

PULIR Y DAR ESPLENDOR

RESTAURACIÓN DE LA

CAPILLA DEL ROSARIO

Antonio Marquet*

N o fácilmente se pueden observar las cualidades estéticas de un altar que deslumbra tanto por la concepción, como por el cúmulo de dorados que descienden en destellos y sombras, y por su mismo carácter sagrado. Las escalinatas del altar alejan a todo intruso. por respeto a los fieles que invocan la ayuda de sus santos patronos el observador se detiene ¿cómo podría vencer las miradas de los feligreses cuando maravillado se acerca a un retablo? ¿Cómo acceder –inadvertido– tras el altar para percibir la calidad de la talla, el cromatismo del lienzo? El momento de la restauración, que ahuyenta a los feligreses y obliga al recinto a operar en su materialidad agnóstica, permite descubrir detalles de la factura (maderas, oro, pigmentos, lienzos, yesos...) abriendo posibilidades insospechables para el estudio de una

capilla que es, en palabras de Jorge Alberto Manrique «ascua dorada, de volúmenes que se lanzan al aire, con ricos efectos de luz y sombra, fastuosamente decorada, representación terrestre de una gloria prometida, lo que arrastraba en su vuelo magnífico el alma religiosa que entraba en la capilla.»¹ (p. 68) La iconografía del presente número de *Fuentes humanísticas*, tiene como objetivo el documentar el proceso de restauración de esta capilla.

La capilla del Rosario data de principios del siglo XVIII. En el arco del sotocoro aparece el año 1720 como fecha de terminación de la obra. Sin embargo, la capilla se yergue como un monumento que recoge los diversos

estilos del arte colonial. En ella hay vestigios que se remontan hasta el siglo XVI, como es la escultura de la Virgen del Rosario que se encuentra en el nicho de la portada poniente (Cf. p. 2). Esta Virgen es contemporánea del convento levantado por Fray Lorenzo de la Asunción en 1565: “La capilla del Rosario de Azcapotzalco se nos presenta como la suma de un capítulo del arte colonial mexicano; y forma, con las capillas hermanas de Puebla y Oaxaca, una magnífica trilogía: todas ellas diferentes, pero cada una obra maestra en su particularidad.” señala Jorge Alberto Manrique (p. 83). Es preciso recordar que el convento de Azcapotzalco fungió como modelo para edificar otras construcciones similares en la Nueva España.² Para entender las razones que motivaron esta construcción, hay que tener en cuenta que la población de Azcapotzalco, calculada en el siglo XVI en el orden de 17,000 indios, exigía una obra evangelizadora de gran envergadura.

Sin embargo, a pesar de su importancia inicial, una vez la labor evangelizadora terminada y diezmada la población por epidemias, el convento de Azcapotzalco se transformó en

1 Jorge Alberto Manrique, *Los Dominicos y Azcapotzalco (Estudio sobre el Convento de Predicadores en la antigua Villa)*, Universidad Veracruzana, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, México, 1963. 93 pp. + 30 il.

2 Según Jorge Alberto Manrique «... los capítulos de predicadores lo pusieron como modelo, y dispusieron que los otros conventos de la orden se hicieran según su traza y disposición.» (p. 87).

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

sitio de retiro, meditación y descanso para frailes de la orden, durante el siglo XVII; además de desempeñar funciones parroquiales. Fue en este momento cuando se abovedó la iglesia y se cubrió de retablos barrocos, entre los cuales destacan el de Santa Rosa de Lima, que contiene lienzos del pincel de Cristóbal de Villalpando, («de superior calidad», en opinión de Manrique, p. 88) y el de Santa Ana que actualmente se encuentra en la Capilla del Rosario.

Durante el siglo XVIII, el convento conoció un nuevo periodo de esplendor. De esta fecha es la Capilla del Rosario, como se señaló, construida con fondos provenientes de la Cofradía del Rosario que data del siglo XVI.

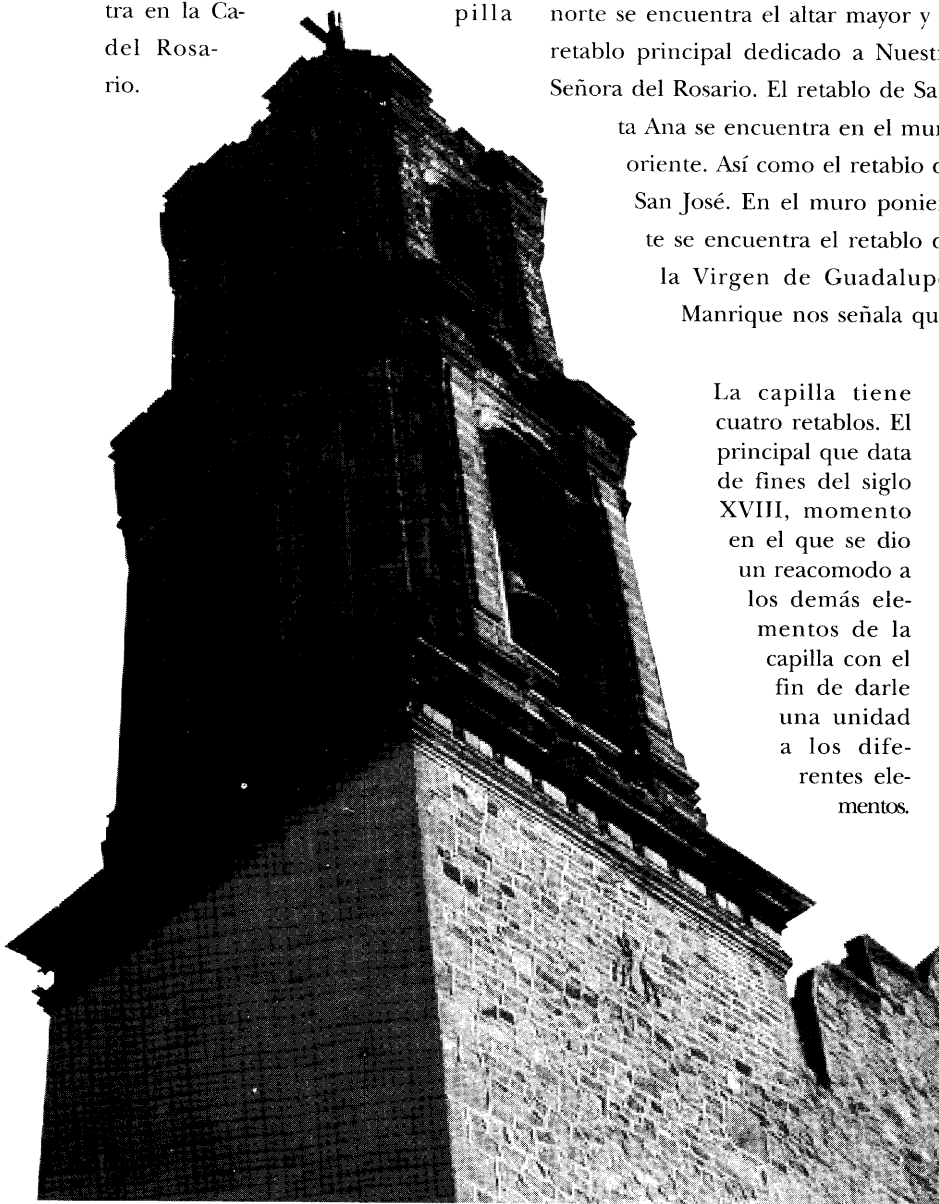
La capilla tiene planta de cruz latina. Su eje central corre de sur a norte. Desde la iglesia se accede a la capilla del Rosario por un retablo de piedra practicado en el muro sur de la capilla y norte de la iglesia. En el lado norte se encuentra el altar mayor y el retablo principal dedicado a Nuestra Señora del Rosario. El retablo de Santa Ana se encuentra en el muro oriente. Así como el retablo de San José. En el muro poniente se encuentra el retablo de la Virgen de Guadalupe.

Manrique nos señala que:

La capilla tiene cuatro retablos. El principal que data de fines del siglo XVIII, momento en el que se dio un reacomodo a los demás elementos de la capilla con el fin de darle una unidad a los diferentes elementos.

El retablo más antiguo de la capilla es el de Santa Ana. Las pinturas de éste llevan junto a la firma de Juan Correa, el año de 1681.³ El de San José, como lo indica la predella, data de 1738 y fue donado por Hipólito de Ocampo y Tomás Paredes. En 1779 se construyó el retablo de Guadalupe, así como el retablo principal de la Capilla y las dos hornacinas esquineras del crucero.

Nada es más elocuente para poner un relieve el horror que subyace en lo sublime que la Capilla del Rosario de Azcapotzalco, actualmente en trance de recuperar su antiguo brillo. Gracias a ello, he tenido la oportunidad de contemplar de cerca detalles y me he sentido sobrecogido por una suerte de horror por el “desacato” que implica el que los objetos de culto sean tratados exclusivamente en su temporal relevancia. Las plantas de los santos acostumbrados a las alturas de sus nichos, por ejemplo, se han visto obligadas a tocar el frío mármol del piso. No había visto yo en un recinto sagrado a santos agrupados, como si asistieran a una tertulia; ni columnas arrancadas de su sitio y tendidas, alineadas, distribuidas en dos zonas: una para las que no habían sido pulidas, otra para las que ya habían recibido la paciente limpieza, realizada con pequeños hisopos de al-



Campanario de la Iglesia de Azcapotzalco.

³ Jorge Alberto Manrique señala que “El conjunto de los cuadros no anuncia, en casi nada, al Correa que conoceremos después; nada que nos hable aquí de su rica imaginación, de su fineza de trazo, de sus grandes composiciones, barrocas pero equilibradas. Los trazos mejores son la predella (el San Agustín y el San Jerónimo, tienen verdadero carácter); y la Asunción...” p. 64.



Placa de la Iglesia de Azcapotzalco.

godón -canto por canto han sido recorridos los laberintos que describen sus simétricas grecas. También he visto a los Padres de la Iglesia en el mismo suelo, esperando a que sequen las substancias químicas que han devuelto sus antiguos matices a su venerable imagen, con los restos de la estopa que ha rozado su frente, a su lado. La tela que representa a San Agustín y San Jerónimo estuvo recargada al pie del muro, apenas elevada un centímetro por la magia de una cuña. Por otro lado ¿quién podría sospechar que las columnas sólo fueron doradas por las partes que puede observar el fiel? Uno de sus cantos aparece blanca.

Para retornar al antiguo brillo es preciso pasar por un aparente desorden. Los remates -que nunca habían visto el universo desde ese ángulo, y que por supuesto desconocen semejantes perspectivas-, reposaron en el suelo. Víctimas del vértigo que padecen al observar la realidad de nuestro siglo veinte desde la misma tierra, los esbeltos copetes han debido ser recostados. (Cf. p. 8, 12, 18, 22, 25, 36, 40, 43, 45)

¿Cuándo se ha visto que una virgen, Nuestra Señora del Rosario pudiera ser agredida por una especie de viruela blanca? Y sin embargo, una semana después, la lozanía de su rostro se había restaurado, tras someterlo a mascarillas químicas. (Cf. p. 88, 122, 138)

Como si fuera una de las siete plagas de Egipto, los añejos dorados se ven sistemáticamente humillados por la omnipresencia de la Coca-cola, marca que ha logrado colarse para encarar, lo que nunca soñó, los inaccesibles frisos. A pesar de semejante caos calculado, sólo el brillo áureo pudo vencer la intransigencia de las sombras que se agolpaban en el interior de la capilla cuando el ocaso vanamente despilfarraba su último aliento para lanzar tenues rayos ensangrentados. Consciente de su poder, brilla con luz propia, iluminando la unánime oscuridad. (Cf. il. p. 54; 58; 59, 62, 63, 71, 80, 164...)

¿Quién es ese santo cuyos frágiles dedos tenían polilla? Se podía ver cómo el roedor había hecho de la finura manierista de prolongados dedos,

galerías donde se solazaba con la madera. (Cf. il. p. 114, 116) De la hornacina que se levanta sobre esta escultura, señala Jorge Manrique:

La hornacina del lado izquierdo tiene la escultura de San Juan Nepomuceno, la del lado derecho la de Santa Gertrudis. Son éstas típicas esculturas del siglo XVIII; es decir, en ellas no vemos esta vida interior que late en la Santa Ana del colateral, sino que se trata de obras donde cuenta más el interés por hacer algo agradable a la vista que algo que produzca un efecto psicológico; la escultura ahora es espectáculo y no accidente religioso. (p. 69)

...el San Juan Nepomuceno y la Santa Gertrudis son esculturas de primer orden, que permiten apreciar cómo este sistema formal puede producir magníficas obras.

San Juan Nepomuceno está en pie, adelantando ligeramente la rodilla derecha y descansando el peso del cuerpo en la pierna opuesta; en

una mano sostiene un crucifijo casi a la altura de la cabeza, y la otra apenas levantada tiene un ademán más o menos indefinido; el tratamiento de las manos es correcto, sin llegar a las exaltadas venas y encallecimiento de que tanto gustó el siglo anterior. Viste sotana, alba y la pelerina de canónigo que se cierra con un broche y dos cordones; estas ropas caen en pliegues graves, solemnes, estudiados cuidadosamente y colocados en gran armonía. La escultura está estofada, con un dibujo de grandes flores en parte y en parte con motivos

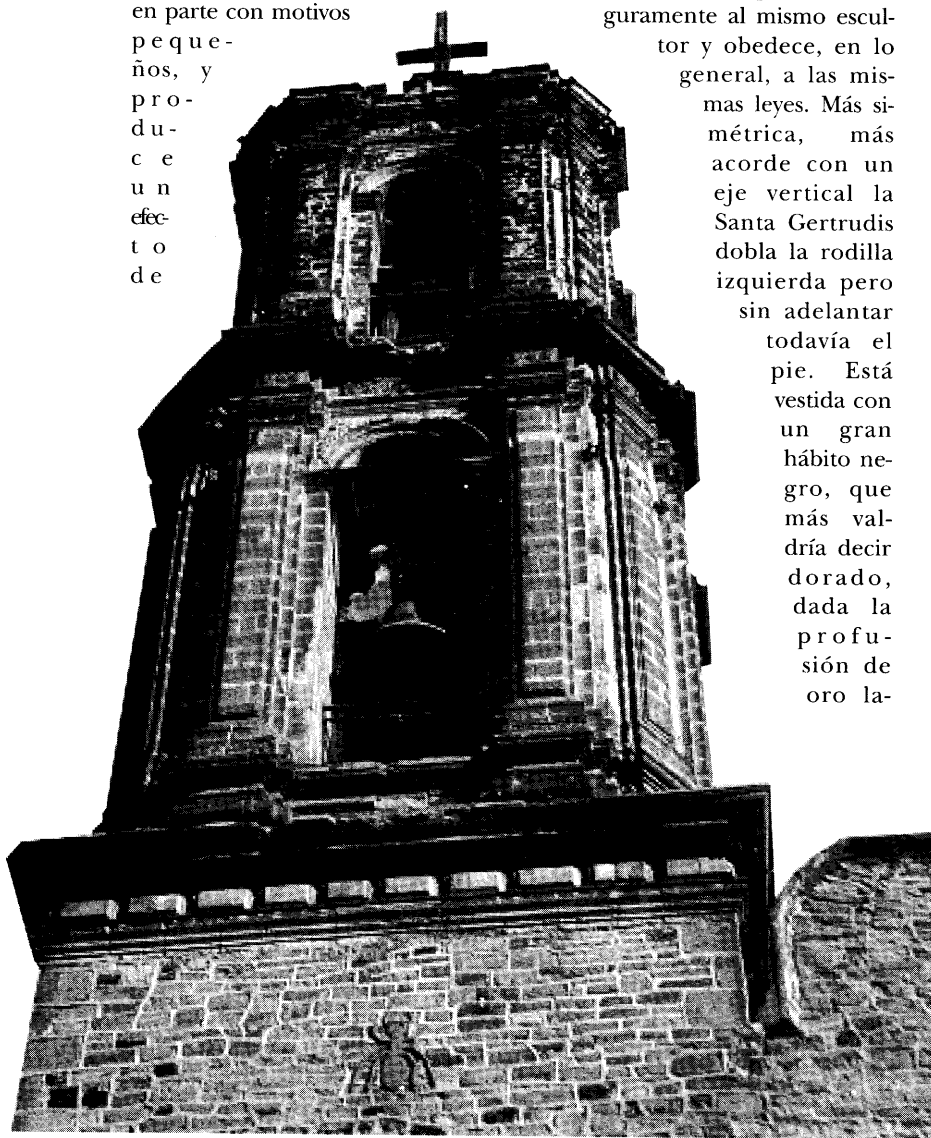
pequeños, y produce un efecto de

gran riqueza, que contrasta con la tranquilidad de la actitud. La cabeza del santo se la dea hacia la izquierda para contemplar el crucifijo; tiene los ojos entrecerrados y el pelo y la barba es lo que más convencionalmente está tratado: parece evidente que al escultor le interesó hacer «una bella cabeza» más que un rostro que reflejara la vida interior del santo. De ella se desprende una sensación de tranquilidad, de ensimismamiento, de dignidad.

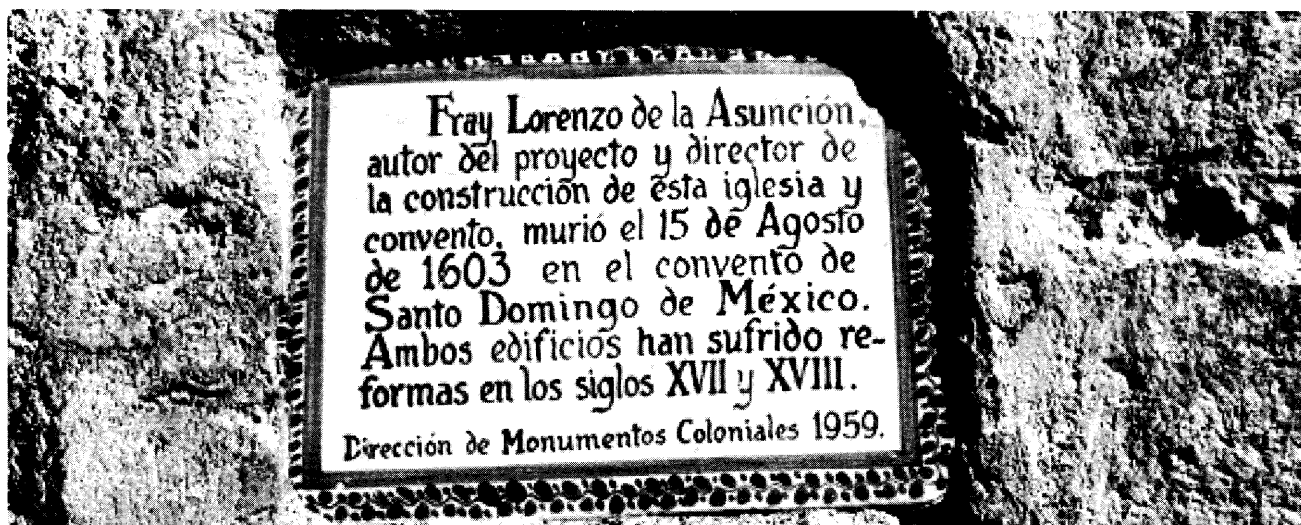
La santa Gertrudis que ocupa el lugar opuesto pertenece seguramente al mismo escultor y obedece, en lo

general, a las mismas leyes. Más simétrica, más acorde con un eje vertical la Santa Gertrudis dobla la rodilla izquierda pero sin adelantar todavía el pie. Está vestida con un gran hábito negro, que más valdría decir dorado, dada la profusión de oro la-

minado que lo cubre: el escultor barroco no podía aceptar la excesiva severidad del hábito y lo cubrió de bellas flores y guías vegetales. El efecto de la escultura está confiado exclusivamente al juego tranquilo de los paños; para propiciarlo, el imaginero se ha valido de algunas mañas, como agrandar inmensamente las mangas del hábito y que le permite acentuar esa «verticalidad ondulante» que es la tónica de la escultura; hay especialmente un pliegue central, sabiamente dispuesto, que describe una ligera curva ininterrumpida desde el pecho de la imagen hasta el piso; éste constituye lo que pudiéramos llamar el eje de la figura, y coincide con el eje central del rostro: todo se ordena en relación a él. Las manos están colocadas simétricamente, casi tocando el pecho, y señalando a la vez el corazón rojo (única nota de color) que ahí se encuentra sobrepuesto. Obedeciendo también a una simetría asimétrica está el velo negro con que se cubre la santa; el rostro se inclina muy ligeramente a la derecha -torciendo apenas el eje central- pero se levanta y dirige la mirada hacia adelante. La figura aquí no se conforma, como el San Juan, con la relación interna del santo al crucifijo, sino que se dirige al espectador devoto, la santa está «manifestándose», haciéndose presente, casi parece que quiere empezar a predicar; su cara es correcta, bonita, pero no exenta de cierta dignidad. Comparando una vez más con el San Juan advertimos el diferente tratamiento de las manos y del rostro: en Santa Gertrudis todo es línea curva, blandura, femineidad interna (qué diferencia, p. e., con las dramáticas santas en éxtasis de un Zurbarán). En San Juan



Vista frontal del campanario de la Iglesia de Azcapotzalco.



Placa de la Iglesia de Azcapotzalco.

vemos el rostro más angulosos, las manos más nervudas.

En el asimétrico cuerpo a cuerpo en que se confrontan restauradores, santos, vírgenes y ángeles, sucede que un ángel pueda ser tomado como perchero. Otro día, sus manos sostienen un cable eléctrico; una tarde, las chamarras de los restauradores (CF. il. p. 74). A pesar de tal desacato, su rostro permanece inalterado, siempre en el esplendor iluminado de una sonrisa tranquila, inocente.

El cielo y el infierno; la nobleza y la vulgaridad se reúnen en este proceso de restauración. Un ángel caído ha sido arrastrado a un pantano apto para manchar cualquier plumaje, el de la Coca-cola (cf. il. p. 71). Se tratará del ángel de esa religión que anuncia una Coca-cola que pretende que la sola religión, la única historia, sea el fútbol.

Jorge Alberto Manrique señala que:

Hay que referirse a la abundancia de representaciones de ángeles y arcángeles, especialmente de San Miguel, en la

capilla. Tenemos ángeles embocando una trompeta en la coronación del altar de Guadalupe, ángeles rematando las hornacinas gemelas del presbiterio, ángeles en los cuadros del crucero, sin contar la multitud (casi quisiéramos decir la "pandilla") de ángeles niños que cabalgan sobre los cuadros de los colaterales, que trepan por las molduras, que sirven de atlantes o que sostienen *cornucopias* y candelabros... Al entrar a la capilla casi sentimos el aleteo de estos espíritus. (p. 82-3)

Y concluye con la "predilección particular que en México se tuvo por los ángeles... característica de nuestro barroco..."! (p. 83)

El primer día que me acerqué al proceso de restauración, descubrí a todos los ángeles, reunidos en el altar. Parecía que estaban disputándose algo: de aquel congreso insólito, apenas se distinguían manos, brazos, piernas: era una especie de *imbroglio* o camorra angelical. Era como si algo muy preciado hubieran descubierto en el breve espacio del altar, y se hubieran preci-

pitado desde sus alturas para atraparlo. Tan sólo se percibía la confusión de los cuerpos ciertamente no creados para semejante cercanía, para tan rascaderos niveles, para un altar que no lucía su tabla rasa que invita a la vista a elevarse sobre el altar. Tal es la foto que ilustra la portada del presente número de *Fuentes humanísticas*.

El proceso de restauración de este que sin lugar a dudas es el recinto más importante del periodo colonial que existe en Azcapotzalco, comenzó en octubre de 1998. Fue el altar mayor de la Capilla del Rosario el primer objetivo. Luego vino el altar de Juan Correa, situado al lado derecho, en la pared oriente. En julio de 1999, descubrí que el altar mayor de la capilla había sido envuelto como si se tratara de un intervención del estilo Christo: los frescos de la bóveda iban a ser restaurados junto con la pintura que se encuentra en las pechinas. Luego vino el turno del altar de San José, tras el cual se encontraron restos de la pintura que ornaba la pared en el siglo XVIII. El proceso de restauración quedará concluido en el año dos mil.