

rrc

Catedrales. Mundo iberoamericano

Siglos XVII - XVIII. Vol. 1

Laura Illescas
Juan Manuel Monterroso
René Jesús Payo
Fernando Quiles
Eds.



Universo Barroco Iberoamericano



UNIBrrc



andavira
editora

Catedrales. Mundo iberoamericano

Siglos XVII - XVIII

Laura Illescas
Juan Manuel Monterroso
René Jesús Payo
Fernando Quiles

Eds.



© 2022

Universo Barroco Iberoamericano

20ª volumen

Catedrales. Mundo iberoamericano. Siglos XVII-
XVIII. Vol. 1

Editores

Laura Illescas
Juan Manuel Monterroso
René Jesús Payo
Fernando Quiles

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle
Zara Mª Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado y Elisa Quiles Aranda

Imagen de portada

Sacristía de la Catedral de Burgos

Fotografías y dibujos

© de los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S.L.

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos
en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-124831-7-8

2022, Santiago de Compostela / Sevilla, España

Los textos de este libro han sido dictaminados por pares.

Edición a cargo del proyecto de Consolidación
2020 GPC - Proxectos Plan Galego IDT ED431B
2020/1



EL MUNDO
DE LAS CATEDRALES
Congreso Internacional
VIII Centenario Catedral de Burgos



Evaluadores externos de este volumen

Jorge Jiménez (*Universidad de Zaragoza*)
Fernando Moreno Cuadro (*Universidad de Córdoba*)
Antonio Bravo Nieto (*UNED*)
Jesús Francisco Rivas Carmona (*Universidad de Murcia*)
Lucía Lahoz (*Universidad de Salamanca*)
Miguel Tain Guzmán (*Universidad Santiago de Compostela*)
Francisco Javier Pizarro Gómez (*Universidad de Extremadura*)
Alfonso Esponera Cerdán (*Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia*)
Victor Manuel Mínguez Cornelles (*Universidad Jaume I*)
Rafael López Guzmán (*Universidad de Granada*)
Isidro Puig Sanchis (*Universidad Politécnica de Valencia*)
Xavier Cortés Rocha (*Universidad Nacional Autónoma de México*)
Javier Rivera Blanco (*Escuela Técnica Superior de Arquitectura - Universidad de Alcalá*)
Carmen Morte-García (*Universidad de Zaragoza*)
María Nieves Ruipérez Almajano (*Universidad de Salamanca*)
María del Carmen Heredia Moreno (*Universidad de Alcalá de Henares*)
Javier Burrieza Sánchez (*Universidad de Valladolid*)
Juan Antonio Sánchez López (*Universidad de Málaga*)
María Inmaculada Rodríguez Moya (*Universidad Jaume I*)
René Jesús Payo Hernanz (*Universidad de Burgos*)

Comité Asesor

Universo Barroco Iberoamericano

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Victor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Macarena Moralejo. *Universidad de Granada, España*
Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Índice

<i>Lux in tenebris lucet</i>	9
René Jesús Payo Hernanz	
<i>¡Viene el señor arzobispo...! Nombramientos, tomas de posesión y entradas episcopales en Valencia durante los siglos XVI y XVII</i>	11
Emilio Callado Estela	
<i>La Catedral de Málaga, entre tradición e innovación</i>	39
M ^ª . del Rosario Camacho Martínez	
<i>La cultura artística de dos canónigos de la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVII: Diego Vidal de Liendo y Mateo Vázquez de Leca</i>	71
José Luis Romero Torres	
<i>Más allá de la aparición de Clavijo. Identidad, culto y restauración del legado jacobeo en la Catedral nueva de Lérida</i>	93
Iván Rega Castro	
<i>Reivindicar una catedral: la Seo de Zaragoza en los siglos XVII-XVIII</i>	115
Juan Carlos Lozano López	
<i>Regalos de indianos para la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla en los siglos XVII y XVIII</i>	149
José M. Sánchez-Cortegana	
<i>Revisión de las catedrales barrocas</i>	179
Eduardo Azofra	

Catedral Basílica de Salvador da Bahia: programa pictórico e retabular jesuítico	213
Percival Tirapeli	
Actividad artística durante el siglo XVII en la Catedral de Valencia	235
Juan Ignacio Pérez	
El coro y las ceremonias en la catedral de Michoacán durante el s. XVIII	269
Hugo Armando Félix Rocha	
La huella del Barroco en Centroamérica: Catedral de León en Nicaragua	291
Ana Francis Ortiz Oviedo y Eduardo Rodríguez Vásquez	
La catedral de Astorga durante el Barroco: Un diálogo entre tradición y novedad	321
Emilio Morais Vallejo	
Juan Gómez de Trasmonte en las catedrales de México y Puebla	359
Martha Fernández	
Imagen visual del poder político en la Catedral de Orihuela	385
Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel	
La presencia de maestros de arquitectura en la catedral de Guadalajara en Nueva Galicia durante los siglos XVII y XVIII	409
Enrique Manuel Camacho Cárdenas	
La obra de Francisco Becerra en la catedral de Lima	435
Yolanda Fernández Muñoz	

Lux in tenebris lucet

René Jesús Payo Hernanz

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Burgos
Director de la Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes

Las catedrales son, sin duda, el elemento definidor y aglutinador de muchas ciudades históricas. No en vano, hasta entrado el siglo XX, estas sacras moles eran el hito visual sobresaliente y referencial en el caserío de cualquier población. En su derredor, las urbes se arracimaban y todo parecía confluír en las plazas que se abrían ante sus puertas. Incluso el ritmo ciudadano era marcado por los toques de las campanas que indicaban el devenir de lo cotidiano, pero también resaltaban los hitos festivos, porque estos templos fueron, y en gran medida siguen siendo, el centro de los grandes acontecimientos celebrativos pautados o excepcionales.

En los territorios peninsulares, la mayor parte de las catedrales tienen orígenes medievales, pero continuaron sus procesos de mejora, transformación y adecuación a los nuevos tiempos a lo largo de la Edad Moderna. Muchos de estos edificios vivieron durante el Renacimiento y el Barroco momentos de especial relevancia artística, lo que en muchas ocasiones hizo que quedaran redefinidos estéticamente. Por su parte, el mundo Iberoamericano vio el surgimiento de estas inmensas fábricas religiosas a partir del siglo XVI, sobre unos parámetros formales que, aunque en muchos casos miran a un pasado medieval, tienden a desarrollarse en los nuevos estilos del momento con caracteres propios que les singularizan.

Es precisamente el periodo barroco, esos siglos XVII y XVIII, uno de esos momentos en los que estos templos vivieron más transformaciones o se configuraron *ex nihilo*. Una época en que estas construcciones catedralicias se convirtieron en ejemplificación visual de los decretos de Trento, en la que una nueva religiosidad basada en la captación del fiel a través de los sentidos, va a alcanzar una notable importancia. Un mundo volcado hacia lo trascendente, con hambre de lo sobrenatural, que tendrá en las catedrales uno de sus epicentros a través del culto ordinario y extraordinario. Culto eucarístico centralizado en grandes espacios como las capillas del sagrario y que llegaba a su apoteosis en la fiesta del Corpus. Culto y devoción marianas en unos edificios que tienen en muchos casos a la Virgen como titular. Recuerdo y culto a los santos en grandes relicarios que custodiaban los notables tesoros sacros de las reliquias y a través de imágenes fijas en fachadas y retablos o móviles en procesiones que tenían a estas iglesias mayores de las diócesis como ámbito de especial desarrollo. Todo ello confluía en una ceremonia de los sentidos en la que participaba la vista que quedaba absorta ante imágenes refulgentes, el oído conmovido a través de la solemne música de los grandes órganos o de las capillas musicales e incluso el olfato a través del oloroso incienso y que ponía a los fieles en una suerte de antesala del paraíso.

Pues bien, este volumen, *Catedrales. Mundo iberoamericano, siglos XVII y XVIII*, trata precisamente de ese complejo y polisémico universo de las seos diocesanas en la edad barroca y en los albores de la Ilustración. Bajo la dirección de los profesores Juan Monterroso y Laura Illescas se reúne un selecto número de colaboraciones de prestigiosos especialistas españoles y americanos que enfocan sus trabajos con miradas diversas que van desde los planteamientos estético-formalistas, la historia de las ideas religiosas, las relaciones arte y poder, la iconografía, las biografías de las grandes figuras ligadas al desarrollo y la promoción de las artes, las fiestas capitulares, hasta la sociología artística teniendo siempre como hilo conductor estos grandiosos templos. Una gran ocasión, la de esta publicación, para reunir a más de 30 investigadores, de los dos lados del Atlántico, que desde sus distintos campos de actuación y sus particulares intereses nos permiten tener una visión caleidoscópica del complejo mundo de las catedrales, con tantas similitudes y a la vez con tantas particularidades.

Lux in tenebris lucet. Hoy estos textos arrojan claridad sobre ese tan lejano y a la vez tan familiar mundo catedralicio de los siglos XVII y XVIII, al igual que en esas centurias estos templos aportaron luz en los territorios iberoamericanos como centros de espiritualidad, de desarrollo artístico, de creación y transmisión del saber y de ejercicio de la caridad.

Juan Gómez de Trasmonte

en las catedrales de México y Puebla

Juan Gómez de Trasmonte in the cathedrals of Mexico and Puebla

Martha Fernández

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México

Resumen

En el proceso constructivo de las catedrales de México y Puebla, la participación de Juan Gómez de Trasmonte fue muy importante, pues transformó su sentido espacial y lumínico. La cúpula en los cruceros aportó su parte en esa modificación, al mismo tiempo que las dotó de un sello particular con la incorporación del octágono. Aunque quizá, lo más relevante haya sido que esas soluciones se convirtieron en características distintivas de la arquitectura novohispana durante los siglos XVII y XVIII al haber sido utilizadas en otras catedrales, ellas mismas centros regionales de irradiación de formas artísticas, así como en muchos otros edificios que motivaron su réplica, de manera que podemos decir que la arquitectura barroca del virreinato se distingue por tener generalmente espacios luminosos y cúpulas octagonales, con toda la carga simbólica y de modernidad artística que tuvieron en su tiempo.

Palabras clave: Arquitectura; siglo XVII; Juan Gómez de Trasmonte; catedrales; luz; octágono

Abstract

In the construction process of the cathedrals of Mexico and Puebla, the participation of Juan Gómez de Trasmonte was very important, because it transformed its spatial and light sense. The dome on the cruisers contributed its part in that modification, at the same time that it endowed them with a particular seal with

the incorporation of the octagon. Perhaps, the most important thing has been that these solutions became distinctive features of NovoHispan architecture during the 17th and 18th centuries, having been used in other cathedrals, they themselves regional centers of irradiation of artistic forms, as well as in many other buildings that motivated their reproduction, so that we can say that the Baroque architecture of the viceroyalty is distinguished by having usually bright spaces and octagonal domes, with all the symbolic burden and artistic modernity that they had in their time.

Keywords: *Architecture; 17th century; Juan Gómez de Trasmonte; cathedrals; light; Octagon*

Juan Gómez de Trasmonte

De origen extremeño, Juan Gómez de Trasmonte¹ comenzó a trabajar en las obras de construcción de la Catedral de México en la primera o segunda década del siglo XVII, ya para el año de 1617, el virrey marqués de Guadalcázar lo nombró ayudante de aparejador mayor de la obra y en 1620, “aparejador, veedor, solicitador y asentador” del mismo edificio. Diez años más tarde, esto es, el 14 de diciembre de 1630, el virrey el marqués de Cerralvo ordenó que fuera considerado maestro mayor de las obras de la Santa Iglesia, aunque el nombramiento se lo otorgó hasta el 27 de agosto de 1632².

Don Juan nunca fue examinado como maestro de albañilería, lo que ocasionó la molestia de sus colegas; sin embargo, fue defendido por el marqués de Cerralvo al declarar que “con la inteligencia que tenía el dicho Gómez de Trasmonte, poco había menester examinarse de albañil”, por lo que solicitó que se le incluyera con los veedores del gremio en los exámenes de maestros, lo que fue ratificado por el virrey conde de Salvatierra el año de 1643, agregando, además, que “no se haga empedrado, ni obra, ni transacción, [sic] sin su intervención”³.

1. Mina Ramírez Montes, *La escuadra y el cinzel. Documentos sobre la construcción de la Catedral de Morelia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 27.

2. Acerca de los nombramientos de Juan Gómez de Trasmonte: Martha Fernández, *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985), 77-81. Martha Fernández, *Arquitectura y creación. Juan Gómez de Trasmonte en la Nueva España* (México: Textos Dispersos Ediciones, 1994), 12-15.

3. Martha Fernández, *Arquitectura y gobierno*, 80-81, 346-347.

Todo ello, se justificaba por el extraordinario trabajo que estaba llevando a cabo en la construcción de la Catedral de México y que mostraba no sólo su experiencia, sino también los grandes conocimientos que tenía respecto a la arquitectura, la tratadística, los modelos europeos más actualizados y, de especial importancia, a las dificultades constructivas que representaba el subsuelo donde se desplanta el edificio y a la condición sísmica de la ciudad.

A diferencia de su larga trayectoria en la obra de la Catedral de México, Juan Gómez de Trasmonte llegó a la de Puebla por un mandamiento del virrey marqués de Cerralvo del 23 de diciembre de 1634, debido a que su edificación se había interrumpido desde el año de 1626. Así, el 5 de enero de 1635, visitó la obra en compañía del alcalde y los canónigos; el 10 de ese mismo mes, solicitó que le entregaran las plantas que tenía en su poder el maestro mayor Pedro López Florín y el día 18 se presentó ante el Cabildo "... é hizo demostración de una nueva planta que se ha hecho para acabar de todo punto la mitad de dicha iglesia, con sacristía y (sala de) cabildo, para que pueda servir en breve tiempo y conseguirse lo que se pretende, en la cual enmienda algunos yerros que en la dicha obra se han hallado..."⁴. Ese mismo año se remataron algunas de las obras a diversos maestros que trabajaban en la ciudad de Puebla, Lorenzo de Adel, Julián Cárdenas, Miguel de Castilla, Martín López, Lorenzo Pérez, Jerónimo de la Cruz y Pedro García Durango⁵, pero fue hasta la llegada del obispo Juan de Palafox y Mendoza, el año de 1640, cuando las obras de la Catedral realmente se pudieron reanudar. Los trabajos comenzaron el 13 de agosto de ese año y continuaron sin interrupción hasta el 18 de abril de 1648 en que tuvo lugar su consagración⁶. En el proceso constructivo, intervinieron varios canteros, albañiles y arquitectos, uno de los más importantes debió de ser Agustín Hernández Solís, aparejador mayor de la Catedral de 1635 a 1644 y su maestro mayor de 1645 a 1647⁷, aunque fue el maestro Jerónimo de la Cruz quien levantó la importante cúpula del crucero el año de 1646⁸; todos, sin

4. Efraín Castro Morales, "La Catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 32 (1963): 25-26.

5. Castro Morales, "La Catedral", 26-27.

6. Castro Morales, "La Catedral", 33.

7. Montserrat Galí Boadella, "Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artifices al servicio de Juan de Palafox", en *Palafox: Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII: Congreso Internacional IV Centenario del Nacimiento de Don Juan de Palafox y Mendoza* (Navarra: Universidad de Navarra, 2000), 371. Enlace: <https://hdl.handle.net/10171/4689> consultado el 29 de diciembre de 2020.

8. Antonio Tamariz de Carmona, *Relación del Templo Real de la Puebla de los Ángeles*, f. 5, cita reproducida por Montserrat Galí, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, Ayuntamiento de Alcorisa, 1996), 135.

embargo, siguiendo siempre los proyectos del maestro Gómez de Trasmonte, de quien el obispo Palafox le expresó al rey en una carta del 22 de septiembre de 1640, lo siguiente:

me ha parecido decir a Vuestra Majestad sus buenas partes y la mucha inteligencia que tiene en estas materias que merece muy bien la honra que se suponía a Vuestra Majestad de que se le apruebe el título que tiene de sus Virreyes de obrero mayor porque es sin duda muy plático [*sic*] en la materia y será para él y para mí de gran favor que reciba esta merced de Vuestra Majestad⁹.

Los proyectos originales

Para comprender el alcance que tuvo la intervención de Juan Gómez de Trasmonte en las catedrales de México y Puebla, es pertinente que me refiera primero a los proyectos originales de ambas catedrales.

Como es conocido, el proyecto original para construir la actual catedral de México fue obra del maestro Claudio de Arciniega, cuya idea para edificarla, la conocemos gracias a un impreso escrito por el arquitecto Juan Gómez de Trasmonte entre 1635 y 1640 y con el cual pretendía explicar la conveniencia de engrosar los machos de columnas del crucero de la iglesia con el objeto de construir una cúpula¹⁰. Asimismo, existe un plano que se ha atribuido al propio Arciniega y que muestra su planta con características que podemos destacar (Fig. 1).

Las principales particularidades de la catedral que proyectó Claudio de Arciniega y que comenzó a construir el año de 1573 se pueden resumir de la siguiente manera: un templo dividido en cinco naves, orientado de sur a norte con el ábside semi hexagonal, cuatro torres y siete portadas. Las tres naves centrales, es decir, la mayor y las dos procesionales, tendrían la misma altura, pero una mayor elevación que las naves de capillas; toda la catedral estaría techada con madera a dos aguas, con excepción del presbiterio que tendría bóvedas de nervaduras a la manera gótica. La iluminación sólo la recibirían las naves de capillas y las procesionales a través de ventanas ubicadas en la parte alta, con lo que la nave mayor tendría muy poca luz. Los soportes del edificio serían los machos de columnas que conocemos y que ya se encuentran mar-

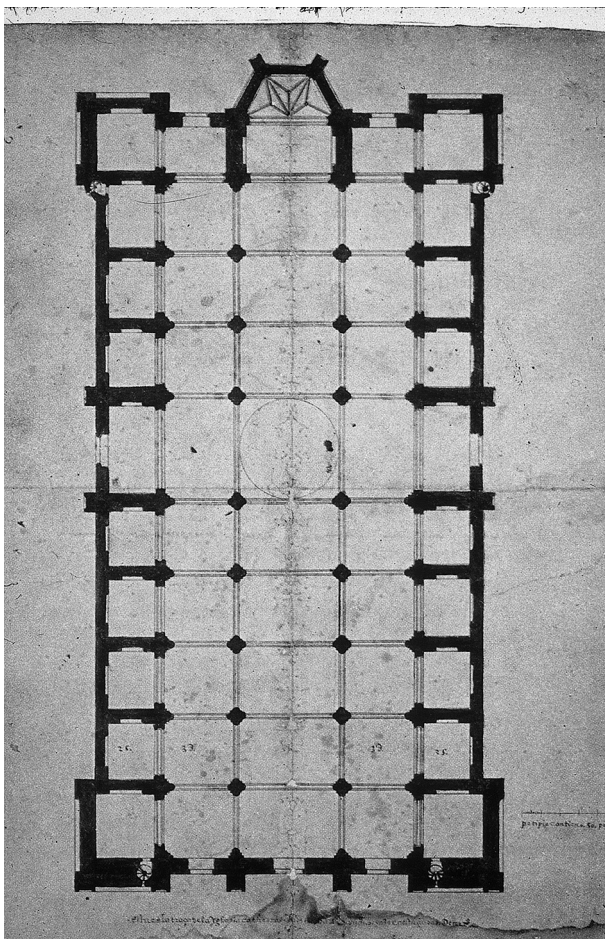
9. Galí Boadella, "Juan de Palafox", 371.

10. El documento fue descubierto por el arquitecto Luis G. Serrano quien lo publicó en su libro titulado: *La traza original con que fue construida la Catedral de México por mandato de su majestad Felipe II* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Arquitectura, 1964), láms. 12 a - 12 h.

cados en la planta mencionada. El modelo o maqueta del edificio lo realizó el arquitecto Juan Miguel de Agüero¹¹.

Por su parte, el arquitecto Francisco Becerra fue el encargado de proyectar la Catedral de Puebla, iniciada el año de 1575. Su planteamiento fue muy similar al de Arciniega; con un tramo menos, el templo tendría cinco naves, cuatro torres en las esquinas y sus soportes serían machos de columnas. Las tres naves centrales estarían a la misma altura y las naves de capillas un poco más bajas, con lo cual, la nave mayor sería, como en la catedral de México, más oscura, pues sólo se iluminarían de manera directa las procesionales y las de capillas. Pero también incorporaría dos diferencias importantes: su cubierta en todas las áreas sería de bóvedas de nervaduras y su presbiterio tendría planta cuadrada¹² (Fig. 2).

Para darse una idea del aspecto que se pensaba podrían tener ambas catedrales de acuerdo con sus proyectos originales, podemos citar la opinión que emitió el obispo Palafox respecto a la poblana: "baja, oscura y desproporcionada"¹³. En el caso de la

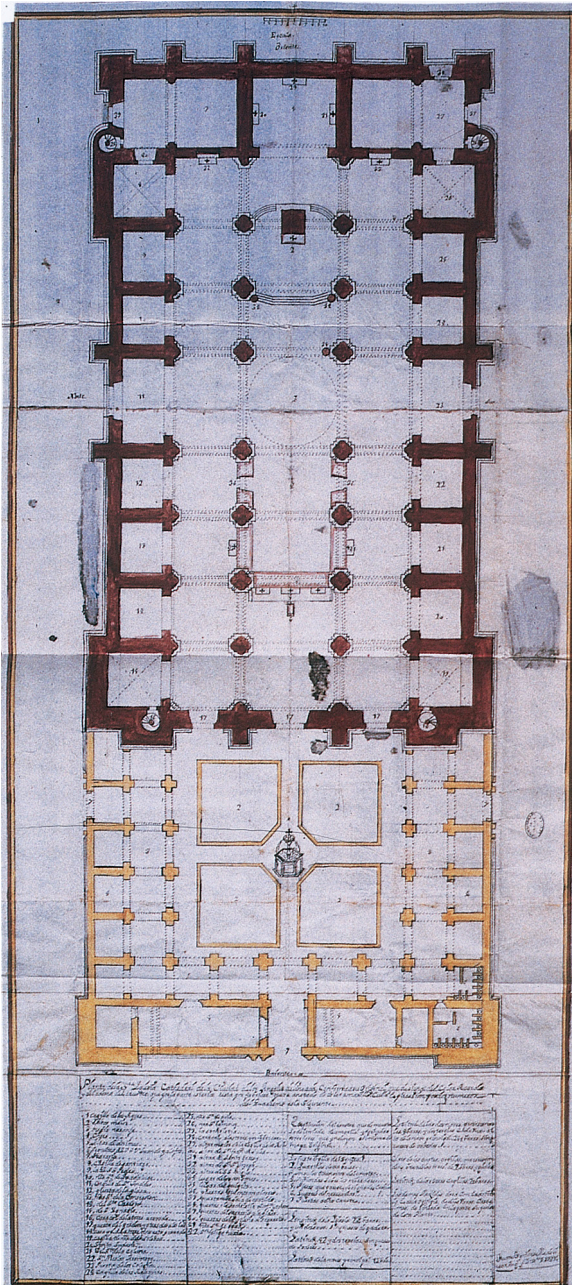


1. Claudio de Arciniega, atrib., *Planta de la Catedral de México*. Colección particular. (Fotografía del Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México).

11. Martha Fernández, "El proyecto de Claudio de Arciniega", en *La Catedral de México*, eds. Xavier Cortés Rocha, Martha Fernández, Armando Ruiz Castellanos y Jaime Salcido y Romo (México: Fundación BBVA Bancomer, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014), 97-103.

12. Manuel Toussaint, *La Catedral y las iglesias de Puebla* (México: Editorial Porrúa, 1954), 66. Martha Fernández, "La Catedral de Puebla en el siglo XVII: una imagen del Templo de Salomón en la Nueva España. El proyecto del obispo Juan de Palafox y Mendoza", en *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011), 253-254.

13. Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México* (El Paso, Texas: Editorial "Revista Católica", 1928), vol. 3, 70.



2. Juan Benítez: *Planta de la Catedral de Puebla*, 1749. (Archivo General de Indias, *Mapas y Planos*, México, 680).

Catedral de México, el proyecto de Arciniega y el modelo de Juan Miguel de Agüero se convirtieron en una especie de dogma, de tal forma que, salvo el sistema de techumbre del edificio, nada se pudo cambiar, al grado de que, el año de 1616, cuando los arquitectos Alonso Martínez López y Alonso Pérez de Castañeda, tuvieron que enfrentar una inclinación que presentó el edificio, en el *Auto sobre la traza, modelo y construcción de la Catedral de México* que realizaron para explicar ese problema, ambos declararon que las dificultades que estaba presentando la construcción “no se podían remediar por haber sido causadas desde su principio en sus plantas a que tuvo atención Claudio de Arciniega, y todos los demás maestros que han tenido a cargo la dicha obra, como quien tenía la cosa presente, por la flaqueza y debilidad de la tierra y los cimientos no ser firmes por estar fundados sobre agua...”¹⁴. Razones por las cuales pretendieron modificar el proyecto, pero el virrey y la Audiencia de México lo impidieron y ordenaron que “la dicha obra se vaya prosiguiendo en la forma que está mandado por esta Real Audiencia, por la traza del dicho Claudio de Arciniega y modelo de Juan Miguel de Agüero, teniendo atención a que muy de ordinario se visite y no se altere ni haga cosa nueva sin consulta

14. Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte* (México: Editorial Porrúa, 1973), 273-274. Fernández, *Arquitectura y creación*, 48.

y parecer de esta Real Audiencia y de nuestros alarifes...¹⁵. Fue entonces, hasta el gobierno del virrey marqués de Cerralvo, cuando el prestigiado proyecto de Arciniega pudo ser modificado, de acuerdo con el nuevo concepto de Juan Gómez de Trasmonte.

En el caso de la Catedral de Puebla, como mencioné antes, su obra había sido suspendida desde el año de 1626, de manera que a la llegada del obispo Juan de Palafox, el año de 1640, estaba edificada “sólo hasta la mitad de los pilares, y todo él descubierto sin instrumentos y materiales algunos ni efectos prontos para comprarse, sin haberse comenzado arco ni bóveda alguna y sin esperanza de poderse proseguir¹⁶, como él mismo lo explicó, lo que tuvo la ventaja de que no se tuvo que enfrentar a la defensa de un proyecto que casi había sido abandonado, así que simplemente aceptó la nueva propuesta presentada por Gómez de Trasmonte que, obviamente, era muy semejante a la que había elaborado para la Catedral de México.

Las catedrales de Juan Gómez de Trasmonte

Las modificaciones que llevó a cabo el maestro Juan Gómez de Trasmonte en ambas catedrales las llevaron a la modernidad de su tiempo y les otorgaron el aspecto que, en general, hoy tienen. Pero quizá lo más importante, radique en que la mayor parte de sus planteamientos se repitieron en muchos otros templos y capillas hasta convertirse en signos de identidad de la arquitectura novohispana.

EL ALZADO Y LA ILUMINACIÓN (FIG. 3)

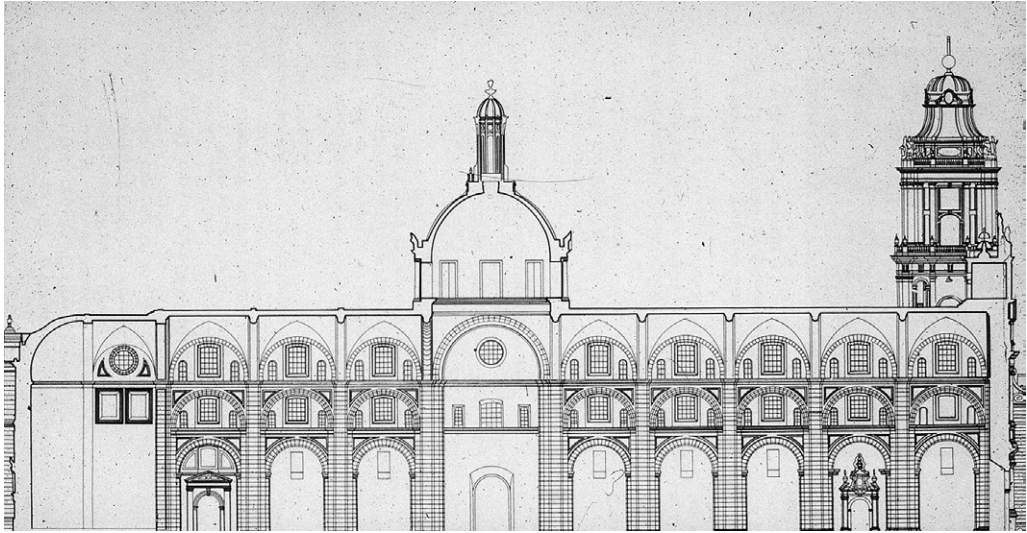
Lo primero que llevó a cabo fue modificar el alzado de las catedrales. De la idea original de levantar las tres naves centrales a la misma altura con las naves de capillas un poco más bajas, decidió construir cada una de las naves a diferente elevación o, como el propio arquitecto especificó respecto a la Catedral de México, “moviendo las tres naves del edificio cada una en su debida proporción¹⁷, lo que, claro, motivó que variara su disposición espacial que adoptó la “forma piramidal”, como la definiera Isidro Sariñana en 1668¹⁸, una composición con sentido ascensional. Para la de Puebla, su proyecto también

15. Toussaint, *La Catedral de México*, 273-274. Fernández, *Arquitectura y creación*, 49.

16. Cuevas, *Historia*, vol. 3, 69-70.

17. Serrano, *La traza*, lám. 12b. Fernández, *Arquitectura y creación*, 50.

18. Isidro Sariñana, *La catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne deseada última dedicación del Templo Metropolitano de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969), 30.



3. Corte transversal de la Catedral de México. (Fotografía tomada del libro *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986).

especifica que se habrían de “encapitelar los pilares torales...de manera que las medias formas que corresponden a la nave mayor se han de levantar sobrepajando a las colaterales”, es decir, que la disposición de Gómez de Trasmonte fue que la nave mayor alcanzara mayor altura que las otras, como en la de México. De hecho, en una carta que el obispo Palafox dirigió al rey Felipe IV, admitió que la obra iniciada por Francisco Becerra iba “errada” porque las tres naves principales tenían la misma altura, “por eso se alzó la nave mayor sobre las colaterales y cada una recibe luz en sí misma, con que queda alta y clara, hermosa y proporcionada”¹⁹. La modificación en la elevación de las naves de ambas catedrales fue una manera de aprovechar las medias muestras de los machos de columnas ya que permitían levantar cada una según la necesidad de altura que cada nave tuviera y permitió, además, que cada una recibiera la luz de manera directa, lo que llevó a ambas catedrales a la modernidad respecto al sentido de iluminación que ya se desarrollaba en la arquitectura europeas desde el Renacimiento. De acuerdo con Víctor Nieto Alcaide, en el siglo XVI

... se establece un proceso de asimilación por parte de la Iglesia de los postulados de la nueva cultura artística del Renacimiento, verificándose una *concordatio* entre los nuevos ideales -con todos sus valores de resurrección de la antigüedad, clasicismo y paganismo- y la religión cristiana. Por ello, en lo referente al problema

de la iluminación de las iglesias se sigue la teoría y práctica de la arquitectura del Renacimiento y de su negación a la 'oscuridad' trascendente del interior gótico.

Los espacios claros y diáfanos, conmensurables y sometidos a un coherente sistema de proporción, son asumidos por el nuevo *arte religioso oficial*²⁰.

Esa necesidad de luz se vio favorecida por las teorías científicas que dieron sustento racional al heliocentrismo simbólico antiguo que había convertido a Cristo en el Sol Invicto. La luz del sol que entraba a los templos era entonces la luz de Dios, por lo que varios tratadistas como Alberti, Serlio y Carlos Borromeo insistieron en que los templos fueran luminosos. Borromeo, por ejemplo, explicó que "en la capilla mayor, y además en cada una de las menores, según su magnitud y medida, por uno y otro lado háganse estas [ventanas] igualmente de tal modo que por todas partes se suministre luz"²¹. Recomendaba, además, que "todas las ventanas, cualesquiera que sean, protéjanse con rejas de fierro, cuando se pueda, agregada una obra de vidrio transparente y no pintada por ninguna parte, sino solamente con la imagen del santo con cuyo nombre se nombre la iglesia o capilla, a fin de que se reciba más claramente la luz para uso de aquella capilla o iglesia"²².

Esto es, que la iluminación de una iglesia adquirió enorme importancia y por ello, Gómez de Trasmonte se empeñó en que las catedrales de México y Puebla fueran luminosas a lo largo de todas las naves, con lo que consiguió que se dotaran de una iluminación uniforme, solución que elogiaron los cronistas novohispanos, como es el caso, por ejemplo, Isidro Sariñana quien escribió en 1668: "... las ventanas, que son ciento setenta y cuatro ... participan a lo interior del templo grande claridad, recibiendo enteramente y sin embarazo la luz la nave mayor ..." ²³. Del mismo modo fray Agustín de Vetancurt, en 1698 afirmó que todas esas ventanas "... alegran con abundante luz la grandeza de su templo ..." ²⁴. Y Juan Manuel de San Vicente, con evidente entusiasmo decía en 1768 que las ventanas "comunican luz a todo el espacio de su cuerpo"; todas tenían "... hermosas crystalinas vidrieras, y las más con Rexas de fierro ..." ²⁵.

20. Víctor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1978), 124-125.

21. Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985), 13.

22. Borromeo, *Instrucciones*, 14.

23. Sariñana, *La Catedral*, 30.

24. Fray Agustín de Vetancurt, *Tratado de la ciudad de México y las grandezas que la ilustran después que la fundaron los españoles*, 37-129. En Antonio Rubial García, *La ciudad de México en el siglo XVIII. Tres Crónicas: Agustín de Vetancurt, Juan Manuel de San Vicente y Juan de Viera* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990), 75.

25. Juan Manuel de San Vicente, *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del Nuevo Americano Mundo, significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su Grandeza*, 131-181. En Rubial García, *La ciudad*, 150.

EL SISTEMA DE CUBIERTAS

Una vez modificado el alzado de la Catedral de México, se presentó la necesidad de cubrir las naves con un sistema de bóvedas que, además de ser más actualizado, facilitara la iluminación interior. Como mencioné antes, la techumbre propuesta por Claudio de Arciniega era de madera, seguramente para restarle peso al edificio e impedir que se hundiera en el subsuelo fangoso de la ciudad, pero éste no se concretó, quizá por el riesgo de incendios; sólo de manera provisional, el año de 1641 se cubrió de madera una parte de la nave mayor para pasar al Santísimo, obra que fue sustituida por un “zaquizamí, o media tijera de madera” “labrado con toda fortaleza y aliños, cuantos pudieran atender el cuidado y el arte”²⁶, con el objeto de que el arzobispo Juan de Mañozca pudiera consagrar por primera vez el templo, en febrero de 1645. Sin embargo, la idea fue, desde muy pronto, cubrir el edificio con bóvedas, así que con la maestría mayor de Alonso Pérez de Castañeda (1612?-1614?) se terminaron ocho bóvedas; en la época de Alonso Martínez López (1614?-1616?) se cerraron las dos bóvedas de la sacristía con nervaduras de crucería a la manera gótica, así como las dos primeras capillas del lado de la Epístola, esto es, la de Nuestra Señora de las Angustias de Granada y la de San Isidro, esta última construida con piedra de tezontle, pero adornada “con lazos, tarjas y figuras de medio relieve en yeso, con perfiles dorados”²⁷. Igualmente, hacia 1615 ya se encontraban cerradas las bóvedas de la capilla de San Pedro y del Santo Cristo de las Reliquias, y en 1623, las de los vestíbulos de las puertas (cegadas por retablos desde el siglo XVIII) que flanquean la Capilla de los Reyes y las de la Sala Capitular²⁸, todas ellas de crucería gótica. Pero ese tipo de bóvedas no eran las que buscaban para la Catedral de México, así que en el año de 1635 se convocó a un concurso para cubrir especialmente la nave mayor y las procesionales.

En ese concurso se presentaron tres proyectos: uno que proponía bóvedas de tezontle con yesería, como la que se había hecho en la capilla de San Isidro, otro, a base de bóvedas de cantería, y el de Gómez de Trasmonte, que también ofrecía bóvedas de cantería, pero “...consta de ello no hubo maestro que lo supiera hacer...”²⁹. por lo que ganó el concurso y entre 1635 y 1640, bajo su maestría mayor, se cerraron las bóvedas de la Capilla de los Reyes y cinco de las naves procesionales. Su propuesta fue la de bóvedas “de género vaído”, las cuales, a mediados del siglo XVII, estaban decoradas, según Isidro Sariñana con “ocho fajas de relieve, que, cerrando en círculo, guarnecen

26. Sariñana, *La Catedral*, 16.

27. Sariñana, *La Catedral*, 16.

28. Sobre las bóvedas de las capillas: Toussaint, *La Catedral de México*, 33, 99, 135, 137, 147, 149.

29. Fernández, *Arquitectura y creación*, 53.



Fig. 4. Catedral de México, nave procesional.

con él un escudo de Armas Reales, dando lugar a cuatro florones dorados, con correspondencia al adorno de las bóvedas mayores³⁰. La ventaja de esas bóvedas es que, además de haber sido más modernas, también facilitan la entrada de luz a la iglesia (Fig. 4).

30. Sariñana, *La Catedral*, 32.

Obviamente, el proyecto para la catedral de Puebla fue muy semejante y fue así como también se emplearon bóvedas baídas en las naves procesionales y de capillas. Es importante hacer notar que en las condiciones que dejó para concluir este edificio, Gómez de Trasmonte especificó claramente que todo, incluyendo la capilla de los Reyes, se debería cubrir con ese tipo de bóvedas, en tanto que la sacristía y la sala capitular, deberían de tener bóvedas de aristas³¹. Es de suponerse que así concebiría también la Catedral de México. Sobre el proceso constructivo de las bóvedas de la Catedral de Puebla, el obispo Palafox decía al rey en la citada carta de 1640 que calculaba que para el año de 1646 estaría acabada toda a arquería, “que se compone de veintiocho arcos”; aunque ya se habían cerrado las bóvedas de la sacristía y la sala capitular, así como “las tres bóvedas hasta el crucero con sus cornisamientos, claraboyas y ventanas de piedra labrada a la moderna”. De acuerdo con el Palafox, “las cuatro bóvedas y arcos principales del crucero que han de hacer estribo al cimborrio están ya acabados”, mientras que “en la otra mitad del cuerpo de la iglesia” estaban terminados otros nueve arcos, con lo que faltaban cinco “y muy pocas bóvedas para cerrarse del todo”³².

Con las naves luminosas y bóvedas libres de nervaduras, ambas catedrales entraron en la modernidad, como bien afirmó don Juan de Palafox. El sentido espacial que adquirieron fue de amplitud y claridad, con lo que las apartó de los patrones tradicionales de las catedrales góticas, cualidades que se vieron reforzadas por el sistema de cubiertas que se utilizó en la nave mayor de los dos templos que es de bóvedas de cañón con lunetos. Como la Catedral de Puebla fue consagrada ya concluida el 18 de abril de 1648, es lógico suponer que para entonces ya tenía cubierta su nave mayor, por lo que, en este caso, se anticipó a la Catedral de México. En esta última, se volvió a convocar a un concurso el año de 1651 que ganó el ya entonces maestro mayor Juan Lozano Jiménez de Balbuena para cubrir las tres primeras bóvedas de la nave mayor³³; aunque el murió pronto, los maestros mayores que le sucedieron concluyeron la construcción de esa bóveda sin alterar su proyecto. El cañón con lunetos, además de luz, otorgó a la nave de mayor de ambas catedrales un distintivo que resalta su importancia. Debe tomarse en cuenta que, si bien el tipo de bóveda empleada en la nave mayor de las catedrales de México y Puebla no fue propuesto por Juan Gómez de Trasmonte, se puede afirmar

31. Castro Morales, “La Catedral”, 27-32; Fernández, *Arquitectura y creación*, 53-54.

32. Cuevas, *Historia*, vol. 3, 69-70.

33. Martha Fernández, “El rediseño de la Catedral”, en *La Catedral de México*, eds. Xavier Cortés Rocha, Martha Fernández, Armando Ruiz Castellanos y Jaime Salcido y Romo (México: Fundación BBVA Bancomer, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014), 134-137.

que fue consecuencia de sus proyectos, pues fue suya la idea de convertir ambas catedrales en templos luminosos.

Juan Gómez de Trasmonte también llevó a cabo otra modificación al proyecto de Claudio de Arciniega en la cubierta de la capilla de los Reyes de la Catedral de México. Como mencioné antes, originalmente Arciniega propuso que tuviera bóvedas de nervaduras; Gómez de Trasmonte levantó, en cambio, una bóveda esquinada “compuesta de tres paños guarnecidos de molduras, que suben desde los principios de su nacimiento, hasta la clave, donde cierran en un florón dorado, de hermoso relieve, y follaje...” como la describiera Isidro Sariñana³⁴. Una bóveda de un cuarto de esfera, que saca partido al ábside semi hexagonal que tiene y cierra el presbiterio a modo de hornacina, la cual fue aprovechada más tarde por Jerónimo de Balbás para levantar, de 1718 a 1725, el magnífico retablo estípite que conocemos.

En la Catedral de Puebla, en cambio, no hubo modificación al proyecto de Francisco Becerra y la capilla de los Reyes se conservó de planta cuadrada que diseñó, la cual fue cubierta por una cúpula de planta oblonga, “de grande eminencia y claridad”, como la consideraba don Juan de Palafox³⁵, célebre, además, por haber sido cubierta por Cristóbal de Villalpando de 1688 a 1689, con una pintura que tiene un complejo programa iconográfico, el cual, en palabras de Verónica Volkow Fernández “armoniza una asombrosa síntesis de la corte celestial del Apocalipsis de San Juan; de la concepción del Empireo retomada de Aristóteles y Ptolomeo por el cristianismo medieval; de la herencia neoplatónica de los siete arcángeles principales recuperada por los teólogos contrarreformistas, y de la concepción del alma de Santa Teresa de Jesús en *Las Moradas*”, temas que, afirma, “pueden leerse polifónicamente como una sucesiva interpretación literal, alegórica, moral y anagógica del tema principal que sería el de María en la *Gloria*”³⁶.

LAS CÚPULAS DEL CRUCERO

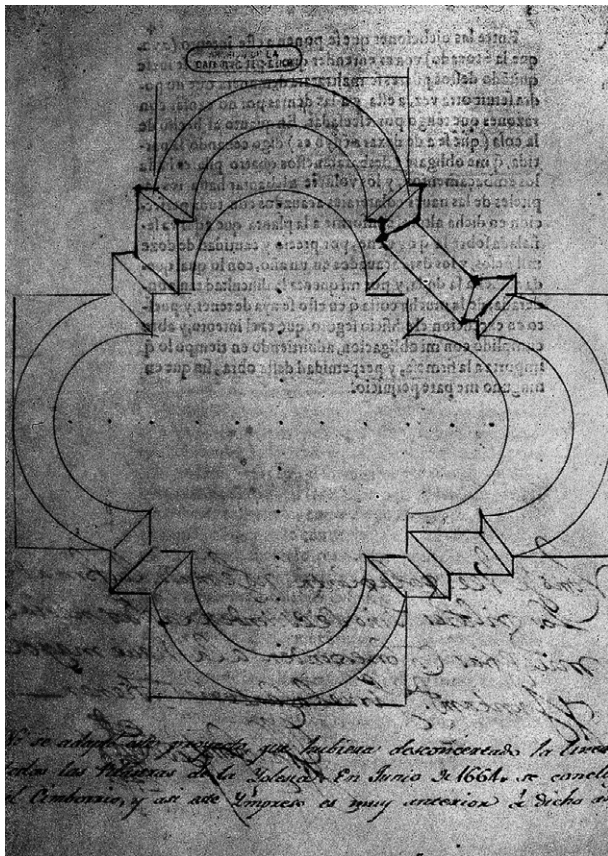
De acuerdo con el impreso de Juan Gómez de Trasmonte, la primera condición que había apuntado Claudio de Arciniega para construir la Catedral de México era “que no se permitiese Cimborio en este edificio”³⁷ precisamente por el problema del subsuelo de la ciudad que provocaba la necesidad

34. Sariñana, *La Catedral*, 31.

35. Cuevas, *Historia*, vol. 3, 70.

36. Verónica Volkow Fernández, “Iconografía de la cúpula pintada por Cristóbal de Villalpando en el altar de los Reyes de la Catedral de Puebla” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 62.

37. Serrano, *La traza*, lám. 12 b.



5. Juan Gómez de Trasmonte. *Proyecto para engrosar los machos de columnas del crucero.* (Fotografía del Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México).

de restarle peso a los edificios y una cúpula, por el contrario, lo aumentaría; sin embargo, Gómez de Trasmonte planteó no sólo la necesidad, sino la posibilidad de construir una cúpula en el crucero. De hecho, el impreso que realizó y al que he venido haciendo referencia, tuvo como propósito plantear su proyecto y su justificación con los pasos técnicos a seguir, porque su preocupación era que, a su juicio, los machos de columnas de crucero no tenían "... el grueso necesario que en esta parte han menester y ser lo más ancho y alto del edificio ..." para poder soportar la cúpula³⁸, puesto que Arciniega no los había preparado para ese fin; por lo tanto, en el impreso Gómez de Trasmonte no habla de las características que debía de tener esa cúpula, sino sólo de los cambios que debía de hacer a los soportes para poder cargar el peso del cimborrio en un espacio que él mismo había modificado (Fig. 5).

Su proyecto consistía en engrosar dos de las medias muestras de los pilares de la siguiente forma:

1. que sus dos medias muestras correspondientes a la nave mayor se han de retraer, y sacar afuera hacia el grueso della media vara de cada lado más de lo que hoy tienen, en la forma que pondré por traza y demostración.
2. me obligaré a desbaratar estos cuatro pilares hasta los embasamentos, y los volveré a levantar hasta los capiteles de las naves colaterales acabados con toda perfección en dicha altura conforme a la planta que aquí va señalada, sobre la que hoy tiene³⁹.

38. Serrano, *La traza.*, lám. 12 a.

39. Serrano, *La traza*, lám. 12 g. Fernández, *Arquitectura y creación*, 57.

Esto es, que la idea de Juan Gómez de Trasmonte era desbaratar las dos medias muestras de los machos de columnas del crucero que daban hacia la nave mayor y volverlos a construir más gruesos para que pudieran soportar el peso de la cúpula, lo que, desde el punto de vista constructivo, pudo haber sido una solución razonable para elevar el cimborrio, pero en cuanto a la apariencia estética, no sólo hubiera desproporcionado cada soporte en sí mismo, sino que también hubiera afectado la perspectiva de la nave mayor, lo que dejaron muy en claro las autoridades, pues al pie del dibujo que presentó el arquitecto se lee: “No se adoptó este proyecto que hubiera desconcertado la línea de todas las Pilastras de la Iglesia”⁴⁰. De cualquier forma, para Gómez de Trasmonte era indispensable que el crucero tuviera una cúpula, no sólo por su importancia simbólica como representación de la bóveda celeste, sino también por la transformación espacial que imprimiría al crucero, dotándolo de elevación, amplitud y, nuevamente, iluminación; por ello, en el citado impreso advirtió: “dado caso que no se haga Cimborrio, una media naranja con su linterna es forzosa”⁴¹ (Fig. 6).

Desgraciadamente no se conoce el proyecto que debió de haber dejado Gómez de Trasmonte para construir la cúpula de la Catedral de México, pero sabemos que dejó el de la cúpula del crucero de la Catedral de Puebla, que sirvió de base al arquitecto Jerónimo de la Cruz para construirla el año de 1646, con el patrocinio del capitán Roque de Pastrana⁴². Esta cúpula es de enorme importancia para la historia de la arquitectura novohispana por la trascendencia que tuvo (Fig. 7). Sobre una planta circular, se elevó la media naranja sobre pechinas, pero lo verdaderamente importante es que hacia el exterior se levantó un tambor simulado de forma octogonal, lo cual convertiría a esta obra —de acuerdo con lo que sabemos hasta ahora— en la primera en utilizar el octágono en la arquitectura de la Nueva España. De acuerdo con Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, la linternilla original que tuvo esta cúpula medía nueve varas de alto y estaba sostenida por ocho pilastras que flanqueaban ventanas, “sobre cuya superior eminencia por la parte exterior se colocó a los principios una estatua del apóstol San Pedro, de tres varas de alto, que después se quitó y se colocó en su lugar otra de María Santísima en su Purísima Concepción”⁴³, pero desafortunadamente esa linternilla fue destruida por un terremoto ocurrido el 16 de agosto de 1711, por lo que tuvo

40. Serrano, *La traza*, lám. 12 h. Fernández, *Arquitectura y creación*, 57.

41. Serrano, *La traza*, lám. 12 g. Fernández, *Arquitectura y creación*, 70.

42. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, 2 vol. (Puebla: Ediciones Altiplano, 1962), vol. 2, 73.

43. Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia*, vol. 2, 74.



6. Catedral de Puebla, interior de la cúpula del crucero.

que ser sustituida por la actual; ahora, en lugar de tener sólo ventanas, éstas se alternan con nichos⁴⁴ (Fig. 8).

La cúpula de la Catedral de México fue finalmente construida por los arquitectos Luis Gómez de Trasmonte (hijo de Juan) y Rodrigo Díaz de Aguilera; el primero, maestro mayor de 1656 a 1684 y, Díaz de Aguilera, su aparejador mayor de 1656 a 1678, año en que falleció. De acuerdo con las declaraciones del maestro mayor, para 1666 se hallaba “descubierto enteramente el cimborrio y acabándose de derribar las paredes sobre que estaban los enmaderados y cimbras...”⁴⁵. De hecho, la fiesta de su estreno, se celebró el 24 de junio, “día de San Juan y Corpus Christi” de ese mismo año⁴⁶. Para levantarla no modificaron los machos del crucero, pero, para restarle peso, la media naranja fue

44. Gali Boadella, *Pedro García Ferrer*, 134-135.

45. Fernández, *Arquitectura y gobierno virreinal*, 94-95. Fernández, *Arquitectura y creación*, 58.

46. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)* vol. 1-3 (México: Editorial Porrúa, 1946), vol. 1, 22.



7. Catedral de Puebla, exterior de la cúpula del crucero.

construida con tezontle, material volcánico poroso y ligero que no imprimía un peso significativo al edificio, y la remataron con una linternilla. Como ya es conocido, esa cúpula fue modificada por Manuel Tolsá a finales del siglo XVIII; de acuerdo con Manuel Toussaint, el valenciano “derribó la pesada linternilla del siglo XVII y, utilizando el casquete de la cúpula, le abre un anillo mayor sobre el que edifica una plataforma circular, y sobre esa plataforma levanta una linternilla mucho más alta, desproporcionada con relación a la cúpula, pero en armonía perfecta con el templo”⁴⁷. Por su parte, Xavier Guzmán Urbiola, afirma que aumentó también la altura del tambor en el que incluyó unas “generosas ventanas”, pero sobre todo alteró el peralte de la cúpula sobre la que elevó la linternilla más esbelta, “para que así este elemento compensara y hablara el mismo lenguaje de las torres”, para lo cual también respetó el orden jónico

47. Toussaint, *La Catedral de México*, 69.



8. Catedral de México, exterior de la cúpula.

definido por José Damián Ortiz de Castro en ellas⁴⁸, y es esa cúpula con su linternilla la que vemos en la actualidad. Al interior fue pintada por Rafael Ximeno y Planes con *La Gloria*, pero desgraciadamente esa pintura desapareció con el incendio que sufrió la catedral el año de 1967 (Fig. 9).

LAS PORTADAS DE LA SACRISTÍA Y LA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

En el impreso que publicó para modificar los machos de columnas del crucero de la Catedral de México, Juan Gómez de Trasmonte menciona las portadas de su Sacristía y su Sala Capitular, de las que relata lo siguiente: "Y asimismo en estas dos piezas dichas, se desbarataron sus dos portadas, desde los emba-

48. Xavier Guzmán Urbiola, "La Catedral de México y su entorno, después de Manuel Tolsá", en *La Catedral de México*, eds. Xavier Cortés Rocha, Martha Fernández, Armando Ruiz Castellanos y Jaime Salcido y Romo (México: Fundación BBVABancomer, 2014), 350.



9. Catedral de México, interior de la cúpula. Pintura: Rafael Ximeno y Planes: *La gloria*. (Fotografía del Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México).

samentos, la causa fue ser muy pequeñas y sin adorno y se volvieron a levantar como hoy están⁴⁹. La portada actual de la Sacristía tiene inscrita la fecha de 1623 y, en vista de que es contemporánea a la de la Sala Capitular, podemos decir que ambas están relacionadas con la época en que Alonso Martínez López fue el maestro mayor de la Catedral y Juan Gómez de Trasmonte su aparejador mayor, de manera que su intervención debió de tener importancia.

Ambas portadas están inscritas en arcos de triunfo que se levantan a partir de los estribos convertidos en pilastras monumentales de orden dórico; su vano de ingreso es de medio punto, moldurado, con la clave señalada por una ménsula y está apoyado en impostas y jambas cajeadas. Este conjunto está flanqueado por un par de pilastras adosadas, su entablamento carece de ornamentación, pero está rematado por un frontón triangular cuyo tímpano está ornamentado con tableros geométricos.

49. Serrano, *La traza*, lám. 12 f.

Por Manuel Toussaint sabemos que para 1615 ya se habían concluido las portadas norte que flanquean la Capilla de los Reyes⁵⁰, seguramente también en tiempos en que Alonso Martínez López era el maestro mayor y merece la pena mencionarlas porque son bastante similares en estilo a las de la Sacristía y la Sala Capitular, aunque con variantes que pudieron depender del sitio en el que están colocadas, entre ellas destacan sus pilastras dóricas pareadas y estriadas en el primer cuerpo, un friso decorado con triglifos y platos en las metopas; mientras que en el segundo cuerpo, sólo un par de pilastras limitan el óculo, flanqueadas por remates piramidales; el frontón, en cambio, es muy semejante a las portadas intervenidas por Juan Gómez de Trasmonte y en el tímpano tienen la misma ornamentación geométrica.

Los modelos de Juan Gómez de Trasmonte

En el impreso que elaboró Juan Gómez de Trasmonte para levantar la cúpula del crucero de la Catedral que he venido citando, menciona tres obras de capital importancia para la historia de la arquitectura como ejemplo de que los soportes del crucero podían ser diferentes a los del resto de la iglesia: San Pedro de Roma, San Lorenzo el Real de El Escorial y la iglesia de Jesús de Roma. La basílica de San Pedro, posiblemente la conoció a partir del Libro III del tratado de arquitectura de Sebastián Serlio, quien, si bien menciona el proyecto realizado por Donato Bramante en 1506, reproduce y explica la planta ya modificada por Rafael de Urbino entre 1514 y 1520, quien transformó la planta de cruz griega proyectada originalmente por Bramante, en una cruz latina. En opinión de Serlio, el proyecto de Rafael es excelente y está “perfectamente proporcionado en todas sus partes”⁵¹. La iglesia del monasterio de San Lorenzo el Real, así como la de Jesús de Roma, Gómez de Trasmonte pudo haberlas conocido a partir de grabados; de hecho, se sabe de la existencia de alguno de la iglesia de Jesús que circulaba el año de 1573 y, probablemente hayan existido otros que se distribuyeron incluso en la Nueva España.

A diferencia de Serlio, Juan Gómez de Trasmonte pensaba que “son grandes los machos del Escorial y San Pedro de Roma, conforme a lo que hoy se practica, pero como conozco lo uno, reparo lo otro...” Es decir, que, para él, tanto San Pedro de Roma como San Lorenzo el Real, tenían características

50. Tosussaint, *La Catedral de México*, 79.

51. Sebastián Serlio, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia* (Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Asturias, 1986), vol. 1, 65; vol. 2, 280.

un tanto obsoletas, como ésta relacionada con la proporción de los soportes; en cambio, la iglesia sede de la Compañía de Jesús, le parecía una

planta de edificio moderno...y los pilares del Crucero tienen de grueso más de veinte pies y en diferente forma que los demás del cuerpo del edificio, su nave mayor tiene de ancho sesenta y siete pies, por manera que comparando [el] hueco de dicha nave con el maciso de los cuatro pilares del Crucero, viene a ser como tres y media a una, cuya proporción es la [que] más se [a]llega...⁵².

Es muy claro entonces que Gómez de Trasmonte veía en ese edificio un ejemplo a seguir y, por lo visto, respondía mejor a los principios artísticos de lo que Juan Gómez de Trasmonte consideraba “modernidad”.

Obviamente, ninguno de los modelos que seleccionó podían resolver el problema de los machos de columnas de la Catedral de México, pues en ningún caso se trata de soportes exentos como los de esta iglesia; sin embargo, pudo aplicar, por lo menos en la Catedral de Puebla, el modelo de la cúpula de la iglesia de Jesús; sus semejanzas son claras, aunque sus proporciones sean diferentes. La cúpula de la iglesia sede de la Compañía tiene, como la de la Catedral poblana, planta circular, pero con un falso tambor octagonal en el exterior, solución formal que respondió a lo que se consideró como “moderno” en la primera mitad del siglo XVII. Aunque debemos reconocer que sus implicaciones simbólicas son muy importantes como reconstrucciones hipotéticas del Templo de Salomón, a través de las leyendas en torno a la Cúpula de la Roca⁵³, y quizá eso también influyó en la trascendencia que tuvieron las cúpulas octogonales en todo el territorio.

En relación con las portadas de la Sacristía y la Sala Capitular, Jorge Alberto Manrique era de la opinión que el geometrismo “insistente” que tienen, así como su fuerte molduración, “que producen refinados efectos de claroscuro”, parecen proceder de “fuentes manieristas italianas”⁵⁴. Ciertamente, la inclinación de Juan Gómez de Trasmonte por Vignola parece clara, de manera que es posible que la fuente de inspiración que tomaran él y Martínez López haya sido su tratado de arquitectura, aunque, lo adaptaran a las circunstancias de la propia Catedral de México, como lo hizo Gómez de Trasmonte en su proyecto para la cúpula de la Catedral de Puebla.

52. Serrano, *La traza*, lám. 12e.

53. Juan Antonio Ramírez, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía* (Madrid: Editorial Nerea, 1991), 51-56.

54. Jorge Alberto Manrique, “Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista”, en *Una visión del arte y de la historia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), vol. 3, 270.

Trascendencia de la obra de Juan Gómez de Trasmonte

Lo primero que se tiene que destacar son los cambios que llevó a cabo Juan Gómez de Trasmonte de los espacios catedralicios. Ciertamente las plantas realizadas por Claudio de Arciniega y Francisco Becerra fueron muy importantes para determinar el área de construcción, los límites espaciales y características como el tipo de soportes y capillas delimitadas por muros; las cimentaciones fueron capitales para poder levantar los edificios con todo el peso que ello implicaba, especialmente en la ciudad de México donde su subsuelo fangoso provoca, hasta hoy, hundimientos diferenciales en todas las construcciones de lo que ahora se conoce como el Centro Histórico. Sin embargo, es de reconocerse que el rediseño que operó Juan Gómez de Trasmonte en ambas catedrales les otorgó una personalidad distintiva que es la que apreciamos actualmente en sus espacios.

El cambio en el alzado de los edificios, con cada una de las naves a diferente altura, les otorgó sentido de amplitud, acentuado por la cúpula del crucero y la luz que entra de manera directa en cada uno de los espacios. Pero lo que resulta más importante destacar es que, por haber sido dos edificios centrales para la Nueva España, su influencia se dejó sentir en todo el territorio. Las catedrales posteriores, me refiero a las construidas exprofeso para ese fin, como las de Oaxaca⁵⁵ y Morelia⁵⁶, tienen cinco naves, cada una de ellas a diferente altura para permitir su iluminación de manera directa. Edificios, como todos los centrales en cada zona, que a su vez influyeron en el desarrollo de la arquitectura regional.

Las ventanas transparentes y la luz uniforme que tuvieron las catedrales de México y Puebla fueron características dominantes de los templos y capillas novohispanos durante los siglos XVII y XVIII en los que, salvo excepciones como la capilla del Rosario del templo de Santo Domingo de Puebla⁵⁷ o la ya tardía iglesia de Nuestra Señora de Loreto de la ciudad de México⁵⁸, no se utilizó la luz para provocar espacios con clarososcuros contrastantes, aun en el barroco, sino que procuraron que su luz se distribuyera de manera uniforme en todas las áreas, cualidad que podemos apreciar lo mismo en templos de una sola nave, como, por ejemplo, los de los conventos de monjas, que en

55. Debido a los sismos, la catedral fue reconstruida dos veces, la última, de 1724 a 1736 por el maestro Miguel de Sanabria.

56. Construida de 1660, con proyectos de Vicencio Barroso de la Escayola, a 1744 en que la concluyó el maestro José de Medina.

57. Dedicada el año de 1692.

58. Construida por el arquitecto Ignacio Castera de 1809 a 1816.

los de cruz latina o planta centrada o mixtilíneas, como la capilla del Pocito de la Villa de Guadalupe⁵⁹.

Claro que, para imprimir ese sentido de luminosidad, las bóvedas más empleadas fueron la de cañón con lunetos y la de aristas, aunque también encontramos las bóvedas baídas, seleccionadas por Juan Gómez de Trasmonte, en iglesias como la de San Francisco de la ciudad de México⁶⁰ y en el Santuario de Guadalupe, "extramuros" de la misma ciudad⁶¹, así como en templos de cruz griega como el Sagrario Metropolitano⁶², de la que fuera capital de la Nueva España.

La cúpula del crucero diseñada por Gómez de Trasmonte para la Catedral de Puebla, quizá fue la que más trascendencia tuvo. Su modelo fue, como dije, la iglesia de Jesús de Roma e, igualmente como mencioné antes, fue la primera en utilizar el octágono en la arquitectura novohispana⁶³; en este caso, la planta es circular y sólo por el exterior tiene un falso tambor octagonal. La cúpula de la Catedral de México, en cambio, tiene ya planta octagonal. A partir de la construcción de ambas cúpulas, la mayor parte de las edificadas en el virreinato -antes del neoclásico-, son de planta octagonal o tienen en el exterior un tambor simulado de la misma forma. En ello, claro, debió de influir también su significado simbólico, mismo que se trasladó a otros elementos arquitectónicos como columnas, torres, arcos, ventanas y contrafuertes; su expresión más acabada se encuentra en el mencionado Santuario de Nuestra de Guadalupe, templo cuya influencia también fue de enorme importancia en el curso de la arquitectura novohispana del siglo XVIII.

Redes de influjos que se iniciaron con la obra del arquitecto Juan Gómez de Trasmonte quien con sus proyectos en las catedrales de México y Puebla logró que se transformara el sentido espacial, lumínico y formal de la arquitectura novohispana, y adquiriera elementos distintivos propios⁶⁴.

59. Construida por el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres de 1777 a 1791.

60. Construida por Diego de los Santos, "el Mozo", Feliciano Cabello de 1710 a 1716.

61. Projectado por el arquitecto José Durán hacia el año de 1695 y construida por el maestro Pedro de Arrieta de 1695 a 1709.

62. Construido por el arquitecto Lorenzo Rodríguez de 1749 a 1768.

63. Me refiero al octágono en las cúpulas, porque las columnas octagonales se emplearon desde el siglo XVI, como se observa en el claustro del convento de Amecameca y la capilla abierta del convento franciscano de Tlaxcala, por mencionar dos ejemplos.

64. Fernández, "El rediseño", 138.

Bibliografía

- Borromeo, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y ajuar eclesiásticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985.
- Castro Morales, Efraín. "La Catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 32 (1963): 21-35.
- Cuevas, Mariano. Vol. 3 de *Historia de la Iglesia en México*. El Paso, Texas: Editorial "Revista Católica", 1928.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. Vol. 2 de *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*. Puebla: Ediciones Altiplano, 1962.
- Fernández, Martha. *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- . *Arquitectura y creación. Juan Gómez de Trasmonte en la Nueva España*. México: Textos Dispersos Ediciones, 1994.
- . "La Catedral de Puebla en el siglo XVII: una imagen del Templo de Salomón en la Nueva España. El proyecto del obispo Juan de Palafox y Mendoza". En *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, 253-270.
- . "El rediseño de la Catedral". En *La Catedral de México*, editado por Xavier Cortés Rocha, Martha Fernández, Armando Ruiz Castellanos y Jaime Salcido y Romo, 123-139. México: Fundación BBVA Bancomer, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.
- Galí Boadella, Montserrat. *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, Ayuntamiento de Alcorisa, 1996.
- . "Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox". En *Palafox: Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII: Congreso Internacional IV Centenario del Nacimiento de Don Juan de Palafox y Mendoza* (Navarra, 13-15 de abril de 2000), 367-379. Enlace: <https://hdl.handle.net/10171/4689> consultado el 29 de diciembre de 2020.
- Guzmán Urbiola, Xavier. "La Catedral de México y su entorno, después de Manuel Tolsá". En *La Catedral de México*, editado por Cortés Rocha, Xavier, Fernández, Martha, Ruiz Castellanos, Armando y Salcido y Romo,

- Jaime, 345-387. México: Fundación BBVABancomer, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.
- Manrique, Jorge Alberto. "Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista". Vol. 3 de *Una visión del arte y de la historia*, 259-287. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 2001.
- Nieto Alcaide, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual. (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.
- Ramírez, Juan Antonio. *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Editorial Nerea, 1991.
- Ramírez Montes, Mina. *La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la Catedral de Morelia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.
- Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. Vols. 1-3. México: Editorial Porrúa, 1946.
- Rubial García, Antonio. *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas: Agustín de Vetancurt, Juan Manuel de San Vicente y Juan de Viera*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- San Vicente, Juan Manuel de. *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del Nuevo Americano Mundo, significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su Grandeza*, 131-181. En Antonio Rubial García. *La ciudad de México en el siglo XVIII. Tres crónicas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Sariñana, Isidro. *La Catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne deseada última dedicación del Templo Metropolitano de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- Serlio, Sebastián. *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*. Vols. 1-2. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Asturias, 1986.
- Serrano, Luis G. *La traza original con que fue construida la Catedral de México por mandato de su majestad Felipe II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Arquitectura, 1964.
- Tamariz de Carmona, Antonio. *Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles y su Catedral*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1991.

- Toussaint, Manuel. *La Catedral y las iglesias de Puebla*. México: Editorial Porrúa, 1954.
- . *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*. México: Editorial Porrúa, 1973.
- Vetancurt, Fray Agustín de. "Tratado de la ciudad de México y las grandezas que la ilustran después que la fundaron los españoles". En *La ciudad de México en el siglo XVIII. Tres crónicas; prólogo y bibliografía de Antonio Rubial García; notas de Juan Viera Gonzalo, 37-129*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Viera, Juan de. *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*. México: Instituto Mora, 1992.
- Volkow Fernández, Verónica. "Iconografía de la cúpula pintada por Cristóbal de Villalpando en el altar de los Reyes de la Catedral de Puebla". Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.