

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

# **Los planteamientos de las Congregaciones Generales de la Compañía de Jesús en la arquitectura del colegio jesuita de Tepetzotlán en México.**

Martí Cotarelo, Mónica.

Cita:

Martí Cotarelo, Mónica (2009). *Los planteamientos de las Congregaciones Generales de la Compañía de Jesús en la arquitectura del colegio jesuita de Tepetzotlán en México. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/671>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## Los planteamientos de las Congregaciones Generales de la Compañía de Jesús en la arquitectura del colegio jesuita de Tepotzotlán en México<sup>1</sup>

Mónica Martí Cotarelo<sup>2</sup>

El inmueble que albergó entre 1580 y 1767 el colegio jesuita de Tepotzotlán, Estado de México, es una gran estructura arquitectónica con una extensión de 10,000 metros cuadrados construidos. Esta estructura consta de cinco patios, tres de ellos rodeados por crujías de dos niveles cubiertos con techumbre de bóvedas de arista en la planta baja y viguerías en la alta, además de contar con pasillos claustales cerrados como marcaba la tradición en las edificaciones formativas jesuitas. También cuenta con un imponente templo barroco con la advocación de San Francisco Javier, unos molinos de trigo y otra gran iglesia bajo la titularidad de San Pedro. Los claustros son conocidos actualmente como: de los Aljibes, de las Cocinas y de los Naranjos. Además tiene un patio en el que se sembraban plantas medicinales y que está anexo al área de la enfermería y otro conocido como de trabajo pues en él se desarrollaban las actividades vinculadas con las labores de campo de las tierras que pertenecían a este colegio. Anexa a este patio estaba la hospedería que comprende las habitaciones que se ubican en la planta alta en las secciones norte y oriente del patio de trabajo y cuyo acceso era por el portal de campo para evitar que los huéspedes ingresaran a o circularan por la clausura.

---

<sup>1</sup> Las conclusiones de esta ponencia relativas a los opuestos en la arquitectura jesuita son el resultado de observaciones llevadas a cabo en el inmueble de Tepotzotlán y de tres textos publicados al respecto a lo largo de varios años. Las ideas sobre la experiencia estética retomadas en este texto, fueron presentadas en el año de 1990 en la Universidad Iberoamericana, en una ponencia titulada “San Francisco Javier en Tepotzotlán: la experiencia estética y la cultura barroca”, misma que fue publicada en el *Boletín del Museo Nacional del Virreinato, I.N.A.H., Nueva Época*, Tepotzotlán, Estado de México, Julio/Agosto de 1995, Núm. 19, pp. 1-13. Dichas ideas partieron de los planteamientos de José Antonio Maravall en su obra titulada *La cultura del barroco, análisis de una estructura histórica*, en la que establece varios recursos que tienen una acción psicológica sobre los individuos de las sociedades barrocas: la extremosidad, la suspensión, la dificultad, la novedad, la invención y el artificio. En dicha ponencia propuse que estos recursos están presentes en la arquitectura y el arte del Templo de San Francisco Javier y cómo alteran sustancialmente la experiencia estética del individuo que los observa para sensibilizarlo al mensaje que la Iglesia Católica quería transmitirle. En el libro *Miguel Cabrera, un pintor de su tiempo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, vertí la idea de que ese artista debía crear sus obras integralmente y, por último, en el artículo titulado “El Relicario de San José” en *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, la vida y la obra en la Nueva España*, México, Museo Nacional del Virreinato-CONACULTA-INAH-Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato-Instituto Mexiquense de Cultura-Fundación BBVA-Bancomer, 2003, 2ª. ed., pp. 154-166, nuevamente puse énfasis en la experiencia estética vivida por el espectador al ingresar a esta pequeña capilla y, partiendo de ello, el uso que se le debió dar a la misma. La información relativa a los usos de los espacios arquitectónicos del inmueble es de los últimos estudios que he hecho y los textos correspondientes en prensa.

<sup>2</sup> Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Este gran inmueble se ubica en la cima de un gran cerro en el pueblo de Tepotzotlán, por lo que su fachada y su torre -aún hoy en día cuando los edificios de los alrededores han adquirido mayor altura que la media de los inmuebles virreinales- pueden ser vistas desde varios ángulos del pueblo anunciando la existencia de algo que es necesario conocer y obliga a acelerar el paso para poder admirar lo que su riqueza ornamental depara.



Cuando el individuo se acerca caminando hacia el templo, la profusión y detalle de la talla en cantera de color claro que provoca un profundo claroscuro detienen forzosamente su camino para poder contemplarlas o apreciarlas. Fachada y torre fueron trabajadas entre 1760 y 1762 por el arquitecto Ildefonso de Iniesta Bejarano siguiendo el estilo del arquitecto Lorenzo Rodríguez -autor de la portada del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México-, pero con una ornamentación más profusa.<sup>3</sup> Elisa Vargas Lugo, en su monografía sobre las fachadas religiosas de México considera que es la primera obra monumental estructurada con estípites en México. Consta de dos cuerpos con tres calles cada uno y un gran remate. En ambos cuerpos, las calles laterales

---

<sup>3</sup> Guillermo Tovar de Teresa, “La Iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII” en *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, la vida y la obra en la Nueva España*, México, Museo Nacional del Virreinato-Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato-Gobierno del Estado de México/Instituto Mexiquense de Cultura-Fundación BBVA Bancomer, 2003, p. 123-124. Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 158.

están compuestas por estípites pareados que enmarcan nichos en las entrecalles. Los nichos lucen riquísimas peanas y medallones sobre sus medios puntos. En toda la fachada existe una gran profusión de medallones que se acomodan casi en cualquier parte, al igual que las figuras de ángeles y santos que también son notablemente abundantes. El remate presenta una cornisa ondulante. Hileras de figuras sagradas flanquean la composición y por todas partes aparecen nichos con imágenes, esculturas de santos, amorcillos, follajes y roleos. Además algunos de estos motivos alcanzan categoría de miniaturas, dado su número y la finura de su talla. La gran torre cuenta también con dos cuerpos y un remate. En los cuerpos presenta tres estípites en cada una de las esquinas.<sup>4</sup>

Si bien la majestuosidad de la fachada estípite del templo de San Francisco Javier nos lleva a esperar un ingreso al colegio tan imponente como el del templo, uno descubre en el ángulo sureste del atrio de la contigua parroquia de San Pedro una pequeña puerta con un sobrio enmarcamiento de cantera que como único elemento ornamental presenta un frontón triangular roto que ostenta en la parte superior central una cartela ornamentada con formas vegetales y la inscripción *Ad Maiorem Gloriam Dei* (Para la mayor gloria de Dios).



Como ya lo hizo notar Alfonso Rodríguez de Ceballos, queda claro que –a diferencia del correspondiente al templo de San Francisco Javier- este ingreso buscaba

---

<sup>4</sup> Elisa Vargas Lugo, *idem*.

pasar inadvertido procurando así la tranquilidad que requerían sus residentes para los estudios y la meditación.<sup>5</sup>

La contrastante experiencia estética provocada por ambos ingresos, nos predispone a esperar en el interior del inmueble elementos ornamentales igualmente opuestos. Los religiosos que habitaron el inmueble a lo largo de los siglos XVII y XVIII estuvieron envueltos en ambientes contrastantes provocados por la exhuberancia y la sobriedad decorativos que influía en su sensibilidad. De este modo, los moradores de este inmueble—como el resto de los jesuitas que habitaron a nivel mundial residencias y colegios dependientes de la Compañía de Jesús en los siglos XVII y XVIII—enfrentaron en su quehacer cotidiano experiencias estéticas que denominamos como opuestas.

Esas experiencias estéticas opuestas derivaron de los planteamientos que con respecto al modo de vida empezaron a trazar desde mediados del siglo XVI las Congregaciones Generales de la Compañía de Jesús. Uno de los elementos que pesó en las decisiones que tomaron esas congregaciones con respecto a la tarea edilicia en la Orden partió de uno de los conceptos planteados por Ignacio de Loyola y que fue resultado de la forma en que transcurrió su vida: el *noster modus procedendi* o *nuestro modo de proceder*, también conocido como el *modo nostro*. El fundador consideraba necesario adecuarse a las circunstancias para poder cumplir cabalmente el objetivo primario de *difundir el evangelio*. Es por ello que el *modo nostro* es una idea que no se vincula única y exclusivamente con un problema artístico o arquitectónico, sino más bien con la concepción integral de una pastoral y un sentido práctico que tenían los jesuitas como orden religiosa. El *modo nostro* aplicado al problema de la arquitectura jesuita tuvo su origen dos años después de la muerte de Ignacio de Loyola (1491-1556)—primer General de la Compañía de Jesús— pues la Congregación General de 1558, en la que participó el arquitecto jesuita Bartolomé de Bustamante, abordó el tema de las construcciones y quedó especificado que la edificación de las casas y colegios de la orden debía responder al modo propio de la Compañía de Jesús de manera que fueran *útiles, sanos y fuertes para habitar y para el ejercicio de nuestros ministerios, en los cuales, sin embargo, seamos conscientes de nuestra pobreza, por lo que no deberán ser*

---

<sup>5</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La arquitectura de los jesuitas*, España, Edilupa Ediciones, 2002, p. 15-16.

*suntuosos ni curiosos.* <sup>6</sup>Esto provocó que la configuración de los espacios arquitectónicos de los edificios jesuitas a nivel mundial fuera adecuada para el uso que le sería asignado.

La segunda Congregación General (1565) distinguió claramente entre edificios jesuitas habilitados para el uso profano —como las casas, las residencias y los colegios— y los de culto —entre los que se encontraban las iglesias, los oratorios y las capillas. Evidentemente, la distinción entre edificios para estos usos responde también a exigencias prácticas diversas acerca de la organización del espacio arquitectónico.<sup>7</sup> Ese planteamiento inicial que incidió en la producción arquitectónica, se mantuvo hasta la tercera década del seiscientos cuando en sintonía con el gusto barroco que se estaba imponiendo en todas partes, la simplicidad y austeridad de la primera arquitectura de la Compañía comenzó a relajarse y prestarse a la búsqueda de ricos y costosos materiales, profusión y refinamiento ornamentales y efectos sorprendentes que se obtenían del empleo de pintura ilusionista en muros, bóvedas y cúpulas de templos.

El promotor de ese cambio fue Juan Pablo Oliva, hombre refinado y culto que fue elegido Vicario en 1661 y General de la Compañía de Jesús en 1664 y su generalato identificó clara y decididamente a los jesuitas de Roma con la plenitud del estilo barroco.<sup>8</sup> Fue el primer general jesuita que mostró un serio interés por las artes visuales<sup>9</sup> y, además, amigo personal de Juan Lorenzo Bernini (1598-1680)<sup>10</sup>, quien proponía la unificación de las artes visuales —arquitectura, escultura y pintura— en lo que él llamó un “bel composto”. Según Giovanni Careri el objetivo de Bernini era

---

<sup>6</sup> Ver: Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, S. I., *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, Institutum Historicum S. I., 1967, Nota 17, p. 62. También: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La arquitectura...*, op. cit., p. 22-23. Por último: Gauvin Alexander Bailey, “Le style jésuite n’existe pas; Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts” en O’Malley, John, et. al, *The Jesuits, cultures, sciences, and the arts*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p.44-45.

<sup>7</sup> Giovanni Sale, S. I., “Pauperismo arquitectónico y arquitectura jesuítica” en Giovanni Sale S. I. (ed.), *Ignacio y el Arte de los Jesuitas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2003, p. 43.

<sup>8</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La arquitectura...*, p. 28

<sup>9</sup> Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, London/New York, Mc. Millan Publishers London-Grove’s Dictionaries Inc. New York, 1996, vol. 17, p. 510

<sup>10</sup> **Gianlorenzo** (Gian Lorenzo; Giovanni Lorenzo) **Bernini** (n. Nápoles, dic. 7 1598, m. Roma nov. 28 1680). Escultor, arquitecto, dibujante y pintor, hijo de Pietro Bernini. Es considerado como el escultor más sobresaliente del siglo XVII y una fuerte influencia en el desarrollo del estilo barroco italiano. Sus sorprendentes habilidades como un tallador del mármol se combinaban con un genio inventivo de primer orden. Desde mediados de la década de 1620 el apoyo que recibió de sucesivos papas lo llevaron a ser la representación de la influencia controladora sobre la mayor parte de los aspectos de la producción artística en Roma. A pesar de que sus trabajos exentos de escultura, tanto estatuas como retratos de busto, son considerados como las manifestaciones más brillantes de su tipo en el arte occidental, su genio encontró su máxima expresión en proyectos en los que combinaba escultura, pintura y arquitectura con escenografías y una profunda convicción religiosa para expresar más fervientemente que cualquier otro artista la visión espiritual de la Iglesia Católica Contrarreformista. En “Bernini”, *The Dictionary of Art*, ibidem., vol. 3, p. 828

*articular internamente esas tres manifestaciones artísticas para que incidieran en la recepción del arte religioso. Es por eso que el compuesto debía considerarse desde dos puntos de vista: el de su ensamblaje por parte del artista y el de su recepción por parte del espectador devoto.*<sup>11</sup>

Partiendo de las propuestas de Bernini, Oliva se vio en la necesidad de forzar un cambio de interpretación del *modo nostro* en el sentido de una mayor permisividad en el uso de todos los resortes sensoriales del Barroco orientados a la conquista de las almas para la religión e inició la nueva era del arte y la arquitectura de los jesuitas.<sup>12</sup> Su propia sensibilidad estética, le condujo a apreciar el gusto barroco como ninguno de sus antecesores, pero necesitaba una justificación moral para tolerar la transgresión de la austeridad y de la pobreza aparentemente conculcadas en las Congregaciones Generales. Según él, la primera Congregación General, al establecer las líneas maestras del *modo nostro* no se había referido a las iglesias y capillas, sino exclusivamente a los edificios de habitación de los propios jesuitas.<sup>13</sup> Esto provocó que los jesuitas se convirtieran en la orden religiosa que implementaría con mayor entusiasmo y eficacia las consignas conceptuales del Barroco de persuadir y asegurar la participación de la sociedad en la construcción de un universo cristiano.

Como es sabido, para persuadir apelaron a los sentidos, lo que llevó a que las manifestaciones artísticas de los templos y capillas se convirtieran en una de las principales herramientas para lograrlo.<sup>14</sup> De este modo, el Padre Oliva mantuvo la regla de la más rígida austeridad y aún pauperismo en los edificios de habitación de los propios jesuitas, pero exceptuó de ella a los templos, que *no eran la casa de los hombres sino de Dios*.<sup>15</sup>

Producto de estos planteamientos institucionales es la arquitectura que podemos apreciar actualmente en el edificio de Tepozotlán; en las capillas y templo<sup>16</sup> notamos exuberancia y fastuosidad, mientras que en el resto del inmueble, sentimos una relativa austeridad, provocada por la sobriedad ornamental de los espacios que, a pesar de todo,

---

<sup>11</sup> Giovanni Careri, "El artista" en Rosario Villari y otros, *El hombre barroco*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 352-354.

<sup>12</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La arquitectura de...*, op.cit., p. 28,30.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 28-31.

<sup>14</sup> Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, "El legado de los jesuitas en el arte y la arquitectura de Iberoamérica" en Giovanni Sale S. I., *Ignacio y el Arte de los Jesuitas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2003, p. 242.

<sup>15</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La arquitectura.....*, op. cit., p. 31.

<sup>16</sup> Nos referimos en este momento únicamente al templo de San Francisco Javier que mantiene la ornamentación original del momento en el que los jesuitas abandonaron Tepozotlán, pues la decoración interior del templo de San Pedro sufrió cambios sustanciales en épocas posteriores.

no carecieron de elementos artísticos que importaran la generación de vivencias estéticas -como los óleos y la pintura mural que decoraban las paredes- y que, además, cubrieron los requerimientos marcados desde la primera Congregación General celebrada en 1558 de ser *útiles, sanos y fuertes para habitar y para el ejercicio de los ministerios* de los integrantes de la Compañía de Jesús que desarrollaron sus actividades en Tepetzotlán.<sup>17</sup>

Fueron varias las instituciones que funcionaron al interior de este importante inmueble para la historia del arte mexicano: el colegio de lenguas, el Seminario de San Martín para hijos de caciques indígenas, el terceronado, el juniorado y el noviciado. El colegio de lenguas existió en esta localidad desde la llegada de los jesuitas a la entidad en 1580 y el seminario para los niños hijos de los caciques indígenas –Seminario de San Martín- desde 1584.<sup>18</sup> Son las dos instituciones formativas que pervivieron a lo largo de casi doscientos años que los jesuitas estuvieron en este pueblo, hasta el 25 de junio de 1767, día de su expulsión del mismo.<sup>19</sup>

Los documentos demuestran que el Seminario de San Martín para los hijos de los caciques indígenas se encontraba en un edificio *contiguo al noviciado*.<sup>20</sup> El área en la que pensamos que funcionaba dicho Seminario de San Martín debe haber sido la que corresponde actualmente a la habitación y oficinas de la Parroquia de San Pedro cuya comunicación era a través de su antesacristía para mantener la privacidad de la clausura. Cabe aclarar que esta estructura arquitectónica fue muy alterada en los años posteriores a la expulsión lo que problematiza su análisis y estudio.<sup>21</sup>

Al igual que otras órdenes religiosas, los jesuitas aprendían las lenguas primordialmente a través de su contacto directo con las comunidades indígenas, pero

---

<sup>17</sup> Esta afirmación es reiterada prácticamente por todos los autores que abordan la arquitectura de la Compañía de Jesús, sobre todo Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *La arquitectura...*, p. 22-23, y el esclarecedor libro en el que participan varios especialistas editado por Giovanni Sale, S. I., *Ignacio y el Arte de los Jesuitas*, op. cit.

<sup>18</sup> Félix Zubillaga, *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Vol. 97, *Monumenta Missionum*, Vol. XXIV, *Misiones Occidentales, Monumenta Mexicana III, 1585-1590*, Roma Apud “Monumenta Historica Societatis Iesu”, 1968, p. 40\*.

<sup>19</sup> Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, *Narracion de los arrestos ejecutados en la Nueva España Año 1767...en el noviciado de Tepetzotlan*, fotocopia sin clasificar, fojas 4 y 8.

<sup>20</sup> Archivo Nacional de Chile, Colección Bravo, Documentos sobre los jesuitas expulsos de México, Documentos relativos a la expulsión del Colegio de Tepetzotlán, f. 199 v.

<sup>21</sup> Tradicionalmente, los jesuitas novohispanos procuraron contar con un templo para la atención de los indígenas, independiente del de la atención de los criollos y españoles. La parroquia de San Pedro, cubrió la función de templo para población indígena, prácticamente desde los inicios de la estancia de los jesuitas en Tepetzotlán, sobre todo, porque durante mucho tiempo ellos mismos, a pesar de haber tenido *prohibido dedicarse a la cura de almas*, ejercieron las funciones del párroco.

también a través de lecciones en los periodos de probación –noviciado y terceronado<sup>22</sup>-, y la predicación en el refectorio y conversación entre ellos mismos.<sup>23</sup> Lo que nos lleva a que en el Colegio de Tepetzotlán sí existía un colegio de lenguas, pero no requería forzosamente de un espacio específico asignado para su funcionamiento. Es muy factible que algunas de las habitaciones del claustro bajo de los Aljibes –área asignada a la preparación de los juniore- fungieran también como aulas para el aprendizaje de las lenguas.

En las fuentes primarias se menciona a Tepetzotlán como *casa de probación*. La probación la comprendían tanto el noviciado como el terceronado o tercera probación. En esta última formaban al individuo en la *scholla affectus*, es decir, la escuela del afecto, periodo en el que los jesuitas debían *madurar en humildad y negación de sí mismos*.<sup>24</sup>

La información obtenida de los documentos así como el análisis de los espacios arquitectónicos, su distribución y elementos como las comunicaciones a través de pasillos, patios, escaleras y puertas nos han ayudado a definir que en el colegio de Tepetzotlán, el juniorado o seminario de humanidades y el noviciado fueron las instituciones que contaron con dos grandes áreas asignadas para su uso. El claustro de los aljibes fue asignado a los juniore quienes tenían sus aposentos y comunes en la planta alta que compartían con la habitación de los padres y la enfermería alta, y aulas en la baja, en la que también se localizaban la enfermería baja y los aposentos de los procuradores. Los novicios contaron con el claustro de los naranjos para su uso exclusivo, tanto en su planta alta en la que se ubicaban los aposentos, los comunes y la biblioteca, como en la baja que era el área de aulas, recreación, descanso, quiete y del refectorio. Analizando las comunicaciones de esta área del edificio como la existencia de puertas y escaleras, nos damos cuenta que era un área que podía mantenerse y funcionar totalmente aislada de las actividades que se desarrollaban en el resto del edificio y es por ello que consideramos que debió haber sido el espacio asignado al noviciado que requería de una clausura más estricta para evitar la distracción y contaminación de los novicios por el exterior.

---

<sup>22</sup> Félix Zubillaga, *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Vol. 97, op. cit., p. 48\*. AGN México, *Jesuitas*, Leg. III-16, exp. 9, s/f.

<sup>23</sup> Para una descripción más amplia de este proceso en la Nueva España y en el Perú ver “San Gregorio como centro de aprendizaje y práctica de lenguas indígenas con fines doctrinales” en Arturo Soberón Mora, *San Gregorio, un colegio transcolonial: de la catequesis jesuita para infantes caciques, a la pedagogía liberal de Juan Rodríguez Puebla*, Tesis para optar por el grado de doctor en historia y etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, marzo 2008, pp. 99-102

<sup>24</sup> Bangert, William, S. J. *Historia de la Compañía de Jesús*, Santander, Editorial Sal Terrae, 1981, p. 136.

Las áreas de habitación, estudio, atención a la población externa, administración y funcionamiento del inmueble fueron definidas de acuerdo a las instancias formativas que funcionaron en él, teniendo el cuidado de evitar no sólo que las actividades y la circulación requerida para su administración no interrumpieran o estorbaran el desarrollo de las actividades formativas, sino también que existieran espacios adecuados para el desarrollo de las actividades cotidianas de todas las jerarquías jesuíticas que lo habitaban. Tal es el caso de las habitaciones de los coadjutores que se encontraban con los comunes, así como con las oficinas y bodegas o procuras en un área ubicada entre los dos claustros asignados a los juniors y a los novicios. Cabe aclarar que las áreas administrativas contaron con espacios con la misma calidad estética y valores arquitectónicos que las restantes.

Hoy en día el inmueble es sede del Museo Nacional del Virreinato dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia y todos los espacios en los que habitaron juniors, novicios, padres y hermanos coadjutores en el virreinato, están pintados actualmente a la cal en color blanco con guardapolvo color ladrillo, lo que les confiere uniformidad además de que resalta la sobriedad de los mismos. La decisión de pintar así los muros no fue arbitraria pues partió de las calas hechas a lo largo del proceso de restauración del inmueble entre 1958 y 1964.



La diferencia que podemos notar entre las áreas asignadas a los padres, hermanos coadjutores y juniors y las de los novicios, estriba en que estas últimas se perciben más acogedoras. Esto se debe a que las proporciones arquitectónicas son mucho más reducidas que en los espacios para padres, juniors y coadjutores en tanto

sus cubiertas de bóveda de arista están sostenidas por arcos de medio punto sobre ménsulas bajas.



Además cuenta con una excelente iluminación natural gracias a la profusión de ventanas en los pasillos que dan al patio conocido como de los Naranjos y las de los aposentos de los novicios que dan a la huerta. Los pasillos claustrales a nivel del patio cuentan con la peculiaridad de que son abiertos y en las secciones sur y oeste dan acceso a unos espacios cubiertos con bóvedas de arista pero cuyos muros orientados hacia el patio están abiertos. También tienen *pozos* en los que los novicios podían resguardarse de la lluvia y descansar disfrutando de un espacio exterior. Estos cambios cobran sentido si pensamos que el área estaba destinada a la habitación y estudio de los novicios, quienes ingresaban a la orden cuando aún eran adolescentes, aproximadamente a los dieciséis años.



Evidentemente, como era común en edificios con la periodicidad del barroco en la Nueva España, tanto por necesidades didácticas como estéticas, los muros no estaban desnudos, sino que mostraban pintura mural y óleos cuyos temas estaban vinculados con la etapa formativa de los individuos que habitaban y circulaban en sus espacios. Por el momento es difícil llevar a cabo el estudio de la totalidad de la pintura mural existente en este inmueble, pues fue tradición en la primera mitad del siglo XX en México que los murales fueran cubiertos con pintura a la cal y actualmente son pocas las escenas descubiertas en el edificio; descubrir las restantes implica un trabajo a largo plazo y con costos altos. En el espacio correspondiente a la botica se observan temas vinculados con los santos médicos Cosme y Damián, en el vestíbulo o portería, un tema del *Buen Morir*; en otros correspondientes a las oficinas y bodegas o procuras, encontramos escenas de *La Pasión*, mientras que en una de las aulas del claustro asignado a los novicios unos medallones. La existencia de estos ejemplos de pintura mural, en su mayoría provenientes del siglo XVII, excepto los medallones del aula de los novicios que son del XVIII, son sobrias pero no por sí mismas, sino con respecto a la riqueza y exhuberancia ornamental de los templos y capillas.



En lo que se refiere a los óleos que ornamentaban los muros, hoy en día todavía es posible apreciar tres series de pinturas in situ. La primera y más antigua, es la que decora el claustro bajo del área asignada a los juniores, es decir, el claustro bajo de los Aljibes. Consta de veintidós medios puntos pintados por Cristóbal de Villalpando cerca de 1710 y que muestran escenas de la vida de San Ignacio de Loyola.<sup>25</sup> La otra, de la que desgraciadamente se perdieron varios cuadros, ocupa los lunetos de los pasillos del claustro de los Naranjos, en el área de habitación de los novicios. Existen nueve óleos que representan la vida de la Virgen y del Niño Jesús. Su autor fue Juan Rodríguez Juárez y los pintó en la primera mitad del siglo XVIII.<sup>26</sup> En el pasillo en el que se ubicaba la circulación hacia el Seminario de San Martín para niños indígenas se encuentran cinco medios puntos pintados por José Padilla en 1759 y cada uno muestra dos escenas de la vida de San Estanislao de Kostka divididas por una rocalla central. El muro que cierra el pasillo presenta otra pintura también de Padilla y con el mismo formato, pero esta representa la *Agonía de San Francisco Javier* en un extremo y la *Muerte de San José* en el otro. Otra obra atribuída a Padilla, que muestra el mismo

<sup>25</sup> Por información oral de los trabajadores del Museo se sabe que uno de los cuadros de esta serie fue extraído en la primera mitad del siglo XX y nunca volvió a ocupar su lugar.

<sup>26</sup> Archivo Nacional de Chile, Colección Bravo, Documentos..., *op.cit.*, f. 201r

formato que las anteriores y hoy se encuentra en el cubo de la escalera principal del inmueble, muestra a san Luis Gonzaga y a san Estanislao de Kostka adorando el monograma de Jesús.<sup>27</sup>

Otras dos series de las que desgraciadamente desconocemos su ubicación original en el inmueble, son la que muestra a algunos de los compañeros de San Ignacio<sup>28</sup> y la serie completa de los Generales de la Orden hasta la supresión de la misma<sup>29</sup>, ambas anónimas y pintadas en el siglo XVIII.

Además de estas series también existen en la colección del Museo otras pinturas sueltas que ornamentaron las paredes del edificio mientras los jesuitas lo habitaron. Una de ellas es una interesante representación a pesar de ser de un pincel anónimo de mediana calidad pictórica. Muestra una escena en la vida de Francisco de Borja anterior a su conversión, cuando todavía ostentaba el título de marqués de Lombay y tuvo que testificar en 1539 en el interior de la cripta real del Panteón Real de Granada que el cuerpo en estado de descomposición de Isabel de Portugal efectivamente lo era.<sup>30</sup> Dos grandes cuadros, pues miden más de tres metros por lado cada uno, son los que representan las *Meditaciones de San Ignacio sobre el Infierno* a la que seguramente se le atribuía la función didáctica de provocar en la imaginación de los novicios y los juniorees el ambiente infernal, tal como lo pedía san Ignacio en su *Meditación del Infierno*<sup>31</sup> y otra escena que ha sido identificada como *San Ignacio escribe las Constituciones en la Cueva de Manresa* pero que no deja de mostrar elementos poco comunes a las representaciones similares en las series de la vida de San Ignacio pues en la parte central de la pintura dos ángeles sostienen una cartela ilegible, frente a un paisaje urbano con una ciudad amurallada.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Desconocemos la ubicación original de esta pintura. Ma. Consuelo Maquívar et. al., *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Museo Nacional del Virreinato, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A. C., Gobierno del Estado de México-Instituto Mexiquense de Cultura, 1996, Tomo III, p. 95

<sup>28</sup> Los retratos con que cuenta esta serie de los Compañeros de San Ignacio son Nicolás de Bobadilla, Pascasio Broet, Juan Coduri, Pedro Fabro, Claudio Jayo, Diego Laínez, Simón Rodríguez de Acevedo y Alfonso Salmerón

<sup>29</sup> La serie de los Generales de la Orden cuenta con los retratos de Claudio Acquaviva, Francisco de Borja, Vicente Caraffa, Luis Centurión, Tirso González de Santalla, Alejandro Gottifredi, Diego Laínez, Ignacio de Loyola, Everardo Mercuriano, Goswin Nickel, Carlos de Noyelle, Juan Pablo Oliva, Francisco Piccolomini, Francisco Retz, Lorenzo Ricci, Miguel Angel Tamburino, Ignacio Visconti y Mucio Vitelleschi.

<sup>30</sup> Ma. Consuelo Maquívar et. al., *ibidem*, p. 66

<sup>31</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 81.

Otras pinturas sueltas de dimensiones algo menores también ornamentaron el colegio en los siglos XVII y XVIII. Entre ellas se encuentran una *Sagrada Familia con San Francisco Regis* de excelente factura pues fue pintada por Miguel Cabrera en 1752, varios retratos de San Ignacio de Loyola y escenas sueltas de su vida, varios de San Francisco de Borja, de San Francisco Regis, de San Francisco Javier, San Luis Gonzaga, otro de San Francisco Jerónimo, y de los santos mártires del oriente jesuitas Juan Goto, Diego Kisai y Pablo Miki entre otros.

Una sencilla y angosta escalera lleva del claustro alto de los aljibes, es decir, de la clausura de los padres y de los juniore, al ingreso al antecoro y, después, hasta una escalera un poco más ancha que remata en un vestíbulo que une el transepto del imponente templo de San Francisco Javier con la sacristía del mismo. Esta segunda escalera es también el acceso al templo de San Francisco Javier desde el claustro bajo de los aljibes.



Sin embargo, lo que más llama la atención es nuevamente la oposición entre lo sencillo de estas escaleras con respecto a la inmediata fastuosidad del templo de San Francisco Javier. Desde las escaleras nada anuncia o deja ver al individuo que se dirige hacia un espacio simbólico religioso importante del colegio. Al parecer únicamente existía una imagen en pintura mural de la Virgen del Pópulo, pues aún quedan restos de la inscripción que la acompañaban *Monstrate esse Matrem*. Al llegar al vestíbulo puede uno observar formas vegetales que adornan la bóveda. Tal parece que la imposición de

la austeridad en las casas de los jesuitas, no permitía ni siquiera adelantar o hacer sentir a los individuos que se acercaban al espacio en el que desarrollaban las actividades más importantes de su vida religiosa y cuya ornamentación es exhuberante. Lo cierto, es que el contraste provocado por los planteamientos de Oliva bajo la influencia de Bernini llevaron a que el templo de San Francisco Javier en su exterior, es decir, en las áreas en las que circulaban laicos, anunciara con su gran fachada la riqueza simbólica y ornamental del contenido del templo, de tal modo que es imposible que pase desapercibida al espectador, capta su atención y lo atrae mientras que, por el contrario, la comunicación hacia el templo desde el interior del inmueble es sumamente sobria.

Al llegar al vestíbulo uno tiene la opción de ingresar a la sacristía o bien al templo sin que algún elemento advierta diferencia sustancial entre un interior y el otro. Es más, formalmente la puerta de la sacristía es más importante que la del ingreso al templo pues cuenta con un marco y sus dimensiones son mayores que las de ese último. La sacristía presenta una serie de óleos pintados por Miguel Cabrera que muestran escenas relativas a la última cena. El artista compuso estos lienzos tomando en consideración –y hasta incluyendo en ellos- los elementos arquitectónicos como las ventanas, las puertas y los pilares entre los que serían colocados. El conjunto que forman estas obras con la arquitectura y los muebles, guarda una unidad sorprendente.

La puerta frontal a la de la sacristía corresponde al ingreso al templo, y es un fragmento abatible de uno de los retablos del transepto. Al traspasarla la visión se abre hacia lo que Guillermo Tovar de Teresa ha descrito como una “gruta dorada”: la nave de la iglesia cuyos muros están cubiertos en su totalidad por unos grandes retablos de madera tallada y dorada, que suben hasta las bóvedas, e integran las ventanas y la pintura mural a su voluminoso cuerpo. Son diez retablos que corresponden a la modalidad estípite del barroco y, como era tradición en ese periodo, cuentan con un sinnúmero de relieves en medallones y esculturas de bulto que ocupan sus nichos.



Los detalles ornamentales de estos retablos están tan recargados que Joseph A. Baird, en su monografía sobre los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México, considera que tienen *un tipo de follaje pesado que invade sus superficies como un vértigo de vigor orgánico*.<sup>33</sup>



---

<sup>33</sup> Joseph A. Baird, *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 193

Son estos retablos<sup>34</sup>, con sus varias esculturas y su caprichosa ornamentación, los que hacen las veces de imán y atraen al espectador actual a que los observe con detenimiento y viva las diversas sensaciones que le provoca. Manuel Toussaint en 1948, hace referencia a la experiencia perceptiva que le produjo encontrarse en el interior del templo con las siguientes palabras:

*Cuando nos encontramos en el centro del crucero, bajo la cúpula amplia que parece recoger nuestra emoción, un sentimiento extraño nos invade. Es como si estuviésemos en otro mundo, mejor que este nuestro, en que el espíritu humano, transformado en espíritu divino, nos hablara con las potentes dotes de su poder creador e imaginativo.*<sup>35</sup>

La estructura arquitectónica del templo de San Francisco Javier proveniente del siglo XVII fue respetada por los autores de los retablos a mediados del siglo XVIII, Miguel Cabrera e Higinio de Chávez, quienes se valieron únicamente de elementos ornamentales para crear este ambiente que aún hoy en día sigue provocándonos una extraña atracción hacia él, pues parece elevarnos y suspendernos como para flotar en el aire. Los retablos modifican el espacio real, función que le es atribuida a las grandes tramoyas de las escenificaciones teatrales.

El carácter ascendente que no pasa desapercibido en esta obra, dirige casi automáticamente al individuo a recorrer con la vista desde su media hacia arriba, hasta el sitio donde el dorado penetra las ventanas y abre paso a las escenas celestiales de la pintura mural de las bóvedas, provocando en el espectador la sensación de volar. Este es un recurso que hace patente la intención del hombre de los siglos XVII y XVIII de mostrar un amplio dominio de la naturaleza; el teatro barroco, al igual que el interior de San Francisco Javier, se desenvolvía en un sentido vertical, tratando de hacer suya aquella parte del mundo que se aproximaba al cielo.

Giovanni Careri, uno de los estudiosos de Juan Lorenzo Bernini, entiende el planteamiento del “bel composto” propuesto por el mismo artista, como

*un montaje cinematográfico en el que los diferentes soportes y materiales utilizados por el artista operan a intervalos, interrelacionando los diversos sistemas de representación visual de suerte que el espectador los unifique en un nuevo modelo de recepción. Conducido por*

---

<sup>34</sup> La brevedad de este trabajo no nos permite describir formalmente los retablos, sin embargo, son varias las publicaciones que lo hacen, entre ellos se encuentra el libro ya mencionado de Joseph A. Baird y el de Ma. Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepozotlán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976.

<sup>35</sup> Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 156.

*el montaje de las artes, el espectador se siente convulsionado, experimentando un “patos” anímico superior al que pudiera producirle cada elemento del montaje por separado.*<sup>36</sup>

El interior del templo de San Francisco Javier es un magnífico ejemplo de cómo, partiendo de las ideas planteadas originalmente por Bernini y del hermano coadjutor jesuita Andrea del Pozzo<sup>37</sup> –ya imbuído en la tradición heredada de Bernini por los artistas europeos-, los artistas novohispanos como Cabrera y Chávez concibieron y crearon para San Francisco Javier los objetos artísticos individuales en función del conjunto al que estarían integrados. Por ello, la concepción inicial de cada uno de los elementos artísticos -su composición, su proporción y sus dimensiones, entre otros-, tendía a vislumbrar los efectos que producirían en el espectador cuando estuvieran integrados en un espacio arquitectónico determinado y acompañado de otros objetos. Las ideas berninianas del siglo XVII todavía tuvieron vigencia a mediados del siglo XVIII en la Nueva España, pues Bernini se preocupaba por el modo como su obra era captada y sentida por el espectador.<sup>38</sup>

Son varios los ejemplos que encontramos en el templo de San Francisco Javier para ilustrar esto. Como ya dijimos, el primer elemento arquitectónico con el que se topa el espectador al acercarse a la imponente fachada, es la puerta del templo, misma que le va a provocar un sentimiento de corte o suspensión con respecto a lo que estaba experimentando, pues la puerta reduce drásticamente su campo de visión, pero tras haber contemplado la fastuosidad de la fachada, augura en el interior una experiencia similar a la recién vivida con la misma. El ingreso desde el exterior para los espectadores que participaban en las celebraciones religiosas que se llevaban a cabo en su interior, los llevaba en primera instancia a encontrarse con un cancel que no les

---

<sup>36</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “El “Bel Composto” Berniniano a la española” en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argentaria-Visor, 1999, p. 69

<sup>37</sup> **Pozzo** (Puteus), **Andrea**. (b. Trento, 30 Nov. 1642; d; Viena, 31 ago. 1709). Pintor, arquitecto y diseñador de escenografías italiano. Fue un brillante pintor de la cuadratura, cuyos trabajos más reconocidos como la decoración de la iglesia de S. Ignazio en Roma, unió la pintura, la arquitectura y la escultura logrando un efecto de ilusionismo arrobador y se ubica entre los puntos más altos del arte barroco eclesial. Fue un hermano coadjutor jesuita y produjo sus obras más importantes para la Compañía de Jesús. Su adscripción a la Compañía fue fundamental en su concepción del arte y su concepción del papel del artista como un instrumento para proclamar la fe y estimular el fervor religioso. Los métodos que utilizó fueron aquellos de la retórica de la Contra Reforma, tal como se encuentran representados en los Ejercicios Espirituales (1548) de San Ignacio. Sus trabajos arquitectónicos son eclécticos y su poco convencional combinación de fuentes variadas lo llevaron a bold experimentos con el espacio y la estructura. Sus ideas fueron difundidas por su exitoso *Perspectiva pictórica y arquitectónica* en dos volúmenes traducido a varios idiomas y, por lo tanto, con una gran difusión a nivel internacional (1693-1700). En *The Dictionary of Art*, op. cit. vol. 25.

<sup>38</sup> John Varriano, *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 94-95

permitía la visión de la “gruta dorada” mencionada por Tovar, sino que un cancel que evitaba la entrada de ruido, viento y tierra al templo, cortaba totalmente su visión y los obligaba a ingresar por una de las puertas laterales del mismo. Al salir del cancel, por cualquiera de las puertas que eligieran, se encontraban frente una gran pintura en el sotocoro. Miguel Cabrera realizó para este espacio dos grandes cuadros con formato de medio punto que representan lo mejor de su obra pictórica. La característica particular de ambos lienzos, es que por sus grandes dimensiones, la distancia a la que se encuentran del espectador y la disposición de sus figuras, atraen poderosamente nuestra atención y nos hacen sentir que formamos parte de la escena.

Uno de estos cuadros es el "Patrocinio o protección de la Virgen a la Compañía de Jesús", pintura cuya composición da la sensación de tranquilidad por la ordenada distribución de sus elementos. La figura de la Virgen es el eje alrededor del cual se ordenan todas las figuras y elementos restantes. Las posiciones de los ángeles de cuerpo entero que están a los pies y a los lados de la Virgen forman líneas inclinadas y ascendentes que provocan en el espectador la sensación de encontrarse suspendido en el aire. Además, Cabrera les imprimió actitudes que parecen darle ligereza a sus cuerpos a pesar de ser regordetes.



El otro cuadro, es una "Alegoría de la preciosa sangre de Cristo" en la que está representado Cristo como fuente de salvación, acompañado por San José y la Virgen

María como intercesores de las ánimas del Purgatorio. También se encuentran San Pedro, detrás de la Virgen y San Ignacio de Loyola, y, en la parte posterior, San José.



Después de que el individuo observó cualquiera de estas pinturas, se dirige hacia el presbiterio, libra el ámbito del sotocoro e incursiona a un área más amplia y que comprende la nave del templo cuyos muros están cubiertos en su totalidad con los grandes retablos tallados y dorados. La sensación de suspenso que venía experimentando cambia automáticamente por la de asombro, magnificado o intensificado gracias a la experiencia sufrida por la técnica del suspenso. El asombro que vive el espectador en ese momento, lo sensibiliza para asimilar las emociones que provoca el encontrarse dentro del ambiente que conjugan los componentes de este interior.



Llegando al transepto, estando parados bajo la cúpula, descubrimos otros elementos de reciente aparición: las grandes pinturas del muro del coro. Estos óleos fueron pensados por Cabrera para que el espectador pudiera apreciarlas de diferente manera, dependiendo del lugar del templo en el que se encontrara. En este espacio existen dos grandes lienzos que flanquean una representación del nombre de Jesús que remata el óculo del coro, y que muestran escenas de la vida que llevó San Francisco Javier –joven jesuita y compañero de San Ignacio de Loyola- como misionero en el oriente. Al centro de la composición de la pintura del lado izquierdo se encuentra San Francisco Javier, de rodillas y en actitud suplicante dirigiendo su mirada hacia las alturas, como intercediendo por las personas que lo rodean y que mueren a causa de una enfermedad contagiosa. En la parte superior se aprecian la figura de Cristo, sentado en una nube y, al frente de él, un ángel.

Si observamos desde la nave esta pintura, únicamente es posible apreciar la escena superior, es decir, la correspondiente al cielo, pues el barandal del coro bloquea la inferior. Esto se debe a que en la cultura teatral o efectista en la que estaba inmerso Cabrera, era contraproducente mostrar una escena terrena en áreas que por la gran altura a la que se encontraban, corresponderían más bien a representaciones celestiales.



Desde abajo, desde la nave, vemos a un Cristo y a un ángel de proporciones armoniosas y se sienten ligeros, como si en verdad estuvieran suspendidos en el aire. En cambio, si observamos estos lienzos desde arriba, estando en el coro –espacio reducido que no permite alejarse lo suficiente de la pintura- notamos al ángel deforme y demasiado rígido, de tal modo que se dudaría que pudiera volar con facilidad. Mientras tanto, en la parte baja o terrenal, en la que está representado el santo, es fácil de apreciar en su totalidad y muestra armonía en sus partes. Nos damos cuenta que en la figura principal, el pintor cuidó la factura del rostro de san Francisco Javier y los pliegues, la textura y el movimiento de la tela del alba.

La exigencia estética del barroco de que la ornamentación cubriera todos los espacios “vacíos”, uno de los intereses del *bel composto* berniniano, llevó a Cabrera a pintar también las bóvedas del transepto y el presbiterio, áreas que los retablos no alcanzaron a cubrir y que también ayudaban a completar esa unidad buscada por el barroco. Este es el único ejemplo de pintura mural que conocemos y del que tenemos la seguridad que fue realizada por Miguel Cabrera, pues aparece su firma en el arco que se encuentra a un lado de la representación de las Apariciones de la Virgen de Guadalupe.



La pintura mural, al igual que el resto de las pinturas y retablos del interior del templo de San Francisco Javier, componen secciones relacionadas entre sí. La bóveda correspondiente al retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe, es donde Cabrera pintó las cuatro apariciones de la Guadalupana a Juan Diego. La bóveda del frente, la del retablo dedicado a los santos fundadores de órdenes y que preside San Ignacio de

Loyola, de nueva cuenta presenta cuatro apariciones, pero esta vez a San Ignacio de Loyola; estas son la de Dios Padre, Dios Hijo, Dios espíritu Santo y la Virgen.



Por último en la bóveda del presbiterio representó *La exaltación del sacerdocio de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Javier*. La más impactante de todas es esta última, ya que a pesar de estar muy deteriorada, aún es posible apreciar un gran movimiento ascendente por efecto de la cantidad de nubes y figuras de ángeles, que aunque de proporciones y en posiciones inverosímiles, provocan al observador la sensación de encontrarse bajo un cielo abierto en el que revolotean estos seres celestiales.



En esta obra encontramos otra importante influencia directa del barroco tardío europeo. El hermano jesuita Andrea del Pozzo, virtuoso diseñador de escenografías y

pintor de perspectivas, que pintó en la iglesia de San Ignacio en Roma unos frescos en la bóveda de la nave de San Ignacio en Roma que representan “La Gloria de San Ignacio y el trabajo misional de la Compañía de Jesús” (1688-94). Siguiendo la tradición de la temprana “cuadratura” barroca, la composición depende de la arquitectura ilusoria.<sup>39</sup>

Como se sabe, en los primeros años del siglo XVIII Pozzo organizó cursos de pintura y escultura en el Colegio Romano y trabajó en su tratado *Perspectivae pictorum atque arechitectorum*. Esta obra fue dedicada al emperador Leopoldo I y publicada en una edición latina-italiana; casi inmediatamente fue traducida a las lenguas más importantes de Europa, inclusive hasta al chino. La intención de la obra era ser una introducción a la perspectiva arquitectónica e incluye instrucciones para la pintura de perspectiva y para construir diseños de escenografías. Con sus cientodieciocho grabados fue concebida a la vez como un libro de modelos: Pozzo, el artista más importante de la Compañía de Jesús, generalmente seleccionaba ejemplos de su propio trabajo como modelos demostrativos para sus conferencias, especialmente aquellos con un propósito efímero o aquellos que habían permanecido sin materializarse, de tal manera que podían quedar disponibles para la posteridad y ser fuente de inspiración. Uno de ellos fue la magnífica pintura de la nave del templo de San Ignacio en Roma que corresponde a la lámina 100 en el volumen I o primera parte de dicho tratado de perspectiva.<sup>40</sup> Queda claro que Miguel Cabrera, el artista preferido por la Provincia Novohispana de la Compañía de Jesús a mediados del siglo XVIII, tuvo entre sus manos el volumen del hermano coadjutor jesuita para pintar la bóveda del presbiterio del templo de San Francisco Javier en Tepotzotlán, que si bien tiene variaciones en cuanto al tema, presenta una composición muy similar, sobre todo por la perspectiva ilusionista que emplea.

Pero volviendo a la importancia de Bernini en la creación de las capillas y templos del colegio de Tepotzotlán, retomemos nuevamente a Alfonso Rodríguez de Ceballos quien ya ha apuntado en su artículo sobre *El Bel composto* Berniniano a la española que

*...Bernini empleó su fórmula más compleja no en obras de amplias y grandes dimensiones sino, al contrario, preferentemente en pequeñas capillas, por lo general funerarias, cuya decoración integrada le ofrecía la oportunidad de crear ambientes completos e íntegramente suyos. En sentido físico –como ha observado atinadamente I. Lavin- la superficie ininterrumpida del pavimento, paredes y bóveda formaba una unidad espacial coherente donde*

---

<sup>39</sup> *The Dictionary of Art*, op. cit., vol. 25, p. 414

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 416

*insertar tumbas, altares, lienzos y pinturas al fresco. La articulación arquitectónica, prolongada en los estucos de la bóveda, conformaba un “continuum” ambiental y los episodios más figurativos de los relieves y esculturas, ofrecidos más que con una intención narrativa e iconográfica, con un “patos” emocional y místico, destilaban la esencia de la relación entre el hombre y la gracia divina.<sup>41</sup>*

Si bien esta importante observación de Alfonso Rodríguez de Ceballos basado en Lavin con respecto a la superficie ininterrumpida del pavimento, paredes y bóveda es imposible de comprobar en el templo de San Francisco Javier, pues sus pisos han sufrido alteraciones considerables y desconocemos cómo fueron los originales, en una de las capillas anexas a este templo conocida como Relicario de San José sí es factible observarlo pues es de dimensiones muy reducidas y su ornamentación, tanto en pisos como en muros y cubiertas, se ha mantenido casi intacta desde su dedicación en 1738 hasta nuestros días.



A partir de la última década del siglo XVII, y con el apoyo de varios benefactores, se iniciaron importantes obras constructivas en el colegio de Tepetzotlán, entre las que se encuentran la Casa de la Virgen de Loreto, su camarín y el relicario de San José, capillas que forman parte de un conjunto coherente y que están anexas al templo de San Francisco Javier.

---

<sup>41</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “El “Bel Composto” Berniniano a la española”, *ibidem*, p. 72

La cubierta del Relicario de San José es una bóveda baja de arista con dos pequeños óculos que permiten el paso de muy poca luz. El único acceso a esta área es a través de una pequeña puerta. Al igual que el camarín de la Virgen de Loreto, los muros y la bóveda del relicario están recubiertos con relieves de gran volumen, elaborados en estuco policromado –preponderantemente en colores azul y rojo- y dorado. Al entrar en este espacio, el espectador es acogido por un gran número de guías de plantas, flores, ángeles de diversos tipos, atlantes de inspiración indígena y canastillas con frutas.

Esta capilla cuenta con un retablo de estilo barroco estípite, elaborado en madera tallada y dorada en el siglo XVIII, dedicado a San José con el Niño Jesús. En los nichos secundarios del retablo se localizan las esculturas de cinco de los arcángeles entre los cuales es posible identificar a los tres principales: san Miguel, san Gabriel y san Rafael.

El estuco modelado y policromado, de tradición indígena, y el óleo y la madera tallada, estofada, policromada y dorada, elaborados por artífices de talleres gremiales reconocidos, ofrecen una interesante conjunción de técnicas y formas a través de las cuales los diversos artistas lograron una perfecta unidad.

Al igual que el resto de los espacios que conforman este pequeño complejo de capillas, el piso del relicario es de loza vidriada tipo talavera, azulejos con los que también están recubiertos los guardapolvos.

En los lunetos, pequeñas bóvedas semiesféricas perpendiculares a la bóveda principal, se encuentran tres pinturas: dos de José de Ibarra –uno de los artistas más importantes del siglo XVIII novohispano, considerado en ese siglo como el Murillo de la Nueva España- y una de Francisco Martínez. Ilustran *El regreso de Egipto*, *La muerte de san José* y *La Coronación de san José*.

Cuando ingresamos en esta capilla, nos invade una apacible sensación, a pesar del gran movimiento que podría parecer delirante si sacáramos de su contexto estas formas coloreadas de manera tan contrastante. El colorido, los volúmenes en estuco, la reducida altura de los muros y de la bóveda, las pequeñas dimensiones de la puerta y las escasas ventanas que dan por resultado una escasa comunicación con el exterior, inducen a quien penetra en esta capilla al recogimiento y a la reflexión, estados de la conciencia de los que le es difícil escapar, puesto que todo el conjunto pareciera haber sido concebido para provocarle la sensación de encontrarse cercano a la bóveda celestial. Esto se logra, en gran medida, gracias a la continuidad que existe entre la ornamentación del piso, los muros y las bóvedas, la que, a pesar de ser de materiales

variados como el estuco, el azulejo vidriado y la madera tallada y dorada se integran a la perfección y confieren al espectador la sensación de continuidad.

Estos son, a grandes rasgos, los elementos de exhuberancia y sobriedad que identificamos en el importante inmueble de Tepotzotlán y que nos llevaron a definir sus espacios como arquitectura de opuestos: espacios austeros para la habitación y trabajo de los jesuitas exigidos por las Congregaciones Generales y riqueza ornamental en capillas y templos influídos por el *bel composto* berniniano a pesar de contar con el gusto de lo *diminuto*, lo *gracioso* y lo *lindo del detalle* que Juan Lorenzo Bernini censuraba pues consideraba que *alteraba la percepción de la grandeza del conjunto*.<sup>42</sup>

**Los créditos de las imágenes de este artículo corresponden a CONACULTA-  
INAH.MEX**

**“Reproducción de fotografías autorizada por el Instituto Nacional de Antropología  
e Historia”**

---

<sup>42</sup> Ver Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “El “Bel Composto” Berniniano a la española” en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argentaria-Visor, 1999, p. 73-77.