan un papel importante por separado pero no pueden comprenderse aislados, es decir, en cada uno de estos espacios geométricos se manifiesta un simbolismo particular pero complementario para la lectura de este recinto, siendo así, la lectura de la portada debería iniciarse en sentido ascendente: Un primer plano terrestre genealógico, un segundo plano terrestre-divino donde Cristo se hace hombre, muere y resucita con la promesa de la vida eterna, un tercer plano terrestre-divino (por el contenido de la palabra de Dios en los evangelios) que vincula la totalidad del espacio terreno con el celes-



86. Esquema de los planos geométricos que delimitan diferentes evocaciones simbólicas complementarias en la lectura de la portada de Loreto. Trazo: JAHS.

te, el que a su vez constituye el cuarto plano, que debido a la fusión geométrica del círculo con el espacio rectangular y a la apertura del frontón en un aparente recibimiento de los elementos aéreos, podemos deducir la vinculación de lo celeste y lo terreno a través de la palabra de Dios y de la intercesión de la Virgen, ya que es ella la principal protagonista de esta capilla.

La geometría en esta primera lectura, le sirvió al programador de la portada para representar diferentes elementos iconográficos vinculándolos en un todo perfectamente coherente.

Con esto se completa el total de las relaciones que en sentido horizontal se dan en función de las secciones geométricas simbólicas de la portada.

El frontispicio de Loreto también presenta una serie de relaciones que se generan en sentido vertical, y que manifiestan también una pensada disposición simbólica de los objetos en función de la retícula geométrica.

En primer lugar no podemos pasar por alto lo que en un principio ya se nos adelanta al observar la portada: el frontón roto sirve como transición entre el primer cuerpo y el segundo que se imbrica. con esto se infiere la presencia de una serie de líneas que delimitan el sentido ascensional de la portada. Si tomamos en cuenta lo referido líneas arriba, las líneas necesariamente deberán converger en un punto central de la composición, justo dentro del espacio delimitado por el círculo.

Partiendo de esto, tenemos dos centros a los cuales estas líneas convergerían: el remate del semicírculo y la Virgen de Loreto. Simbolicamente este elemento resulta el más importante de la composición ya que es finalmente a esta advocación a quien está dedicada la capilla, había que encontrar la retícula que partiendo nuevamente de la sección áurea presentara la estructura que ligara éste

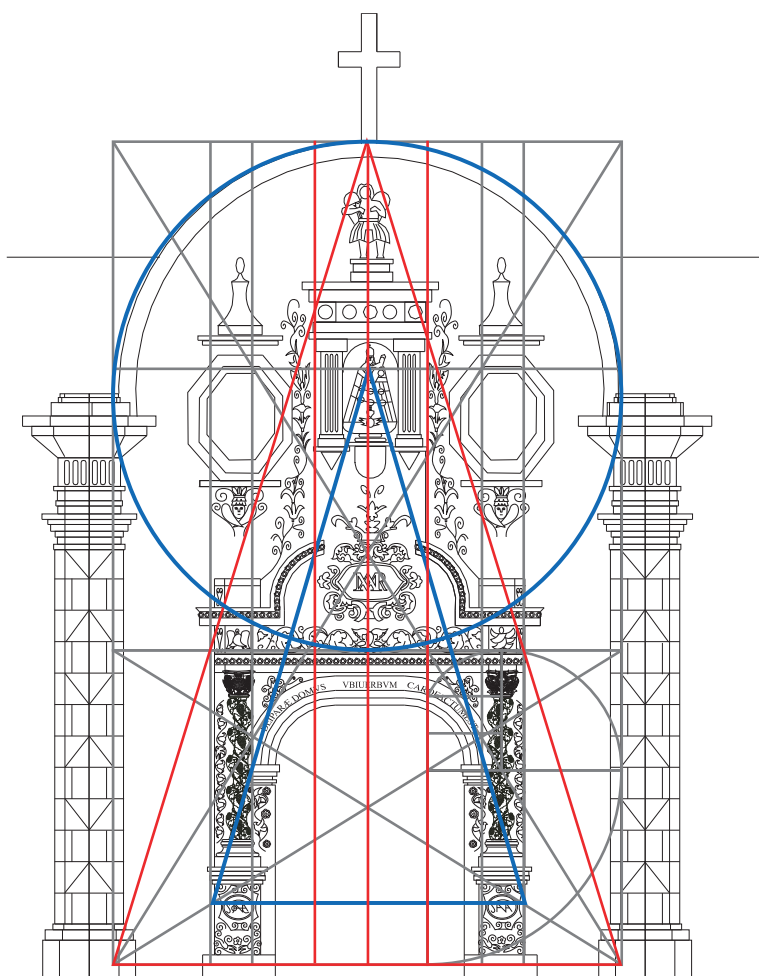
elemento con el resto de la portada. Lo que se obtuvo fue un par de triángulos, el primero de ellos evidentemente producto de la sección áurea de  $72^\circ$  y un segundo triángulo muy próximo a esta proporción, producto también de la descomposición de la retícula áurea. Lo importante es como estos triángulos delimitan y vinculan simbolicamente elementos compositivos del frontis.

El primero de ellos nuevamente vincula el espacio de lo terreno con lo celeste, al incursionar desde la base del frontispicio hasta el remate del semicírculo; a su paso este triángulo deja aun más patente lo visto en el capítulo anterior, ya que va delimitando diferentes secciones de la portada, como es el ancho de la hornacina, y la ubicación de los capiteles. El segundo de ellos es producto como ya se mencionó, de la retícula y lo interesante de este es que vincula los monogramas alusivos a los padres de la Virgen, pasando por el propio monograma mariano y convergiendo en la escultura de la advocación lauretana, justificando así lo que visualmente ya se infería: un seguimiento ascendente que parte de lo terreno y que termina justo en lo celeste. Geometría simbólica e invisible que vincula los ele-



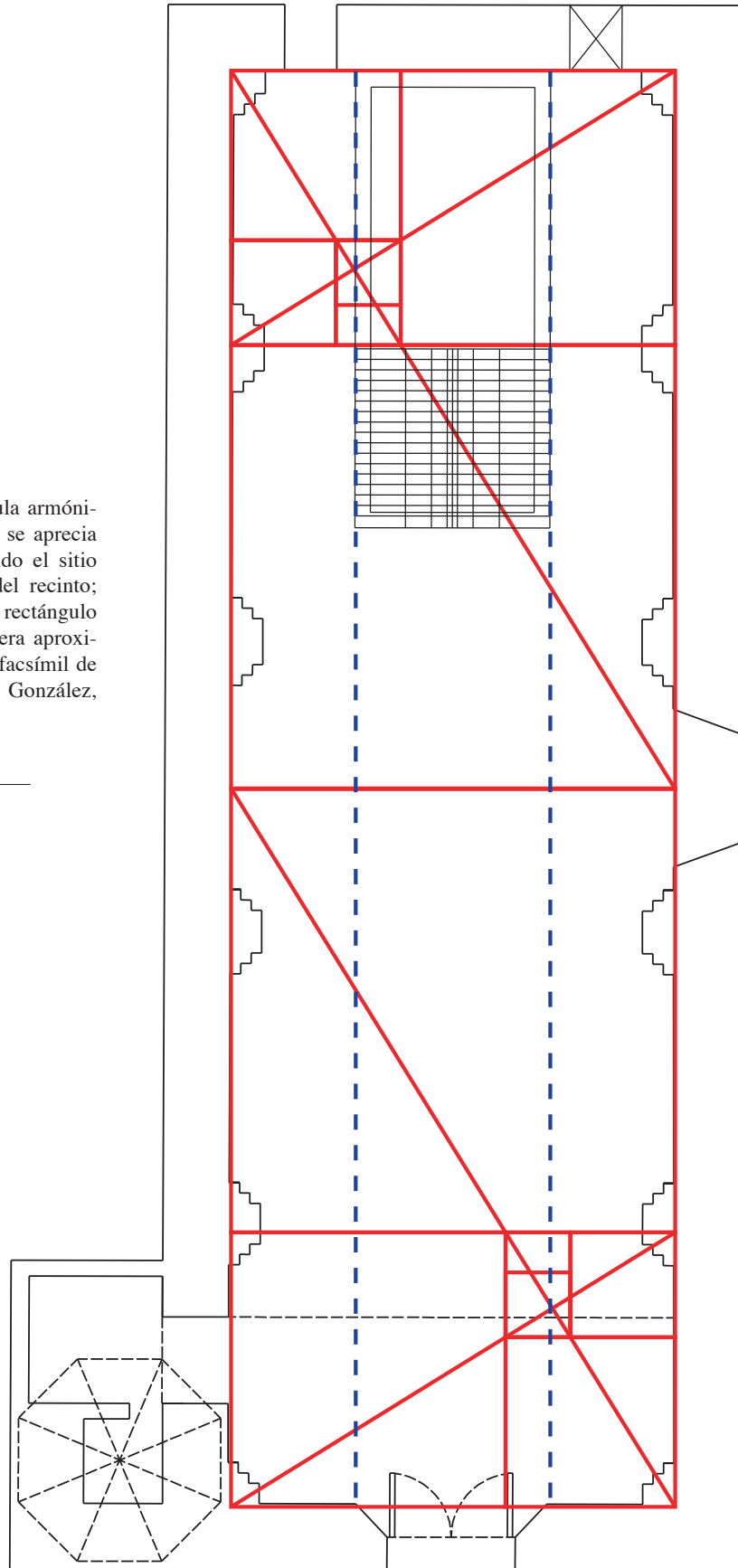
mentos del árbol de Jesé como se verá en el próximo capítulo. Finalmente, a partir de la retícula se puede trazar una avenida central sobre la cual se traza el espacio en el que el frontón rompe, esto resulta interesante puesto que este abre de lleno ante la llegada de la hornacina que trae consigo a la Virgen de Loreto y más importante aun, al Verbo encarnado, como puede leerse en el arco de entrada, justamente entre estas líneas de la retícula: *UBI UERBUM*-donde el verbo, es decir, la Casa de Dios donde el Verbo se hizo carne, y es

dentro de esta sección de la retícula que el simbolismo adquiere el significado más importante de la portada: la llegada de la Casa de Loreto, donde María creció y bajo cuyo techo el Verbo se encarnó; la capilla de Loreto en San Luis Potosí se abre a su vez para recibir a estos dos magníficos habitantes. La retícula que ha surgido de los trazos geométricos de la sección áurea le han permitido al programador ligar dos espacios, el terreno representado en el primer cuerpo y el celeste representado dentro del marco aéreo del círculo. La



87. En el esquema se aprecian las tres figuras geométricas que determinan la relación vertical de los elementos simbólicos a partir de un ordenamiento geométrico basado en la retícula armónica: los triángulos que a la vez que incursionan en la representación celeste, determinan diferentes relaciones simbólicas; la avenida central producto de la retícula, que determina la llegada y recibimiento de la Santa Casa y sus moradores a la capilla.  
Trazo: JAHS

88. Esquema que muestra la retícula armónica de la planta de Loreto, en esta se aprecia la convergencia de líneas señalando el sitio de apertura de la puerta lateral del recinto; así mismo la descomposición del rectángulo áureo nos permite hacer una primera aproximación a la posible ubicación del facsímil de la Santa Casa. Plano: Arq. Judas González, Retícula: JAHS.



avenida central adquiere así una presencia determinante en la composición.

Inferir la geometría simbólica de la planta, resulta más complicado debido a la ausencia de elementos originales que nos permitan plantear relaciones reticulares y/o geométricas entorno a estos, sin embargo es posible verificar como algunos elementos se vinculan dentro de esta retícula.

En primer lugar debemos observar que la puerta que permite el acceso a la capilla de Loreto a través del templo del Sagrario, es producto de la intersección de las líneas de las dos secciones áureas que componen el espacio de la nave. En este sentido debemos anticipar que la presencia de rectángulos en la planta de la capilla alude a la disposición del espacio a partir de las divisiones del templo hierosolimitano, tema que se ampliará en el capítulo correspondiente, pero que para este análisis resulta necesario mencionar ya que la presencia del rectángulo nos habla de la división simbólica del espacio en función de las indicaciones divinas para la construcción del Templo de Salomón.

Prosiguiendo con esto, debemos adelantarnos a la presentación hipotética de la Santa Casa que existía en su interior, único

elemento del que tenemos con certeza sus dimensiones y del cual debido a la existencia de documentos que así nos lo comprueban, podemos inferir la ubicación del mismo en la planta de la capilla lauretana.

Esta reproducción de la Santa Casa tenía 3,76 mts., de ancho por 8,71 mts., de largo. En este sentido nos interesa el ancho ya que, independientemente de la ubicación que se proponga de la misma en el capítulo correspondiente, ésta se desplanta perfectamente dentro de las retícula guía que surge de las líneas de comprobación de la sección áurea, delimitando incluso estas mismas el derrame interior de la puerta de entrada. Si bien es complicado hablar de una geometría simbólica en el interior, resulta interesante ver que al menos los trazos geométricos sirvieron como delimitadores de aquellos elementos que, como en el caso del facsímil de la Santa Casa, estaban dotados de un simbolismo absolutamente esencial para comprender la totalidad del significado de la capilla. Lo que rescatamos al final es la posibilidad de reforzar la hipótesis respecto a la ubicación de la Santa Casa dentro de la nave, todo a partir de la geometría interior del recinto.

•

2.iv. El mensaje iconográfico e iconológico.

2.iv.a. La portada: los Cinco Señores, la Santa Casa y el discurso de salvación.

*Mi intención fue clarificar todo lo que es objeto de una aprehensión sensorial para, a partir de estos datos, descubrir otros elementos más divinos.*

*Juan Bautista Villalpando prólogo al lector, tomo II, In Ezequielem explanationes...*

Para iniciar este estudio iconográfico e iconológico de la portada de la capilla de Nuestra Señora de Loreto, habrá que empezar por definir ambos conceptos. La iconografía y la iconología derivan de la misma raíz griega que significa imagen o retrato.<sup>1</sup> Iconografía se referirá al estudio de la imagen, componentes y su posterior traducción como elemento aislado; la iconología los relacionará.

El padre Ripa utilizó por primera vez, en 1593, el término iconología, término con el que se identificó su tratado.<sup>2</sup> Hoy en día encontramos este término asociado, tal y como lo define Panofsky, como un método que se preocupa del significado último de la obra de arte, es decir, de sus antecedentes filosóficos, históricos, sociales, religiosos, etc.<sup>3</sup> Edgar Wind llega un poco más allá, al decir que, al interpretar el pasado a través de sus obras, nos convertimos en depositarios de la experiencia humana de estas personas, experiencia que debe ser usada para verificar la memoria social que en ella subyace.<sup>4</sup> Así, en este estudio iconográfico e iconológico trataremos de acercarnos a la idea religiosa-social que subyace en esta obra y que representa el pensamiento ideológico de la Compañía y por extensión, de un sector de la población.

Los dispositivos barrocos siempre tuvieron en mente el valor mnemotécnico de las imágenes, los símbolos y los motes; su intención era crear un perfecto diccionario sensual<sup>5</sup> educativo y evangelizador, un “*orbi sensualum*”,<sup>6</sup> y a pesar de que muchos de los elementos están allí de forma consciente y con una pretendida adecuación, otros más lo estarán como un mero atavismo formal o como una aportación sobreentendida,<sup>7</sup> lo importante es que, en el discurso formal se manifiestan y por consiguiente son sujetos de interpretación.

La construcción de la capilla de Loreto en San Luis Potosí, data, según observamos en capítulos anteriores, de entre los años de 1709 como probable fecha de inicio y 1726 como fecha de término<sup>8</sup> y fue construida para cubrir las necesidades de las congregaciones marianas fomentadas por los jesuitas en la localidad, más específicamente, de la Congregación de la Asunción y de los Dolores. Tales congregaciones se dedicaron a difundir las devociones marianas de carácter popular<sup>9</sup> ya que para los jesuitas fue muy importante promover, de entre todo el crisol de devociones recomendadas, aquellas que fueran advocaciones de la Virgen

María, es decir, promover el arquetipo y sucedáneo ideal de la figura materna el cual constituye el canal más directo para interceder por nosotros ante Cristo, su hijo. La Compañía de Jesús fue una eficiente celadora de esta actitud devocional, sobre todo entre 1620 y 1680, ya que son los jesuitas los principales promotores del culto a las imágenes de la Virgen, sobre todo de aquellas de tradición italiana,<sup>10</sup> tanto que algunos autores han denominado al siglo XVII, como el siglo mariano por excelencia.<sup>11</sup> De estas advocaciones fue la de Loreto una de las más recomendadas por la Compañía de Jesús<sup>12</sup> debido a que en ella se representaba el ideal de madre y dado que, tal advocación iba acompañada de su Santa Casa y de su sacratísima familia, por analogía se idealizaba el hogar y la religiosidad que una familia debía observar, combinando así, atributos domésticos y sagrados. Ningún ejemplo mejor para las congregaciones marianas y sus feligreses en general, que la Santa Casa con la Virgen como reina y madre, para representar el ideal de vida familiar para la sociedad novohispana y en especial para el extracto criollo.

La capilla de Nuestra Señora de Loreto, como su nombre lo indica, está dedicada

a dicha advocación; ya de inmediato podemos plantearnos que en el estudio de su iconografía e iconología, encontraremos un claro mensaje mariológico.

En este caso, analizaremos el contenido formal y simbólico de la portada debido a que es en esta donde se encuentra el mensaje más rico de toda la composición. La portada de Loreto es una fachada retable de dos cuerpos superpuestos, flanqueada por sendos contrafuertes, y como tal, debe iniciarse su lectura con un claro sentido ascensional.

En la base del primer cuerpo nos encontramos con un par de dados que sustentan sendas columnas salomónicas. En ambas bases identificamos los siguientes elementos: una margarita de cinco pétalos que florece entre un par de flores de lis estilizadas. Aquí la margarita simboliza la inocencia que crece entre la pu-



89. Margarita creciendo entre flores de lis estilizadas en la basa de la columna. Capilla de Loreto.  
Fotografía: JAHS

reza y la castidad que las flores de lis representan.<sup>13</sup> En estas bases encontramos una clara alusión a la Inmaculada Concepción. Así mismo, la flor de lis como emblema de la realeza<sup>14</sup> nos habla del linaje real –en el ámbito terreno– de Jesús y su madre.<sup>15</sup>

Dentro de esta basa, hacia el centro de la misma, encontramos enmarcados dentro de cartelas flamencas, un par de monogramas coronados. No resulta extraño el uso de monogramas en el programa iconográfico ya que estos contenían un significado místico, invocador y mnemónico.<sup>16</sup> Estos monogramas los encontramos frecuentemente en las basas de las columnas de los frontispicios<sup>17</sup> como lo es en este caso. Los monogramas finalmente no son sólo accesorios programáticos como se había planteado hasta muy recientemente,<sup>18</sup> sino que son elementos compositivos del programa teológico.

En Loreto encontramos estos monogramas como a continuación se describe. A la derecha de quien preside al centro de la composición –que es María en su advocación de Loreto–, se localiza el monograma de San Joaquín, padre de la Virgen y a la izquierda el monograma de Santa



90. Monograma alusivo a san Joaquín. Capilla de Loreto. Fotografía: JAHS.

---



91. Monograma coronado alusivo a santa Ana. Capilla de Loreto. Fotografía: JAHS.

---

Ana. La presencia de los monogramas de los padres de la Virgen, a los pies de la composición, nos remite a las raíces del árbol genealógico de María y también al llamado que hace san Ignacio de Loyola respecto a tomar como modelo de vida matrimonial a los padres de la Virgen,<sup>19</sup> los cuales desde su realidad, condición y

estado de vida, habían sido ejemplo para los demás.

Este tipo de representación, fue aprobada por el concilio tridentino después de reducir a tres generaciones la sagrada familia,<sup>20</sup> a saber, los abuelos, la madre y Jesús.

Esta genealogía mariana o árbol de Jesé -que llega hasta Cristo mismo-, a los pies de la portada, nos habla del origen terrenal de María, no sin dejar de recordar su linaje real.<sup>21</sup> El hecho de encontrarnos con estos monogramas de San Joaquín y Santa Ana, obedece también al hecho descrito en los evangelios apócrifos donde, encontrados en la puerta áurea, Joaquín y Ana en un abrazo sellan el nacimiento próximo de su hija, a quién llamarán María, *fruto no de la pasión, sino regalo de la providencia*.<sup>22</sup> El encontrar a Santa Ana nos recuerda el hecho de que fue ella quien la acompañó en su desposorio<sup>23</sup> -por lo que podemos inferir que para este momento San Joaquín había muerto-, concretándose así, dos de los momentos más importantes de la vida de la Virgen, a saber, su concepción y su desposorio con san José (faltando el momento cumbre que enseguida se aprecia que es el de la concep-

ción de Jesús), quién no aparece en esta portada debido a lo que líneas abajo se explicará.

Estas basas sustentan sendas columnas salomónicas. En cada una de ellas crece una viña; en las gargantas encontramos la parra, y en los senos la fruta. Esta viña expresa la relación entre Dios y su gente: la viña florece bajo el cuidado amoroso del viñador, por extensión, Dios.<sup>24</sup> Es así que este viñedo alude a la iglesia de Dios, pero también porta otro significado: el de la sangre de Cristo<sup>25</sup> derramada para perdonar nuestros pecados; esta última acepción se refuerza si tomamos



92. Detalle de las columnas salomónicas y su talla a base vides y racimos de uvas. Capilla de Loreto. Fotografía: JAHS.

en cuenta que la columna tiene cinco giros, es decir, cinco senos que portan vides; cinco los lugares donde es evidente la sangre del salvador y por asociación, cinco las llagas de Cristo de las que brotó su preciosísima sangre para purificarnos del pecado. El cinco representa también la salud,<sup>26</sup> (sangre/saludable que nos cura y redime del pecado) y es, junto con el siete y el doce, los números perfectos para los cristianos.<sup>27</sup> El cinco es también, el número del hombre y de la naturaleza viviente, del crecimiento y de la armonía natural, del movimiento del alma.<sup>28</sup>

El movimiento de ambas columnas no es paralelo sino más bien encontrado, es decir, ambas ascienden. Este movimiento nos genera un doble cinco, mismo que puede leerse como 55, representando muy bien las 55 letanías marianas que se concretaron en un principio<sup>29</sup> o, sumados, dándonos diez, número de la armonía total, de la perfección.

Cada columna remata con un peculiar capitel zoomórfico. Estos capiteles, junto con las métopas superiores a cada capitel, dentro del friso, conforman el tetramorfo en una curiosa representación seráfica. El tetramorfo es una figura sim-





93. Representación zoomórfica del evangelista san Marcos. Capilla de Loreto.  
Fotografía: JAHS.



94. Representación zoomórfica del evangelista san Lucas. Capilla de Loreto.  
Fotografía: JAHS.

bólica que representa a los cuatro evangelistas y esta alusión se prefigura en el libro de Ezequiel, donde identifica a un curioso ser de cuatro caras y dos pares de alas para cada rostro;<sup>30</sup> de allí que resulte curiosa la característica seráfica de

este tetramorfos, característica -la de los serafines- que describe Isaías al hablar de tales personajes.<sup>31</sup> Tal vez sus tres pares de alas se expliquen por la ubicación en la portada del tetramorfos, para lo que seguimos a Isaías: */Y con voz esforzada cantaban Santo, santo, santo a coros... (Refiriéndose a los serafines) /y se estremecieron los dinteles y los quicios de las puertas a la voz del que cantaba.../.*<sup>32</sup> Y así, las puertas de la capilla de Loreto se estremecen con la palabra de los evangelios. Por otra parte, podemos remitirnos al Apocalipsis de San Juan, donde describe al tetramorfos con sus tres pares de alas y cantando, al igual que los serafines en Isaías: *Santo, santo, santo...*<sup>33</sup> Otro aspecto a considerar es el carácter aéreo de la portada, mismo que se relaciona con el traslado de la Santa Casa por los cielos y que más adelante se explicará.

Volviendo al tetramorfos que se encuentra en Loreto, este se representa siguiendo un orden jerárquico que se lee de izquierda a derecha del espectador y empezando por la metopa superior izquierda y continuando en sentido de las manecillas del reloj hasta el capitel de la izquierda; su orden jerárquico será el siguiente: San Juan, San Mateo, San Lucas y San Mar-

cos. En este estudio haremos una lectura distinta, basados en el carácter sedente de los capiteles y el aéreo de las metopas sin que por esto se halla dejado de observar el estricto orden jerárquico que tiene su acomodo respecto a quien preside la portada, que es la Virgen de Loreto.

En el capitel de la derecha de quien preside se encuentra un león alado, mismo que representa a Marcos el evangelista ya que su evangelio comienza con la frase “*vox clamantis in deserto...*”.<sup>34</sup> Marcos es el escritor del segundo evangelio y por ser su representación zoomórfica un animal que anda en dos pares de patas se explica su ubicación, ya que es sobre el lomo de este animal que descansa esta parte del cornisamento.

En el otro capitel encontramos un becerro alado. Este becerro representa a Lucas el evangelista ya que es él, quien nos habla enfáticamente del sacrificio de Jesucristo y de su divino sacerdocio<sup>35</sup> y porque su evangelio comienza con el sacrificio de Zacarías.<sup>36</sup> Es Lucas el autor del tercer evangelio y se le atribuye también, ser el autor del único retrato que se le hizo a la Virgen<sup>37</sup> mismo que sirvió de ejemplo para las futuras representaciones



95. Representación zoomórfica del evangelista san Juan. Capilla de Loreto.  
Fotografía: JAHS.

marianas. Aquí cabe destacar, al igual que Marcos, el carácter terrestre de su representación zoomórfica, siendo estas representaciones sedentes en los capiteles las que sustentan la totalidad del cornisamento en sus lomos, recordándonos así, las imágenes-columna del románico o el gótico, tal y como se consigna respecto al Santuario del Nazareno en Tepalcingo.<sup>38</sup>

Antes de analizar los dos elementos restantes del tetramorfos, debemos analizar un elemento de transición. Sobre dichos capiteles se observa un arquitrabe muy delgado, realzado con finos golpes florales decorativos que totalizan 59 margaritas, flor de la Virgen y de la inocencia.<sup>39</sup> El friso que le sigue tiene dos partes importantes, la primera de ellas la constituye un par de metopas que, colocadas

justo a la altura de los capiteles, terminan por completar el tetramorfo seráfico que caracteriza esta portada.

En primer lugar, y siguiendo el orden utilizado en la descripción de los capiteles (de derecha a izquierda de quien preside la portada), tenemos la representación de un águila, misma que alude a Juan evangelista, escritor del cuarto evangelio, siendo este animal su atributo zoomórfico debido a que en su evangelio manifestó un profundo sentimiento respecto a la contemplación de la divina naturaleza del Salvador<sup>40</sup> y sólo un águila podía remontarse al cielo para hablarnos de la eternidad del Verbo.<sup>41</sup> Existe otro aspecto a considerar y es respecto a su ubicación. Juan se encuentra justo a la derecha de quien preside la portada, lugar preponderante en la composición y cuya ubicación nos remite al hecho de que Juan estuvo junto a María mientras contemplaba la inmolación del cordero, al tiempo que Éste le encomendaba su madre.<sup>42</sup>

La otra metopa tiene representada la figura de un ser alado, aludiendo al evangelista que nos falta citar: Mateo, escritor del primer evangelio, mismo que comienza con la genealogía de Cristo: "*Liber gene-*



96. Representación zoomórfica del evangelista san Mateo. Capilla de Loreto.  
Fotografía: JAHS.

*rationis Jesu-Christi...*<sup>43</sup> Siendo el carácter divino de esta genealogía el que justifica la atribución de alas a un hombre, al cual, mediante éstas, se le espiritualiza y eleva a otra condición. Si a esto agregamos que de alguna forma en esta portada se está poniendo especial énfasis en la genealogía divina, se entiende el papel preponderante de las dos figuras aéreas que acabamos de describir, mismas que por su ubicación sustentan el cornisamento roto que enmarca y abre paso al nombre y a la imagen de la Virgen. Es decir, a la derecha Juan que siempre estuvo con la Virgen hasta el momento de su dormición<sup>44</sup> y a la izquierda Mateo, hablándonos de la genealogía de Jesús, misma que se refuerza si recorda-

mos los monogramas alusivos a los padres de la Virgen a los pies del frontispicio.

La segunda parte importante del friso la constituye una moldura corrida rectangular centrada en medio de las dos metopas, que contiene dos elementos vegetales a manera de enredaderas que rematan al centro de la misma en sendas granadas. Granadas que simbolizan dos cosas, por un lado a la iglesia debido a la unidad interna de sus múltiples granos<sup>45</sup> y por el otro, alude a la inmortalidad<sup>46</sup> y por analogía a la resurrección.

Este friso sustenta el cornisamento roto que ya se anticipó líneas arriba. Este cornisamento está decorado tal y como lo está el friso: con margaritas, 64 en total, 32 en cada sección separada de la cornisa, y sirve –esta cornisa– para enmarcar una cartela flamenca que ostenta el monograma de María, que con letras patinadas, domina el remate de la composición del primer cuerpo. Este monograma sirve como un claro recordatorio de que la capilla es su morada. Recordemos que la representación de los nombres sagrados, amén de tener un carácter mnemónico, invocativo y místico relacionado con el misterio del Verbo encarnado,<sup>47</sup> forma

parte en muchas ocasiones del programa de portadas con fines evangelizadores.<sup>48</sup>

Este monograma de María Regina, cierra el concepto genealógico de esta primera parte del frontispicio que, a manera de árbol de Jessé, está dedicado a los cinco señores, aunque la ausencia de san José en ella, se explica si observamos, como ya apuntó el Dr. Martínez Rosales, que “*San José no ha formado parte de la iconografía de la anunciación y encarnación del Verbo...*”<sup>49</sup>

Ahora regresemos a la portada para hablar del arco que enmarca la entrada de la capilla. A un costado de las basas arrancan las jambas del arco de la puerta, en ellas encontramos dos pares de laureles, un par para cada lado, dentro de hebillas o eslabones. Estos laureles simbolizan el triunfo, la eternidad y la castidad.<sup>50</sup> Laureles que en número de cuatro, simbolizan la eternidad obtenida a través de los evangelios, así como la castidad de la Virgen María. Le siguen a continuación otros dos pares de flores que están de frente a nosotros, que bien podrían tratarse de anémonas dentro de molduras eslabonadas, similares a los laureles, las cuales vendrían a representar la pasión de Cristo<sup>51</sup> y están de frente ya que en ellas

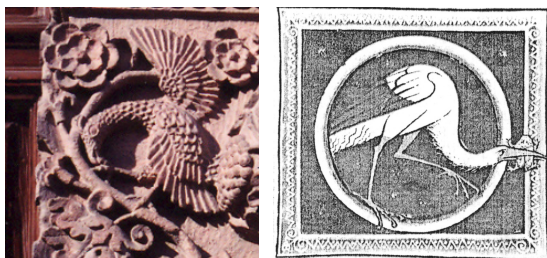
cae la sangre de Cristo; y se nos muestra así la pasión del Redentor. Los elementos vienen eslabonados porque cada parte forma un todo, la sabiduría misma viene eslabonada, concatenada para que desde su particularidad se entienda una totalidad generadora de conocimiento.<sup>52</sup>

De estos eslabones surgen, a la altura del arranque del plinto, sendas enredaderas que en un marcado sentido ascensional y siguiendo la sinuosa ondulación de las columnas salomónicas, llegan hasta la imposta. En ambas enredaderas vemos un par de aves; la primera que aparece en ambas columnas nos muestra su pecho y su posición es significativa: la de la izquierda observa hacia la derecha y viceversa y esto es importante porque la de la izquierda puede leerse como “Ave” y la de la derecha como “Eva”,<sup>53</sup> interpretación que bien podemos encontrar aludida a través del mártir San Ireneo, obispo de León, quien en el siglo II, nos explica como Eva no atiende la palabra de Dios y dejándose seducir por el “ángel tentador” incurre en pecado, marcándonos desde entonces; y de cómo María accediendo a las palabras del arcángel San Gabriel obedece y acepta el mandato de Dios de ser la madre del redentor, es por



97. Una de las aves fénix que se posan en la vegetación ondulante de Loreto.  
Fotografía: JAHS.

ello la protectora de Eva y por extensión la nueva Eva, la nueva madre.<sup>54</sup> Aparte de la interpretación literal de este elemento, existe otra que está también relacionada. Estas aves que nos muestran su esplendor al abrir en forma de abanico sus alas, son aves fénix. El ave fénix es un símbolo de la resurrección de Cristo,<sup>55</sup> es decir, como muestra del triunfo de la vida eterna sobre la muerte, la cual está representada mediante el símbolo pasional representado un instante antes por medio de las anémonas.<sup>56</sup> Valga aquí recordar cómo se expresó el carmelita fray Nicolás de



98 y 99 Ave en posición de salutación que representa una cigüeña en Loreto y representación de la misma en un bestiario medieval.  
Fotografía: JAHS.

Jesús María con motivo de la dedicación del templo respecto a los jesuitas: “... *que sapientísimos! pero qué ardorosos! Hijos insignes del fénix en celo Ignacio...*”<sup>57</sup> por lo que el fénix bien representaba a la Compañía.

Las aves que siguen en el subir ondulante de las enredaderas son cigüeñas que de igual forma juegan con su posición en las jambas contraponiéndose al orden que presentan los fénix mientras muestran sus alas por el reverso y acusan una posición que podríamos describir como reverencial. La cigüeña tiene un papel lógico en esta composición ya que es un símbolo que se asocia con la anunciación, debido a que es la llegada de la cigüeña la que anuncia la entrada de la primavera<sup>58</sup> y por asociación, la llegada del Mesías a través de María con la promesa del resurgimiento de la vida tras la muerte; la actitud reverencial de las aves

se explica puesto que en el momento de la anunciación, Gabriel le dice a María: “*Salve llena de gracia, el Señor es contigo...*”<sup>59</sup> y es esta salutación a María la que saluda, anuncia y reverencia puesto que es en su seno donde se encarnará el Verbo. Acompañan a estas aves flores que suman diez pétalos las que están a un lado de los fénix, diez de la perfección, de Dios y de los diez mandamientos<sup>60</sup> que si se cumplen y se arrepiente uno de sus pecados será sujeto de resucitar y triunfar sobre la muerte como Cristo prometió. La flor que acompaña a las cigüeñas tiene doce pétalos, la universalidad total, número perfecto producto de la multiplicación de 3 x 4, la trinidad y la tierra;<sup>61</sup> doce el colegio apostólico<sup>62</sup> que recuerda la llegada de Jesús representada por la cigüeña y que pregona su palabra.

La lectura posible de las jambas, sería la del triunfo de la vida eterna sobre la muerte a través de la llegada del Mesías que derramó su sangre para borrar el pecado original cometido por los padres primigenios y que ahora, gracias a la intercesión de la nueva Eva, los evangelios y la observación de los mandamientos que serán esparcidos junto con la palabra del Señor por los doce escogidos, podemos aspirar a gozar de la vida eterna.

La doble arquivolta de este arco sirve de marco para un texto que, a manera de empresa, teniendo como imagen complementaria la portada toda, nos explica la concepción total, dándole un sentido claro a esta capilla: *“Deiparae domus ubi verbum caro factumest”*, *“Esta es la casa de Dios donde el verbo se hizo carne”*. Texto que explica la advocación de la capilla y la profundidad del mensaje aquí mostrado.

En las molduraciones que flanquean las columnas por su exterior, encontramos otra vez el motivo de enredadera que se aprecia ya en las jambas, con la diferencia de que en este caso encontramos granadas que aun esperan abrir, es decir, latentes, pero con un presagio: un fénix se posa en cada una de las enredaderas como un anticipo más del discurso de salvación.

En el intradós encontramos los siguientes elementos. En primer lugar en la cara interna de las jambas se pueden observar eslabones en forma de “C” invertidas que generan cruces romboidales dentro de las cuales florecen violetas. Las violetas son símbolo de la humildad; humildad que tuvo el hijo de Dios al encarnarse<sup>63</sup> y habitar entre nosotros para dejar su mensaje. Ya en el intradós propiamente, encon-



100. Vista del intradós. Nótese las cartelas flamencas con flores en forma de rehilete, las cuales suman doce en total.  
Fotografía: JAHS.

tramos, en medio de cartelas flamencas, doce flores de damasco, flor que bordaba la Virgen y que en número de doce, nuevamente hace alusión a los doce apóstoles. Este arco enmarca una puerta de madera que nos marca la transición de lo externo y lo interno; parteaguas entre el mundo exterior y la vía de salvación, transición que por lo general y debido a su importancia, se encuentra enmarcada por el artificio ornamental,<sup>64</sup> mismo que encontramos en el frontispicio que estamos analizando. La puerta es también el resumen y anticipación del significado teológico del recinto religioso, es decir, la alegoría del tránsito entre este mundo y el celeste.<sup>65</sup> Las palabras de Cristo, *“Yo soy la puerta...”*<sup>66</sup> terminan por abarcar el simbolismo explícito en esta parte del templo.

Lo interesante de esta puerta es el hecho de que, utilizando casetones extraídos de modelos serlianos para su decoración, encontramos dentro de esta composición una alusión, velada quizá, pero posible, respecto a la sagrada familia. En el trazado geométrico descubrimos tres elementos verticales y dos horizontales que se repiten en la hoja derecha y que podrían aludir a la Sagrada familia de Nazareth y a los abuelos maternos, esto es, a los cinco Señores a quienes -como ya vimos- está dedicada esta primera parte de la portada. En la hoja izquierda encontramos otra vez los cinco almohadillados, tres verticales y dos horizontales, sólo que en esta hoja encontramos otro elemento: molduras octagonales. El octágono tiene un significado importante en la iconografía cristiana ya que representa el tránsito y la regeneración<sup>67</sup> por un lado, y por otro, como figura geométrica, representa, según San Ambrosio, la resurrección por medio del bautismo, es el octavo día después de la creación.<sup>68</sup>

Así, flores y plantas de exuberante belleza, aves y animales, sintetizan lo que es una idealización del jardín del amor divino, promesa clara del paraíso (cuya

imagen describe el reino mesiánico)<sup>69</sup> y, junto con la descripción genealógica de la sacratísima familia del Nazareno, termina el análisis del primer cuerpo del frontispicio.

El siguiente cuerpo es una sección que literalmente “flota” en la composición y que le da nombre a la capilla. Este cuerpo está compuesto por un nicho imbricado al primer cuerpo y por un par de óculos octagonales que lo rodean.

En la parte central, justo arriba de la cartela que ostenta el monograma de la Virgen encontramos una ramificación de vides que, a manera de continuación del árbol de Jesé que arranca en los dados de las columnas, termina en una peana de un cuarto de esfera que sustenta una escultura en bulto de la Virgen de Loreto.

Esta advocación como ya mencionamos, fue una de las más socorridas en la Nueva España por parte de la Compañía de Jesús. Esta, según la tradición, proviene del traslado de la Santa Casa donde nació la Virgen María, creció junto a sus padres y concibió a Jesús tras la anunciación que hizo el arcángel San Gabriel, lo cual nos da una pauta para resolver el porqué de





101. Vista del segundo cuerpo de Loreto, donde destaca la hornacina con la Virgen con la advocación de la Virgen lauretana, la venera en el cuarto de esfera que cierra el nicho, las cinco flores en el friso y los óculos octagonales.  
Fotografía: JAHS.

la dedicación de los cinco Señores en el primer cuerpo.

Esta casa fue trasladada a través de los cielos por medio de ángeles, dejando sus cimientos en Jerusalén, pasando por la recién desaparecida Yugoslavia para terminar asentándose en la provincia de Ancona en la costa del Adriático, convirtiéndose en un importante centro mariano de peregrinación dentro del mundo cristiano.<sup>70</sup> El motivo del traslado es el

peligro que corría la Santa Casa en tierras ocupadas por herejes; el tránsito a Dalmacia y su salida de allí tienen que ver con el mal uso que se le pretendía dar a la casa; la posterior llegada a la región de Loreto *-lauretum:* entre laureles- marcó el fin de la travesía que la casa emprendió, según la tradición, a partir del siglo XIII.<sup>71</sup> Es debido a que en 1554 el papa Julio II encarga la custodia de la Santa Casa a la Compañía de Jesús<sup>72</sup> que ésta advocación se vuelve tan popular entre los jesuitas, lo que explica la promoción que se le dio a ésta en las regiones en que llevaron a cabo su labor evangelizadora y educadora.

<b>Resumen de elementos iconográficos en la portada de la capilla de Loreto</b>		
<b>Elemento</b>	<b>Significado</b>	<b>Ubicación</b>
Margarita	Inocencia, Virgen María	Dados de las columnas, arquitrabe y cornisa
Flores de Lis	Pureza, castidad. Relacionados con las margaritas representan la pureza y castidad de la Virgen María	Dados de las columnas, jambas y encuadre
Monograma de San Joaquín	Padre de la Virgen	Cartela en la basa de la columna izquierda
Monograma de Santa Ana	Madre de la Virgen	Cartela en la basa de la columna derecha
Viña (Parra y vides)	Sangre de Cristo (Eucaristía) e iglesia	Columnas.
Tetramorfo seráfico	León: San Marcos Mc 1:1	Capitel izquierdo
	Toro: San Lucas. Luc 1:1	Capitel derecho
	Águila: San Juan Jn 1:1	Metopa izquierda
	Hombre alado: San Mateo Mt 1:1	Metopa derecha
Granadas	Iglesia (quienes la componen)	Friso y encuadre
Laureles	Triunfo, eternidad y castidad	Arranque de las jambas
Anémonas	Pasión de Cristo	Jambas
Ave Fénix	Muerte y resurrección de Cristo	Jambas y encuadre
Cigüeña	Anunciación de la llegada de Cristo	Jambas
Violetas	Humildad	Intradós
Flores de Damasco	Recuerdan a la Virgen	Intradós y cornisa de la hornacina
Monograma "MAR"	María Regina.	Cartela en el cornisamento
Virgen de Loreto	Advocación mariana que representa a la Virgen y su Casa que fue trasladada a Loreto	Hornacina, segundo cuerpo
Arcángel Gabriel	Anuncia a la Virgen que será madre de Jesús	Peana sobre hornacina
Árbol de Jesé	Representación genealógica de la Sagrada Familia	Une los dos cuerpos con ramificaciones

En este segundo cuerpo encontramos a la Virgen de Loreto con las siguientes características. En primer lugar, como ya anticipamos, la Virgen se encuentra sobre una peana semiesférica cuyo tratamiento ornamental parece representar nubes, motivos vegetales y flores de lis; estos elementos aluden al traslado por los cielos y a la pureza de la Virgen. Porta la Virgen una capa de peregrinaje, con lo que hace referencia a su carácter viajero. La rodea una banda y una filacteria eslabonada que remata en un Sagrado Corazón. Está coronada, faltando a la tradición de portar una tiara papal que ganó al verse favorecida por el papa Julio II. Carga con la siniestra al niño Jesús mientras este sostiene en su mano izquierda un globo terráqueo coronado con una cruz mientras que con la diestra bendice, tal y como fue encontrada en la original Casa de Loreto.<sup>73</sup> A los pies de la Virgen están tres querubes tenantes completando el carácter volátil de la advocación.

Como ya lo indicamos, este segundo cuerpo está imbricado, por lo que pareciera que el nicho todo va llegando, de alguna forma aterrizando sobre el primer cuerpo, mientras el cornisamento se abre, rompe sobre sí para recibirlo,

completando así el carácter mariano de la portada.

Esta hornacina tiene una serie de particularidades. En primera instancia está constituida por dos pilastras a manera de triglifos, cuyo único apoyo son unas pequeñas molduraciones flamencas que desempeñan el papel de cornisillas que, como si flotasen, desafían la estabilidad. Estas pilastras rematan en un cornisamento propiamente dicho, que cuyo friso, ostenta cinco flores de damasco, nuevamente recordando a la Virgen y que en número nos recuerdan otra vez las llagas de Cristo y a los cinco Señores a quién se dedica parte del programa de la portada. El nicho de la Virgen está rematado por una venera a manera de doselete incrustado y que podría aludir a la gracia concedida por el bautismo. El conjunto todo forma un arco de triunfo que representa la Santa Casa que atravesando los cielos, desciende en el sitio que en San Luis Potosí se le ha destinado para su culto, y Ella, presidiendo en la puerta -porque ella es quién nos *recibe*-, rige la composición programática de la portada. Este arco del triunfo se ve rematado por una peana sobre la que encontramos un arcángel San Gabriel portando azucenas,

simbolizando el momento de la anunciación.<sup>74</sup> Ahora bien, la Casa no viaja sola en esta portada, la acompaña lo que en su momento don Diego Angulo Iñiguez describió como óculos en forma de espejos de sacristía.<sup>75</sup> Lo interesante iconológicamente es el hecho de que sendos óculos tienen forma octogonal que, como ya se describió, representa la resurrección.<sup>76</sup> Esta promesa de resurrección llega a la par del arribo de la Santa Casa y de la llegada de Jesús a este mundo. El mensaje de Jesús se insinúa con estos óculos que viajan junto a la Santa Casa.

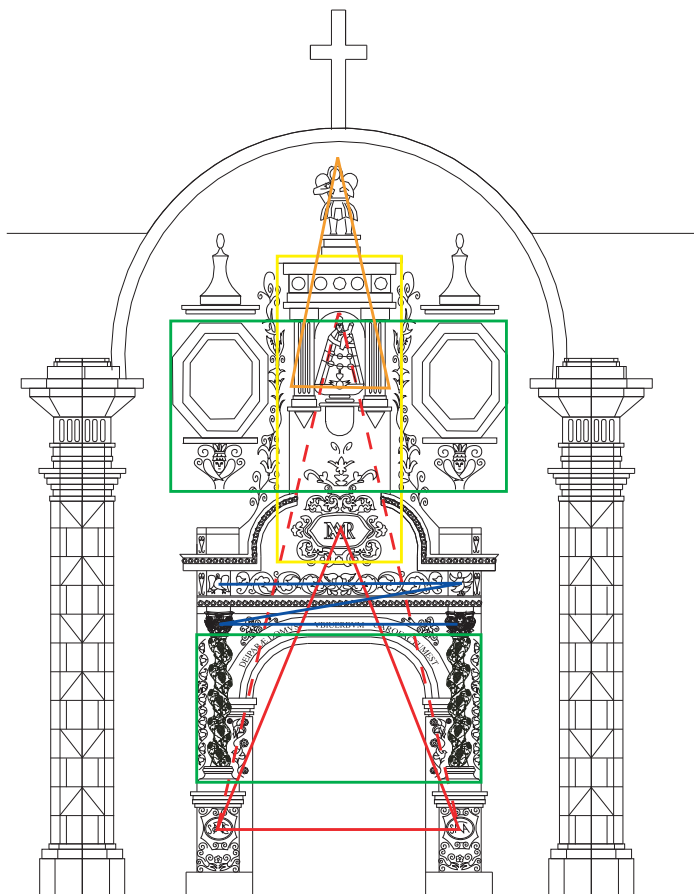
El hecho de estar “flotando” en la composición se refuerza al detectar a un par de querubes tenantes que cuyos rostros con penachos, sostienen un par de cornisillas sobre las que se asientan los óculos octogonales descritos, los cuales vienen coronados por pináculos rematados por granadas.

A los costados del nicho crece nuevamente lo que podríamos identificar como la continuación o “ramificación” del árbol de Jessé, que crece desde la base y que termina flanqueando la casa de la sacratísima familia de Nazareth.

En este cuerpo encontramos una clara representación del tránsito aéreo de la casita de Loreto y de su familia, esto se manifiesta a través de los elementos volátiles y móviles-ascendentes del primer cuerpo, a saber, el tetramorfo seráfico, el movimiento giratorio de las salomónicas, la enredadera ascendente, las flores que a manera de rehilete se “mueven” con el viento, la verticalidad acusada de la portada toda, y finalmente el cornisamento que rompe para recibir la llegada del santo hogar terreno de Cristo y su madre.

Esta portada remata en un medio círculo que se relaciona perfectamente con el carácter aéreo de la portada. El círculo representa el cosmos, la esfera celeste, cielos que según la tradición, la casa surcó para llegar hasta el presente lugar. El círculo es el símbolo de la eternidad y de la perfección de Dios y su cielo;<sup>77</sup> cielo que puede ser alcanzado gracias a las promesas que hizo Jesucristo y que se encuentran manifiestas en el interior.

Este círculo descansa sobre sendos contrafuertes en esviaje decorados con almohadillados geométricos, cuya monotonía es rota por líneas que cortan las almohadillas rectangulares en triángulos ascendentes,



Relación genealógica mariana en monogramas.  
(San Joaquín-Sta. Ana-Virgen María)

Relación genealógica mariana con la advocación  
(San Joaquín-Sta. Ana-Virgen de Loreto)

Evangelios a través del Tetramorfos  
(De Izq. superior a derecha inferior:  
Juan, Mateo, Marcos y Lucas)

Símbolos eucarísticos, de salvación  
y resurrección.  
(Vides, Aves Fénix, granadas, anémonas,  
octágonos y uquerubes que traen consigo la  
promesa del Salvador)

Advocación lauretana.  
(Santa Casa y Virgen de Loreto con Jesús en brazos)

Anunciación  
(Arcángel San Gabriel - Virgen de Loreto)

102. Resumen iconológico de los elementos de la portada en función de su relación simbólica.  
Trazo: JAHS.

en lo que Francisco de la Maza llamaría “*un subir geométrico-simbólico*.”<sup>78</sup> Lo interesante es que a cada contrafuerte le corresponden doce secciones, veinticuatro en total sumando los dos contrafuertes, recordándonos que doce o veinticuatro son los que rodean y se alinean en torno a Dios.<sup>79</sup> Más aun, las líneas que cortan los rectángulos y que le brindan un sentido ascendente a los contrafuertes, suman seis en cada uno de los estribos, por lo que, sumando am-

bos lados nos da nuevamente doce, doce que suben, doce apóstoles que iniciaron la iglesia, que suben y que a la vez sostienen la carga/responsabilidad –ligera visualmente pero de gran peso teológico- de la iglesia y de la promesa de resurrección y vida eterna. El remate circular es coronado por una cruz latina que recuerda al redentor y su sacrificio.

Finalmente, la presencia de dos columnas únicas a la entrada, el hecho de que estas sean salomónicas y que están rematadas por capiteles zoomórficos tal y

como los propone Juan Bautista Villalpando en su interpretación del templo de Ezequiel<sup>80</sup> nos recuerdan a *Jachín* y *Boaz*;<sup>81</sup> el encontrarlas junto con los octágonos volátiles del segundo cuerpo y estáticos en la puerta y la utilización de gruesos contrafuertes a manera de ordenes colosales flanqueando la entrada, nos refieren al Templo de Salomón o a la interpretación terrena de la Jerusalén celeste, lo cual resulta evidente e incluso lógico.

El Templo de Jerusalén fue el modelo a imitar. Por analogía y extensión, este templo es el cuerpo de Cristo y también es la propia Virgen que cobija bajo su manto protector a la Iglesia fundada por su hijo<sup>82</sup> y aunque esté dedicada a una advocación mariana y sea a esta a la que se le rinde culto, es a Dios y sólo a Él, a quien se le adora.<sup>83</sup>

Ahora bien, si hablamos de que la capilla está dedicada a la Santa Casa de la familia de Nazareth, es decir, a la casa terrena de Jesús y su sacratísima familia, nada mejor que el arquetipo celeste, la construcción que por instrucciones divinas fue construida<sup>84</sup> para contener y albergar la casita de Loreto.

Es la representación simbólica del templo de Salomón el continente perfecto, ideal y modélico para salvaguardar la casa terrena de Jesús. La casa divina y la morada terrena se unen así para guardar el legado de Cristo en la ostia sacramentada y en la palabra de salvación. El simbolismo se extiende al concebir a Cristo como perfecto Dios y perfecto Hombre, habitante perfecto de su morada, la divina y la terrena y por consiguiente, habitante ideal de los corazones y salvador de las almas de los hombres.

Con esto se cierra el análisis de la portada de la capilla de Loreto, la que, como se ha visto enmarca la devoción por el carácter familiar de la Santa Casa y que anuncia y presagia la riqueza visual que alguna vez, en su interior existió. Riqueza visual externa e interna que despertó el fervor devocional

por la Virgen de Loreto

en San Luis

Potosí.

•

- <sup>1</sup> Juan Francisco Lorente. *Tratado de iconografía*, Itsmo, Barcelona, 1998, p. 3.
- <sup>2</sup> *Ibídem* p. 4
- <sup>3</sup> *Ídem*.
- <sup>4</sup> Edgar Wind. *La elocuencia de los símbolos*, Alianza, Madrid, 1993, p. 68.
- <sup>5</sup> Fernando R. de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid, 1995, p. 14.
- <sup>6</sup> *Ídem*.
- <sup>7</sup> Manuel González Galván en Vargas Lugo, Elisa. *Portadas churriguerescas de la ciudad de México. Formas e iconología*, UNAM, México, 1986, p. 26.
- <sup>8</sup> *Supra*.
- <sup>9</sup> Pilar Gonzalbo A. *Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús*, en Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano, Clara García A. y Ramos Medina, Manuel, compiladores, INAH, México, 1997, p. 257.
- <sup>10</sup> Tomás Calvo. *El zodiaco de la nueva Eva: el culto mariano en la América septentrional hacia 1700*, en Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano, Clara García A. y Ramos Medina, Manuel, compiladores, INAH, México, 1997, p. 271.
- <sup>11</sup> *Ibídem*, p. 279
- <sup>12</sup> Pilar Gonzalbo A. *Op. Cit.*, p. 262. [Otra advocación muy socorrida por los padres jesuitas fue la de la Virgen del Pilar].
- <sup>13</sup> George Ferguson. *Signs and symbols in Christian Art*, Oxford University Press, N.Y., 1976, pp. 30, 33.
- <sup>14</sup> *Ibídem* p. 34.
- <sup>15</sup> Recordemos que María era fruto de la unión de dos linajes reales: su madre Ana de la casa de Leví y Joaquín, su padre, de la casa de David. *Protoevangelio de Santiago, Cap. III. Evangelios Apócrifos*, Trad. de Edmundo González Blanco, Ed. Cien del mundo, CONACULTA, México, 1995.
- <sup>16</sup> Isabel Estrada de Gerlero. *El nombre y su morada en Las dimensiones del arte emblemático*, Bárbara Skinfill Nogal y Gómez Bravo, Eloy, editores, COLMICH, CONACYT, México, 2002, p. 197.
- <sup>17</sup> *Ibídem* p. 200.
- <sup>18</sup> *Ibídem* p. 201.
- <sup>19</sup> *Ejercicios espirituales*, número 344.
- <sup>20</sup> Santiago Sebastián et al. *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, 1ª Ed., Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995, p. 11.
- <sup>21</sup> Recordemos que -como ya se apuntó- los monogramas de ambas basas ostentan coronas.
- <sup>22</sup> *Evangelios Apócrifos*, Trad. de Edmundo González Blanco, Ed. Cien del mundo, CONACULTA, México, 1995, Protoevangelio de Santiago, Cap. III 1-3.
- <sup>23</sup> *Ibídem*, Cap. IV.
- <sup>24</sup> George Ferguson, *Op. Cit.*, p. 39.
- <sup>25</sup> *Ibídem* p. 30.
- <sup>26</sup> Juan Francisco Lorente, *Op. Cit.*, p. 68.
- <sup>27</sup> Mariano Monterrosa Prado. *El simbolismo de los números*, Yeuetlatolli, A.C., colección Ahuehueté, México, 1998, p. 10.
- <sup>28</sup> *Loc. Cit.*
- <sup>29</sup> Juan Francisco Lorente *Op. Cit.*, p. 70. Recordemos que es la de Loreto una capilla con advocación mariana y lauretana.
- <sup>30</sup> Ez. 1, 1-13.
- <sup>31</sup> Is. 6, 2.
- <sup>32</sup> Is. 6, 3-4.
- <sup>33</sup> Ap. 4, 6-8.
- <sup>34</sup> Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Omega, Barcelona, 1950, p. 187. Ver también: Mc. 1, 1.
- <sup>35</sup> George Ferguson. *Op. Cit.*, p. 22.
- <sup>36</sup> Juan Ferrando Roig. *Op. Cit.*, p. 104.
- <sup>37</sup> *Ibídem* p. 174.
- <sup>38</sup> Manuel González Galván. *Op. Cit.*, p. 27.
- <sup>39</sup> *Supra*.
- <sup>40</sup> George Ferguson. *Op. Cit.*, p. 17.
- <sup>41</sup> Jn. 1, 1.
- <sup>42</sup> Jn. 19, 25-27.
- <sup>43</sup> Juan Ferrando Roig. *Op. Cit.*, p. 195.
- <sup>44</sup> *Evangelios Apócrifos*, trad. De Edmundo González Blanco, Ed. Cien del mundo, CONACULTA, México, 1995, Evangelio de Juan evangelista y José de Arimatea.
- <sup>45</sup> George Ferguson. *Op. Cit.*, p. 37.
- <sup>46</sup> Ignacio Cabral Pérez. *Los símbolos cristianos*, Trillas, México, 1995, p. 112.
- <sup>47</sup> Isabel Estrada de Gerlero. *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, Fomento Cultural Banamex, México, 2000, p. 189.
- <sup>48</sup> Isabel Estrada de Gerlero. *Las dimensiones del arte emblemático...*, p. 200.
- <sup>49</sup> Alfonso Martínez Rosales. *Parroquia del sagrario de San Luis Potosí. Su iglesia y su capilla*, Alfonso Martínez Rosales, S.L.P., México, 2003, p. 32.
- <sup>50</sup> Ignacio Cabral Pérez. *Op. Cit.*, p. 113.
- <sup>51</sup> *Ibídem* p. 110 y Goerge Ferguson. *Op. Cit.*, p. 27.
- <sup>52</sup> Ignacio Osorio Romero. *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, UNAM, México, 1993, p. XXXIX-XL.
- <sup>53</sup> Alfonso Martínez Rosales, *La Parroquia del Sagrario...*, p. 33.
- <sup>54</sup> Eduard Barthè. *Monumento a la gloria de María. Letanías de la Santísima Virgen*. Pbro. José Ruiz traductor, Ed. Propietarios Boix, Bresserer y Cia., México, 1852, p. IV.
- <sup>55</sup> George Ferguson. *Op. Cit.*, p. 23.
- <sup>56</sup> *Supra*.

- <sup>57</sup> Alfonso Martínez Rosales, *El gran teatro de un pequeño mundo: el Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859*, ver parte del sermón Babel mejorada en Torres, p. 175.
- <sup>58</sup> George Ferguson. *Op. Cit.*, p. 25.
- <sup>59</sup> Lc. 1, 28.
- <sup>60</sup> Mariano Monterrosa Prado. *Op. Cit.*, en el apéndice.
- <sup>61</sup> Juan Francisco Lorente. *Op. Cit.*, p. 71.
- <sup>62</sup> Mariano Monterrosa. *Op. Cit.*, en el apéndice.
- <sup>63</sup> George Ferguson. *Op. Cit.*, p. 40.
- <sup>64</sup> Juan B. Artigas en Vargas Lugo, Elisa. *Portadas churriguerescas de la ciudad de México*. Formas e iconología, UNAM, México, 1986, p. 21.
- <sup>65</sup> Juan Francisco Lorente. *Op. Cit.*, p. 186.
- <sup>66</sup> Jn. 10, 7.
- <sup>67</sup> Juan Francisco Lorente. *Op. Cit.*, p. 70.
- <sup>68</sup> Martha Fernández, *El templo de Jerusalén...*, pp. 57-58.
- <sup>69</sup> *Ibidem.*, p. 74.
- <sup>70</sup> Pilar Gonzalbo Aizpuru. *Op. Cit.*, p. 262.
- <sup>71</sup> <http://www.santuarioloreto.it/eng/history.htm> (12/10/2004)
- <sup>72</sup> *Loc. Cit.*
- <sup>73</sup> [http://www.santuarioloreto.it/eng/holy\\_house.htm](http://www.santuarioloreto.it/eng/holy_house.htm) (12/10/2004)
- <sup>74</sup> Lc. 1, 26-38
- <sup>75</sup> Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte hispano-americano*, Madrid, 1950, 3tomos., T.II, p. 806.
- <sup>76</sup> *Loc. Cit.*
- <sup>77</sup> George Ferguson. *Op. Cit.*, p. 153.
- <sup>78</sup> Pedro Rojas. *Los ensayos sobre iconología cristiana realizados por Francisco de la Maza a partir de los retablos dorados de Nueva España*, Anales del IIE, Núm. 41, México, 1972, p. 51.
- <sup>79</sup> Juan Francisco Lorente. *Op. Cit.*, p. 71.
- <sup>80</sup> Juan Bautista Villalpando. *De postrema Ezechielis prophetae visione...*, tomi secundi, basa del orden armónico y dos estudios de capiteles antiguos. Lámina intercalada en el Vol. II, Fol. 421.
- <sup>81</sup> R. 7, 21.
- <sup>82</sup> Juan Francisco Lorente. *Op. Cit.*, pp. 180-181.
- <sup>83</sup> *Ídem.*
- <sup>84</sup> R. 6, 7.



2.iv.b. Un discurso mariano y  
genealógico dentro del  
Templo de Salomón.

*“Por lo cual pienso edificar un templo al nombre  
del Señor Dios mío, como lo dejó el Señor orde-  
nado a mi padre David, diciendo: Tu hijo a quien  
pondré en tu lugar sobre tu solio, ése ha de edificar  
el templo al Nombre mío.”*

1 R. V, 5

Traspasado el umbral de la entrada de Loreto nos encontramos con que en el interior de la capilla se puede observar una nave rectangular, sencilla, cuya techumbre es solucionada con bóvedas de lunetos en cuyas claves de los arcos formeros y de los arcos fajones se observan cartelas flamencas con pictogramas en los primeros y monogramas en los segundos. En el espacio formado por cada arco formero de la izquierda, a partir del segundo tramo arquitectónico se pueden observar óculos con forma de octágonos regulares que permiten la entrada de la luz poniente. El último tramo aun conserva el enmarcamiento del óculo sólo que en este la luz y el enrejado son insinuados por una pintura mural (arquitectura fingida) que intenta –con mala fortuna– representar una luz en ocaso; posiblemente esto corresponda a alguna modificación sufrida durante el siglo XIX.

Al final de la nave se aprecia un retablo salomónico dorado, con un tabernáculo que encierra una imagen de vestir de Nuestra Señora de Loreto. El retablo remata con una pintura de mediano formato con una representación de la misma advocación lauretana. Este retablo no es

el original y parece ser –dadas sus características formales– que fue compuesto por dos partes que posteriormente fueron ensambladas y unidas en uno solo para ser colocado en el sitio que ahora está. Lo forzado con que remata entorno a la bóveda y el hecho de estar, literalmente montado en una especie de “piernas” o “troncos”, careciendo de predela o sota-banco, refuerzan esta idea. Recordemos que el interior de esta capilla albergaba la casita de la Virgen y su sacratísima familia y el hecho de no encontrarla nos da hoy en día una sensación de sencilla desnudez que no es correcta y que, cuando abordemos el tema de la misma veremos el porqué.

Como ya se apuntó, la capilla está dividida en cinco tramos arquitectónicos, por lo que podemos hablar de cabeza, cuerpo y pies. El templo mismo se ha considerado siempre como una representación del cuerpo de Cristo, por lo que de entrada acusa un simbolismo que no se puede pasar por alto. La iglesia siempre ha sido representación de la morada terrena de Dios, en la que los fieles le rinden tributo<sup>1</sup> y en este sentido el hecho de su construcción implica ya un acercamiento con lo divino en el sentido de capacidad crea-

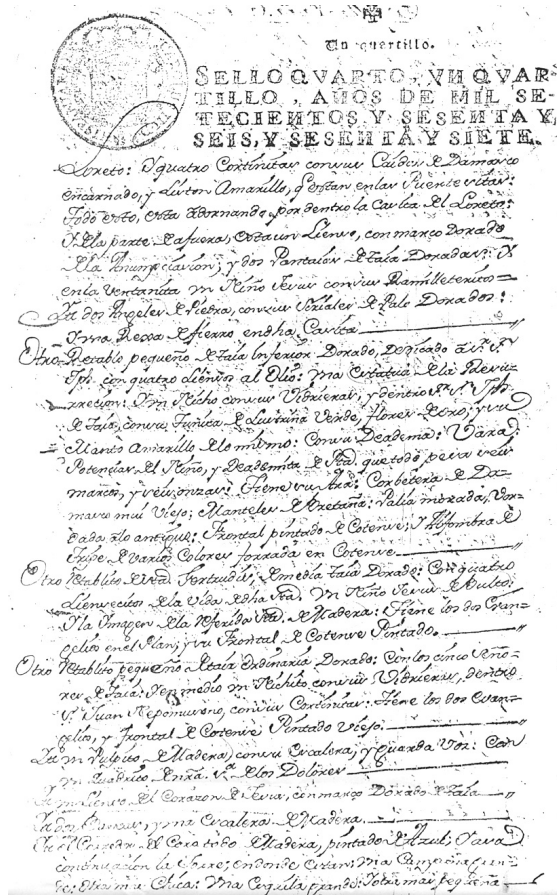
tiva: edificar un recinto sagrado acerca al hombre con la divinidad misma<sup>2</sup> y en el caso de la capilla de Loreto esta creación tenía un doble significado: generar un espacio divino en la tierra que a su vez albergara la casa terrena de Dios hecho hombre. Ahora bien, como ya se observó en capítulos anteriores, el exterior de Loreto tiene claras alusiones salomónicas por lo que el interior continúa con este mismo lenguaje. El templo terrenal siempre será una copia del templo celeste<sup>3</sup> y así podríamos hablar de que, a semejanza del templo de Jerusalén, Loreto está dividido en tres secciones (Ulam, Hekal y Debir) según las instrucciones reveladas en el libro de los Reyes.<sup>4</sup> Tal disposición resulta lógica e incluso evidente. Fue en la casa de Loreto que la segunda persona de la trinidad se encarnó y vivió junto a José y María, la cual a su vez había crecido también allí, fue entonces esta su casa terrena. Dios le reveló y le dio instrucciones a David acerca de cómo debía Salomón su hijo, edificar su templo,<sup>5</sup> su morada, misma que, como Ezequiel nos lo presenta, se asemejaba a la Jerusalén celeste<sup>6</sup> y así, el Templo de Salomón sería por extensión una representación de la morada celestial. Cabe entonces preguntarse ¿acaso no existía un mejor recinto para albergar la

casa terrena de Cristo si no era la morada celeste de su Padre? Y qué mejor que esta fuera hecha a semejanza del templo revelado, al menos en los aspectos más generales. Entre otras cosas, los jesuitas en San Luis Potosí, tenían en su poder libros que nos revelan un minucioso estudio acerca de temas salomónicos y de la Jerusalén celeste, como es el caso del ya mencionado *In Ezeqchielem explanationes* del padre Juan Bautista Villalpando o como el del padre Juan Pineda, S.J., con sus comentarios a Salomón de 1609,<sup>7</sup> con lo que el tema del *salomonismo* no era cosa desconocida para la congregación en tierras potosinas.

Hecha la comparación con el templo salomónico, nos encontramos con las siguientes partes que evidencian esta relación. En primer lugar tenemos una nave rectangular [la concepción original de la capilla era de forma rectangular con techumbre plana, mientras que las bóvedas y la cúpula fueron colocadas después] similar a la descrita en el libro de los Reyes, esta nave esta dividida en tres secciones básicas, que desde el punto de vista simbólico refuerzan su relación con el templo revelado; estas son a saber, el *Ulam* el *Hekal* y el *Debir* (traducidos en coro, nave y presbiterio para los templos

novohispanos)<sup>8</sup> y que en Loreto se presentan de la siguiente forma: en primera instancia un vestíbulo, constituido por el primer tramo arquitectónico y que es delimitado por la presencia de la tribuna del coro. Este vestíbulo de entrada bien podría interpretarse como una representación del *Ulam*, que era el vestíbulo previo a la entrada del *Hekal*; a continuación se encuentra un espacio formado por los tres tramos arquitectónicos siguientes que, como en el Templo de Jerusalén, están siendo iluminados por ventanales altos;<sup>9</sup> esta estancia principal también llamada “Santo” formaba el cuerpo del antiguo templo hierosolimitano y aquí en Loreto, resulta especialmente importante ya que es sobre este que se va a asentar la representación de la casita de Loreto. Enseguida nos encontramos que seguiría el *Debir*, espacio que es llamado también “Sancta Sanctorum” y que revisite la mayor de las importancias ya que es en su interior que se encontraba el Arca de la Alianza y a cuyo espacio sólo tenían acceso los sacerdotes. En este punto se genera una pregunta ¿dónde estaría ubicado el *Debir* en Loreto? La respuesta puede ser más simple de lo que parece. La casita de Loreto en San Luis Potosí, al igual que los facsímiles existentes de

la misma, presentan características muy particulares: son espacios cerrados, cuadrangulares; recintos que ostentan una rica ornamentación y un profundo significado religioso;<sup>10</sup> en estos facsímiles se podían llevar a cabo servicios religiosos mientras que los feligreses observaban y reverenciaban a la Virgen y a su sacratísima familia desde el exterior, a través de la reja que protegía el vano que se abría en el muro frontal, accediendo únicamente en las fiestas y peregrinaciones de la Virgen, un ejemplo podría ser la fiesta del 10 de diciembre día de la celebración de la Virgen de Loreto, el 8 de septiembre día del nacimiento de la misma o el 8 de diciembre día de la concepción, y resulta muy posible que en algún momento estas festividades incluyeran alguna procesión ya que a los costados de la casita existían dos vanos de acceso, uno de los cuales provenía del transepto de la iglesia del Sagrario y otro de lo que posiblemente fue el camarín de la Virgen y sacristía [en el catálogo de bienes confiscados se habla de una sacristía pequeña : *Asimismo tiene dicha capilla una sacristía pequeña, de bóveda todo, con sus ventanas de fierro: y dos rejitas de madera pintadas, a los lados de la casita*<sup>11</sup> y que hoy en día es tan sólo un espacio de transición. Así el recinto tendría un ca-



103. Sección del inventario de bienes confiscados a la Compañía de Jesús en 1767 referente a la capilla de Loreto. Fotocopia proporcionada por el Dr. Alfonso Martínez Rosales.

rácter exclusivo y sagrado, almacenando en éste lo más valioso que tiene la iglesia: la ostia sacramentada. Con estas características la casita de Loreto bien podría hacer las veces de un *Debir* ya que se trata de un tercer y bien diferenciado espacio amén de la importancia que le reviste respecto a los otros dos ya que en este se encontraba el sagrario, según consta en el catálogo de bienes confiscados a la Compañía en San Luis Potosí.<sup>12</sup> La casita no existe desde hace un tiempo, es nece-



104. Interior de la capilla de Loreto en 1938. Nótese el vano de acceso del costado derecho de la fotografía, ya en este momento semi-cegado, se infiere la posibilidad de tránsito al costado del facsímil de la Santa Casa.  
Foto Archivo Biblioteca Ricardo B. Anaya.

sario por tanto, una recreación hipotética de la misma a partir de documentos de primera mano para comprender el espacio del *Debir* y su importancia iconográfica dentro de la capilla de Loreto.

El templo de Jerusalén se prefigura así como el continente ideal de la casa terrena de la sacratísima familia de Nazareth y así, lo terreno y lo divino se mezclan, se fusionan en un mismo significado y en una misma alegoría de la promesa de la vida eterna, donde lo terreno trasciende y es

contenido por lo celestial: la casa terrena inserta dentro de la Jerusalén celeste cuyo arquetipo es reproducido en la tierra.

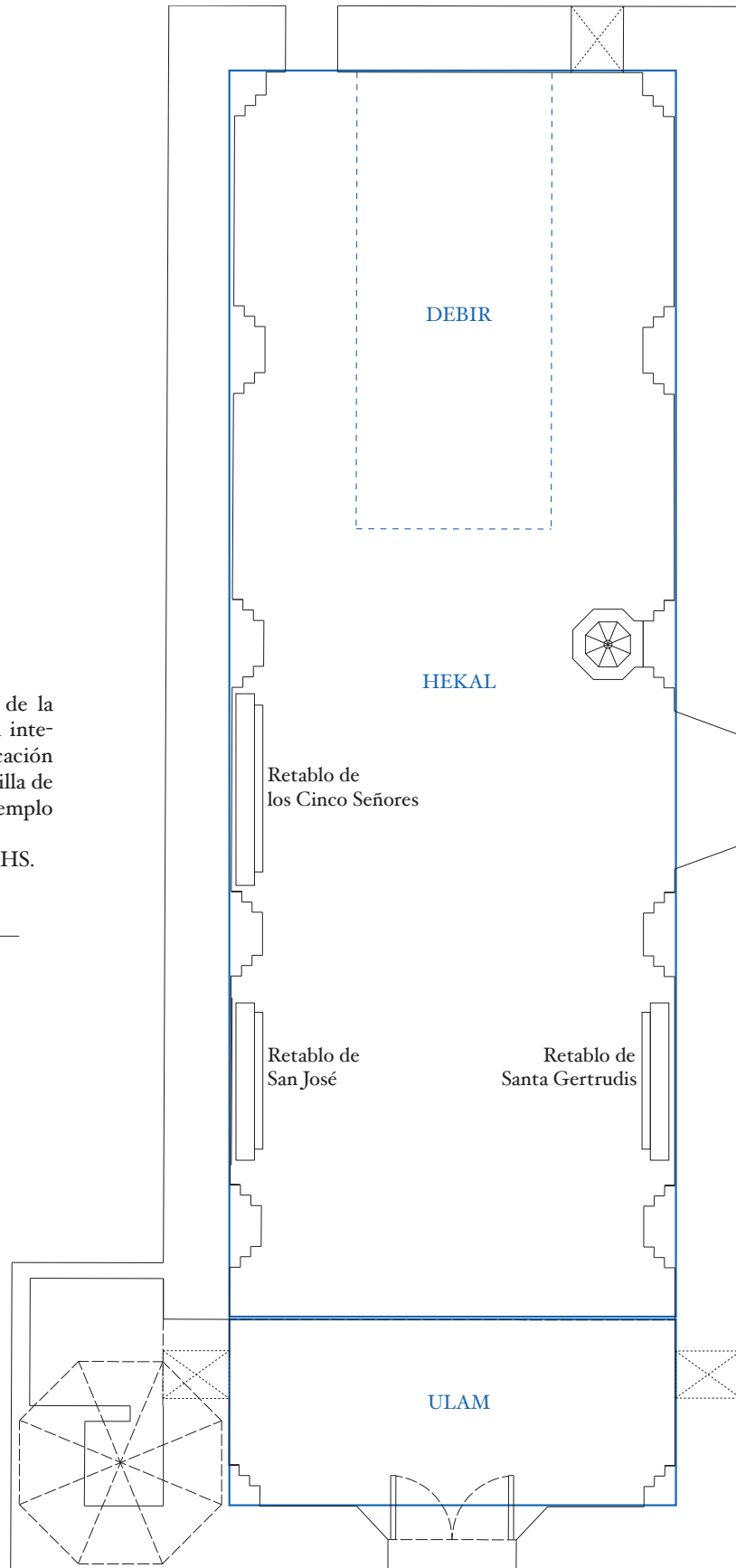
Dentro de este espacio *salomonizado*, se podían apreciar una serie de elementos que a continuación describiremos y que continúan con el carácter familiar que ya se aprecia en el exterior. En primer lugar nos encontramos con que el interior de la capilla contaba, amén de la maqueta de la casita de Loreto, con tres retablos dorados. El primero que se menciona es uno dedicado a san José, de talla pequeña, con cuatro lienzos al óleo y una imagen de la resurrección mientras que una imagen de talla de san José con un niño

Jesús en brazos se hallaba dentro las vidrieras del retablo; otro mas dedicado a santa Gertrudis<sup>13</sup> de media talla, dorado, con cuatro lienzos con la vida de la santa y una imagen en bulto del niño Jesús; se habla de que contenía los dos evangelios en su programa, es decir, que aparecían elementos e imágenes tanto del antiguo como del nuevo evangelios; el que aparezca la santa en este lugar se justifica por ser ella una de las primeras en fomentar la devoción a san José a quien vimos, está dedicado el anterior retablo; finalmente, un retablo de talla ordinaria, dedicado a los Cinco Señores en talla con lo que la recurrente imagen de la familia terrena de Cristo vuelve a hacerse presente; dentro las vidrieras del retablo, una imagen de san Juan Nepomuceno<sup>14</sup> mártir que dio su vida antes de traicionar la secrecía de la confesión, por lo que en este caso, su presencia invitaba a confesarse y a buscar siempre el auxilio de los cinco señores en la tarea de erradicar los pecados, clara alusión a la importancia de los sacramentos para los congregantes marianos de Loreto y para la sociedad en general; el retablo contenía los dos evangelios –como el anterior– en su programación. Ahora bien, estos retablos existían desde los inicios de la Capilla como consta en un contrato de

1728 en el que se habla ya de *un altar a señor san José que está en la capilla de Nuestra Señora de Loreto de la iglesia de dicho colegio en el que se cantaban misas*.<sup>15</sup> Cada uno de estos retablos, tenía según parece, un par de cercas de madera, una grande y una pequeña, que servían como elemento limítrofe respecto a cada uno de dichos altares.<sup>16</sup>

Debido a que el inventario no aporta más datos acerca de los retablos podemos deducir varias cosas, la primera de ellas sería la ubicación; los dos primeros retablos los situaríamos hipotéticamente en el segundo tramo arquitectónico, uno en cada lado, mientras que el dedicado a los Cinco Señores por ser el más grande y que revestía mayor importancia debido a la programación iconográfica e iconológica de la capilla misma, lo ubicaríamos justo en el costado izquierdo del tercer tramo arquitectónico, enfrente de la entrada que comunicaba la capilla con la nave de la iglesia grande ya que este resultaría un remate no sólo visual sino de mayor peso religiosos respecto a los otros dos para quienes entraban desde la actual parroquia del Sagrario. En los dos tramos arquitectónicos restantes se desplantaría la Casa de Loreto, por lo que la ubicación de retablos en los costados de

105. Reconstrucción hipotética de la colocación de los retablos en el interior de Loreto, la posible ubicación del púlpito y la división de la capilla de Loreto como reproducción del templo hierosolimitano.  
Plano: Arq. Judas González/JAHS.



estos sería muy forzada. Sabemos también que estos retablos eran dorados, más no sabemos de qué tipología eran; podemos especular en ese sentido, diciendo que posiblemente se trataban de retablos salomónicos, ya que el carácter de la capilla es eminentemente salomónico; si nos apoyamos en el hecho de que los retablos con fustes helicoidales surgieron a partir de 1650 y se consolidan hasta 1718-25 en que aparece el primer retablo estípite en México<sup>17</sup> y a esto le sumamos la ubicación geográfica de San Luis y el estilo salomónico que en la ciudad prevalece, esta hipótesis se refuerza.

También se habla en este catálogo de un púlpito con su escalera y guardavoz<sup>18</sup> el cual posiblemente estuvo a la altura de la pilastra derecha entre el tercer y cuarto tramo arquitectónico ya que este resulta ser el espacio que se antoja más propicio para tal efecto, siguiendo a Borromeo:

*“colocado [el púlpito] aptamente en el centro de la iglesia, en un lugar conspicuo, de donde el predicador o lector pueda ser oído y mirado por todos, en la medida que esto puede hacerse con decoro de acuerdo con la disposición de la iglesia”.*<sup>19</sup>

Este púlpito estaba ornamentado con un

lienzo de la Virgen de los Dolores, lo que nos recuerda la advocación de una de las congregaciones marianas que existían en la localidad. Otro lienzo más es nombrado, en este caso representando una imagen del Sagrado Corazón dentro de marcos dorados de talla; ésta representación resulta lógica ya que es el amor de Cristo junto con el de su madre el que debe ser representado en este recinto; un par de bancas y una escalera [acaso para los retablos] terminan de conformar el mobiliario descrito dentro de la nave. Finalmente se habla de un coro de madera (no el actual que es de vigas de acero y concreto) pintado de azul, lo que nos remite nuevamente al carácter aéreo y celeste de este recinto. Baste pensar que la casita según la tradición voló por los cielos, y así, siendo el templo una representación de la ciudad celeste en la que habita Dios y el cosmos mismo<sup>20</sup> representado a través de formas, resulta casi obligado el uso del color azul. Ambos sentidos lo justifican: el carácter aéreo de la advocación lauretana y la concepción de un espacio que es espacio, tiempo y contenido espiritual<sup>21</sup> y al mismo tiempo, morada celeste por excelencia.

Un dato interesante de este documento, es el hecho de que se menciona ya



la torre. Se dice de ella que se encontraba ya en el edificio y que dentro de ella existían dos campanas, una grande y otra más pequeña, por lo que la presencia de la misma, en el lugar en el que hoy se encuentra resulta evidente y cierta para el momento. Obra de los jesuitas [en un plano de 1777 ya aparece esta torre y en este documento consultado estamos hablando de 1767, diez años antes, lo cual confirma su existencia], no es una construcción hecha posteriormente como se ha venido diciendo.<sup>22</sup> Cabe destacar que se tienen noticias de que fue Juan Botín Esquerza el que financió la construcción de dicha torre.<sup>23</sup> Si analizamos la torre del templo de san Juan de Dios encontraremos una serie de similitudes formales respecto a la torre encontrada en el conjunto jesuita, no resultaría extraño suponer que, salvo algunas adecuaciones, esta ha llegado casi intacta hasta nuestros días, el análisis que se ha llevado a cabo respecto a su relación visual y proporción respecto a la capilla y al templo del Sagrario, nos hablan de una construcción preconcebida como parte integral del conjunto jesuita.

De esta forma se puede prefigurar una reconstrucción hipotética del interior de la

Capilla de Loreto, misma que se transformó a lo largo de los años y que nos llega hoy en día cambiada; tal es el caso del techo abovedado que actualmente nos encontramos y que sin embargo, conserva una serie de atributos que no lo desvinculan de su primigenia intención, estos son a saber, los monogramas y pictogramas que se encuentran en las claves de los arcos, los cuales conservan el estricto programa genealógico de la capilla, complementados por una serie de imágenes alusivas a las letanías lauretanas, elementos ambos que resultan ciertamente lógicos en cuanto a su disposición y relación iconográfica y simbólica.

En primer lugar trataremos de los monogramas a lo largo de la nave para después abordar el tema de los pictogramas lauretanos. En orden de ubicación nos encontramos con los siguientes elementos: en el primer tramo arquitectónico nos encontramos que en sus claves se encuentran el monograma de san José y frente a este, en el arco compartido con el segundo tramo, el monograma de Jesucristo representado por la fórmula IHS (Iesus Homini Salvatore). El segundo tramo ostenta dos claves con el monograma de María en la fórmula MAR (María Regina), el tercer tramo presenta de nuevo

el monograma de Jesucristo (IHS) y frente a este el de María (MAR), el cuarto tramo se caracteriza por el monograma Jesús pero ahora acompañado por el de san José y finalmente el último tramo contendrá en sus claves el monograma de san Joaquín por un lado mientras que en la clave frontal se deduce el de santa Ana ya que con este, se completaría la advocación de los Cinco Señores en los dos últimos tramos, justo encima del lugar donde se desplantaba la Casa de Loreto. Estos monogramas, aunque de posterior factura, coinciden perfectamente con la intención de la capilla y en este sentido aluden a las raíces genealógicas de la familia terrena de Jesús, por lo que el mensaje es claro ya que alude a la familia divina como ejemplo a seguir por los novohispanos.

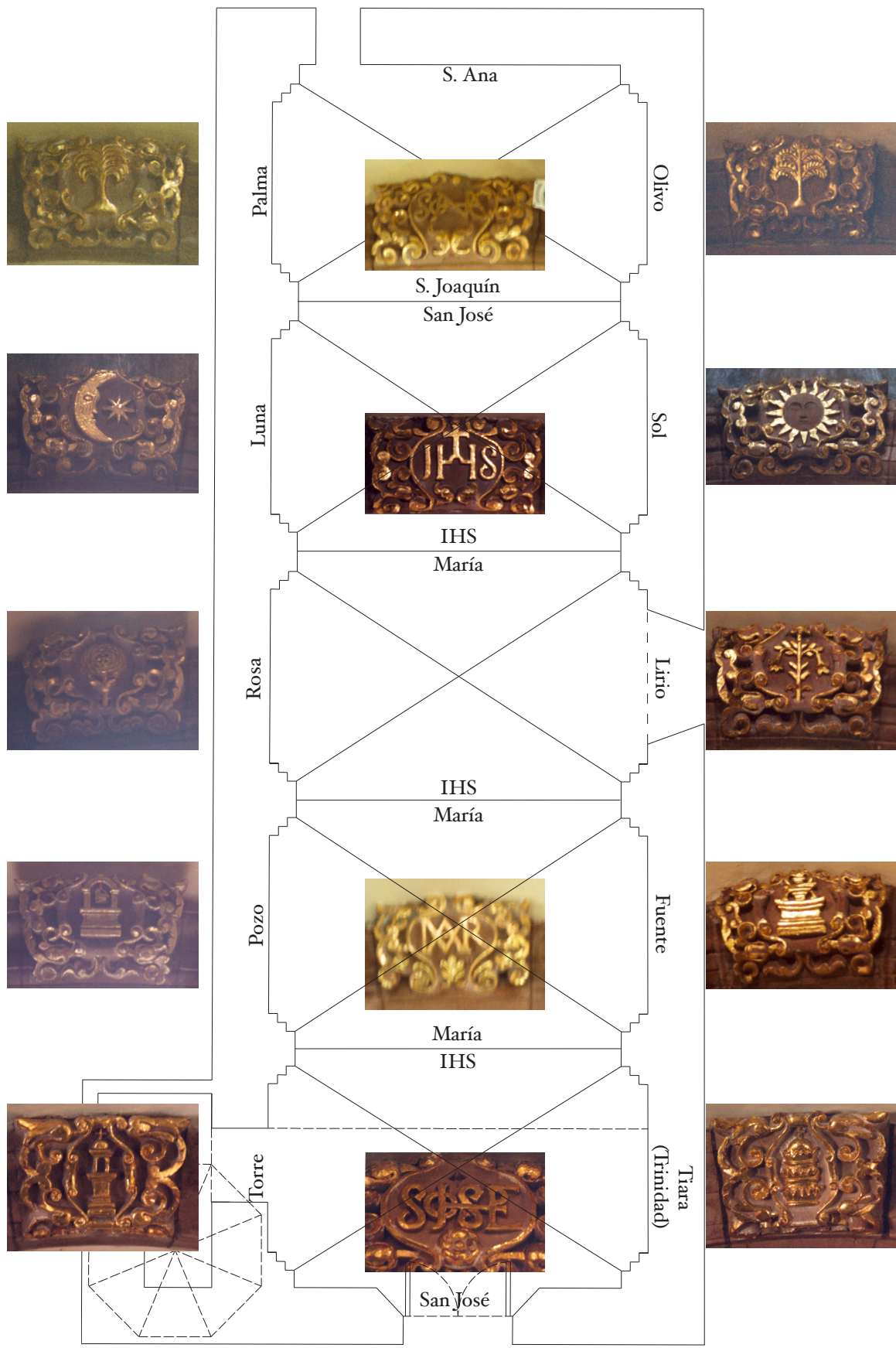
En las claves de los arcos formeros se pueden observar pictogramas alusivos a las letanías lauretanas, elementos acordes con la temática de la capilla. La utilización de pictogramas lauretanos en capillas de Loreto resulta lógico y recurrente, como en el caso de la Capilla de Loreto en el ex-colegio jesuita de Tepetzotlán o como los de la capilla de Loreto en el templo de los filipenses en San Miguel

de Allende. Extraídas principalmente del Eclesiastés, el Eclesiástico, el Cantar de los Cantares y del libro de la Sabiduría, estas invocaciones marianas se remontan al año de 1500, aprobándose definitivamente en 1587.<sup>24</sup> Tales letanías fueron concebidas como una oración completa, en la que se contenían 55 invocaciones que en su mayoría están dedicadas a María (43) y otro tanto (12) a Dios,<sup>25</sup> por lo que contener 55 enunciados la presentaban como una perfecta oración en el sentido numérico-simbólico y que de alguna manera se puede observar en el número de vueltas de las columnas salomónicas del exterior de la capilla como ya se apuntó en el capítulo correspondiente. Estas representaciones simbólicas portan una elaborada noción mariológica que evidencia la intención de dejar en claro un modelo de conducta a seguir<sup>26</sup> a través de virtudes codificadas en símbolos, los cuales se convertían en tratados complejos de mariología. Este tipo de representaciones fue difundida y desarrollada prin-

---

106. En la siguiente página: Plano iconográfico de la bóveda de la capilla de Loreto. A lo largo de las claves de los arcos formeros de la nave se aprecian los pictogramas lauretanos mientras que en las claves de los arcos fajones de la bóveda se aprecian los monogramas de los Cinco Señores

Plano: Arq. Judas González  
Fotografía: JAHS.



principalmente por la Compañía de Jesús y resulta interesante saber que muchos de estos sermones decorados, letanías y oraciones se inspiraban en flores, piedras preciosas y aves,<sup>27</sup> recordándonos un poco la temática de la portada. Estas letanías eran comunes en las peregrinaciones a Loreto en Italia; en el caso de San Luis Potosí, podemos deducir su utilización en procesiones dentro del conjunto compuesto por la Iglesia del Sagrario y la capilla de Loreto, como se expresó líneas arriba, incluso, en este sentido la presencia de símbolos marianos en las claves se convierten en elementos mnemotécnicos de la misma letanía.

En Loreto estos pictogramas lauretanos aparecen como sigue: en el primer tramo arquitectónico encontramos a la derecha en la puerta que une la tribuna de Loreto con el coro del Sagrario, un pictograma alusivo a una *Tiara* con tres coronas, aludiendo quizá al hecho de que a la Virgen la corona la Trinidad<sup>28</sup> y a que a la representación lauretana de la Virgen se le corona con una tiara papal; en la clave de la izquierda encontramos el pictograma que corresponde al de Torre *-Turris Davis cum propugnaculis*<sup>29</sup> lo que hace curiosa esta sección y sus símbolos, es el hecho de que

aquel alusivo a la torre se encuentra a su vez situado justo a la altura del vano de acceso a la torre del conjunto jesuita; coincidencia o no, esta colocación no deja de llamar nuestra atención por la relación que presenta este símbolo con el espacio contiguo. El segundo tramo arquitectónico presenta a la derecha el símbolo de Pozo *-Puteus aquarum viventium*<sup>30</sup> aquí resulta interesante ver la mano de los libros de emblemática mariana, ya que el caso del símbolo de Pozo quedó fuera de la letanía lauretana, siendo este motivo ornamental retomado de los mencionados libros de emblemática,<sup>31</sup> los cuales no faltaban en el Colegio potosino; el símbolo de la izquierda es el alusivo a Fuente *-Fons ortorum*<sup>32</sup> el cual habla de la fuente de la vida ubicada en el paraíso celestial. Estos dos símbolos aluden al agua, ambos la contienen y ambos la prodigan y en este sentido se podría estar hablando iconológicamente del bautismo por medio del agua amén del ya consabido significado lauretano. El tercer tramo presenta a la derecha el símbolo de Lirio *-Sicut lilium inter spinas*<sup>33</sup> mientras que el de la izquierda representa una Rosa *-Rosae mysticae*<sup>34</sup> con lo que este tercer tramo se caracteriza por el empleo de flores, alusivas al paraíso y refiriéndose también a la pureza de María y a la fragancia de su

gracia. El cuarto tramo tiene un carácter cósmico, ya que en la derecha nos encontramos el pictograma alusivo a Sol –*Electa ut sol*<sup>-35</sup> mientras que el de la izquierda representa a la Luna –*Pulchra ut luna*,<sup>-36</sup> estas dos representaciones aéreas aluden a dos astros, incluso el alusivo al sol bien puede representar al mismo Cristo, por lo que en este espacio se observan símbolos que también pueden leerse como Cristo y María. Finalmente en el último tramo se pueden observar a la derecha el símbolo alusivo a Árbol –*Virga Jesse floruit*<sup>-37</sup> mientras que el de la izquierda representa a la Palma –*Quasi palma exaltata sum in Cades*<sup>-38</sup> con lo que el árbol sigue la línea genealógica que es tema de la Capilla, mientras que la palma alude a su vez a la victoria.

Estos pictogramas presentan una serie de elementos que de alguna manera concuerdan y resultan lógicos en su posición, mientras en el segundo tramo encontramos elementos que sugieren agua la cual alude ciertamente a la participación del hombre en los sacramentos, en el tercero simbólicamente al fuego (la rosa por su color se presta al símil) el cual puede hablarnos de la purificación de los pecados, el cuarto al aire por el carácter aéreo de los astros que presenta y en el que pode-

mos encontrar una alusión al cielo como promesa y finalmente el quinto tramo a la tierra debido a la representación del árbol y la palma, cuyas raíces entran profundo en la tierra y que nos dan también la idea de finitud y la necesidad del buen obrar. De alguna manera en la posición y relación de los pictogramas, podemos intuir la utilización de los cuatro elementos como los ejes rectores de la composición en cada uno de los tramos. Agua, Fuego, Aire y Tierra se perfilan como una posibilidad mas de composición y ubicación de símbolos lauretanos, cuya carga mariológica se hace evidente en

cada uno de los espacios que  
componen la nave  
de la capilla  
de Loreto.

•

<sup>1</sup> José Antonio Terán Bonilla. *El templo cristiano: su simbolismo durante el período colonial*, en Mensaje de las imágenes, homenaje al doctor Santiago Sebastián, In memoriam, INAH, México, 1998, p. 87.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>3</sup> Martha Fernández. *La imagen del templo de Jerusalén...*, pp. 16-17

<sup>4</sup> 1R VI, 1-38.

<sup>5</sup> 1R V, 5

<sup>6</sup> Ez XL, XLI.

<sup>7</sup> Pineda (R.P. Mrô Juan de la Compañía) *Ad suos in salomonem commentarius salomon previus*. 1609. -Serazii (R.P. Mrô Nicolás de la compañía) *In libro regum et paralipomenon cummentaria postuma*. Moguntiae Balthasarus Lippius anno 1617. -Paez (f. Baltasar de Redempcion de cauptibus) *Commentari in canticum Ezechiae, Isaie*. Lyssip typis Petri Crasbeeck, 1622. Citados dentro del catálogo de libros impresos

existentes en la biblioteca de la Compañía de Jesús. *Inventario de la biblioteca de el Colegio de S.L.P., de los jesuitas en 1767*; copia proporcionada por el Dr. Alfonso Martínez Rosales para su consulta.

<sup>8</sup> Martha Fernández. *La imagen del templo de Jerusalén...*, p. 79.

<sup>9</sup> IR, VI, 4.

<sup>10</sup> Recordemos que la original casa de Nazareth sirvió durante los primeros años del cristianismo como capilla para oficiar servicios religiosos.

<sup>11</sup> Ver anexo de catálogo de bienes confiscados a los jesuitas expulsos en 1767. Copia proporcionada por el Dr. Alfonso Martínez Rosales.

<sup>12</sup> *Ídem*.

<sup>13</sup> Santa benedictina de origen alemán, caracterizada por un corazón inflamado dentro del cual se encuentra una imagen del niño Jesús. Se le conoce también por su libro de revelaciones. Juan Ferrando Roig. *Op. Cit.*, p. 125.

<sup>14</sup> Santo checoslovaco, que prefirió morir antes de divulgar los secretos de confesión de la reina a su esposo, el rey Wenceslao de Praga. Por tal motivo se le considera patrono de la buena fama y el secreto de confesión debido a que prefirió morir antes que traicionar el secreto de confesión.

<sup>15</sup> Según consta en un contrato donde por 300 pesos se cantaría una misa anual en la fiesta de señor san José (19 de marzo) para Francisco Pérez de Biacoba. AHESLP, Real Audiencia, 1728, f241.

<sup>16</sup> Ver anexo de catálogo de bienes confiscados a los jesuitas expulsos en 1767. Copia proporcionada por el Dr. Alfonso Martínez Rosales.

<sup>17</sup> Martha Fernández. *Tipologías del retablo novohispano (una aproximación)*, en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, UNAM/IIIE, México, 2003, pp. 36, 49. El primer retablo salomónico en México fue el ejecutado por Lucas Méndez en la catedral de Puebla mientras que el primer estípite aparece en la Catedral de México, elaborado por Jerónimo de Balbas.

<sup>18</sup> *Ídem*.

<sup>19</sup> Carlos Borromeo. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, UNAM, México, 1985, p. 61.

<sup>20</sup> Juan Francisco Lorente *Op. Cit.*, p. 180.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, p. 181.

<sup>22</sup> Francisco De la Maza. *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>23</sup> Dato proporcionado por el Dr. Alfonso Martínez Rosales. Juan Botín Ezquerro fue también el antiguo tesorero de la construcción de catedral.

<sup>24</sup> Juan Francisco Lorente *Op. Cit.*, pp. 212-214.

<sup>25</sup> *Ibidem.*, p. 214.

<sup>26</sup> María de los Ángeles Sobrino. *Entre la especula-*

*ción y el obrar: la función de la emblemática mariana*, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo nacional de Arte, México, 1994, p. 193.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p. 195.

<sup>28</sup> Juan Francisco Lorente *Op. Cit.*, p. 216.

<sup>29</sup> C.C., IV, 6.

<sup>30</sup> C.C., IV, 15.

<sup>31</sup> María de los Ángeles Sobrino. *Op. Cit.*, p. 198.

<sup>32</sup> C.C., IV, 15.

<sup>33</sup> C.C., II, 2.

<sup>34</sup> Nombre dado a la Virgen en el Eclesiástico y en el Mes Mariano.

<sup>35</sup> C.C., VI, 9.

<sup>36</sup> *Ídem*.

<sup>37</sup> Ez., VII, 10. Debido a lo confuso del símbolo también podría estar representando al Olivo –Oliva speciosa– que aparece en Eclesiastés, XXIV, 1.

<sup>38</sup> Ecco., XXIV, 18.

2.iv.c. La Santa Casa: un ideal de la vida familiar y su reconstrucción hipotética.

*“Deiparae domus ubi verbum caro factum est”*  
*[Esta es la casa de Dios donde el verbo se hizo carne]*

*Inscripción en el arco de entrada  
de la capilla de Loreto*

Una vez en el interior de la capilla y analizados los elementos que lo componen, pasaremos al análisis y reconstrucción de lo que fue la representación de la Santa Casa de Loreto, espacio que le daba sentido a la capilla desde el momento de su concepción. Para tal efecto iniciaremos por revisar la escasa información que hace referencia a la maqueta de la casa en San Luis Potosí, para después analizar el documento que nos llega desde 1767 en el que se consigna jurídicamente el contenido de la misma y finalmente, realizar un análisis iconográfico e iconológico con su posterior reconstrucción hipotética.

Pág. 183 ■

En primer lugar, como lo hemos venido refiriendo, la casa de Loreto en San Luis Potosí, era un facsímil de la existente en la región de Ancona, la cual, según la tradición, fue en la que vivió María con sus padres y posteriormente con san José y Cristo y que debido al peligro que la misma casa corría en Tierra Santa, fue elevada a los cielos por Dios, dejando atrás sus cimientos para venir, surcando el firmamento, a posarse primero en Dalmacia y después en el actual sitio de Loreto.<sup>1</sup> Esta clase de reproducciones facsimilares, respetando las medidas y la forma,



107. Plano que reproduce a la Santa Casa que se encuentra en Loreto, Italia. Imagen: <http://www.santuarioloreto.it/eng/history.htm> (12/10/2004)

tuvieron su origen en México en la casa Profesa, en la cual la Congregación del Salvador había levantado una Santa Casa dedicándola el 8 de septiembre de 1615, continuándose este tipo de representaciones en Tepotzotlán, Guadalajara y posteriormente en San Luis Potosí.<sup>2</sup> El canónigo Francisco Peña es quien nos habla en primer lugar acerca de la presencia de la casita de Loreto, la cual, según consta en su libro vio hacia 1838-40 “*en forma de un jacal de tejado levantado en medio de la Capilla,*”<sup>3</sup> así mismo, don Pri-

mo Feliciano Velásquez en su historia de San Luis repite estas mismas palabras.<sup>4</sup> Abunda sobre el tema el canónigo Peña al decirnos que por dentro era pesada y fea como en el exterior, y que la casita tenía las mismas medidas que la original. Con estos datos podemos deducir varias cosas, en primer lugar la casa de Loreto en efecto se encontraba en el interior de la Capilla, más aun, esta se encontraba en medio de la misma [no a la mitad], esto tomado a partir de una línea imaginaria que cruza el eje sur-norte que se marca desde la entrada hasta el presbiterio nos permite ubicarla en la parte más importante del espacio, justo en donde termina la capilla como tal y alzándose como el espacio dentro del cual se levantaba el altar y el sagrario, como veremos más adelante; en esta misma descripción también podemos recuperar un elemento que nos permite inferir la forma de la casa: un *jacal de tejado*, esto es, un cuartito rectangular con teja, lo cual nos recuerda la casita de Loreto de Tepotzotlán, la cual es una nave rectangular con una techumbre de teja, tal y como es descrita en pinturas de la época y en otros facsímiles de la casa lauretana. Las medidas también son algo que resulta importante. Por lo general las casas de Loreto conservan las me-





108. Vista de la Santa Casa de Loreto en Tepetzotlán, Edo. de México. Fotografía: JAHS

didadas de la original, y de acuerdo con lo descrito por Peña y considerando el espacio interior de la capilla, esto resultaba bastante posible. Estas medidas son las que a continuación se enuncian: 31,5 pies de largo, 13,5 pies de ancho, 28 pies de alto y una sola puerta de acceso de 7 pies de alto por 4,5 de ancho; tomando el pie usado en la Nueva España como medida referencial, tendremos que este equivale a 0.279 mts<sup>5</sup> por lo que obtenemos que la capilla tenía 8,71 mts. de largo, 3,76 de ancho y 7,81 de alto; mientras que el vano

de acceso tendría 1,95 de alto por 1,25 de ancho. Con estas medidas obtenemos un rectángulo que puede ser perfectamente ubicado en el espacio del presbiterio, justo entre la actual puerta que comunica a la sacristía y la antigua [hoy tapiada] que provenía del crucero de la iglesia del sagrario. También la descripción que hace el canónigo Peña [desde su perspectiva neoclásica], nos permite inferir que el ornato del interior de Loreto estaba íntimamente relacionado con su exterior, con lo cual el posible lenguaje de formas del exterior seguía en el interior y la riqueza formal y simbólica en este sentido no disminuía una vez cruzado el umbral de la entrada. Esta referencia del canónigo Peña, se ha repetido a lo largo de la historiografía que trata el caso de Loreto, y así tanto Francisco De la Maza como el propio Montejano y Aguiñaga hablan de la casita como un elemento que existió y que se encontraba en medio de la capilla de Loreto. La riqueza en este sentido estriba en el hecho de que nos hace referencia al posible lugar que ocupaba la casa dentro de la capilla, con esto, las medidas ya referidas y el documento que vamos a analizar a continuación,<sup>6</sup> nos permitiremos hacer una reconstrucción hipotética de la misma, buscando así recuperar una

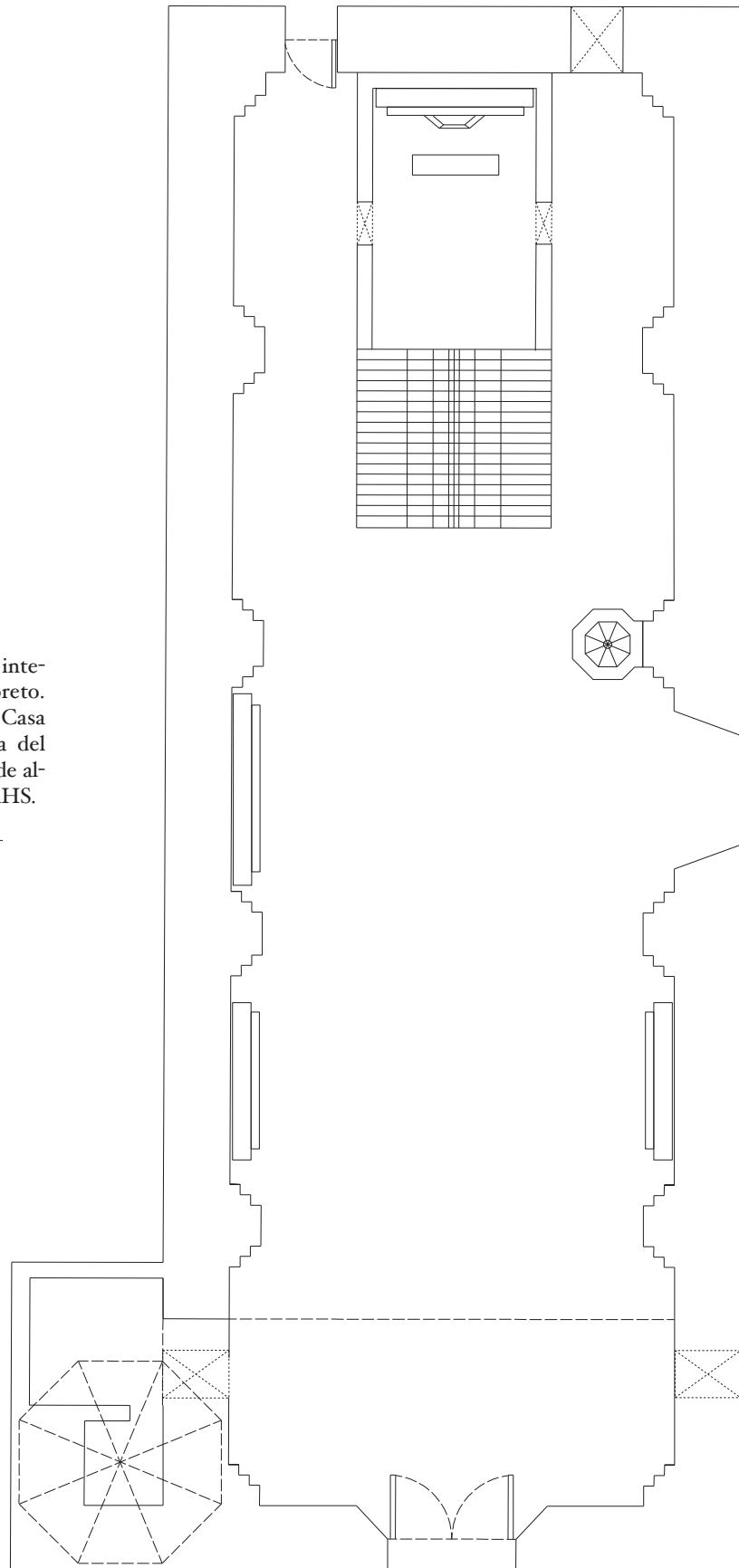
visión hoy olvidada del interior de este magnífico recinto jesuita.

Según consta en el documento que cataloga jurídicamente los bienes de los jesuitas y en este caso los que se encontraban en el interior de la capilla de Loreto hacia 1767, momento de su extracción, podemos observar lo siguiente. Se habla en primer lugar de un retablo colateral de media talla, dorado, dedicado a la Virgen de Loreto, compuesto por cinco lienzos, uno de la referida advocación y los otros cuatro representando la vida de la Virgen; enseguida se hace mención a otro retablo a manera de tabernáculo en el que nos encontramos un sotabanco con dos imágenes de bulto representando a san Joaquín y santa Ana, quienes como ya fue referido, no podían faltar de acuerdo al tema familiar de la capilla. Dos imágenes más de talla representando a los arcángeles san Miguel jefe de los ejércitos celestiales, quien se relaciona a la Virgen debido a que fue él quien le anunció la proximidad de su muerte;<sup>7</sup> la otra imagen corresponde a san Gabriel quien es el ángel de la anunciación, íntimamente ligado por esto a las representaciones de María por ser este el primero en saludarla: “Ave María.”<sup>8</sup> En este mismo retablo encon-

tramos un cuadro embutido (taraceado) de san José, con lo cual la presencia de la familia de Cristo se complementa: santa Ana, san Joaquín, san José y la Virgen. En las puertas del sagrario [lo cual confirma su ubicación en la parte final de la nave de la capilla] posiblemente a junto al cuadrado de san José, se encontraba un lienzo de santa Gertrudis sobre las cortinas encarnadas del mismo -esta santa se repite en Loreto ya que en el exterior la encontramos ya en un retablo-; famosa por sus escritos ascéticos en especial por sus *revelaciones*, santa Gertrudis se caracteriza por un corazón inflamado en el pecho dentro del cual se encuentra una imagen pequeña del Niño Jesús,<sup>9</sup> con lo cual se justifica su presencia en las puertas del sagrario y por ser esta una de las santas que primero promocionaron la devoción a san José, es que la encontramos junto a él en esta parte del sotabanco. Encima de este sotabanco se encontraba un tabernáculo dentro del cual se encontraba una imagen de bulto de la Virgen de Loreto, con su vestido de seda blanca y oro, coronada con una tiara de plata (seguramente una tiara papal como la tradición indica), una corona para el niño Jesús (el cual siempre aparece en las representaciones lauretanas en el costado izquierdo de la Virgen ya que a esta no se

109. Reconstrucción hipotética del interior de la planta de la capilla de Loreto. Se sugiere la presencia de la Santa Casa con sus medidas reales en el área del presbiterio, su tabernáculo y mesa de altar. Plano: Arq. Judas González/JAHS.

---





110. Muy similar debió ser el retablo que se encontraba dentro del facsímil de la Santa Casa en San Luis Potosí, a la existente en Tepetzotlán, la cual también tiene las medidas exactas de la Santa Casa de Nazareth.

Fotografía: JAHS.

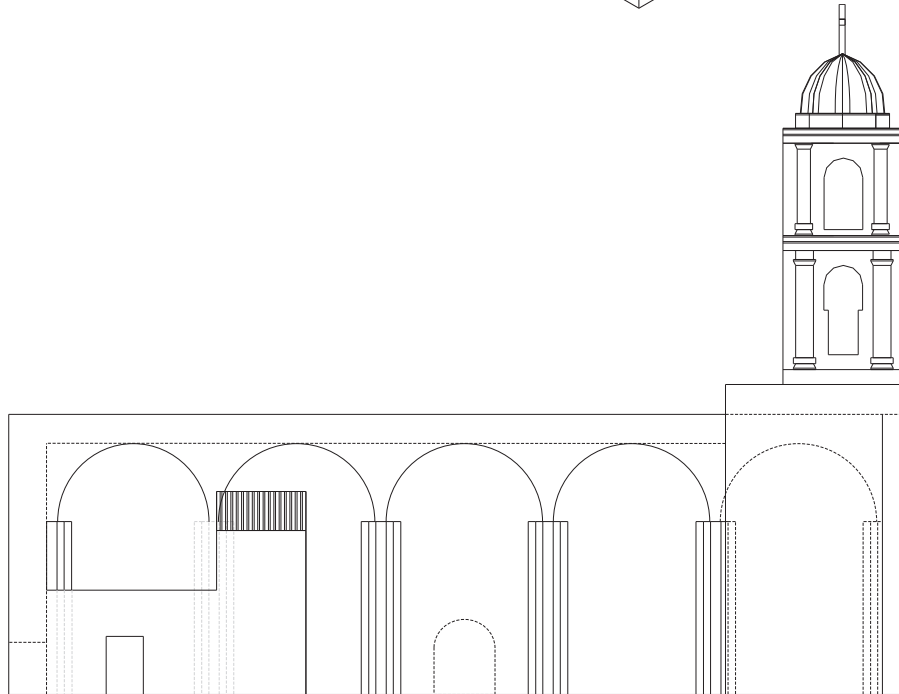
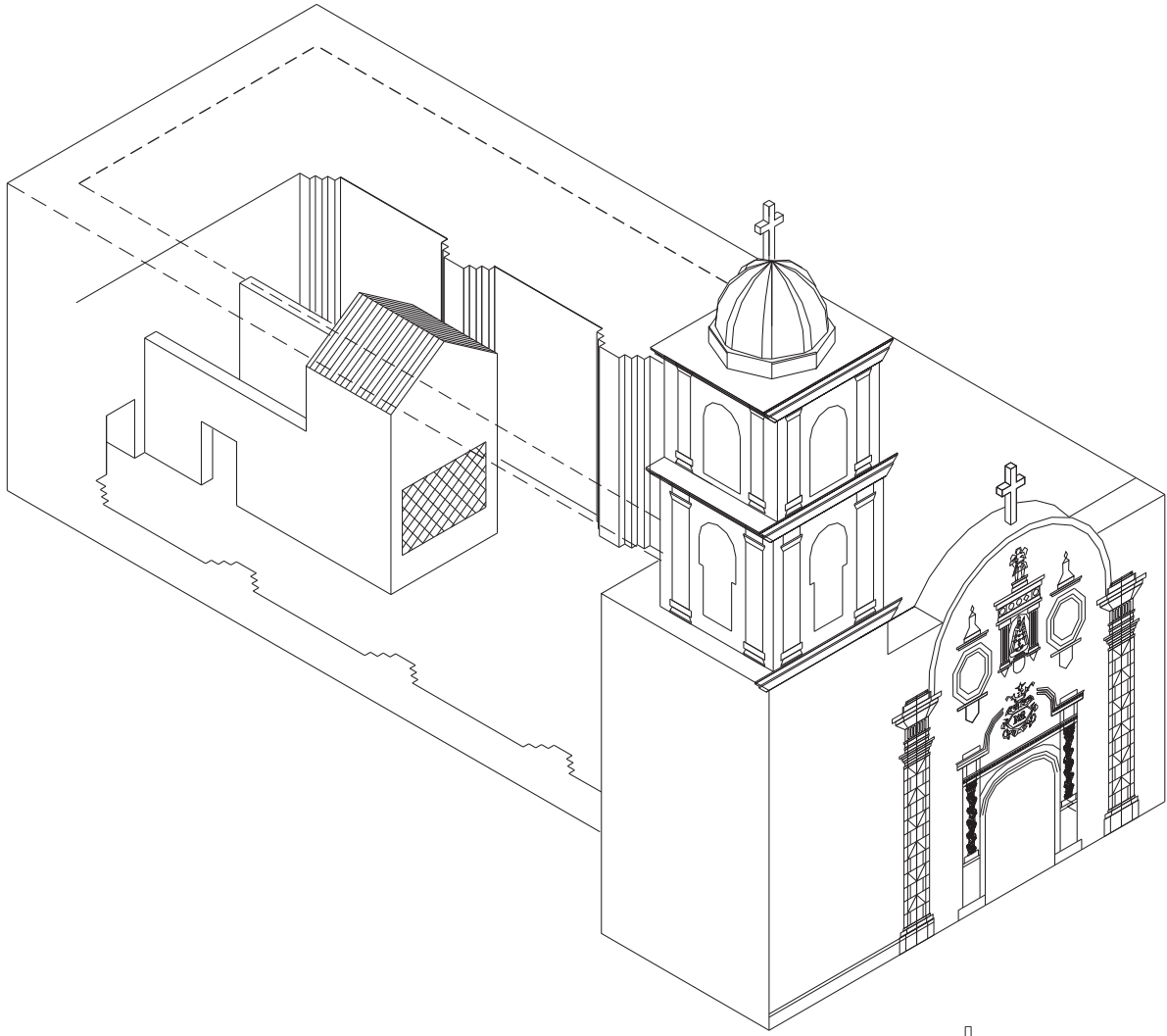
le ven los brazos)<sup>10</sup> y un globo terráqueo de plata, todo dentro de un espacio que podía ser observado a través de las vidrieras que cubrían el mencionado tabernáculo. Encima de este, existía una imagen de la Virgen de Guadalupe con su marco de cristal y cortinas de seda; esta representación resulta interesante ya que la presencia de la Virgen de Guadalupe nos habla de un fervor eminentemente criollo, el cual no estaba descuidado en este recinto jesuita dedicado a las representaciones marianas. En este retablo se podía condensar la

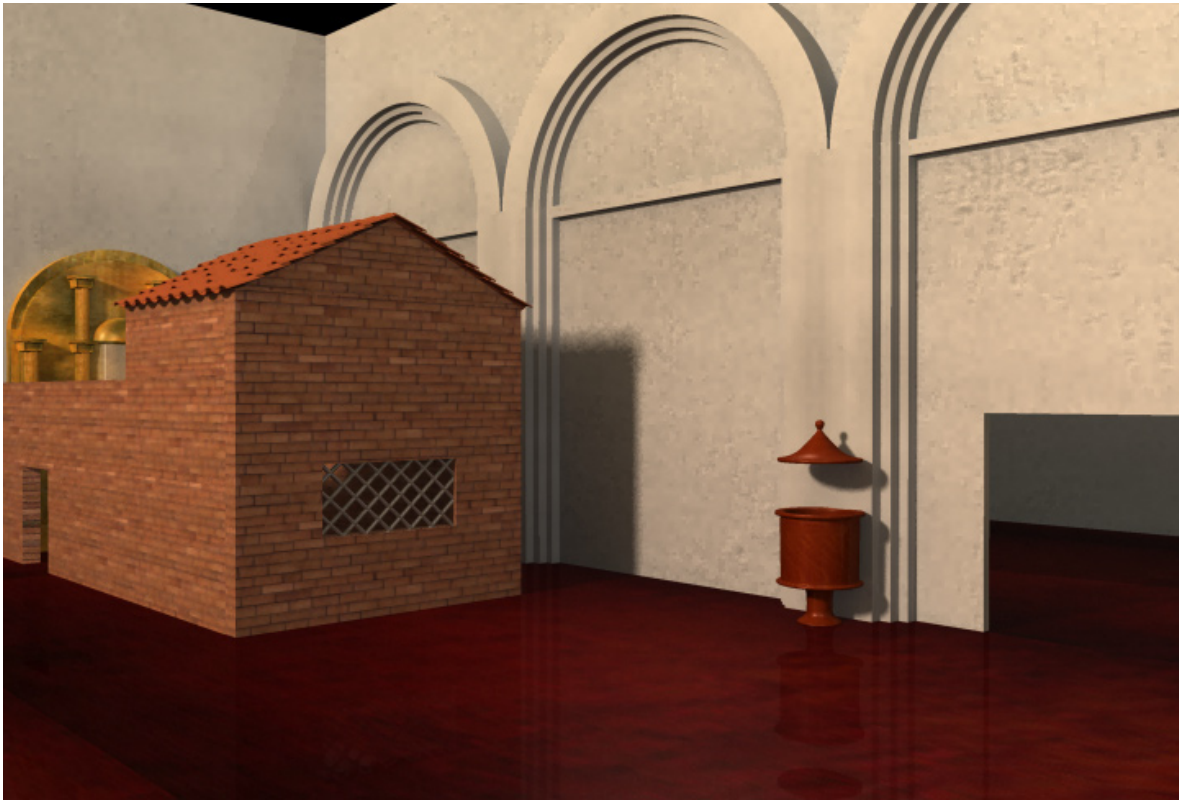
esencia de la capilla: el carácter familiar y espiritual estaban completamente claros dentro de un espacio de notorias cualidades domésticas. Este espacio se complementa con una mesa de altar (nuevamente esto nos da certeza de la ubicación de la casa dentro de la capilla) con sus manteles de breaña y su oro.

Se habla también de dos alacenas de talla, doradas, en las cuales se guardaban entre otras cosas, diademas de la Virgen, zarcillos de oro con perlas, una pulsera de perlas de tres hilos y una gargantilla de perlas gruesas finas, todo, para el ornato de la Virgen, con esto vale preguntarse ¿acaso no hacia falta un camarín para vestir y ornar la imagen de la Virgen? Completan el interior de la casita varias láminas: una de la Virgen de los Dolores quien alude nuevamente a la congregación mariana como es en el caso del púlpito; otra que nuevamente repite la imagen de la Virgen de Guadalupe, ambas de cristal. Otras dos imágenes que nos representan a san José y a la Virgen en la advocación de Señora de Belén, lo cual resulta lógico según el

111. Página siguiente: Plano isométrico y corte lateral que muestran la reconstrucción hipotética de la Santa Casa de Loreto en el interior de la capilla con las medidas originales, nótese como el presbiterio conserva el espacio justo para la reconstrucción del facsímil.

Plano: Arq. Judas Fernando González.

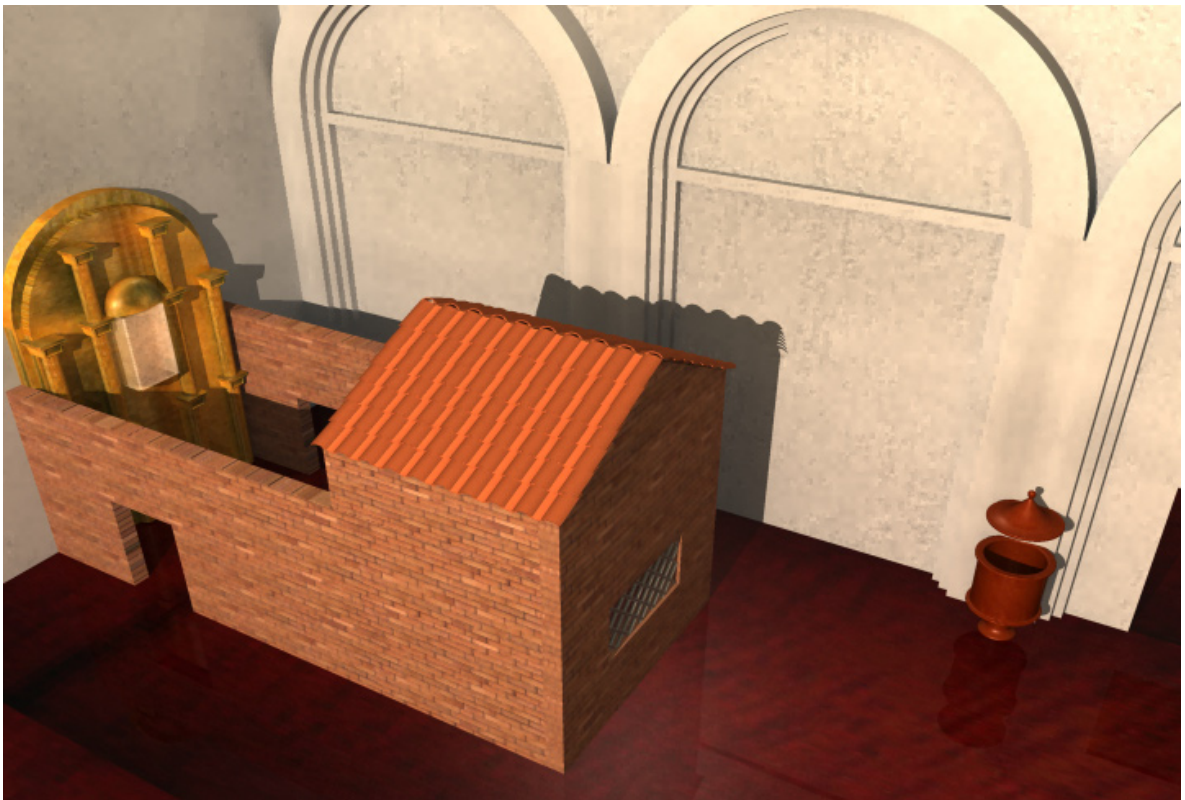




112. Reconstrucción hipotética del espacio interior de Loreto con la presencia de la Santa Casa.  
Modelado: Javier Martínez.

pasaje y la intención familiar de la capilla. Enseguida, se mencionan otras dos láminas de marco dorado como las anteriores, sólo que en estas se representan a la misma Señora de Belén y a san Ignacio de Loyola, con lo cual el santo jesuita participa de la espiritualidad doméstica y familiar de este recinto de santidad. Finalmente se mencionan dos cuadros con sus vidrieras finas, uno de san Estanislao Kostka, novicio jesuita de origen polaco, muy reverenciado por la congregación a quien se le puede representar de varias

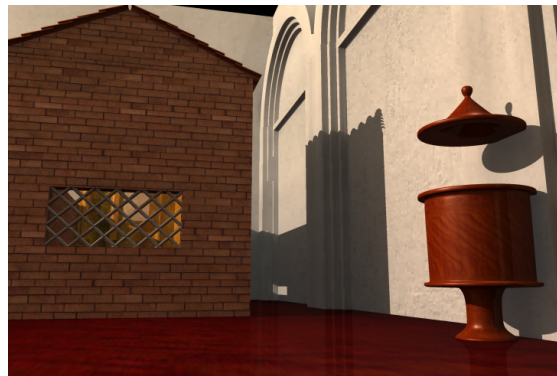
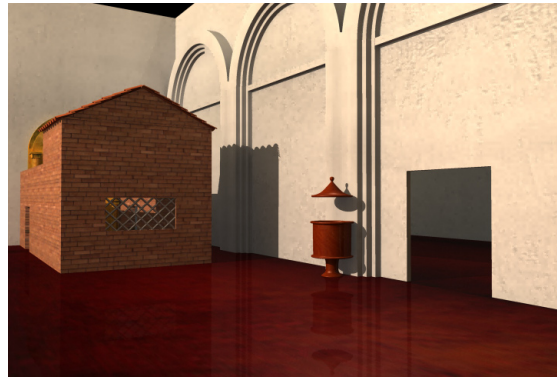
formas entre las que destaca de acuerdo a la programación del recinto, aquella donde se le aparece la Virgen con el Niño en brazos, o cargando al niño Jesús<sup>11</sup> ya que ambas cumplen con el carácter familiar o mariano del espacio. El otro cuadro es de san Luis Gonzaga, italiano a quien seguramente se le incluyó en este recinto debido a su reciente canonización (1726)<sup>12</sup> respecto a la construcción de la capilla y la casita de Loreto. Se habla de cuatro cortinas con caudas de damasco que están en las puertas, lo que nos hace inferir la presencia de dos puertas, una a cada costado de la casita, aquella que daba a la puerta que actualmente se encuentra en



113 y 114. Reconstrucción hipotética de la vista lateral izquierda y superior izquierda de la Santa Casa en el interior de la capilla de Loreto.  
Modelado: Javier Martínez

la capilla al final del presbiterio y la otra, quizá, en el costado derecho de la casa, relacionándose con la puerta que antes comunicaba la capilla con el crucero de la nave del Sagrario. Se nos dice que todo lo anterior *esta adornando por dentro la Casita del Loreto*; lo cual nos da una idea clara de cual pudo ser su antigua forma y ornato, donde el dorado, y los lienzos engalanaban los muros entorno al tabernáculo que guardaba la representación de la Virgen a quien estaba dedicada la capilla, y más aun, respecto al espacio que guardaba el tesoro de la capilla: la ostia sacramentada custodiada en el sagrario.

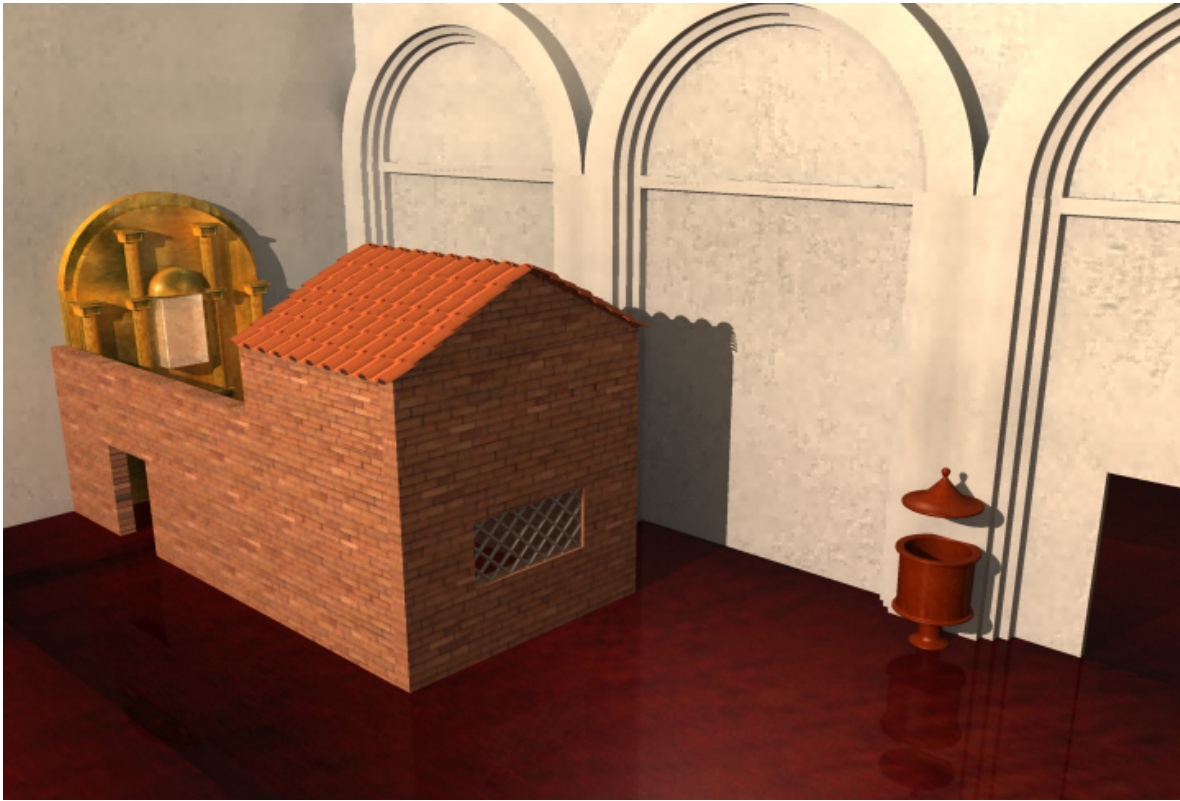
Del exterior de la casa obtenemos los siguientes datos: se encontraba en el muro un lienzo con marco dorado de la Anunciación [recordemos que en esta casa fue que el arcángel Gabriel se le apareció a María para anunciarle el próximo nacimiento de su hijo Jesús] y dos pantallas doradas (lámparas) encuadrando este lienzo; en la ventana -de la casita- un niño Jesús con ramilleteritos y dos ángeles de piedra con ciriales de madera dorada y una reja de fierro en la casita. Esta descripción nos permite deducir lo siguiente, al igual que en otras representaciones de la Casa de Loreto (Tepotzot-



115, 116 y 117. Diversos ángulos y acercamientos de la reconstrucción hipotética de la Santa Casa contenida en la capilla de Loreto. Modelado: Javier Martínez.

lán y San Miguel de Allende), en la de San Luis se encontraba una ventana con su reja al frente de la misma, la cual servía para que los fieles pudieran observar desde el exterior el detalle interno de la casi-





118. Reconstrucción hipotética de la Santa Casa en relación con el espacio interior. Vista superior.  
Modelado: Javier Martínez

---

ta y los oficios que allí se desempeñaban, también podemos inferir la presencia al frente de este muro, de un pequeño altar con el niño Jesús, custodiado por dos ángeles con cirios y al cual se le podían dejar flores ya que se nos mencionan un par de ramilleteros; esto resulta interesante, más aun cuando tomamos en cuenta que estos espacios servían para la devoción, para rezar el rosario y también para las juntas y reuniones de las congregaciones marianas, por lo que tener siempre la

presencia cercana de Jesús y la oportunidad de ofrendarle un ramillete de flores, resultaba atractiva para este momento.

Esta descripción detallada de la casa de Loreto que se encontraba en San Luis Potosí, nos permite observar la importancia que tal recinto tenía para los jesuitas y para los pobladores de la ciudad. La representación de la casa terrena de Jesús y su familia, enriquecían la tarea educativa que la Compañía de Jesús tenía en sus manos: a través de esta, se podía perfectamente estructurar un discurso en el que el valor de la familia, la condición doméstica y la

unión de lo espiritual con lo material tomaban proporciones superlativas. En esta, el hijo representado por el mejor hijo que el mundo católico ha tenido (Jesús) vive y convive en cercanía de sus padres, honrándolos y amándolos; también aquí, la madre perfecta y virtuosa ama de casa (María), adquiere una responsabilidad doméstica, sublimada por el amor a su familia y por una serie de tareas cotidianas, ya que es también a través de lo cotidiano que se alcanza la salvación; figura interesante es la de san José, esposo serio, callado, discreto (como lo son sus representaciones) entregado a su familia a través del trabajo, su constancia era el ejemplo a seguir y finalmente, la presencia de los padres de María, siempre aportando su sabiduría, su amor y su esperanza (demostrada en su fe inquebrantable respecto al deseo de tener un hijo a pesar de su avanzada edad), todos estos elementos conjuntados en una casa respondían a la necesidad de implantar un ideal de familia, donde la abnegación, el trabajo, el amor y la fe eran las constantes a imitar. Sobre todo a las mujeres iba destinado este mensaje: María a quien se reverenciaba en este recinto, era el modelo ideal de madre, esposa, hija y señora de la casa, cuyo dominio era el hogar, idónea representación terrena de la casa celeste de

Dios, en donde lo doméstico y lo sagrado eran conjuntados en un solo espacio.<sup>13</sup>

A partir de estas observaciones, podemos hablar de la totalidad del recinto: la portada nos prefigura la importancia de la vida familiar representada a través de un complejo árbol de Jesé que ya fue analizado, mientras nos deja entrever la presencia de la morada terrena de Jesús en el interior; el espacio de la nave es una clara representación de la Jerusalén celeste, que en este sentido sirve como continente ideal del arquetipo de familia ideal para el catolicismo: la casa de Loreto y sus moradores. Todo el discurso de la capilla gira en torno a la familia, a la importancia de la Virgen como ejemplo de virtud, castidad, abnegación y fe. Cada símbolo mariano nos habla de una virtud a seguir, de una cualidad a imitar. Los cinco señores, constantes en la portada, en la nave y en la casa, refuerzan el mensaje familiar y le recordaban al hombre novohispano el compromiso que cada miembro de la familia adquiría a lo largo de su vida. La concepción de un espacio celeste y su complemento terrestre le recordaba a la sociedad novohispana el que lo hecho en la tierra tenía repercusiones allende el mundo terrenal. Cada imagen, cada espacio y cada detalle, fue

cuidadosamente estructurado para que el espacio de la capilla de Loreto adquiriera un lenguaje que le permitiera a la sociedad potosina acceder a través de símbolos, formas y espacios, a la toma de conciencia de la importancia de la familia y del papel de sus miembros y de que sólo a través de Cristo es que estas familias podían salvarse y regocijarse con la promesa de perdón y resurrección a un mundo mejor.

•

<sup>1</sup> *Supra*. Capítulo 2.iv.a.

<sup>2</sup> *Supra*. Capítulo 2.i.c.

<sup>3</sup> Francisco Peña. *Estudio histórico sobre San Luis Potosí*, Serie Estudios 17, Biblioteca de historia potosina, introducción, transcripción, notas e índice de Rafael Montejano y Aguinaga, San Luis Potosí, 1979, p. 104.

<sup>4</sup> Primo Feliciano Velásquez. *Op. Cit.*, T. II., p. 415

<sup>5</sup> Alejandro Sifuentes Solís, et al. *El Camarín de San Diego y su geometría simbólica*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 1998, p. 102. Tomando en consideración que el pie usado en la colonia es igual a una tercera parte de la vara castellana, la cual es de 0.838 mts.

<sup>6</sup> El documento completo se encuentra en el Apéndice I acerca del catálogo de bienes confiscados a los jesuitas expulsos en 1767. Copia proporcionada por el Dr. Alfonso Martínez Rosales.

<sup>7</sup> George Ferguson *Op. Cit.*, p. 99.

<sup>8</sup> Juan Ferrando Roig, *Op. Cit.*, p. 121.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 125

<sup>10</sup> Apuntes de la materia de iconografía impartida por la maestra Dolores Gazca, curso 2003-2004 Maestría en Ciencias del Hábitat en Historia del Arte Mexicano de la UASLP. San Luis Potosí, Septiembre-Octubre 2004.

<sup>11</sup> Juan Ferrando Roig, *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>13</sup> Pilar Gonzalbo Aizpuru. *Op. Cit.*, p. 262.

2.v. La ornamentación como elemento formal en Loreto.

2.v.a. La influencia de los grabados.

Se ha hablado acerca de los tratados de arquitectura y de la posible interpretación iconográfica e iconológica de los elementos de la Capilla de Loreto, en este sentido debemos hablar también de que estos mismos elementos desprendidos de la carga simbólica que contienen, son también accesorios formales que complementan el programa iconográfico a través de la forma, por lo que debemos analizarlos también como *forma*, la cual es producto de un repertorio de imágenes previo y conocido.

Este repertorio formal del que se habla y que a su vez deviene en la aplicación de elementos ornamentales y decorativos en la arquitectura (después algunos de ellos adquirirán un valor iconográfico), son producto de un bagaje visual, que no puede ser entendido sin la presencia de (antes o durante el proceso de concebir, diseñar y programar el espacio arquitectónico) los grabados impresos, ya sean estos anexos a libros o como estampas sueltas, los cuales funcionarían como posibles catálogos de imágenes que a su vez servirían como modelos de creación ornamental arquitectónica. Esta situación no es privativa del período barroco, sino que se remonta a la creación misma de la imprenta, la cual po-

sibilitó que el hombre renacentista tuviera acceso a una mayor cantidad de información escrita, que a su vez era complementada y enriquecida por elementos gráficos los cuales servían para incrementar la cultura visual de los lectores<sup>1</sup> y que, incluso en este sentido, aun el analfabeta tenía la posibilidad de interpretar dichas imágenes, generando un acercamiento y conocimiento del imaginario y las formas impresas.

Esta realidad permitió que a partir de ese momento el lector de libros fuera adquiriendo una conciencia cada vez mayor del valor estético de las formas que se presentaban mediante grabados en los libros o en las estampas sueltas, las cuales tenían en su mayoría una temática religiosa y moralizante.<sup>2</sup> Debido a que estas estampas y grabados eran objetos de uso cotidiano, estos se convirtieron en modelos directos de la difusión de ideas y de la cultura y a su vez, en modelos directos del repertorio formal que muchos alarifes, entalladores, y artesanos en general poseían. Sería el grabado la lengua viva<sup>3</sup> que le permitiría al alarife novohispano adquirir y acrecentar una cultura visual que a su vez traduciría y recrearía ya en los frontispicios, en los coros, en los retablos y en la pintura misma.

Desde esta perspectiva, el grabado era un medio difusor, que a través de la traducción de sus formas bidimensionales al plano volumétrico, adquiriría un significado diferente y nuevo, adaptado ya a necesidades muy distintas.<sup>4</sup>

La utilización del grabado de forma directa (como devocionario, como estampa votiva, etc.)<sup>5</sup> le permitió situarse en un lugar privilegiado, ya que se convirtió en un elemento de uso cotidiano mediante el cual la gente se familiarizaba con las formas y por extensión con los significados, transformándose en un medio ideal de difusión del pensamiento ideológico dentro del ánimo contrarreformista del mundo católico, principalmente español; y si estas formas, símbolos e ideas funcionaban en el papel, bien funcionarían en el campo de la escultura y la arquitectura, razón por la cual aquellos que se ocupaban de crear espacios y volúmenes, frecuentemente recurrieron a estos medios impresos para confeccionar y enriquecer los espacios arquitectónicos con formas ya conocidas y asimiladas y que, aunque tal vez reiteradas, mantenían en esencia la herencia gráfica de la cual provenían. Esta utilización del grabado como fuente y repertorio de formas, se



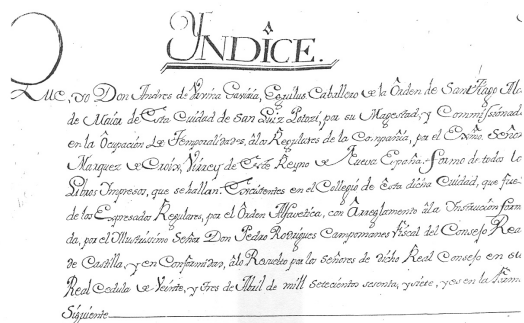
119. Algunos libros como esta reproducción de la Biblia Sacra de 1617, se encontraban en la biblioteca del colegio de la Compañía. Nótese la utilización de un arco de triunfo para solucionar el frontispicio. Grabado. Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional, México, 1989.

continuó en el mundo novohispano, y aunque en este nuevo mundo no se vivía de forma directa el ánimo cotrarreformista del que se habló, si se justifica su utilización debido a la ausencia casi total de elementos de primera mano (edificios, esculturas, incluso pinturas) que facilitarían la adquisición (visual e intelectual) de modelos que sirvieran para las creaciones de los artistas del Nuevo Mundo. En este sentido no se pretende hacer un

discurso que menosprecie el carácter autónomo que tuvo la creación en la Nueva España, pero si se debe considerar que a falta de modelos europeos y dentro de un mundo cuyo parámetro de comparación era Europa, se entiende que la recuperación de repertorios formales provinieran de modelos europeos, que a su vez serían reinterpretados, dándoles así su incuestionable autonomía.

De estos modelos sin duda alguna los más assequibles serían los grabados -en estampas sueltas o dentro de libros-, siendo sus partes por separado o como un todo, los modelos a retomar en la decoración, ornamentación e iconografía de las obras ejecutadas en estas tierras.

Frontispicios de libros no sólo se convertirían en la puerta de acceso a los libros, sino que también serían modelos que, retomando temas arquitectónicos, servirían como patrón para ejecutar obras completas de arquitectura y ebanistería o como simples modelos de ornamentación, convirtiéndose en verdaderos repertorios decorativos. Orlas, columnas, encuadres, festones, cartelas, todos serán motivos que encontraron una profusión tal en los grabados y que a su vez transpasaron la realidad impresa para



120. Fragmento del inicio del índice del catálogo de libros confiscados a los jesuitas en 1767, consignado por don Andrés de Urbina, ejecutor junto a José de Gálvez de la extracción jesuita de tierras potosinas. Copia fotostática proporcionada por el Dr. Alfonso Martínez Rosales.

adquirir valores espaciales y volumétricos. De estas formas, fueron primero los maestros alemanes y los flamencos y franceses después, quienes lograron los mayores éxitos en materia de grabar, incluso sería con la llegada de estos grabadores flamencos y franceses que se consolidarían las tendencias barrocas.<sup>6</sup> El grado de perfeccionamiento al que se llegó fue tal en este sentido que incluso Antuerpie (Amberes) se convirtió en la capital del mundo en el arte de la tipografía y el grabado, reservándose incluso la impresión del libro religioso español a las prensas flamencas.<sup>7</sup> Esta realidad crea la necesidad de abordar con más detenimiento el tema de la influencia flamenca el capítulo siguiente.

Se dice que el grabado sigue de alguna manera el mismo camino que sigue la ar-

quitectura ya que en esta se manifiestan constantes hibridaciones y mezclas.<sup>8</sup> Lo mismo sucede en el sentido inverso ya que un arte influye al otro necesariamente; recordemos como los grabados de los frontis de libros devienen en puertas y arcos a partir de 1530, mediante la aplicación de los modelos y principios de Alberti en los frontispicios.<sup>9</sup> De esta manera se comprueba que en las artes no hay medios desligados; la importancia de la arquitectura para el grabado fue paralela a la importancia de este último a la arquitectura. Y así mientras encontramos arcos de triunfo ya como elementos accesorios decorando frontispicios de libros, encontramos a su vez encuadres de estos mismos como modelos para decorar jambas, frisos, etc.; cariátides de las portadas traducidas a la piedra o viceversa; frontispicios de libros tratados ya como verdaderos retablos, sirvieron como modelos a seguir por entalladores y los retablos a su vez como modelos para los grabadores; por lo que en este sentido la estampa arquitectónica adquiere -como se explicó en el apartado de los tratados de arquitectura- una gran relevancia.

Ahora bien, si de alguna manera parte del arte novohispano se modela a partir



121. Algunos libros como esta reproducción de la *Opera Omnia* de Tomás de Aquino de 1512, se encontraba también en la biblioteca del colegio de la Compañía. Grabado. Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional, México, 1989.

de una especie de arte libresco, es decir, extraído de la teoría que contiene el libro o de la simple imagen que lo enriquece, la importancia de las bibliotecas adquiere un valor excepcional no sólo en el campo del conocimiento escrito, sino en el campo de la conformación de la cultura visual.

En el caso que nos ocupa que es el de la conformación del espacio arquitectónico de la capilla de Loreto, la existencia

de una vasta biblioteca no implica de ninguna manera que se hayan extraído modelos de estos libros para las creaciones locales, pero el hecho de que posiblemente existieran excelentes impresos y manuscritos<sup>10</sup> así como la presencia corroborada de algunos libros de consabida riqueza visual como son la *Yedra del buen Pastor* del padre Francisco Cepeda o la *Idea del buen Pastor copiada por los santos doctores representada en empresas sacras* del padre Francisco Núñez, o la misma *LEYENDA ÁUREA* de Santiago de la Vorágine así como la *Monarquía mística de la iglesia hecha en jeroglíficos* de fray Lorenzo de Zamora,<sup>11</sup> nos permite inferir que al menos se contaba con los elementos necesarios para armar un catálogo de formas y motivos que bien pudieron ser tomados en cuenta para ornamentar las obras que en el colegio potosino se hicieron, incluida la propia capilla de Loreto.

La presencia de algunos otros libros y la posterior detección del grabado de sus frontispicios<sup>12</sup> como es el caso de los aquí representados: la *Biblia Sacra* de 1617, la *Opera Omnia* de santo Tomás de Aquino de 1512 o una *Opúscula* de San Francisco de Asís de 1623, nos permite también darnos una idea de que clase de elementos





en esta librería del Conde D. L. de Arce en México.

122. Algunos libros como esta reproducción de la *Opuscula* de San Francisco de Asís de 1623 impresa en Amberes, se encontraba también en la biblioteca del colegio de la Compañía. Grabado. Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional, México, 1989.

son los que se encontraban de común en la citada biblioteca y por consiguiente en el repertorio de grabados de los jesuitas en San Luis Potosí.

El grabado finalmente será un medio más que enriquecerá el bagaje visual y formal de los alarifes, entalladores y artesanos de la Nueva España, permitiéndoles acceder de forma fácil y ascequible a un repertorio de imágenes que a su vez repercutirá en las aplicaciones decorativas, ornamentales e incluso simbólicas de las

obras novohispanas; baste recordar como ejemplo, el hecho de que aun hoy en día los canteros siguen hablando del *viñola* (refiriéndose al tratado de arquitectura Iacomo Vignola) como si se tratara de un repertorio de imágenes y formas que les permite crear a partir de estos grabados, sus obras de cantería. El grabado desempeñara no la única, pero si una significativa función de repertorio visual aplicado en la arquitectura, no siendo en este caso la capilla de Loreto la excepción, como se comprobará en el siguiente capítulo.

<sup>1</sup> Fernando Checa Cremades. *La imagen impresa en el renacimiento y el manierismo*, Historia General del Arte, Summa Artis, XXXI, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, p. 11.

<sup>2</sup> *Íbidem*, p. 19.

<sup>3</sup> Eduardo Báez Macías, et al. *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, Tomo I, UNAM, México, 1988, p. 8.

<sup>4</sup> Jorge Alberto Manrique. *Artificio del arte. Estudio de algunos relieves barrocos mexicanos*, Anales del IIE, Núm. 31, México, 1962, p. 35.

<sup>5</sup> Fernando Checa Cremades, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>6</sup> *Íbidem*, p. 65.

<sup>7</sup> Eduardo Báez Macías, et al. *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, Tomo II, UNAM, México, 1989, p. 7.

<sup>8</sup> Fernando Checa Cremades, *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>9</sup> *Íbidem*, p. 60.

<sup>10</sup> Rafael Montejano y Aguiñaga. *Bibliografía de los escritores de San Luis Potosí*, UNAM, IIB, México, 1979, p. XXXV.

<sup>11</sup> Libros extraídos del catálogo de libros confiscados a la Compañía de Jesús en 1767. Documento facilitado por el Dr. Alfonso Martínez Rosales.

<sup>12</sup> para lo cual nos valimos de los dos tomos de *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, Tomo I y II, UNAM, México, 1988 y 1989.

2. v. b. Reminiscencias del manierismo flamenco en la Capilla de Loreto.

Se ha discutido ya con mucha acertividad y erudición el tema del fenómeno manierista<sup>1</sup> como un elemento más del repertorio formal de la plástica novohispana. Elementos y características, que por su desfase cronológico respecto a Europa, los podemos considerar en una primera aproximación, como arcaizantes.

Pero para poder analizar este fenómeno que pervive en muchas de las obras arquitectónicas de la Nueva España y por darse también en la capilla de Loreto que es objeto de este estudio, es necesario comenzar por definir el rumbo de este tema. El manierismo como lo ha definido el maestro Manrique, no es sino la modalidad posterior al renacimiento, con personalidad propia, pero que conserva el repertorio formal que le precede. Sin embargo, esta modalidad se dualiza, se divide en dos momentos muy claros que permiten que se llegue a la violación de las formas instituidas. Violación que se sistematiza en el barroco debido a una nueva perspectiva de las cosas, una renovada fe y una creencia muy definida, por lo que este, se convierte en una regla.<sup>2</sup>

Esta modalidad de acuerdo a lo que dice el autor citado, se desarrollará en la

Nueva España desde la séptima década del siglo XVI hasta una fecha cercana a 1640-50.<sup>3</sup> Para el caso de la capilla de Loreto que es de principios del XVIII, esto resulta excepcional, ya que seguimos encontrándonos elementos manieristas tanto formales como ornamentales en su composición, lo cual los hace dignos de análisis.

¿Cómo entender la pervivencia de estos elementos en un momento de auge barroco? La respuesta puede estar en el hecho de que, el manierismo que se vivió en la Nueva España, es lo que se podría llamar un “arte libresco”<sup>4</sup> es decir, que llega a nuestras tierras vía grabados y libros que circularon comúnmente por el mundo novohispano. Para Santiago Sebastián la ornamentación típica del manierismo se difunde en primera instancia en la Nueva España, gracias al Tercero y Cuarto libros de Serlio, donde habla de los cinco órdenes, sus géneros y carácter.<sup>5</sup> Es en efecto, el manual de Serlio uno de los vehículos más adecuados para la difusión y posterior gusto por las formas manieristas, sin embargo no debemos olvidar el importante aporte que a la ornamentación y formas arquitectónicas hicieron los grabados, tapicería y pintura de los

maestros flamencos, italianos y alemanes. Es así que se puede ver el manierismo, como un arte que se “aprende” gracias a la presencia de ejemplos impresos, infiriéndose que estos, se convirtieron en los manuales de “cabecera” de muchos de los alarifes y artesanos de la Colonia.

Así mismo, los elementos manieristas viven un auge lógico una vez que el territorio conquistado ha alcanzado una estabilidad tal, que permite el tránsito de artistas y artesanos provenientes del viejo mundo,<sup>6</sup> artistas que llegarán con una escuela clara, un repertorio formal ya muy aprendido y posiblemente, con una apertura a experimentar con las viejas bases y los modelos recientes e incluso, regionales. Así, en la base del barroco mexicano, podemos apreciar un “substrato” manierista,<sup>7</sup> con interpretaciones propias y premisas locales.

Los elementos manieristas perviven en el repertorio formal de los artesanos novohispanos hasta bien entrado el período barroco y aun dentro de lo que se ha bautizado como la “escuela barroca mexicana.”<sup>8</sup> Estos anacronismos que se viven en pleno auge barroco pueden ser explicados si entendemos que el artesano novo-

hispano recurrió no con poca frecuencia a la utilización y re-utilización de tradicionalismos formales,<sup>9</sup> extraídos de los tratados, grabados, pinturas y tapicerías que, gracias al intenso intercambio comercial con Europa, llegaron a la Nueva España.

Dentro de la modalidad manierista, debemos distinguir varias escuelas, de las cuales, dos fueron las más importantes: la escuela italiana, encabezada como ya se enunció líneas arriba, por Sebastiano Serlio Bolognes y, la escuela flamenca, la cual dejó una huella indeleble en cuanto a repertorio ornamental se refiere. Aunque también debemos mencionar a los grabadores alemanes, italianos y españoles.

La escuela flamenca llegará a América por caminos varios. El primero de ellos debemos encontrarlo en el hecho de que España importaba grabados religiosos provenientes de las principales imprentas de Amberes (recordemos que es en Flandes donde se encuentran las imprentas más importantes de Europa en su momento), al grado de que el maestro impresor, Cristóbal Plantin monopolizó el surtimiento de pedidos de la Corte española durante la segunda mitad del siglo XVI; siendo el

mismo Plantin que imprimiera la Biblia Políglota, recibiendo por este trabajo el cargo de “Prototypographus Regius”, cargo que le permitió de alguna forma, monopolizar también la impresión de las obras destinadas a Nueva España y América en general.<sup>10</sup> Amén del monopolio flamenco en materia de impresión en España favorecido por Felipe II, debemos recordar que se estaba viviendo un “renacimiento” de la espiritualidad católica, encabezado por el Concilio de Trento y por la Compañía de Jesús, lo cual se vio particularmente marcado en España y en sus posesiones de ultramar. Esta realidad hacía cada vez más necesaria la exportación de medios para efectuar y consolidar la tarea evangelizadora y así como se “exportaron” medios humanos, se hizo llegar a la Nueva España impresiones y grabados que facilitarían la ardua tarea de evangelización de un público en su mayoría analfabeta. A la postre, estas imágenes que cumplían una función educativa y catequizante, se convertirían en un referente visual de creación arquitectónica y plástica.

También se debe de tomar en cuenta que los Países Bajos dominaban el mundo de su época en materia marítima. Su poder

y prosperidad se debía al *Imperium maris* y al comercio con el extranjero.<sup>11</sup> Esta apertura de fronteras, mediante el dominio marítimo, se tradujo en la constante exportación de creaciones efectuadas en Flandes –a saber, libros, grabados, cerámicas, tapicería y pintura– hacia diferentes destinos, entre los cuales se encontraban sin duda, las Indias Occidentales.

Otra forma en la que llegaron los modelos italianos o flamencos a tierras novohispanas fue por medio de los mismos religiosos. Estos al cruzar el océano provenientes de Europa, traían consigo libros y/o estampas grabadas a la Nueva España. También los había que, viajando a Europa y ávidos de complementar las bibliotecas de sus conventos o de acceder a los últimos conocimientos, traían de regreso libros y grabados de diversas imprentas europeas. Recordemos que la adquisición de libros italianos y europeos en general, se vio favorecida por la actividad de los procuradores novohispanos en Roma.<sup>12</sup> Un ejemplo claro, y que viene a colación con nuestro tema de estudio, es el hecho de que el padre Francisco de Florencia S.J., al regreso de su tarea como procurador en Madrid y Roma, trajo consigo, entre otras cosas, numerosos tomos

y grabados de la “Historia de Loreto”<sup>13</sup> con lo que se demuestra el flujo de libros y grabados provenientes de Italia, los Países Bajos y Europa en general.

Finalmente, debemos la presencia de libros y grabados flamencos al contrabando –principalmente de libros prohibidos– y a la presencia de artistas y comerciantes holandeses, concentrados principalmente en Puebla debido a su importancia como centro comercial y de difusión artística y cultural.<sup>14</sup>

Entre los principales grabadores que vamos a encontrar en la Nueva España y cuyos trabajos se convertirán en modelos manieristas para los artesanos novohispanos destacan: Martín de Vos, Theodore de Bry, Hans Vredeman de Vries y Wendel Dietterlin entre otros.

Ahora bien, no sólo los libros y sus grabados fueron un recurso o un referente de inspiración y extracción de modelos manieristas; recordemos también, la presencia de tapices flamencos, los cuales contaban con una bien merecida fama y que resultaban bastante codiciados de este lado del Atlántico. Estos tapices eran conocidos como los *frescos móviles*

*del norte*,<sup>15</sup> debido a la indiscutible calidad de sus bordados, los cuales semejaban pinturas y que en muchas ocasiones eran transportados de un sitio a otro debido a la facilidad con que esto se realizaba. Roleos, bordes, vegetaciones y faunas fantásticas, arquitecturas insinuadas y fingidas, todos, eran temas recurrentes en estos tapices y por consiguiente, elementos de los cuales echar mano para reinterpretar ya con el particular carácter novohispano. La tapicería si bien onerosa, llegó a la Nueva España, pero también fue traducida al mundo del grabado, con lo que tanto libros como tapices se cierran en torno al grabado como principal medio propagador de ideas, formas, motivos e imágenes con los cuáles aderezar el repertorio visual novohispano.

El manierismo que en su momento llegó a México, fue un reflejo de las tensiones que vivía la sociedad novohispana, principalmente el criollo. Y fueron estas tensiones internas y sus influencias externas las que determinarían el desarrollo artístico novohispano por los siguientes dos siglos.<sup>16</sup> En los albores del siglo XVIII a casi dos siglos de la llegada del manierismo a México, en Loreto seguimos viendo elementos manieristas, pero estos son ya, el producto ma-

durado de una idea, un repertorio formal que ahora subsiste bajo una nueva forma, a la cual le dio luz: el barroco.

Para poder analizar los elementos manieristas que se aprecian en la capilla de Loreto debemos recordar primero, lo que para don Diego Angulo Íñiguez fueron las características que distinguen a la escuela barroca mexicana del siglo XVIII, período en el que está inscrito nuestro objeto de estudio. Las características que él enuncia son: una escuela que se distingue por ser “ *eminentemente decorativa. La utilización de roleos, cintas, follaje y, en ocasiones motivos geométricos. Destacan las formas poligonales, especialmente el octágono en las torres, cúpulas y en los vanos...*”.<sup>17</sup> Con estas características como referente podemos iniciar el análisis de los elementos de Loreto.

Aquí cabe hacer una aclaración: en las obras realizadas en México, no hubo una intención por copiar fielmente lo que se veía, es decir, rara vez se hicieron imitaciones exactas.<sup>18</sup> La mayoría de las veces, los grabados sirvieron como referentes; puntos de partida para que el artesano pusiera en marcha su obra.

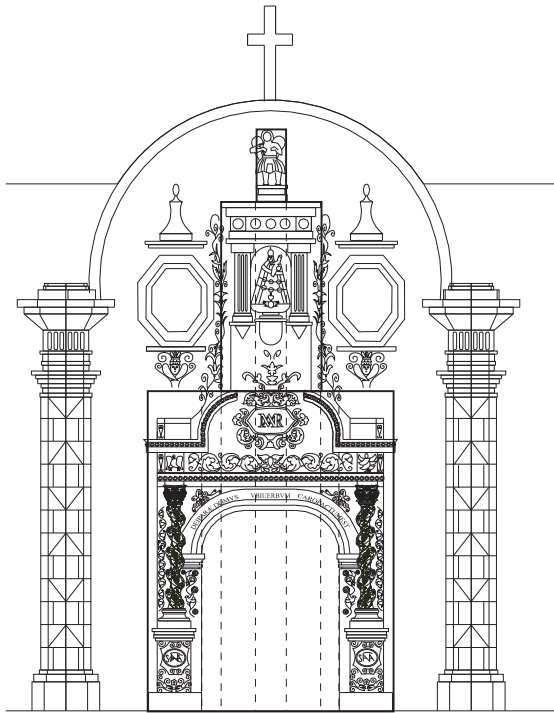
Antes de iniciar, debemos tomar en consideración el hecho de que en el colegio jesuita de San Luis Potosí, la presencia de grabados, ilustraciones y modelos flamencos, eran comunes en la biblioteca, ya que esta contaba con por lo menos, medio centenar de libros impresos tan sólo en Antuerpiæ (hoy en día Amberes) y algunos pocos en Bruxeles (la actual Bruselas),<sup>19</sup> sin mencionar los que se imprimieron en Colonia Agrippina (hoy Colonia, Alemania), Venecia, Roma y la misma Lugduni (actualmente Lyon). Así, la presencia de modelos visuales que pudieron influir en la ornamentación de Loreto, se encontraban justo allí, en los grabados que se encontraban en la biblioteca de su colegio, y si a esto le sumamos el posible repertorio visual con que contaron sus constructores, obtenemos una fórmula que justifica más aun, la presencia de elementos flamencos en esta capilla.

Un primer aspecto a analizar es la portada de Loreto. El manierismo nórdico difiere del italiano por el uso de las artes decorativas aplicadas de alguna forma, en exceso. No es casualidad que al punto álgido de la ornamentación nórdica se le conozca como “la época de los decorati-

vos”.<sup>20</sup> En ella se habla especialmente de aquellas obras en las que se ha puesto especial atención a la ornamentación, tales como la sillería de coros, retablos, portadas y fachadas. La fachada de Loreto, es —como ya se analizó en otros capítulos— una fachada-retablo y bajo esta nomenclatura podemos encontrar ya una idea por donde se desarrollará el manierismo en la misma.

La portada está organizada a partir de la concepción de dos estribos que no solo contrarrestan el empuje de la nave, sino que fueron diseñados en forma de pilastras en esviaje ostentando capiteles dóricos sobre los cuales descansan sendos entablerados que, a la manera de falsas impostas, sirven de arranque del semicírculo que remata el frontispicio. Esta concepción geométrica y —llamaría Manrique- “*efectista*”, así como la sobrescala de las pilastras, el uso de los estribos como encuadramiento de la portada, resaltando los costados del ingreso principal, se convierten en elementos de clara herencia manierista.<sup>21</sup>

Así mismo, la concepción de un frontispicio en base a dos cuerpos, dentro de una estructura rectangular en perfecto



123. Réticula de superposición de cuerpos rectangulares ascendentes característica del manierismo. Trazo: JAHS.

equilibrio<sup>22</sup> y la marcada ascensionalidad caracterizada por la superposición de cuerpos rectangulares que disminuyen horizontalmente a medida que ascienden de forma vertical, son claros elementos de la retícula manierista. Recordemos también que, “*los mayores delirios del barroco se enmarcan en fachadas y retablos, en la ortodoxa retícula manierista...*”<sup>23</sup> Esta retícula de corte manierista, evidencia de forma clara una calle central producto de la verticalidad de la composición. Las ventanas ochavadas solo vienen a remarcar la notoria ascensionalidad de nuestro frontispicio ya que flanquean –sin formar

parte del encuadre de los cuerpos pero si de la composición- el segundo rectángulo que sustenta la hornacina de la portada; composición geométrica de rectángulos ascendentes de claro estilo manierista. Recordemos también, que las dos modalidades estilísticas usadas por la Compañía para exaltar su ideología, traducida en piedra, fueron el manierismo y el barroco<sup>24</sup> y es evidente que el último conservaría y difícilmente se desprendería de al menos, lo que constituía la trama base para organizar los imafrentes, por lo que es recurrente el encontrarnos con elementos barrocos organizados entorno a una estructura manierista.

Sabemos que los libros que circulaban en la Nueva España, contaban, por lo general con frontispicios y grabados profusamente ilustrados y decorados,<sup>25</sup> son estos frontispicios los que muchas veces inspiraron la concepción de estas portadas-retablo. Es decir, estas portadas de libros no sólo se desarrollaron en lo pictórico, sino que acaecen en lo arquitectónico y escultórico, formando ya no portadas de libros, sino de edificaciones, principalmente religiosas.<sup>26</sup> Así, nuestra portada es diseñada y ornamentada como si se tratara de un frontis de libro y es en



su decoración donde vamos a encontrar también, algunos rastros manieristas.

La decoración de Loreto tiende a la tridimensionalidad y a la plasticidad, podría entrar en la llamada arquitectura-ebanística que de alguna forma promulgara Serlio en su Libro IV y que tanto eco tuvo en los grabadores nórdicos como De Vries o Dietterlin.<sup>27</sup> Hellendoorn ofrece un cuadro de elementos manieristas flamencos que se repiten en el repertorio novohispano,<sup>28</sup> de los cuáles podemos destacar los siguientes: entrelazos y lacerías; enrollamientos, roleos y cartelas; grutescos y el ornamento tipo clavería, y sus derivaciones y combinaciones. A continuación enumeraremos los encontrados en la capilla de Loreto:

En los dados del pedestal, destacan sendas cartelas con molduraciones elípticas y en el centro de las cuales se aprecian los monogramas correspondientes a San Joaquín y Santa Ana. Estas cartelas se desarrollan a base de roleos y enrollamientos tridimensionales con remates vegetales a la manera de los diseñados por Vredeman de Vries. La utilización de claverías, roleos y cartelas, evidencian de alguna manera, el conocimiento de modelos manieristas.<sup>29</sup>



124 y 125. Arranque vegetal en las jambas; nótese su similitud con el detalle vegetal del tapiz flamenco. Fotografía de jamba en Loreto: JAHS. Tapiz flamenco. Fotografía. Flemish tapestry. New York, Abrams Inc., 1999.

A un costado, sobre las jambas, observamos lacerías entrelazadas terminadas en ganchos características en Dietterlin<sup>30</sup>, que en este caso se transforman, convirtiéndose en motivos vegetales sobre los cuales reposan aves, talladas a la manera de los grutescos de los grabados nórdicos o como las encontradas en algunos bordes de tapices flamencos de *millefleurs* (mil-flores), los cuales se caracterizaban

Pág. 209 ■



126. Cartela manierista en el dado de la columna de la capilla de Loreto conteniendo un medallón con el monograma de santa Ana. Fotografía: JAHS.



127 y 128. La vegetación abundante y la utilización de fauna (principalmente aves) es un tema recurrente en los bordes de los tapetes flamencos de *millefleurs* y este mismo tema se manifiesta en las enredaderas ondulantes de las jambas y encuadres en la Capilla de Loreto.

Tapiz flamenco. Grabado. Flemish tapestry. New York, Abrams Inc., 1999. Fotografía de la jamba de Loreto: JAHS.



129 y 130. Friso decorado con motivos vegetales y su comparación con modelos flamencos.

Fotografía de friso en Loreto: JAHS  
Tapiz flamenco. Fotografía. Flemish tapestry. New York, Abrams Inc., 1999.

por el uso de una rica ornamentación vegetal, festones de flores, y frutas, pobladas siempre por exóticas aves y fauna.<sup>31</sup>

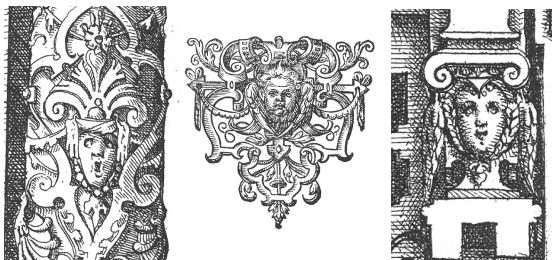
Estas aves, las vamos a encontrar comúnmente en el repertorio nórdico-manierista, sobre todo en grabadores como Vos y Bry. El mismo tipo de ornamentación vegetal se repite en los extremos del frontispicio, sólo que aquí, calculadamente se adaptan al movimiento ondulatorio de las salomónicas.

Una vez en el entablero encontramos varias manifestaciones manieristas en la decoración. La primera de ellas son los “ganchillos” que decoran los extremos del friso. Aquí los enrollamientos cubren las molduraciones cuadrangulares a la manera de volutas en forma de “S”, mismas que anteceden los realces del friso donde encontramos las dos representaciones aéreas del tetramorfos. Después, en la parte central del friso encontramos una enredadera de granadas, la cual nos recuerda los motivos arquitectónicos descritos por Dietterlin para su cornisamento jónico.<sup>32</sup>

Dentro del frontón roto podemos apreciar una magnífica tarja oval, rematada por roleos con hebillas y lacerías entrelazadas con motivos vegetales de las cuales se desprenden en forma ascendente, roleos que rematan en racimos de vides.



131 y 132. Tarja o cartucho dentro del frontón roto en Loreto. estas cartelas eran frecuentes en el repertorio manierista. Fotografía: JAHS. Grabado. [www.un.es/teoarq.htm](http://www.un.es/teoarq.htm)



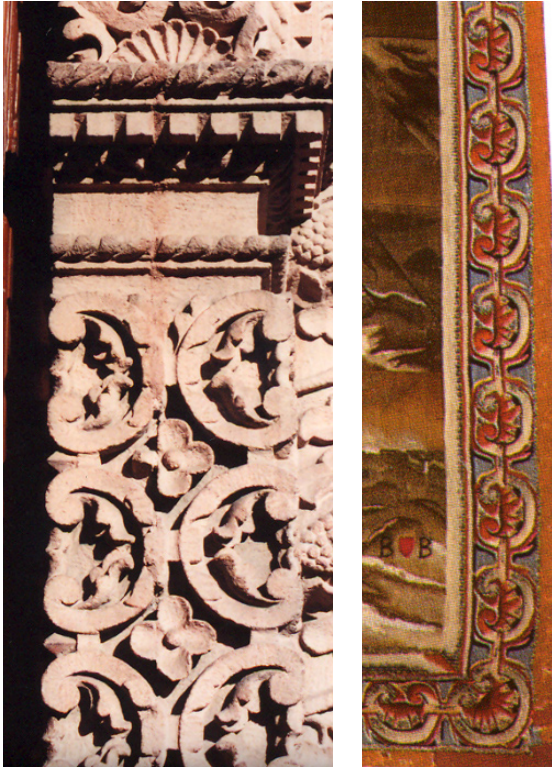
133 y 134. Querube tenante en las cornisillas de los óculos del frontispicio de Loreto. Nótese que es el mismo efecto de soporte que se logra como en estos grabados flamencos de Wendel Dietterlin.

Fotografía de Loreto: JAHS

Grabados de Wendel Dietterlin. *The fantastic engravings of Wendel Dietterlin*, 1598. Dover, 1968.

Este tipo de cartelas con extensiones vegetales parece ser, fueron muy empleadas por Vredeman de Vries y por Theodore de Bry. Esta cartela es una de las más claras muestras de ornamentación de corte manierista que encontramos en Loreto.

Ya en la hornacina podemos ver a los pies de las pilastras, unas pequeñas molduras que vale la pena detenerse a analizar. En primera instancia la forma del relieve es a manera de guardamalleta labrada a base de roleos, la cual es coronada por un penacho y volutas. Este tocado, parece sostener la cornisa sobre la que despuntan las pilastras. Este mismo tocado lo vamos a encontrar en los querubes tenantes que sostienen las repisas de las ventanas octagonales. Aquí podemos apreciar un relieve acusadamente de escuela flamenca. Los querubes podrían ser una reinterpretación de las cabezas únicas con elementos inorgánicos que fueron tan utilizados y difundidos por Vredeman de Vries en sus *Termen*.<sup>33</sup> En estos relieves, el querube cumple una función de cariátide ya que, el tocado de roleos y mechones que ostenta, sostiene visualmente la repisa de las ventanas y complementa su carácter manierista el hecho de que se encuentre entre roleos verticales (a manera de volutas jónicas) que envuelven la figura.



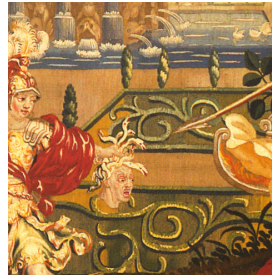
135 y 136. Detalle del intradós del arco de entrada; las hebillas eslabonadas que decoran el mismo resultan coincidentes con este borde de tapiz flamenco. Fotografía de intradós: JAHS Tapiz flamenco. Fotografía. Flemish tapestry. New York, Abrams Inc., 1999.

Existen otros detalles tales como los golpes vegetales en el toro de las columnas, los cuales obedecen a motivos serlianos, los cuales a su vez fueron reproducidos también por los tapiceros y grabadores flamencos en sus obras, recordemos que, como se mencionó al principio del capítulo, Serlio fue uno de los más importantes propagadores de modelos manieristas en la Nueva España. Otros detalles los podemos observar en el interior de

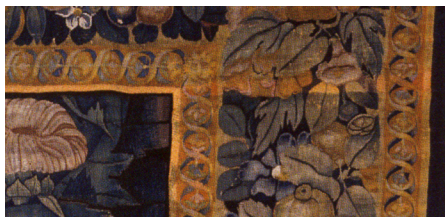
las jambas, donde encontramos elementos eslabonados que asemejan conchas estilizadas en forma de “C”, las cuales son recurrentes en los bordados y grabados flamencos como elementos accesorios, por lo general delimitando frontispicios o bordes de tapices. Finalmente la presencia de elementos descritos en jardines fantásticos de procedencia nórdica aparecen también en Loreto, como se puede constatar en la enredadera que sortea la hornacina con formas orgánicas.

En el interior podemos apreciar reminiscencias manieristas en cada una de las claves de los arcos fajones y de los rebajados arcos formeros. Aquí encontramos cartelas hechas a base de roleos donde se aprecian los monogramas de los Cinco Señores a lo largo del eje central de la bóveda y pictogramas lauretanos en las claves de los formeros. Estas cartelas son la única reminiscencia manierista que hemos localizado en el interior.

Para finalizar este apartado, podríamos recordar las palabras de Manuel González Galván: *“El manierismo escogió e hizo germinar las semillas que el barroco cultivó, desarrolló y cosechó, pero el proceso vital no se*



137 y 138. Hornacina y encuadre vegetal. Nótese como estos motivos son muy similares con los tomados de jardines de grabados y tapices flamencos. Fotografía de hornacina en Loreto: JAHSTapiz flamenco. Fotografía. Flemish tapestry. New York, Abrams Inc., 1999.



139 y 140. Detalle del toro de la columna; el motivo de lacería con golpes vegetales no sólo obedece a modelos serlianos como ya se observó, sino que también es recurrente en los encuadres de grabados y tapices flamencos. Fotografía de columna en Loreto: JAHSTapiz flamenco. Fotografía. Flemish tapestry. New York, Abrams Inc., 1999.

*interrumpió*".<sup>34</sup> En efecto, el manierismo nutrió el repertorio formal de los alarifes y artesanos de la Nueva España, los

cuales, echaron a volar su imaginación reinterpretando lo que -en sus "libros de cabecera" y en los grabados que tan profusamente circularon por tierras novohispanas- encontraban. El manierismo que se dio en tierras flamencas y que se exportó a la Nueva España fue tal vez, el que más influyó como repertorio para la decoración y ornamentación arquitectónica, como lo fue el italiano en cuanto a composición.

Los elementos que al principio de este capítulo llamamos arcaizantes, no son sino la continuación de una tradición formal, producto del re-uso de viejas fórmulas que resultaban propicias para un momento en que el barroco estaba en pleno auge. Sería a su vez, sumamente irresponsable hablar de períodos completos con límites estáticos. Debemos tomar en cuenta que para el caso de Loreto, como en muchos casos más, existe el factor geográfico, que va de la mano con el espacio-temporal. Más que evidenciar una decoración anacrónica, el que encontremos reminiscencias manieristas en la decoración de la capilla de Nuestra Señora de Loreto, nos habla del gusto de la gente, de lo práctico que resultaba -y el éxito que tenía- reutilizar

repertorios formales que de otra forma,  
aun seguían vigentes.

<sup>1</sup> Para el tema, puede consultarse: *La dispersión del manierismo* (Documentos de un coloquio) en Estudios de arte y estética 15, UNAM/IIIE, 1980.

<sup>2</sup> Jorge Alberto Manrique. *Reflexiones sobre el manierismo en México*, Anales del IIE, Núm. 40, México, 1971, pp. 23-25.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>5</sup> Santiago Sebastián. *El arte Iberoamericano del siglo XVI*, Summa Artis historia General del Arte, tomo XXVIII, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 72.

<sup>6</sup> Jorge Alberto Manrique. *Las catedrales como fenómeno manierista*, en La dispersión del manierismo (Documentos de un coloquio) en Estudios de arte y estética 15, UNAM/IIIE, 1980, pp. 74-75.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>8</sup> Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte hispanoamericano*, 3t., Salvat Ed., Barcelona, 1945-50, pp. 495-507.

<sup>9</sup> Santiago Sebastián. *El arte Iberoamericano del siglo XVI...*, p. 74.

<sup>10</sup> Eduardo Baez Macías y Puente León, Judith. *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, Cuadernos de historia del arte Núm. 51, IIE, UNAM, México, 1989, p. 7.

<sup>11</sup> Marleen Dominicus-van Soest. *Las obras maestras*, guía RijksMuseum, Amsterdam, 2003, p. 7.

<sup>12</sup> Alfonso Martínez Rosales. Compilador, *Francisco Xavier Clavigero en la Ilustración mexicana. 1731-1787*, COLMEX, México, 1988, p.63.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>14</sup> Fabienne Emilie Hellendoorn. *Influencia del manierismo-nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, UNAM, Delft, 1980, pp. 16, 169, 176.

<sup>15</sup> Guy Del Marcel. *Flemish tapestry*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1999.

<sup>16</sup> Jorge Alberto Manrique. *Reflexiones sobre el manierismo en México...*, pp. 33-35.

<sup>17</sup> Diego Angulo Íñiguez. *Op. Cit.*, pp. 495-507.

<sup>18</sup> Fabienne Emilie Hellendoorn. *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>19</sup> Consultar Apéndice II acerca del catálogo de libros impresos en los países bajos que se encontraban en la biblioteca de los jesuitas en San Luis Potosí en el momento de su extracción (1767).

<sup>20</sup> *Ídem*.

<sup>21</sup> Jorge Alberto Manrique. *Las catedrales como fenómeno manierista...*, p. 82.

<sup>22</sup> Martha Fernández. *Artificios del barroco, México y Puebla en el siglo XVII*, UNAM, México, 1990, p. 48.

<sup>23</sup> Jorge Alberto Manrique. *Reflexiones sobre el manierismo en México...*, p. 35.

<sup>24</sup> Marco Díaz. *Op. Cit.*, p. 186.

<sup>25</sup> Fabienne Emilie Hellendoorn. *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>26</sup> Manuel González Galván. *El hombre como categoría arquitectónica entre el manierismo y el barroco*, en La dispersión del manierismo (Documentos de un coloquio) en Estudios de arte y estética 15, UNAM/IIIE, 1980, pp. 97-98.

<sup>27</sup> Fabienne Emilie Hellendoorn. *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>31</sup> Guy Del Marcel. *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>32</sup> Fabienne Emilie Hellendoorn. *Op. Cit.*, p. 268. Lámina Núm. 70.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>34</sup> Manuel González Galván. *Op. Cit.*, p. 95.

2.v.c. Estudio tipográfico de  
los monogramas.

*“De la imagen al signo, el camino es corto.  
Del signo a la escritura, el camino es largo”*

*Adrian Frutiger.*

Se ha decidido realizar un estudio aparte de los elementos tipográficos que se encuentran en la capilla de Loreto debido a las siguientes razones: en primer lugar encontramos que estos corresponden a dos etapas distintas: los del frontispicio que se encuentran en los dados de las columnas y en la arquivolta del arco de entrada corresponderían al período de construcción inicial, mientras que aquellos que se encuentran en las claves de los arcos fajones de la bóveda corresponderían a una segunda etapa, ya que esta bóveda es posterior a la construcción original de este espacio.

Pág. 215 ■

Sin embargo, lo interesante es que a pesar de corresponder a etapas distintas de construcción, el exterior y el interior mantienen una constante formal en la solución de los elementos tipográficos.

La preocupación por el diseño de letras se remonta a los orígenes mismos de la escritura, no obstante, aquella que es común para el período estudiado en esta investigación, tiene sus raíces en los catálogos tipográficos de varios autores renacentistas, entre los que destaca el mismo Alberto Durero, quien en sus *Instituciones de geometría* ya manifiesta una preocupación

por el diseño de los caracteres tipográficos<sup>1</sup> y su adecuada posición y trazado en función del lugar -hablando del espacio arquitectónico como base sustentante de las soluciones tipográficas- en el que estos iban a ser colocados. Grandes tipógrafos del período renacentista dejaron así escuela en el arte de diseñar y elaborar letras, cada una de ellas llenas del más rico de los artificios o de una austeridad clásica y adusta mas no por eso menos expresiva. Entre ellos se pueden destacar el calígrafo Juan de Yciar Zaragoza, cuya tipografía fue difundida por toda España y América a través de los religiosos, al mismo Juan Claudio Aznar y a Manoel de Andrade de Figueyredo,<sup>2</sup> entre otros.

En la capilla de Loreto se encuentran dos vertientes del majeo tipográfico, la primera de ellas es simple, se trata de la utilización de un enunciado en latín que se ajusta al recorrido de la arquivolta, no acusa mayor dificultad ya que se trata de un tipografía clásica, de discretos patines, utilizada para hacer mención a una frase que en latín alude a la advocación de la Capilla:

DEIPARÆ DOMVS VBI UERBVM  
CAROFACTVMEST



141. Inscripción en latín en el arco de entrada.  
Fotografía: JAHS.

Esta inscripción está solucionada a base de la tipografía denominada *Romana*, la cual está inspirada en las escrituras humanísticas del siglo XV.<sup>3</sup> Esta tipografía se caracterizará por su diseño vertical y corresponde a un diseño tipográfico que apareció en Roma durante la segunda mitad del siglo XV.<sup>4</sup>

La segunda variante de diseño tipográfico que encontramos en la capilla de Loreto es más compleja y supone una audacia visual, ya que a través de letras aisladas y después eslabonadas o fusionadas, se componen monogramas que sirven para representar formalmente nombres. Un monograma acusa una economía formal ya que a través de la utilización precisa y estudiada de letras enlazadas o aisladas, se suple o indica un nombre o marca, estos pueden estar formados por caracteres sueltos, sencillos o decorados, o por todos los que integran una palabra; esta



estructuración tipográfica puede llegar a componer una palabra o un mensaje bastante complejo.<sup>5</sup> De esta manera el monograma se convierte en una herramienta básica en la tarea de recordar y de mantener fresca en la memoria la presencia de nombres, ideas y significados mediante formas precisas y de rápida aprehensión visual. Un monograma condensará a través de dos o más letras fusionadas, uno o más significados.

En la capilla de Loreto encontramos los monogramas que aluden, como la iconografía en general del recinto, a los Cinco Señores: Cristo, María, san José, santa Ana y san Joaquín. Empezaremos por los tres monogramas que se encuentran en la portada iniciando por los ubicados en los dados de las columnas. A nuestra derecha se encuentra el monograma de san Joaquín, quizá el más complejo de estos monogramas, ya que son las letras fusionadas que aluden al nombre del santo, pero cuya lectura es un tanto complicada: En primer lugar el nombre Joaquín de nuestros días, era escrito como Joachín, en seguida, el orden de lectura va en relación con la fórmula visual del monograma, la cual es como sigue: primero la S, que alude al carácter de santo del perso-



142. Monograma de san Joaquín en la basa derecha. Fotografía: JAHS.

naje aludido. En seguida debemos leer las dos primeras letras del monograma: J y O, ubicadas en el extremo izquierdo del monograma:

$$J + O = \text{JO}$$

En seguida, debemos leer las siguientes letras, las cuales son A y C, las cuales están ubicadas ahora en el extremo derecho del monograma:

$$A + C = \text{AC}$$

Resta hacer mención de las últimas tres letras que componen el nombre de Joachín: la H, la I y la N, éstas se encuentran justo

en la parte central del monograma:

H + I + N = N

Obteniéndose finalmente el monograma de san Joaquín (Jochin):

S J O A N

Al respecto de la tipografía utilizada podemos mencionar que se trata de una tipografía de transición llamada *Antigua Barroca*, utilizada a finales del siglo XVII y durante todo el XVIII, su característica es que los remates de estas letras son planos y el enlace con el asta es más bien redondeado, haciéndose más notable el contraste entre los diferentes gruesos.<sup>6</sup> En este punto debemos recordar la extensa variedad de tipos que les pudieron servir como ejemplo para el diseño de estos monogramas, producto primero de monogramas ya preconcebidos y después del catálogo tipográfico que significaba contar con una vasta biblioteca.

El monograma que se encuentra en la basa izquierda hace alusión a santa Ana y este mantiene las mismas características

formales que el anterior, e incluso su lectura es completamente sencilla, ya que el monograma mismo así lo es.



143. Monograma de santa Ana en la basa izquierda. Fotografía: JAHS.

El hecho de encontrarnos estos monogramas en las basas obedece al hecho de que estas herramientas de carácter mnemotécnico que son los monogramas, por lo general aparecen en los dados de las columnas, en las claves de los arcos o en el encuentro de nervaduras y cerramientos de bóvedas como se verá en el interior de la capilla.<sup>7</sup>

En el centro de la composición de la portada encontramos el monograma alusivo a la Virgen María: MAR, el cual también está solucionado en base a tipos de corte romano, con astas terminadas planas y enlaces ligeramente redondeados.



144. Monograma de María Regina dentro del frontón curvo de la portada. Fotografía: JAHS.

Finalmente quedan los monogramas del interior de la nave, aquellos que se encuentran en las claves de los arcos fajones de la bóveda.

En estos monogramas encontramos representados a los cinco miembros de la Santa familia de Nazareth. El Monograma de santa Ana, no se aprecia ya que se encuentra tras el remate del retablo dorado del presbiterio y junto con el de la Virgen María y el de san Joaquín, presenta las mismas características formales que el que se encuentra en el exterior. Los otros dos (alusivos a Cristo y san José) presentan algunas características particulares.

En primer lugar tenemos el de Cristo, compuesto por las letras IHS, que a su vez hacen alusión a la congregación jesuita, la cual

se representa también con el monograma de Cristo mas tres clavos. Esta sigla latina (IHS) tiene que ver con alfa y omega,<sup>8</sup> es decir, el principio y el fin y alude al nombre de Cristo, supliendo al monograma griego que también aludía al nombre de Cristo.<sup>9</sup>

En la capilla de Loreto, este monograma presenta también la peculiaridad de estar formado por letras de corte romano, la misma que fue utilizadas en los otros monogramas, sólo que en este caso se une al anagrama la presencia de una cruz que nace del travesaño de la letra H, curiosa forma la que se genera ya que perfila el contorno de la propia capilla coronada en el remate por una cruz, tal y como en el exterior y también porque nos recuerda al escudo de la Compañía de Jesús.

Finalmente se encuentra el monograma de san José, el cual presenta junto con el de santa Ana, la más fácil lectura de los monogra-



145. Monograma de Cristo representado por las siglas IHS, en las claves de los arcos fajones. Fotografía: JAHS.

mas encontrados en Loreto, esto debido al hecho de que tanto el tamaño como la complejidad formal de las letras que conforman el nombre aludido, son lo suficientemente simples, facilitando la elaboración de monogramas, que de otra forma acusan en ocasiones una complejidad tal como en el caso del monograma de san Joaquín. El de san José está representado por la abreviación de santo: S, y por el nombre completo de José, utilizando sólo mayúsculas (En todos los monogramas encontramos sólo el uso de letras mayúsculas) y la construcción de dicho nombre en castellano antiguo: JOSEPH; la lectura de este monograma mantiene las mismas características del de Joaquín: la J y la O se fusionan, la S se mantiene al centro de la composición, mientras que la E y la P se unen, lo que se aprecia entre los travesaños superiores de la E, finalmente el asta de la J y de la E, se unen a través del travesaño central de la E para formar la H, repitiéndose así la cualidad de amalgamar letras que tiene un monograma.

La tipografía del tipo romano será la utilizada para dar solución al diseño de los monogramas, permitiéndose algunos juegos visuales como en el caso de la S, cuyo movimiento espiral se acentúa o como en el caso de la H que se funde o



146. Monograma de san José en las claves de los arcos fajones de la bóveda. Fotografía: JAHS.

se convierte en cruz a partir del travesaño en clara alusión jesuita. Finalmente la tipografía empleada para solucionar elementos programáticos como lo son los monogramas resulta siempre un elemento interesante de análisis formal, que en ocasiones olvidamos mencionar.

•

<sup>1</sup> Alberto Durero. *Instituciones de geometría*, Traducción del latín al español e introducción de Jesús Yhmooff Cabrera, UNAM, México, 1987, Normas para construir la lestras, p. 160.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. x.

<sup>3</sup> Adrian Frutiger. *En torno a la tipografía*, Gustavo Gili, Diseño, Barcelona, 2001, pp. 18-19.

<sup>4</sup> *Ídem*.

<sup>5</sup> José Armando Hernández Soubervielle. *Arquigrafía de la segunda mitad del siglo XIX en el centro de la ciudad de San Luis Potosí*, tesis inédita, UASLP, Fac. del Hábitat, San Luis Potosí, 2000, p. 26.

<sup>6</sup> Adrian Frutiger., *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>7</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero. El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la Nueva y Primitiva Iglesia de Indias, en *Parábola Novohispana*, Fomento Cultural Banamex, México, 2000, p.

<sup>8</sup> *Íbidem*, p.

<sup>9</sup> Elisa Vargas Lugo. *El más hermoso de los hijos de los hombres*, en *Parábola Novohispana*, Fomento Cultural Banamex, México, 2000, p.

### 3. CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL RECINTO.

#### 3.i. La dinámica social en Loreto, su importancia al interior y al exterior del recinto.

Como se ha demostrado en los capítulos correspondientes y después de una exhaustiva revisión historiográfica, la historia del arte y la arquitectura de San Luis Potosí a lo único que le ha dado importancia es a las características formales de Loreto, en especial a las de su frontispicio y a la riqueza de su talla escultórica integrada a la arquitectura. Tal vez no hemos reparado en la importancia que tuvo como espacio concretizado ya que la desnudez que hoy acusa su interior nos hace olvidar que alguna vez albergó el facsímil de la Santa Casa de Nazareth y que este espacio fue concebido para el culto a la Virgen de Loreto.<sup>1</sup> Lejos de esto, debemos recordar que el lugar –la capilla en este caso– no es un simple sitio, medible, describible en términos matemáticos, sino que también incluye lo intangible e inconmensurable, base de la existencia,<sup>2</sup> y así, el estudio del espacio debe ser analizado también –puesto que considero que el estudio de su morfología, simbolismo, estilo y su tectónica enriquecen y complementan el todo del objeto arquitectónico– desde la historia humana que subyace en el mismo. Debemos tomar en cuenta una última consideración antes de aventurarnos en la tarea de intentar explicar –entender sería más

adecuado- este espacio desde la perspectiva de las dinámicas sociales, de poder y como totalidad concretizada de una experiencia humana específica; esto es que la expresión barroca sólo puede ser explicada desde la perspectiva religiosa.

En primer lugar la llegada de los jesuitas a la localidad se debe fundamentalmente a la intervención de don Juan de Zavala, rico minero vecino de la ciudad, quien ya había hecho donaciones anteriores dentro del mismo ámbito religioso a la orden de los juaninos, para que estos fundaran un hospital.<sup>3</sup> De entrada, lejos de las posibles motivaciones de orden moral que impulsaban a este español a realizar tales donaciones, debemos de ver en su actuar una actitud de dominio del espacio más allá de su posesión, es decir, desde la concepción del espacio con características de negociación/poder y así como el dicho Zavala, muchos ricos vecinos de la localidad –en su mayoría mineros- contribuyeron a la conformación del espacio urbano potosino; así éste fue concebido –al menos en un principio- dentro de las mentes de unos pocos y estructurado en función de la interrelación iglesia-poder económico. Esto es lógico ya que debido a la lejanía respecto a los centros de

poder tanto eclesiástico como administrativo (Tan lejos de los centros de poder de la Nueva España como de los de la Nueva Galicia) éste recaía de alguna manera en aquellos pobladores que, por su poder económico y reputación social sobresalían en estas poblaciones fronterizas. El espacio de la capilla de Loreto se concibió como un anexo a la Iglesia de la Compañía y fue edificado también gracias a la donación, aunque en este caso fue de la población, más específicamente de los miembros de las congregaciones marianas jesuitas de la localidad, con lo que su significado adquiere un valor distinto respecto al conjunto jesuita financiado en un principio por Juan de Zavala y por las inversiones de la propia Compañía –producto sobre todo de bienes raíces y haciendas agroganaderas- después.

El que la capilla fuera financiada por los congregantes y la Compañía de forma conjunta implica en primer instancia un sentido de apropiación por parte de la gente de la localidad de este espacio y su relación directa con los jesuitas. En segundo lugar, la intención de la Compañía de brindar un espacio para que los congregantes tuvieran sus reuniones y que en el marco de éstas estuviera siempre la presencia de la

Virgen de Loreto en su clara advocación doméstica, nos habla de la intención de remarcar el valor de la familia.

Más allá de un espacio de reunión, este se convertía en un espacio de identidad, donde no sólo les era *familiar* la familia, sino que en realidad eran eso, una extensión de la familia, del hogar; era el hogar mismo personificado por la presencia de la gente como *gran familia* y el espacio como extensión a su vez del *hogar*. El espacio habitable en este caso era una extensión del espacio doméstico familiar, que adquiriría valor en tanto las dinámicas sociales para las que estaba destinado se cumplimentaran y estas eran a saber: reuniones, novenarios, charlas, ejercicios espirituales, etc., todas bajo este marco espacio-alegórico del hogar. El *ethos barroco*<sup>4</sup> es la “idea” de familia que se concretizaba en un espacio que borraba las fronteras que la casa particular daba y así ésta capilla se transformaba en una alegoría del hogar, la presencia –ahora ausente– de la casa de la Virgen en su interior dejaba en claro esta intención; sucedáneo de la vida familiar era la presencia de la Sagrada Familia, que servía como recordatorio y ejemplo de lo que se debería vivir en casa. Así cada fragmento (la capilla, su

decoración, la presencia del facsímil de la Santa Casa, el espacio interior y exterior) revestía una importancia particular y a su vez totalizadora, la cual evocaba la necesidad de integración y el espacio como medio para ello. Sentimiento puro como lo es el barroco, es lo que encontramos en la historia de este espacio, la sensualidad se traducía en una exaltación de los sentidos ya sublimados, como recordatorio de las bondades del hogar y el camino que a través de esta vida doméstica se iba allanando para llegar al cielo.

Si el barroco surge de la vida misma, la vida familiar como vida misma que es, se veía reflejada en la atmósfera de este espacio. Su gente lo enriquecía, se trascendía aquello que de la función deviene la forma y viceversa, aquí el espacio adquiriría sentido una vez que su humanidad participaba en él. En éste espacio se vivía, se relacionaba y se expresaba una idea jesuita que se trascendía a su vez por la simple presencia de un grupo heterogéneo, conformado por congregantes de diferentes grupos: españoles los menos, criollos y mestizos quizá los más y etnias que, aculturizadas ya, aun manifestaban sus particularidades. Así, cada uno de estos diferentes grupos encontraban un

espacio de emancipación, de comunión, de intento de conciliación mediante un mensaje bastante simple y que sin embargo sigue siendo tan importante y necesario en estos días: la familia.

La capilla de Loreto es entonces un espacio que se enriquece con la presencia de humanidad ya que en el dinamismo del barroco, el espacio era un vehículo y la humanidad el motor, el alma misma del lugar. La familia es el elemento clave para entender las dinámicas en el interior y el exterior del recinto, no se puede comprender este espacio –modificado hoy y con diferentes dinámicas que deben ser analizadas en otro momento– sin considerar lo que allende el tiempo existió en el aspecto formal y espiritual y más aun, no se puede entender el espacio sin considerar el fervor de la gente, la intencionalidad de valorizar y consolidar el núcleo de la sociedad que es la familia por parte de los jesuitas y sin tomar en cuenta la religiosidad de un momento donde el espacio no era sino la extensión de una idea, de una fe y que esta a su vez se manifestaba y complementaba dentro de la certeza del espacio concretizado.

•

<sup>1</sup> *Supra*

<sup>2</sup> Deborah Paniagua Sánchez Aldana. *La arquitectura como “lugar” en el mundo de la vida*, fragmento de tesis inédita, p. 47.

<sup>3</sup> *Supra*.

<sup>4</sup> Deborah Paniagua Sánchez Aldana. *Op. Cit.*, p. 49.



3.ii. La realidad actual de la capilla de  
Nuestra Señora de Loreto.

¿Qué es hoy de la capilla de Loreto? En primer lugar debemos mencionar que la devoción lauretana de alguna manera perdió fuerza, acaso por la falta de los jesuitas que siguieran promoviendo y afianzándola. No obstante la falta de arraigo de esta devoción, el espacio prevalece y, aún mutilado y sesgado como nos llega (respecto a su inicial concepción), sigue siendo un importantísimo lugar de confluencia, en donde ahora el fervor tiene nuevos nombres aunque la espiritualidad sigue siendo la misma.

Aún bajo la mirada de la Virgen de Loreto, cada martes por la noche el recinto se llena de gente que visita la imagen de santa Martha, dotando al recinto de una vitalidad que nos transporta en un ejercicio de imaginación a las antiguas actividades devocionales que se llevaban a cabo para visitar a la Virgen de Loreto, a san José, a los Cinco Señores, a la Virgen de Dolores..., todo en plena época novohispana.

La capilla de Loreto sigue siendo un espacio que allende los años estaba y sigue estando vivo. Podrá cambiar el contenido<sup>1</sup> pero el espacio subyace; tan sólo con la presencia de la gente, la vitalidad que necesita el recinto para verdaderamente

vivir se logra justo como antaño se logró y es que finalmente la esencia de la habitabilidad está en la cultura ya que ésta al evolucionar trae como consecuencia formas más complejas, sin embargo el espacio inicial, lo original, persiste bajo esas formas evolucionadas.

Nuevos flujos internos son el resultado de la reconfiguración del espacio así como las nuevas devociones son resultado de las necesidades actuales de la población. El espacio interior de Loreto sigue vivo, sigue revestido de importancia debido a que desde el momento de su construcción se pensó para ser un espacio donde confluyera la espiritualidad y la fe de los potosinos, situación que aun hoy en día subsiste.

A lo largo de la historia, la capilla de Loreto ha servido siempre como un recinto en el que prevalecen la espiritualidad del potosino, tal y como lo demuestra la anotación del padre Ricardo B. Anaya, al calce de la fotografía que muestra el interior de la Capilla hacia 1937: *En pleno cardenismo Loreto fue refugio*. Baluarte de la espiritualidad potosina, bastión en épocas difíciles, la capilla de Loreto se nos muestra como un recinto en el que la vida que le brinda la presencia de la gen-



147 y 148. Fotografías del interior de la Capilla de Loreto de 1937 y 1938 respectivamente; de la primera el padre Anaya diría: "En pleno cardenismo Loreto fue refugio" Archivo Fotográfico de la Biblioteca Ricardo B. Anaya.

te, no ha dejado de manifestarse, como se muestra en la foto de 1938 en la que se observa que el recinto sigue siendo punto de confluencia, situación que no ha cambiado hasta nuestros días. El espacio no puede ser entendido sin antes considerar que fue concebido como centro de habitabilidad efímera debido al carácter de las reuniones que en él se dan y que es gracias a éstas reuniones que el espacio cobra su verdadera dimensión tanto arquitectónica, como urbana y habitacio-

nal y más importante aun, su dimensión social.

Al exterior Loreto hoy en día juega un papel muy importante en relación al paisaje urbano actual. Los cambios que ha vivido la actual Plaza de los Fundadores han modificado el entorno en el que fue construido el ex-conjunto jesuita (Entendiendo éste como el sustentante del recinto que en el estudio nos compete y que en relación de la totalidad urbana de la plaza no puede ser dejado de lado). Los espacios se han cerrado entorno a la plaza y hoy en ella convergen diferentes historias que lo hacen muy rico: edificios del siglo XVII (el Templo del Sagrario), XVIII (Loreto), XX (Edificio Ipiña y los restantes que en lo particular no nos agradan pero que sin embargo forman parte del todo que es la plaza) son parte del paisaje urbano donde se yergue la capilla de Loreto.

Es precisamente la capilla de Loreto con su curvo frontón y su torre, así como el propio Templo del Sagrario los que rompen con la horizontalidad que encuadra a la plaza, rompiendo con la monotonía de la línea recta, dotándola de movimiento y ritmo, convirtiéndose en un referen-

te dinámico a pesar de la desventaja de masividad que presenta respecto al resto de los edificios del entorno, creando un todo pregnante en el que convergen las referencias visuales debido a la forma y al manejo de elementos curvos, orgánicos en el espacio y configuración actual de la Plaza de Fundadores, de eminente condición angular.

Hoy en día esta totalidad urbana sirve como marco de muchos eventos entre los que destaca el foro abierto del Festival de la Ciudad de San Luis Potosí, donde la capilla de Loreto y el ex-conjunto jesuita, sirven como marco y fondo, engalanando el espacio de la Plaza de Fundadores.

Así la presencia de la capilla de Loreto hoy en día es un referente más en lo exterior detectable de forma inmediata, mientras que en lo interior sigue funcionando como antaño: lugar de encuentro entre lo espiritual y lo humano, justificando y trascendiendo a lo largo de los años su propia razón de ser: centro de reunión de la espiritualidad potosina.

•

<sup>1</sup> Ver Apéndices III, IV y V

## CONCLUSIONES

*“Ad maiorem Dei gloriam”*

Haciendo un recuento de lo planteado en esta tesis, llegamos a las siguientes reflexiones que, a manera de conclusión ponen en perspectiva no sólo la comprobación de las hipótesis que dieron sustento a este estudio, sino una visión totalizadora que englobe el conjunto de enunciados planteados a lo largo de esta investigación.

La importancia de hacer estudios cada vez más especializados entorno al acervo cultural que tiene nuestro Estado es evidente, no podemos menospreciar la utilidad que otras disciplinas tengan para un estudio de historia del arte, es decir, tomar en cuenta palabras como las del maestro Jorge Alberto Manrique quien nos dice que *la historia del arte es primero historia y luego arte*. Esta reflexión ejemplifica muy bien lo que se ha pretendido abordar en este estudio. Hoy en día no podemos menospreciar el valor de las diferentes vertientes históricas, culturales, sociales y estéticas si acaso pretendemos realizar un estudio de un monumento -como en el caso de este trabajo-, un objeto o referente cultural al cual le atribuyamos una cualidad estética y un valor artístico. Nuestra tarea es hoy en día cada vez más compleja pero más enri-

quecedora. A lo largo del presente trabajo se han citado juicios de valor, críticas y análisis respecto del objeto estudiado; en esta evaluación historiográfica nos hemos encontrado con aseveraciones que han sido superadas así como enunciados que han servido como fuentes directas de las cuales se ha abrevado para continuar por una u otra línea de investigación, verdaderas luminarias en el arduo trabajo de recolectar la información. Con esto pretendemos enunciar que en una primera instancia lo que se rescata de este trabajo es el valor de analizar las diferentes perspectivas y métodos de análisis e investigación del objeto estudiado, con la finalidad de no repetir lo que ya está dicho sino de encontrar en estos pistas que nos conduzcan a una nueva interpretación y a un nuevo acercamiento para comprender cada vez más el objeto de estudio, tomando siempre en cuenta que ningún objeto ha sido ni será analizado en su totalidad, ya que siempre existirán nuevas metodologías y nuevas líneas de investigación. La historia del arte ha evolucionado y en ese sentido se hace cada vez más evidente la necesidad de que los que estamos en este ámbito nos preocupemos por ser propositivos, siempre respaldados por el conocimiento de lo que ya se ha dicho antes.

En relación con esto, debe tomarse también en cuenta que el quehacer que hoy en día desempeñamos implica una buena dosis de creatividad; creatividad para descubrir, imaginar y recrear contextos, ya que nuestros objetos son siempre el reflejo de una sociedad que los concibió; lejos de los artífices que la ejecutaron, estos objetos están siempre íntimamente ligados a la memoria colectiva de la sociedad que los sustenta.

El presente trabajo ha pretendido ser un análisis de un objeto en particular cuya historiografía había tratado de lo puramente ornamental, de las cualidades estéticas de su talla, de su belleza formal, no obstante las innumerables vertientes que como producto de una sociedad, de un grupo en particular y de una fe tiene. En función de esto hemos iniciado el análisis del mismo con un recuento histórico que nos ha servido como marco de referencia para determinar las condiciones en las que se da la materialización, encontrando que su creación obedece a la necesidad de espacio que tenían las congregaciones marianas que fundaron a su llegada de los jesuitas y a la instauración de una devoción a la que eran afectos en lo particular, debido a la custodia

que mantenían de la misma y a la importancia que revestía respecto a la consecución de su objetivo de predicar en todos los ámbitos las enseñanzas de los evangelios, es decir de llevarlos a la familia y a lo cotidiano.

Se planteó en la introducción de este estudio la posibilidad de que a lo largo de la historiografía se estuviera dejando de lado la posibilidad de que en el proyecto que era la capilla de Loreto participará más de un planificador y encargado y no tan sólo el padre Francisco González como se ha venido diciendo a lo largo de la bibliografía que habla del tema. No obstante para poder demostrar esto se tuvo que ir más allá, hasta encontrar el primer referente, el cual atribuía la construcción de la capilla al padre Salvatierra, ahora, después del análisis de documentos hemos demostrado que no sólo era equivocada la implicación del padre Salvatierra en el proyecto potosino, sino que la participación del padre González fue limitada; siendo el padre Cristóbal Cordero el encargado de llevar en la mayor parte del proceso, a buen fin la materialización del proyecto. Con esto como referente hemos podido ubicar con más exactitud los años tanto de inicio como

de término de la obra material, quedando comprendidos entre 1709-10 y 1724-26, en contra parte de la fecha estimada que se ha manejado de 1700 como fecha de inicio de construcción. Este planteamiento no forma parte del conjunto de hipótesis iniciales y sin embargo surge como una de las vertientes de la investigación de las que se hablaba al inicio de este capítulo. Otra más de las deducciones a las que se ha llegado y que no formaban parte del repertorio de preguntas iniciales de esta investigación es la que nos plantea que la devoción por la Virgen de Loreto perdió fuerza en la localidad tan pronto los jesuitas fueron extraídos, no sabemos cuanto ni como prevaleció esta devoción mariana, lo cierto es que hoy en día este recinto ha dado cabida a otras devociones tal vez más familiares para nuestra sociedad actual, interesante sería hacer una investigación que aborde el tema de la transición y permanencia de devociones en la localidad y sus manifestaciones materiales.

Se planteó también al inicio la posibilidad de que la capilla estuviera estructurada en base a ciertos preceptos salomónicos debido a que ésta a su vez contenía la réplica de la Santa Casa de Nazareth; por

lo que continente y contenido formarían una unidad coherente en lo que respecta a fe, evidenciándose por tanto en cada una de sus partes esta relación. Al cabo de la investigación se ha comprobado que no sólo se trató de reproducir de forma muy particular el Templo de Salomón en la capilla de Loreto, sino que en su diseño encontramos claras muestras de que el proyecto estuvo fundamentado en fuentes que se consideraban fidedignas en cuanto a la representación material del modelo revelado en las escrituras, hablamos del libro *In Ezechielem explanationes* de los padres jesuitas Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando, el cual es un verdadero tratado de arquitectura basado en un modelo de inspiración divina descrito en los evangelios. Se ha demostrado también que este mismo tratado se encontraba en la biblioteca de los jesuitas de San Luis Potosí, lo cual le da aun más solidez a lo que en lo formal resulta evidente como se observó en el capítulo correspondiente. En este mismo tenor, se planteó la presencia de otro tratadista de arquitectura: Serlio, del cual se ha demostrado también se extrajeron al menos formalmente una serie de elementos que son característicos de su obra teórica, así como de la obra de Borromeo de quien, a

pesar de la distancia temporal, se seguían conservando algunos de los criterios que en su momento planteó para consolidar un esquema arquitectónico acorde al ánimo contrarreformista en que se concibió.

Se sugirió al inicio también como una de las hipótesis a demostrar que era posible hacer una reconstrucción hipotética de la Santa Casa contenida en la capilla de Loreto, finalmente y gracias a los documentos de primera mano que se obtuvieron y a la lectura de la información que respecto a este espacio se tiene en la bibliografía que aborda el tema, se pudo concretar este cometido. La reconstrucción de la Santa Casa fue posible, no sólo sugiriendo el espacio donde posiblemente se encontraba sino sustentándolo en función de disposiciones contenidas en documentos como el del mencionado Carlos Borromeo. Así mismo se comprobó que el conjunto de retablos y pinturas que existían en la capilla al menos hasta el momento de la extracción de los jesuitas, coincide perfectamente con el carácter “familiar” del recinto, el cual está manifiesto en la hipótesis que planteaba el que la capilla tenía también en su discurso una clara intención por encumbrar

los valores de la familia, poniendo como ejemplo máximo de esta a la propia Sagrada Familia, representada en una clara alusión del árbol de Jessé en la portada y manifiesta a lo largo de la nave con los monogramas de los Cinco Señores (Jesús, María, san José, san Joaquín y santa Ana) y ejemplificada en el culmen de la vida doméstica al representarla en la casa terrena de Jesús y su familia.

El valor familiar queda implícito en todos los componentes de la capilla de Loreto, y se enriquece con cada uno de los elementos que lo vinculan con las escrituras, como la interesante representación del tetramorfos zoomórficos, recordándonos que entrando en el recinto no sólo se participa de un modelo familiar ideal y a seguir, sino que se entra a un espacio donde la mayor referencia para alcanzar estas virtudes familiares se encuentran en la Biblia misma, representada por sus escritores.

Ahora bien, siguiendo el tratamiento formal que se le ha dado, quisimos llegar un poco más allá, al vincular los elementos formales -aislados en este sentido de su valor simbólico- con los posibles referentes, encontrando y demostrando que las soluciones que se dan en Loreto no

son muestra única de lo que el barroco es, sino que queda de manifiesto el amplio bagaje del cual se valió para crear sus más rebuscadas formas. Caso concreto, hemos visto como algunos elementos formales de la ornamentación de Loreto tienen sus raíces en modelos flamencos lo cual nos habla del gusto que por estas formas se tenía a pesar del desfase temporal existente.

También se ha demostrado que el recinto fue concebido como una unidad no sólo coherente con las ideas religiosas, sino que como parte de éstas, utilizó argumentos espaciales tales como la geometría áurea para definir espacios, y conceptos, ya que la divina proporción deviene en un concepto que, como su nombre lo dice, tiene que ver con una idea de lo divino, lo creado por Dios mismo. Así, la capilla de Loreto es un espacio armónicamente pensado, entendible si comprendemos que este espacio se diseñó precisamente como morada divina contenedora de la morada terrestre: lo divino en todas las dimensiones.

Finalmente queda manifiesto que el espacio de la capilla de Loreto, ya como recinto accesorio de la hoy llamada Igle-



sia del Sagrario, resultaba importantísima para manifestar de forma tangible los conceptos de hogar y familia ligados al de religiosidad que buscaba manifestar la Compañía de Jesús formando por tanto una parte esencial del que en su momento fue el conjunto de colegio iglesia y capilla jesuitas en San Luis Potosí.

Importante resulta rescatar el hecho de que si bien es cierto podemos maravillarnos con la espléndida talla escultórica del recinto, en especial de su portada, también resulta de vital importancia considerar y redimensionar el valor que como espacio Loreto tuvo durante la estancia jesuita y la posterior transición y cambio de que ha sido objeto hasta nuestros días. En este sentido es de destacar la importancia que tuvo para este estudio reconstruir un espacio que en su concepción inicial contuvo tres retablos dorados, que estuvo lleno de pinturas, que la Santa Casa contenía a su vez dos retablos más, a lo que se le sumaban pinturas, imágenes, tallas, muebles, etc., los cuales complementaban el discurso que en torno a la familia se daba en Loreto. Fue posible imaginar un espacio lleno de arte, bañado por la luz poniente, dándole un dramatismo y una teatralidad al

recinto, consolidando así la búsqueda de lo místico, lo sagrado. La sencilla desnudez de hoy en día no es más que el eco que nos llega de un espacio que como se ha demostrado, estaba pletórico de arte, arte que, en su momento funcional, abrevó del barroco y fungió como un medio más de transmisión de ideas, de fe. Es importante mencionar que el espacio sigue vivo, en él se siguen manifestando muestras de devoción, con nuevos nombres pero con la misma intención, resulta pues que la capilla de Loreto es una evidencia más que se suma a los muchos ejemplos que en esta ciudad tenemos de la permanencia del espacio y su uso y de la riqueza que aun conservan. Menester es del investigador del arte, descubrir entonces la riqueza pasada, para poder de alguna manera valorar la presente que, como en este caso, nos llega mutilada, y en el mejor de los casos re-utilizada; nos parece prudente reconstruir lo que un día fue, maravillarnos con su esplendor y valorar lo que hoy tenemos en una dimensión más justa, más completa.

A lo largo del trabajo se han abordado diferentes temas, como tesis, al menos las planteadas han sido comprobadas, han surgido otras respuestas pero también

otras preguntas, lo que demuestra que así como el espacio sigue vivo, la posibilidad de la investigación también. Al final, en lo que compete a los alcances de este estudio, se ha llegado a una serie de conclusiones manifiestas en cada capítulo y que hemos tratado de condensar y resumir en estas páginas, resta acaso, recordar que estando la ciudad de San Luis Potosí en proceso de obtener el nombramiento de Patrimonio de la Humanidad, nosotros como historiadores del arte jugamos un papel muy importante en el proceso de difusión de conocimientos y es que finalmente se respeta, se cuida y se enorgullece de lo que se conoce, siendo ésta nuestra tarea primordial: dar a conocer con el rigor de la investigación, un poco más del amplio tesoro cultural de nuestra entidad.

•