

La distinción social del arquitecto se pinta sola. Imagen y *habitus* en la historia del arte

El objetivo de este trabajo es presentar las características de las imágenes de arquitectos a través de la historia del arte, como parte de su *habitus*, según expresión teórica de Pierre Bourdieu. Presentamos los primeros grabados que aparecieron en el siglo XVI, y después los de los siglos XVIII, XIX y XX. La intención es descubrir tanto la apariencia personal de los sujetos como de los elementos iconográficos (atributos) que los acompañaban. Nuestro análisis abarca en principio arquitectos europeos en su mayoría, y los casos que encontramos de arquitectos mexicanos del siglo XIX.

Palabras clave: arquitectos europeos, arquitectos mexicanos, pintores, imágenes, óleos, grabados, *habitus*.

The purpose of this article is to present the characteristics of images of architects through art history, as part of their *habitus*, according to Pierre Bourdieu's theoretical expression. We present the first engravings that appeared in the sixteenth century, the eighteenth, and the nineteenth to the twentieth century. The intention is to discover both the personal appearance of the subjects and the iconographic elements (attributes) that accompanied them. Our analysis covers in principle European architects for the most part and in some cases Mexican architects from the nineteenth century.

Keywords: European architects, Mexican architects, painters, images, oil paintings, prints, *habitus*.

100 |

Entendemos por *habitus*, “aspectos relacionados con los estilos de vida como conjunto de gustos y predisposiciones que construyen y son construidos por los grupos, clases y subclases”,¹ mismas que comparten una cultura particular que puede ser generacional. El *habitus* del arquitecto incluye múltiples mecanismos sociales. El campo del constructor, como un espacio de lucha simbólica, tiene también representaciones simbólicas de sus integrantes. Queremos contestar las preguntas: ¿cómo lucían los miembros más destacados del campo?, y ¿cuál era la imagen idealizada por el arte? En este apartado analizamos los retratos y sus elementos característicos, los cuales, como veremos, forman parte del propio discurso de los arquitectos. Sin duda los retratos de arquitectos, pocos para el caso de México, sirven para construir un modelo del campo del arquitecto; es una forma más de distinción social. Debo decir que el papel que desempeñan los objetos dentro de los cuadros es uno de mis propósitos de estudio en este apartado; además, representan una importante fuente documental, que es necesario analizar en detalle.

La categoría de campo, apunta Louis Pinto, nos proporciona explicaciones importantes. En primer lugar, su estructura nos aclara simultáneamente los principios de división internos en donde se organizan los conflictos, las controversias, las competencias y los límites

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹ Luis Enrique Alonso, Enrique Martín Criado y J. L. Moreno Pestaña (eds.), *Las herramientas del sociólogo*, España, Fundamentos, 2004, p. 42.

históricos del funcionamiento del campo. Segundo, esta noción de campo permite entender lo interno y externo de un orden social; y tercero, esta teoría no lleva a suponer una armonía entre el universo social, pues también la lógica del campo puede entrar en conflicto y su autonomía no es una situación garantizada, sino más bien es el producto de la historia.²

Para Bourdieu el concepto *habitus* es tan importante como el de campo. El *habitus*, según Bourdieu, es un mecanismo estructurante que opera desde dentro de los sujetos, es el principio generador de las estrategias y reacciona a las sollicitaciones del campo en forma coherente y sistemática. Tanto el *habitus* como el campo

[...] son relacionales, puesto que sólo funcionan a plenitud el uno en relación con el otro. Un campo no es únicamente una estructura muerta, o sea, un sistema de “lugares vacíos” como en el marxismo althusseriano, sino también un espacio de juego que sólo existe como tal en la medida en que existan igualmente jugadores que participen en él, que crean en las recompensas que ofrece y que las persigan activamente. De ahí, que una teoría adecuada del campo se remita, por necesidad, a una teoría de los agentes sociales.³

Cada vez que se estudia un campo determinado, por ejemplo en nuestro caso el de los arquitectos, se intenta descubrir propiedades específicas, propias de un campo particular, con lo cual tratamos de aportar al conocimiento un mecanismo universal que se traduce casi siempre en una lucha simbólica, cuya forma habrá que buscarla entre el recién llegado “que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia”.⁴ Por ello, la categoría de campo

² Louis Pinto, *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, México, Siglo XXI, 2002, p. 94.

³ Pierre Bourdieu y Loïc J. D. Wacquant, *Respuestas por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995, p. 25.

⁴ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1984, p. 135.

nos sirve como modelo de análisis y está presente en todo este texto.⁵ Dividimos nuestro trabajo en tres apartados: 1) la teoría de la arquitectura y las imágenes de arquitectos; 2) arquitectos europeos, y 3) arquitectos mexicanos.

La teoría de la arquitectura y las imágenes de arquitectos

Las voces de los arquitectos unidas con los retratos es un problema de representación social y de significado. A través de las opiniones de tres arquitectos de diferentes épocas, Marco Lucio Vitruvio Polión, un autor desconocido creador del texto *Arquitectura mecánica*, y Benito Bails, podemos reconstruir una imagen idealizada del constructor. En la tabla 1 se muestra una parte del discurso de estos arquitectos, los cuales tienen diferentes opiniones, algunas de ellas por cierto son coincidentes en algunos temas.

El más antiguo de ellos, Marco Lucio Vitruvio, ¿siglo I? de nuestra era, en su tratado *Los diez libros de arquitectura* nos da una definición de lo que deben saber los arquitectos. Como vemos en la tabla, en el primer capítulo —“Qué es Arquitectura y qué cosas deben saber los arquitectos”— Vitruvio nos muestra sus propuestas; en principio, refiere la relación que debe privar entre la teoría y la práctica; sin la una o la otra no es posible llegar a una buena construcción. El arquitecto, según Vitruvio, debe además estudiar gramática, saber dibujar, conocer la geometría y la aritmética, estar versado en la historia y la filosofía, tener conocimientos tanto de música como de medicina; de la historia

[...] le es necesario, puesto que muchas veces los arquitectos emplean en los edificios diversos ornatos,

⁵ Para más información, véase Leopoldo Rodríguez Morales, *El campo del constructor en el siglo XIX. De la certificación institucional a la esfera pública en la ciudad de México*, México, INAH/Conaculta, 2012.

Tabla 1

<i>Vitruvio (siglo I a. C.) Qué es Arquitectura y qué cosas deben saber los arquitectos</i>	<i>Arquitectura mecánica (mitad del siglo XVIII) Instrumentos y libros que ha de tener un arquitecto</i>	<i>Benito Bails (1796) Circunstancias de un buen arquitecto</i>
<p>Es la Arquitectura una ciencia que debe ir acompañada de otros muchos conocimientos y estudios, merced a los cuales juzga de las obras de todas las artes que con ella se relacionan. Esta ciencia se adquiere por la práctica y por la teoría.</p> <p>La práctica es una continua y repetida aplicación del uso en la ejecución de proyectos propuestos, realizada con los mapas sobre la materia, correspondiente a lo que se desea formar. La teoría, en cambio, es la que puede explicar y demostrar, de acuerdo con las leyes de la proporción y del razonamiento, la perfección de las obras ejecutadas.</p> <p>Por tanto, los arquitectos que sin teoría, y sólo con la práctica, se han dedicado a la construcción, no han podido conseguir labrarse crédito alguno con sus obras, como tampoco lograron otra cosa que una sombra, no la realidad, los que se apoyaron sólo en la teoría.</p> <p>En cambio, los pertrechados de ambas cosas, como soldados provistos de todas las armas necesarias, han llegado más prestos y con mayor aplauso a sus fines. Porque, como en todas las artes, muy especialmente en la Arquitectura, hay dos términos: lo significado y lo que significa. La cosa significada es aquella de la que uno se propone tratar; y la significante, es la demostración desarrollada mediante principios científicos. De donde se deduce claramente que el que quiera llamarse arquitecto debe conocer a la perfección tanto una como otra.^a</p>	<p>Para delinear los mapas que no se suman las puntas del Compáz tendrá una plancheta de firme bien lisa y si pudiere ser de broma será mejor, y que tenga por lo menos de largo, y ancho más de media vara. Un nivel de madera bien hecho y capaz con su plomada, todo mui curioso y tratable.</p> <p>Un agujón para los suelos y que sirva de reloj de sol: debe saber delinear los cuatro relojes verticales, por que se ponen en las azoteas de los Colegios y casas particulares. Los podrá delinear habiendo visto el noveno tomo del Padre Tosca en el tratado de Geometría.</p> <p>Papel de marca, y pergamino para la delineación de las plantas de las casas [...].</p> <p>Igualmente el Maestro tendrá escuadra cordeles para sacar a plano y recto cualquier sitio, y por lo consonó de este Arte con el oficio de Agrimensor tendrá su nivel de agua con su pie, un reloj de péndola, y campana para el gabinete y una muestra miu fiel para las diligencias de campo. Un buen abejón con su triangulo filar con la escala geométrica todo esto hade tener: su meza a tres pies portátil y con movimiento libre a el oriente; tenga cordeles, vara de medir marcada por el fiel de esta ciudad la cual hade ir dividida y con esto me parece tiene bastante para el desempeño de su obligación, salvo se quiere observar, y seguir la línea Mathematica que ya entonces necesita de otros instrumentos, pero ahora basta lo dicho.^b</p>	<p>Todas estas noticias que Vitruvio requiere en el Arquitecto, se pueden reducir a cinco puntos, que son Letras Humanas, Matemáticas, Física, Dibujo, Filosofía, a los cuales hemos de añadir ingenio y honradez.</p> <p>[...]</p> <p>Pero lo que con mayor empeño tiene que estudiar el Arquitecto son las Matemáticas. La Aritmética es esencial tanto para la teórica como para la práctica del Dibujo. No debe contentarse con saber las reglas comunes, es menester sepa de raíz toda la Aritmética, por ni incurrir en los vergonzosos errores que con frecuencia cometen algunos Arquitectos, en perjuicio de los señores de la obra, y daño de las fábricas.</p> <p>[...]</p> <p>La Geometría ha de ser muy familiar al Arquitecto, para que sepa trazar con soltura las figuras planas y sólidas, regulares e irregulares, transformarlas, aumentarlas, disminuirlas, medirlas; para conocer las propiedades de las curvas, y usarlas en los arcos y las bóvedas; para la construcción de varios instrumentos muy socorridos y aun necesarios en la práctica, y, lo que es sumamente esencial, para entender con perfección la importantísima doctrina de las proporciones.</p> <p>De la Mecánica sacará muchos principios y reglas ciertas para equilibrar las potencias con las resistencias; para dar a las paredes el grueso correspondiente al empuje que hayan de contrarrestar, y obrar con el debido conocimiento en todo lo que toca a la firmeza de los edificios.^c</p>

^a Marco Lucio Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, trad. directa del latín, pról. y notas de Agustín Blánquez, Barcelona, Iberia, 2000, p. 5.

^b Mardith K. Schuetz, *Architectural practice in Mexico City. A manual for journeyman architects of the Eighteenth Century*, Tucson, The University of Arizona Press, 1987, pp. 102-104.

^c Benito Bails, *De la arquitectura civil*, Madrid, Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1796, ed. facs., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983, pp. 4-6.

de cuyos temas deben dar razón a quien se lo pidiere. Por ejemplo: si alguno, en vez de emplear columnas en sus obras, utilizase estatuas de mármol, representando mujeres ataviadas con manto y ropaje hasta los pies, que se llaman Cariátides, y sobre ellas pusiese modillones y cornisas, a quienes le preguntasen la razón de ello, les dará esta respuesta: Caria, ciudad del Peloponeso, se coligó con los persas enemigos de todos los pueblos griegos.⁶

La filosofía impide al arquitecto ser altivo y le hace por tanto afable, justo, leal, con lo cual queda exento de avaricia, pues no puede llevar a cabo una gran obra sino con lealtad y desinterés. “No ha de ser el arquitecto concupiscente, ni tener el ánimo entregado al ansia de recibir regalos; debe sostener su decoro con gravea y mantener su honorabilidad: todo esto lo enseña la ciencia”⁷ (figura 1).

Por su parte, el autor del texto *Architectura mechanica conforme la practica de esta Ciudad de México*, nos indica —en el apartado “Instrumentos y libros que ha de tener un arquitecto”,⁸ probablemente escrito a mediados del siglo XVIII— precisamente los libros e instrumentos necesarios para la práctica de un arquitecto. De los libros apunta como indispensables los siguientes: compendio de matemáticas del padre Tosca, astronomía universal de Serrano, el libro de arquitectura del padre fray Laurencio, y el libro de Uvolfio, que trata de argamasas y otras prácticas. Los instrumentos se mencionan en la tabla. Dicho autor anónimo nos ofrece una caracterización del campo del constructor a mediados del siglo XVIII en la Nueva España; nos dice que el número de arquitectos



Figura 1. Instrumentos antiguos romanos (Pompeya y Herculano): compás de puntas y otro compás de reducción, y una escuadra. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia. Fotografía de Leopoldo Rodríguez Morales, 2012.

[...] nunca ha subido de ocho, ni bajado de cuatro el número de Maestros, en esta corte: Cosa que causa admiración quando vemos en otros Exercicios, la copia de Yndividuos que los componen hagame cargo de que con ocho ay número suficiente para todas las obras que se puedan ofrecer.⁹

También nos habla de algunos rituales que tenían los arquitectos en esas fechas; refiere que

[...] Sacan Ángel la Semana Santa, y están obligados a marchar en forma quando lo pide la necesidad de alguna guerra, y por este motivo tiene señalado Capitán, y demás oficiales conforme lo pide la Orden de Milicias; con título del Capitán General Excelentísimo Señor Virrey.¹⁰

Benito Bails —en su libro *De la arquitectura civil*, de 1796, en el primer capítulo (“Circunstancias de un buen arquitecto”)— nos indica las características de un arquitecto (tabla 1); nos dice que además incumbe saber de astronomía y de física experimental; empero, con todos estos conocimientos “bien que juntos con una incesante aplicación, no bastan para formar un Arquitecto, si no los acompaña el ingenio, que es el talento y don de la invención”. Si un arquitecto no quiere ser responsable de fraudes, dice Bails, debe

⁶ Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza, 2000, p. 6.

⁷ *Ibidem*, p. 8.

⁸ Mardith K. Schuetz, *Architectural practice in Mexico City. A manual for journeyman architects of the Eighteenth Century*, Tucson, The University of Arizona Press, 1987, p. 102.

⁹ *Ibidem*, p. 116.

¹⁰ *Ibidem*, p. 117.

ser aparejador, albañil, calero, yesero, pintor, escultor, cerrajero, etcétera. Debe hablar a cada oficial en su lengua, conocer sus obras, la calidad de ellas, y sobre todo los medios de que se valen los oficiales para engañar, si no quiere que se burlen de él.

Debemos señalar que el libro *De la arquitectura civil*, como señala Pedro Navascués Palacio en el estudio introductorio de este libro, está basado en otros tratados de arquitectura, incluyendo el de Vitruvio. Bails cita constantemente a otros autores hasta convertirse en un auténtico plagio; abusa de los textos y simplemente los traduce:

[...] en este sentido el servicio de Bails hubiera sido más honesto si hubiera presentado los textos no como propios sino como literalmente traducciones de J. F. Blondel, Frézier, Palladio, Milizia y Patte, principalmente [...] el uso y abuso de Bails llega demasiado lejos en este terreno, ya que al hacer una serie de citas puntuales y entrecomillar los textos utilizados, da a entender que el resto de la obra es original cuando ni aquello ni las láminas pueden ser tenidas como aportaciones de Bails.¹¹

Debo mencionar que varios tratados de estos siglos están basados en Vitruvio u otros tratadistas, y muchas veces no dan el crédito adecuado.

De lo dicho por estos arquitectos de diversas épocas, desprendemos que tanto los libros e instrumentos usados para la construcción de sus obras, es decir, objetos, fue posible que el arte creara una imagen ideal a través de los siglos. Ya desde la Antigüedad hubo representaciones de constructores, desde el antiguo egipcio, en la época griega y romana.¹² En este trabajo destacamos las imágenes

¹¹ Pedro Navascués Palacio, "Estudio crítico", en Benito Bails, *De la arquitectura civil*, Madrid, Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1796, ed. facs., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983, p. 74.

¹² Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de icnografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 19.



Figura 2. Vitruvio. Delfín Rodríguez Ruiz, "Introducción. Diez libros de arquitectura: Vitruvio y la piel del clasicismo", en Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza, 2000.

que aparecieron desde el Renacimiento a nuestra época. La figura 2 muestra el grabado que representa a Vitruvio; data de 1649 y es de Juan de Laet; aparece un Vitruvio anciano que muestra a Augusto un plano de proyecto; más allá están dos canteros con sus instrumentos, como la escuadra y el compás.¹³ En la imagen de la figura 3 tenemos el grabado del arquitecto Andrea Palladio, tal vez del siglo xvi, el cual aparece en un ovalo y por debajo están varios objetos, como tratados de arquitectura, unos planos, una brújula, un compás, escuadras y un tintero.¹⁴

¹³ Delfín Rodríguez Ruiz, "Introducción. Diez libros de arquitectura: Vitruvio y la piel del clasicismo", en Marco Lucio Vitruvio, *Los diez libros...*, op. cit., p. 18.

¹⁴ Andrea Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura*, trad. e ilustr. por Joseph Francisco Ortiz y Sanz, Madrid, Imprenta Real, 1797, p. IV, facs., Barcelona, Alta Fulla, 1993.

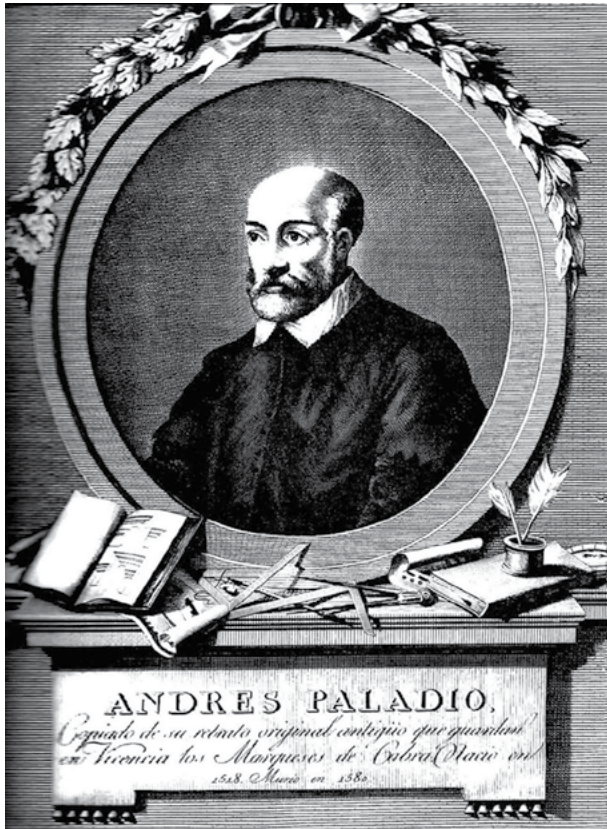


Figura 3. Andrea Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura*, trad. e ilustr. por Joseph Francisco Ortiz y Sanz, Madrid, Imprenta Real, 1797, p. IV, facs., Barcelona, Alta Fulla, 1993.

La imagen del arquitecto es la imagen de un grupo en particular, es la imagen que la sociedad tenía de ellos, es la representación individual de cómo lucían ante otros grupos, cómo se distinguían. Retratarse en el antiguo régimen

[...] fue una forma de afirmar el status social, de decirse a sí mismo y a los demás el lugar que se ocupaba en la compleja trama de una sociedad en la que derechos y deberes, entendidos como privilegios, ni eran universales ni estaban adscritos a la persona sino al grupo de pertenencia.¹⁵

No sólo sobre sus características físicas, como ellos lucían, sino también aspectos como la moda,

¹⁵ Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, México, INAH/Conaculta, 2009, p. 16.

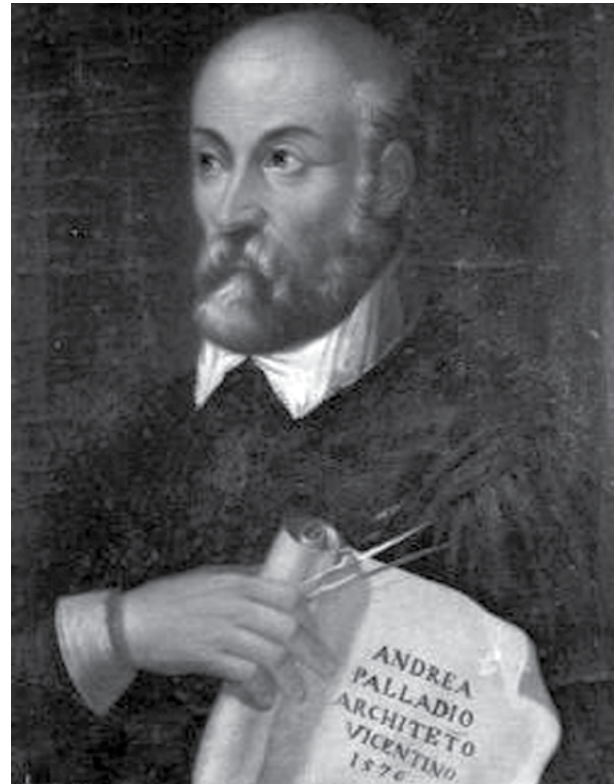


Figura 4. Andrea Palladio (1508-1580) mostrando un compás y un pergamino con la fecha de 1570, retrato atribuido a Giovanni Battista Maganza, 1574, Villa Valmarana ai Nani, Vicenza, Italia. Disponible en [www.venicethefuture.com]; consultado el 8 de febrero de 2013.

el color de su piel, etcétera (figura 4). La existencia del retrato, nos dice José Luis Díez, refiriéndose a España,

[...] cobra un especial protagonismo y significación en el siglo XIX, en que los cambios sociales y la transformación de las corrientes de pensamiento imponen el triunfo de los valores individuales y, por ello, una nueva dimensión y vivencia de lo privado, que convertirá el retrato en el género artístico por excelencia durante el pasado siglo, fomentando tanto desde la nueva clientela surgida entre la burguesía adinerada como en los ambientes más íntimos de la bohemia e intelectualidad de los artistas decimonónicos.¹⁶

¹⁶ José Luis Díez, "La imagen del artista en la pintura española del siglo XIX", en *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores*

Debemos reconocer tres características del retrato de los constructores: 1) cómo querían los arquitectos que el pintor los representara; 2) cómo el pintor, conocedor de la representación del arquitecto, elabora su discurso visual, y 3) cómo el pintor reproduce escenas del pasado en relación con arquitectos, creando escenarios ficticios.

El pintor —como señala Antonio Palomino de Castro y Velasco en el capítulo III de *Observaciones para componer una historia tomada de diferentes papeles*— debía saber que para la composición, además del dibujo tendría que conocer varios elementos, como insignias, instrumentos, etcétera, para poder elaborar sus retratos:

Pensar el pintor principiante o aprovechado que para lo que se le ofrezca: ha de hallar estampa, o papel a propósito, se engañará porque apenas lo conseguirá tal vez; aunque algunos tienen en esto tal felicidad y genio, que sin dificultad acomodan la figura que encuentran, reduciéndola a su modo, añadiendo, o quitando alguna cosa, o variando las insignias, instrumentos, o atributos; pero esto puede ser fácil en una figura, cuyo vestuario no tenga ninguna precisión determinada, como ser obispo, religioso, etcétera.¹⁷

Palomino dice que también los pintores pueden recurrir a otros artificios, como copiar diversos objetos ya pintados, o como él dice “hurtar” de otras historias, que es como inventar una nueva acción, donde el sujeto aparezca con algún elemento de arquitectura, de vestuario y de otros objetos.¹⁸ Esto que recomienda Palomino fue considerado en los retratos de arquitectos u otros personajes distinguidos.

del siglo XIX en el Museo del Prado, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p. 39.

¹⁷ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico, y escala óptica. Práctica de la pintura, en que se trata de pintar a el olio, temple y fresco...*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1797, p. 97.

¹⁸ *Ibidem*, p. 98.

Por otro lado, nos dice Tomás Pérez Vejo, los pintores eran obsesivos en sus temas, se preocupaban mucho por la verosimilitud, por la representación de los hechos tal cual habían ocurrido; asimismo, recurrían, “no sólo a obras de carácter narrativo (historias, novelas históricas, obras de teatro, memorias, etcétera), sino a otras más especializadas, como la arqueología, la numismática o los estudios de indumentaria”.¹⁹ Ya en el siglo XVIII se manifestaba una característica de *habitus* especial para los maestros mayores (arquitectos). En una carta dirigida al Virrey de Nueva España, un arquitecto expone:

En la corte de Madrid, un mancebo francés que no llegaba a 23 años servía la plaza de Maestro Mayor con sueldo de ocho mil pesos. Tiene uniforme con bastón, casa en Real Palacio, y el coche de cámara de su Majestad. Lo cual debiera ser patente a su Excelencia el Maestro Mayor de sus Reales Fábricas para que le subieran el salario.²⁰

Es decir, según este autor anónimo, se quejaba desde la Nueva España que los maestros mayores en Madrid tenían ciertos privilegios, “uniforme con bastón, casa en el Real Palacio y el coche de cámara”, lo cual nos indica un modo de vida particular.

Juan Francisco Esteban, indica que es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando más frecuente es utilizada la icnografía o planta del edificio como atributo de la arquitectura y del arquitecto; influencia que provenía de las academias europeas, sobre todo la londinense, “que es la primera en ejecutar la libertad del arquitecto”.²¹ Las marcas de distinción cambian con el régimen de gobierno; durante los siglos XVI al XVIII hay abundancia de retratos de per-

¹⁹ Tomás Pérez Vejo, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, en *Historia y Grafía*, núm. 16, 2001, p. 81.

²⁰ Mardith K. Schuetz, *Architectural practice...*, *op. cit.*, p. 61.

²¹ Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de icnografía*, *op. cit.*, p. 34.

sonajes vinculados al poder económico y político: virreyes, obispos, comerciantes, mineros. Con la entrada del siglo XIX y el cambio de régimen emanado de la Independencia, el retrato sufrirá una transformación; la nueva nación va a requerir ingenieros, arquitectos y médicos para convertir en hechos el discurso de la modernidad.

El retrato del arquitecto, nos dice una investigadora, viene a ser “una variante modernizada de un género que se empezó a cultivar con particular interés desde el Renacimiento: el retrato del humanista; el cual a partir del siglo XVII reflejó la lucha de los artistas por obtener el reconocimiento público como figuras intelectuales”.²² Esas pinturas estaban caracterizadas por la identidad del sujeto, la cual comprendía a los accesorios de su profesión, mismos que a su vez daban cuenta de su posición social y cultural.²³ Cuando algún arquitecto lograba ser plasmado en un óleo por parte de algún pintor de renombre, conseguía uno de los reconocimientos sociales de mayor prestigio que la élite podía tener. El siglo XIX fue muy abundante en retratos realizados por artistas surgidos de la academia. Los temas religiosos habían quedado de lado y los temas civiles inundaron los espacios; el retrato se convirtió en la expresión más elaborada del arte. Aunque deberemos decir que hay muy pocos arquitectos pintados en México, como veremos.

Los cuadros y fotografías existentes son un vehículo que nos muestra las formas de vestir, la moda vigente y la forma particular de los constructores, es decir, la imagen que deberían tener. Ellos tenían un *habitus* especial que los diferenciaba de otros grupos dominantes, una marca particular, un sello de distinción diferente; poseían un lenguaje particular con el cual tenían el secreto de la profesión, del arte, de la

ciencia de la construcción. Debemos considerar los cuadros como imágenes que no son reflejo de una realidad del pasado, sino más bien como

[...] una sofisticada forma de construcción de realidad, un poderoso instrumento de producción y de control de imaginarios colectivos. La propuesta es que la imagen no informa, o informa de manera marginal, de la realidad, sino de una determinada interpretación de la misma y de la forma en que fue construida.²⁴

Se ha tenido la tentación de considerar al retrato como una representación exacta de la realidad; ya anotamos que no es tal; Peter Burke indica que debemos considerar los retratos como un género pictórico que se compone de un sistema de convenciones que cambian lentamente a través del tiempo; las poses, los gestos, y hasta los objetos representados, tienen por lo general un significado simbólico. La finalidad del retrato es representar al individuo de que se trate en una forma positiva, con su mejor actitud, con posturas elegantes. De los accesorios del retrato debemos decir que muestran, por regla general, la autorrepresentación de los sujetos, donde “los accesorios pueden ser considerados propiedades del sujeto en el sentido teatral del término”.²⁵ Los personajes pintados se ponían sus mejores vestimentas, por lo que podemos afirmar que el retrato no representa un testimonio del vestido cotidiano. Lo que muestran es la forma en que vestían los ricos, sus poses y actitudes particulares, su estatus social.

En los cuadros de arquitectos encontramos algunas características específicas que los distinguen de

²² Angélica Velázquez Guadarrama, “Retrato de los arquitectos Agea”, en *La colección de pintura del Banco Nacional de México, Catálogo. Siglo XIX*, t. I, México, 2004, p. 254.

²³ *Idem.*

²⁴ Tomás Pérez Vejo, “Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramientas de análisis histórico”, en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005, p. 50.

²⁵ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 30-31.

otros retratos de época: desde la forma de vestir (la moda del momento), o que puede ser algún uniforme distintivo, hasta la pose personal; también muestran los proyectos propios en primer plano, así como algunos instrumentos de trabajo, como pueden ser el compás o las escuadras; según lo refiere Vitruvio en el primer siglo después de Cristo, al arquitecto “Le será de gran ayuda la geometría, que le adiestrará especialmente en el uso de la regla y del compás, con cuyo auxilio trazará mucho más fácilmente las plantas de los edificios, y sabrá levantar a escuadra y a nivel los planos de ellos”.²⁶ Ahora, al estar frente a un retrato de arquitecto en algún museo, el espectador no se confunde: hay suficientes elementos que indicarían que se trata sin duda de un arquitecto. Esas convenciones llegan a la fotografía e incluso hasta el siglo xx.

En el presente, los cuadros nos dicen algo que es totalmente diferente a lo que dijeron en el pasado; son cuadros sencillos en apariencia: por lo general el personaje aparece con sus dibujos (proyectos) e instrumentos; esta es una característica general. Y es que los retratos de la primera mitad del siglo nos permiten, como señala Esther Acevedo, observar a una sociedad en transición;

[...] la apariencia del cuerpo, su movimiento, la pose, la expresión, la vestimenta, sus afeites, nos hablan de una sociedad que se transforma primero al grito de la modernidad y, más tarde, después de la Independencia, todo se abre para quien quiera descifrarlo.²⁷

Durante la época colonial los retratos de los gobernantes, así como los miembros de órdenes religiosas, fue una práctica común que siguió usando

²⁶ Marco Lucio Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, op. cit., p. 6.

²⁷ Esther Acevedo, “Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo xix”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructura colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Conaculta, 2001, p. 107.

los símbolos de poder según la esfera de su competencia: las mesas, las columnas, los cortinajes, las sillas, los pequeños objetos, el cetro o la corona, eran las formas de la identificación del personaje. Los retratos, tenían la función de ser representaciones de los valores de la sociedad estamental; esa era la forma de transmitir ejemplos de conducta y de reafirmar una colectividad.²⁸

Por supuesto, la tradición de los retratos de arquitectos apareció en Europa, la cual data de varios siglos atrás, en especial del Renacimiento. En grabados, óleos sobre madera, y después en tela, fueron plasmados los arquitectos más reconocidos de su momento; los primeros grabados fueron del arquitecto romano Marco Vitruvio Poliión, como vimos. Después, en los siglos xvi al xvii, encontramos varios retratos de arquitectos europeos realizados con las técnicas de la época; italianos, ingleses, franceses y posteriormente españoles; todos ellos con sus característicos atributos: compás, escuadra, planos arquitectónicos. Escogimos a los arquitectos que aparecen con algunos atributos; sin embargo, hay otros retratos de arquitectos que no están acompañados con símbolos. Debemos decir que en la Nueva España estos retratos no abundaron; la explicación tal vez se deba al hecho de que aquí no tenían el reconocimiento que había, por ejemplo, en España.

A finales del siglo xviii y principios del xix, señala Julieta Pérez Monroy, sucede la transición del antiguo régimen a la modernidad, tanto en las ideas como en el uso de una indumentaria diferente, sobre todo en la ciudad de México. El traje barroco se abandona por otro más moderno de estilo neoclásico, vinculado con la ideología de la Ilustración y especialmente con la Revolución francesa, donde hubo cambios determinantes; en 1793,

[...] la Convención decretó la libertad en el vestir, que anulaba en forma definitiva las leyes suntuarias de

²⁸ *Ibidem*, p. 109.

la monarquía. Surgió entonces un proceso de experimentación de diversas modas. De todas ellas, el pantalón fue la prenda que llegó para quedarse y transformó la forma de vestir de los caballeros.²⁹

En la España borbónica las élites imitaron a los franceses, lo cual conformó un nuevo tipo social, el *petit maître* (petimetre) o currutaco, personajes (hombre o mujer) que vivía de la vanidad, del lujo y la moda, la cual era llevada hasta la exageración; junto a esta moda estaban los tipos populares, como los majos que vestían de forma insolente, con amplias capas, chaquetas, sombreros de ala ancha; y en las mujeres, el uso basquiña o falda de colores vivos y mantillas. Por otro lado, en la Nueva España las élites también se afrancesaban y su estilo de vida se reflejaba en las costumbres y en la indumentaria. Fueron los virreyes, los funcionarios y miembros de la corte quienes introdujeron lo último de la moda francesa. En las tiendas apareció el túnico, cuyo uso escandalizó a la sociedad, además las telas como la muselina, el paño de seda, o el tafetán; este traje llevaba un tápalo (especie de manto), el chal o el mantón de Manila, prendas que tapaban los hombros.³⁰ El nuevo estilo, “que confirió al cuerpo cierta libertad, implicaba el abandono de pelucas a cambio del cabello natural; entonces, las damas lo recogieron sobre la nuca e incluso lo llegaron a cortar, lo cual se denominó pelonería”.³¹ Por supuesto, la élite de los constructores no fue ajena a los usos y modas del momento.

Arquitectos europeos

Las imágenes más antiguas de arquitectos aparecieron en el Renacimiento; como vimos, los prime-

²⁹ Julieta Pérez Monroy, “Modernidad y modas en la Ciudad de México: de la basquiña al túnico, del calzón al pantalón”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, vol. IV, coord. por Anne Staples, México, FCE, 2005, p. 54.

³⁰ *Ibidem*, pp. 56, 57 y 59.

³¹ *Ibidem*, p. 60.



Figura 5. Ludovico Buti, *The architect*, 1558, fresco con témpera y oro, Galería de los Uffizi, web gallery of art, [www.wgahh]; consultado en junio de 2010.

ros grabados fueron de Vitruvio y Andrea Palladio; posteriormente aparecieron otros, tanto de italianos, franceses e ingleses; presentamos algunos ejemplos de ellos. La figura 5 ilustra el taller de un arquitecto; se trata del espacio creativo donde convivían diversos trabajadores: dibujantes, maestros de obras y el propio arquitecto; observamos las mesas de dibujo; del lado izquierdo dos personas discuten en torno a una maqueta; en el centro dos sujetos observan a un dibujante realizar trazos con un compás sobre el papel; más al fondo está otro trabajador; de la pared cuelga un plano de lo que parece ser una ciudad amurallada; a la derecha al fondo se hallan dos personajes, uno de pie y el otro sentado; sobre la mesa se aprecian algunos instrumentos. La figura 6 es un óleo llamado *Arquitecto*, del pintor italiano Lorenzo Lotto; el personaje sostiene con su mano derecha un enorme compás y con la izquierda un plano enrollado. La figura 7 es el retrato del arquitecto Christopher Wren, constructor de la catedral San Pablo, de Londres; su mano derecha está recargada en uno de sus planos, mientras sostiene su compás; sus ropajes son de la época barroca, en donde el uso de peluca era sinónimo de distinción.



Figura 6. Lorenzo Lotto, *Arquitecto*, 1535, óleo sobre tela, Staatliche Museen, Berlín, web gallery of art, [www.wgahh]; consultado en mayo de 2010.



Figura 8. Retrato de John Mylne Junior, 1650, S/A, de artista desconocido; disponible en [www.wikipedia.org]; consultado en abril de 2011.



Figura 7 Arquitecto sir Christopher Wren. Godfrey Kneller, *sir Christopher Wren*, 1711, National Gallery, Londres; disponible en [www.nationalgallery.org.uk]; consultado en agosto de 2009.



Figura 9. Retrato de John Vanbrugh, 1700 (aprox.), óleo de Godfrey Kneller; disponible en [www.wikipedia.org]; consultado en abril de 2011.

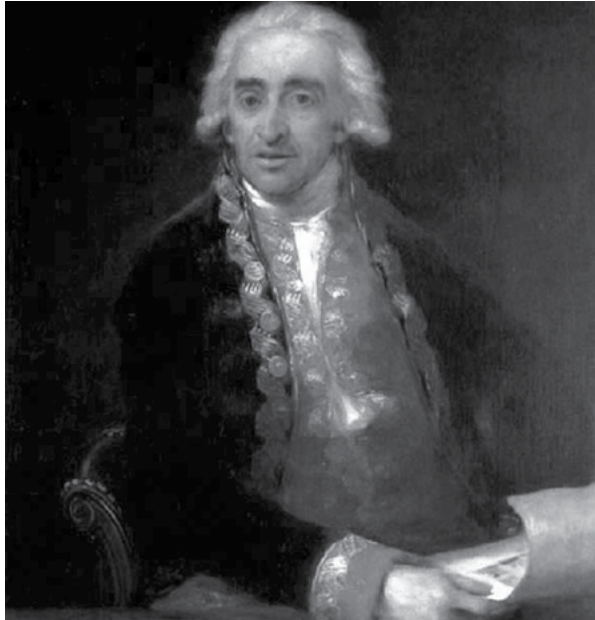


Figura 10. Juan de Villanueva. Óleo de Francisco de Goya (1746-1828). Ma. Ángeles Blanca Piquero y Mercedes González de Amezcua y del Pino, *Los Goyas de la Academia*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002.



Figura 12. Retrato de Isidro Velázquez litografiado por Federico de Madrazo en 1836 para la revista *El Artista*.

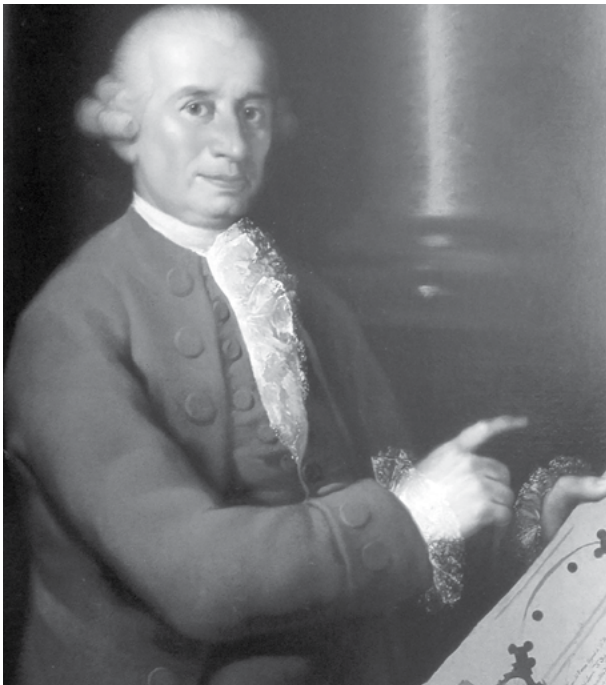


Figura 11. Ventura Rodríguez, sosteniendo la planta de la capilla del Pilar. Óleo de Francisco de Goya. Copia de Zacarías González Velázquez. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pedro Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour. 1746-1796*, España, Abada Editores, 2003, p. 61. El arquitecto español Ventura Rodríguez (1717-1785), uno de los mejores de su época, era hijo de un albañil y trabajó en las obras del Real Sitio y Villa de Aranjuez. Información disponible en [www.es.wikipedia.org/wiki/]; consultado en mayo de 2011.



Figura 13. Isidro Velázquez. Óleo de Vicente López, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pedro Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour. 1746-1796*, España, Abada Editores, 2003.

En la figura 8 se muestra un retrato de John Mylne, quien apoya su mano izquierda en un busto de mármol (seguramente también fue escultor), el cual está afianzando un plano arquitectónico. La figura 9 es un retrato de John Vanbrugh sosteniendo un gran compás. En las ilustraciones de las figuras 8 y 9 los dos personajes aparecen con vestuario y peinados de época.

En relación con los cuadros de pintores españoles, igualmente contienen elementos iconográficos de los cuadros de ingleses o italianos. El retrato al óleo (figura 10) pintado alrededor de 1805, por Francisco Goya de su amigo el arquitecto Juan de Villanueva, “el mejor arquitecto neoclásico de Madrid”, el cual estuvo pensionado en Roma (1758 a 1765), fue teniente director de arquitectura de la Academia, llegando a director general; aparece en el cuadro con peluca y luciendo el uniforme de académico “rodeado de sus planos y papeles”;³² en realidad está con sus proyectos arquitectónicos y algunos instrumentos de trabajo, como el compás y lápices de dibujo. Goya perfeccionó el modelo pictórico de utilizar planos en los cuadros de Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez.³³ Debo señalar que lo más probable es que esta vestimenta de académico haya pasado a México y pudo ser usada por los arquitectos en la Academia de San Carlos.

El retrato que también hizo Goya de Ventura Rodríguez (figura 11) muestra al arquitecto usando una peluca y con el plano de la capilla del Pilar, el cual está sostenido por su mano izquierda, mientras la derecha apunta hacia un extremo.

La figura 12 presenta el retrato del arquitecto Isidro Velázquez, que es una litografía, la cual lo muestra con el compás de dos puntas, característico de

³² María Ángeles Blanca Piquero López y Mercedes González de Amezcúa y del Pino, *Los Goyas de la Academia. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002, p. 65.

³³ Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de iconografía, op. cit.*, p. 36.



Figura 14. El Cardenal Cisneros visita las obras de la Caridad. Óleo del español Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917). Disponible en [www.fuenterebollo.com/faqs-numismatica/cisneros-imagen]; consultado en junio de 2011.

estos cuadros, como hemos visto. En la figura 13 se muestra al mismo arquitecto Isidro Velázquez con un traje elegante de época; aparece con la mano derecha indicando algunos planos arquitectónicos, tal vez diseñados por él; la mano izquierda sostiene un guante y un bastón.

Por otro lado, nos dice Tomás Pérez Vejo, los pintores eran obsesivos en sus temas, se preocupaban mucho por la verosimilitud, por la representación de los hechos tal cual habían ocurrido; asimismo, recurrían “no sólo a obras de carácter narrativo (historias, novelas históricas, obras de teatro, memorias, etcétera), sino a otras más especializadas, como la arqueología, la numismática o los estudios de indumentaria”.³⁴ En el caso del cuadro *Cisneros, fundador del Hospital Santuario de la Caridad de Illescas*, del pintor español Alejandro Ferrant (siglo XIX), observamos una escena que recrea una situación ficticia del siglo XVI, con elementos inventados, como la ropa de época; esta imagen es interesante, pues aparece un arquitecto con sus instrumentos de trabajo (compás), un enorme plano arquitectónico, el cual es mostrado al cardenal, en el mismo sitio de la edificación (figura 14).

³⁴ Tomás Pérez Vejo, “Pintura de historia...”, *op. cit.*

Arquitectos mexicanos

Del periodo virreinal encontramos un personaje emblemático: Francisco Eduardo de Tresguerras (Celaya, 1745-1833), arquitecto autodidacta, pintor, escritor, grabador, músico, etcétera.; de todas las aficiones de Tresguerras, destaca la de arquitecto, cuya definición él mismo nos la proporciona:

Enfadado ya, quise juntar la música a mi ocupación; me disipaba y me esponía infinito, no convenía con mi educación; fui grabador en una temporada, carpintero y tallista otra, agrimensor algunas veces, y siempre vacilando, di de hocicos en lo de arquitecto, estimulado de ver que cualquiera lo es con sólo querer serlo; sólo se requiere aprender una jerga de disparates como la de los médicos, babosear cualquier autor de arquitectura de tantos como hay, en particular las escalas de Vignola, hablar muy hueco, jergonzas de ángulos, áreas, tangentes, curvas segmentos, dovelas, imoscapos, etc.; pero con cautela, siempre delante de mujeres, cajeros, y otros que no los entiendan; después entra el ponderar unas obras, echar por tierra otras, hablar mal de los sujetos, abrogarse mil aciertos y decidir magistralmente, y hételo ya *Arquitecto* hecho y derecho.³⁵

Esta definición, por supuesto, peca de superflua y en realidad trivializa un oficio por demás complejo. No nos dice como fue que aprendió el oficio de construir un edificio, aunque Manuel Romero de Terreros indica que “se formó, puede decirse, por sí mismo, estudiando en los libros de arquitectura que pudo haber a las manos, y que naturalmente no fueron abundantes”.³⁶ Tenía obras de Vitruvio, Vignola, Serlio; también

³⁵ *Apud* Manuel Romero de Terreros, “El arquitecto Tresguerras (1745-1833)”, en *Anales del Museo Nacional de México*, cuarta época, vol. 5, 1927, p. 328.

³⁶ *Idem.*

[...] por las frecuentes citas que hace en sus notas, que conocía bien las de Palomino y Mengs, Arfe, el Diccionario de las Bellas Artes de Tasca, el Manual de Arquitectura de Branca y Vegni, la Filosofía Moral y la Fuerza de la Fantasía, de Luis Antonio Muratori; el Diccionario de las Nobles Artes, de don Diego Antonio Rejón de Silva; y las obras de don Antonio Ponz, a quien seguía y estudiaba.³⁷

Existen pocos estudios sobre el *habitus* del arquitecto, es decir, el estilo de vida, el cual incluye posesiones, gustos, objetos adquiridos, como muebles, armas, etcétera. En un artículo se dice que los bienes materiales del arquitecto José Eduardo de Herrera (finales del siglo xvii o principios del xviii [1758]) estaban especificados en su testamento, donde se indica que había dejado varias propiedades, objetos suntuarios (como pinturas, obras de artesanía y armas antiguas), y por supuesto también tenía una biblioteca, cuyos libros muestran a un hombre culto interesado “no solamente por volúmenes relacionados con su profesión, sino también por libros de medicina, arte militar, historia y literatura”; poseía los tratados clásicos de arquitectura, como *Los diez libros arquitectura*, de Marco Lucio Vitruvio Poliión (impreso en 1582), los seis volúmenes de Sebastiano Bartolomeo Serlio (de 1537), *I quattro libri dell'architettura*, de Andres de Pietro, “Palladio” (de 1570), del pintor francés Jean Cousin, *Livre de perspective de J. C.* (1560), de Juan de Torija, *Breve tratado de todo género de bóvedas* (1661), de Diego Arenas, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (1633), de Juan de Herrera, *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real Escorial* (1589), etcétera. Por supuesto, también tenía libros de matemáticas, música, filosofía, minería, astronomía, religión y mística.³⁸

³⁷ *Idem.*

³⁸ María del Carmen Olvera Calvo, “La biblioteca de un archi-

El caso de José Damián Ortiz de Castro (¿-1793) es por demás interesante. El legado de bienes que dejó a su muerte nos permite tener una aproximación al *habitus* particular de uno de los mejores arquitectos de su época, quien logró acumular una serie de bienes materiales, unos característicos de su profesión, y otros relacionados con la clase social a la que perteneció; además, también dejó varias deudas económicas de sus obras inconclusas, las cuales fueron intervenidas por sus hermanos. La originalidad de su acumulación nos permite profundizar en la vida de una persona que vivió —hasta finales del siglo XVIII— dentro de las normas propias de su generación. Fue un personaje ilustrado, creador de importantes obras arquitectónicas. El documento de archivo “Inventario de los bienes de Don José Damián Ortiz, Maestro de Arquitectura que fue de esta Nuestra Ciudad. A pedimento de su viuda Doña Mariana de Herrera y Troncoso, vecina de esta capital”,³⁹ consta de poco más de 200 fojas, dividido en tres apartados. Al no dejar testamento, a petición de sus familiares se produjeron varios documentos en torno a los bienes materiales del arquitecto difunto; listados de sus propiedades (como casas, terrenos, etcétera); listado de sus bienes inmuebles (como mobiliario y libros), y hasta de su vestuario (como *calzones verdes de paño*, casacas, pantalones, sombreros, *chupines*, etcétera); deudas que dejó el difunto; obras arquitectónicas inconclusas. Una lectura sociológica nos demuestra el estilo de vida de un arquitecto de finales del siglo XVIII, es decir, su *habitus*. El proceso del intestado de este arquitecto fue de varios años; al no tener hijos sus herederos fueron varios y entraron en pleito por las posesiones que dejó, mismas que incluían deudas y obras arquitectónicas pendientes. Este expediente da cuenta no sólo de un simple lis-

tecto de la época virreinal en México”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, primera época, núm. 6, México, INAH, 1981, pp. 33-39.
³⁹ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, caja 5716, exp. 26, f. 218. Véase la sección “Documentos”, pp. 123-132, en este volumen.

tado, sino de toda una forma de vida cotidiana de su tiempo y espacio, de un *habitus* determinado de las personas. ¿Qué objetos poseía el arquitecto? ¿Qué lo diferenciaba de otros miembros de la élite novohispana? ¿Cuáles eran sus deudas como constructor?

Este listado se puede dividir en tres partes: 1) sus propiedades (una casa principal de mampostería —valuada en 3 500 pesos—, un terreno eriazado y una *casilla* labrada en el pueblo de Iztapalapa); 2) el ajuar de la casa incluía infinidad de artículos (como candiles, mesas de cedro, butaques, espadas, relojes, vajillas, sombreros, cubiertos, etcétera), y 3) sus instrumentos de trabajo (como varios juegos de compases, 210 pliegos de papel de marca, su mesa de dibujar —restirador—, modelos de polígonos, escuadra de cantero, instrumentos de medición —como una vara de latón—, nivel de bronce, etcétera). Otro asunto eran sus libros, de los cuales poseía muchos, como se aprecia en la lista; por supuesto tenía el libro básico de todo arquitecto de esa época: *Los diez libros de arquitectura*, de Marco Lucio Vitruvio Polión; también tenía el libro de arquitectura del padre Miguel Benavente, el libro cuarto de *Arquitectura* de Benito Bails, el de Vigñola, etcétera. Por supuesto que todas sus propiedades, así como sus pertenencias, están acompañadas por documentos firmados por valuadores, mismos que constataban la veracidad del *inventario de bienes*.

Pero los arquitectos mexicanos también fueron grandes coleccionistas de arte prehispánico y virreinal; es el caso del arquitecto Joaquín de Heredia (1772-1852); tuvo dos hijos, Francisco de Paula y Vicente, quien a su vez tuvo un hijo, Guillermo, también arquitecto; “esta familia tejió toda una red de relaciones profesionales que se manifestó en un tiempo y espacio determinados: todo el siglo XIX y hasta principios del XX”.⁴⁰ La colección de Guillermo

⁴⁰ Leopoldo Rodríguez Morales, *El campo del constructor en el siglo XIX. De la certificación institucional a la esfera pública en la ciudad de México*, México, INAH/Conaculta, 2102, p. 157.

Heredia (que suponemos la acumularon su abuelo y su padre) incluía pinturas, una gran biblioteca, y por supuesto objetos prehispánicos y coloniales.

En esa su casa habitación tuvo el arquitecto [Guillermo] Heredia una extensa y selecta biblioteca, además de un rico museo de arte de antigüedades coloniales y precortesianos, que a su muerte se desperdigó, como pasa con todas las colecciones, de lo que sea, que se hacen en México. Poco, poquísimos, fue a dar a mexicanos, y su mayor parte pasó a los Estados Unidos, lo que fue una lástima.⁴¹

Retratos de arquitectos mexicanos

En México, los retratos que localizamos no son tan abundantes como en Europa; sin embargo, podemos configurar un modelo de personalidad común que creemos va a perdurar hasta el siglo xx, como es el caso de la imagen del arquitecto Juan O’Gorman y de un arquitecto plasmado en un mural de David Alfaro Siqueiros. La figura 15 muestra al arquitecto español Lorenzo de la Hidalga, el cual fue pintado por Pelegrín Clavé en 1851; nos muestra no sólo planos y objetos de trabajo, sino también una maqueta de la cúpula de la iglesia de Santa Teresa, pues la original se vino abajo por un temblor y fue sustituida por otra diseñada por De la Hidalga. En un informe respecto a dichos planos, los arquitectos de la Academia Manuel Castro, Joaquín Heredia, Manuel M. Delgado y Enrique Griffon, declararon haber acordado, por unanimidad, “que siendo el autor académico de mérito en el ramo de arquitectura está plenamente facultado para construir toda suerte de obras, sin necesidad de censura previa. México, 20 de diciembre de 1845”.⁴² En este cuadro

[...] de la Hidalga se encuentra de pie, recargado sobre una mesa en la que apoya la mano izquierda, mien-

⁴¹ Artemio de Valle-Arizpe, *Por la vieja calzada de Tlacopan*, México, Cía. General de Ediciones, 1954, pp. 249-250.

⁴² Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), gaveta 22, exp. 4956.

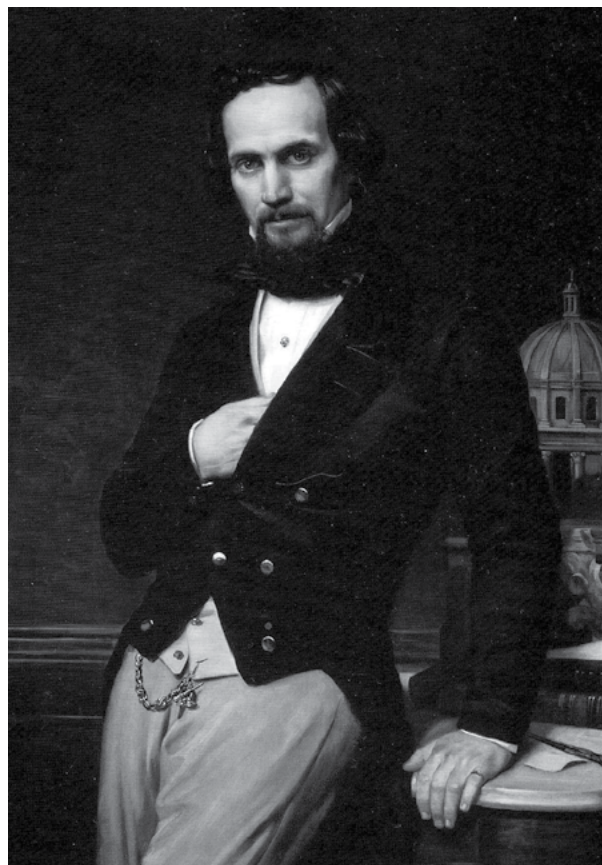


Figura 15. Lorenzo de la Hidalga, óleo de Pelegrín Clavé, 1851. Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, INAH/Conaculta, 2009, p. 171.

tras la derecha se introduce en el pecho por encima del frac que elegantemente porta. Sobre la mesa hay planos, libros, instrumentos y al fondo una maqueta de su autoría de la cúpula de la iglesia de Santa Teresa. La obra era un recuerdo, pero también un reconocimiento a la labor del arquitecto.⁴³

Además, como asegura Tomás Pérez Vejo, estamos “por encima de cualquier otra consideración, ante la representación de un personaje de la elite social más que ante el representante de una profesión concreta. Un retrato de condición, pero sobre todo de clase social”.⁴⁴

⁴³ Esther Acevedo, “Diferencias y permanencias...”, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁴ Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos...*, *op. cit.*, p. 157.

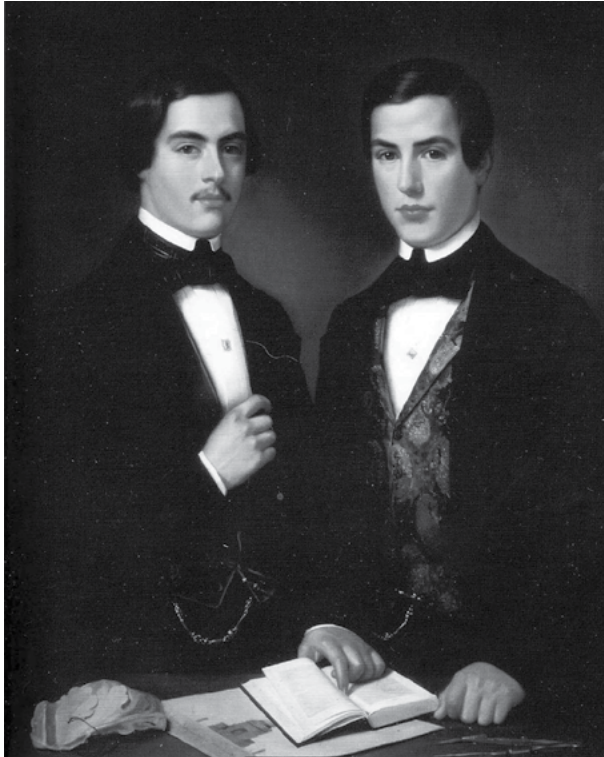


Figura 16. Arquitectos Juan y Ramón Agea (1847), óleo de Juan Cordero y Osio. Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, INAH/Conaculta, 2009, p. 167.

Otro óleo, pintado por Juan Cordero y Osio (figura 16), corresponde a los hermanos arquitectos Juan y Ramón Agea, los cuales estuvieron pensionados en Europa. El cuadro muestra a los hermanos vestidos elegantemente, con algunos objetos propios de su profesión (un libro que puede ser un tratado de arquitectura, un capitel, un plano arquitectónico y un compás). La vestimenta de los arquitectos muestra

[...] la elegancia y la riqueza del atuendo de los personajes. Cordero los representó haciendo gala de su juventud y de su posición social, manifiesta en la corrección de su traje y en el aliño de su persona. La pulcritud y albura de sus camisas contrasta con las tonalidades oscuras de sus corbatas y con los chalecos, uno de terciopelo marrón y el otro de seda brocada.⁴⁵

⁴⁵ Angélica Velázquez Guadarrama, "Retrato de los arquitectos Agea", *op. cit.*, p. 254.



Figura 17. Ramón Rodríguez Arangoiti, Hugo Arciniega Ávila, "El arquitecto del emperador: Ramón Rodríguez Arangoiti en la Academia de San Carlos (1831-1867)", tesis doctoral en Historia del Arte, FFYL-UNAM, 2003, p. 221.

Los detalles del cuadro como son los botones, las leontinas de oro y las levitas negras, son un carácter de respetabilidad social y su apariencia de clase acomodada refleja un código ético: diligencia y responsabilidad. Los Agea eran hijos de un general español, Juan Agea, quien llegó a México para combatir a los insurgentes; empero, se quedó en nuestro país, donde permaneció hasta su muerte.⁴⁶

Otro pensionado fue Ramón Rodríguez Arangoiti (figura 17). La tesis doctoral de Hugo Arciniega Ávila acerca de este arquitecto es una investigación minuciosa y muy documentada, tanto de archivos oficiales como familiares; la gran información de documentos que logró acumular (escritos y gráficos), muestran a ese arquitecto como uno de los más importantes del siglo XIX.⁴⁷ La fotografía lo muestra

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Hugo Arciniega Ávila, "El arquitecto del emperador: Ramón



Figura 18. El arquitecto Mariano B. Soto, dibujo a lápiz de Santiago Rebull, 1864. Apud Nanda Leonardini, *El pintor Santiago Rebull. Su vida y su obra (1829-1902)*, México, UNAM, 1983, p. 89.

en la ciudad de Roma, donde permaneció algunos años; vemos que en el fondo está el Coliseo; con la mano derecha sostiene algunos planos diseñados por él, mientras la mano izquierda la posa dentro del saco.

El dibujo del arquitecto Mariano B. Soto, realizado por Santiago Rebull (figura 18), muestra al personaje en una pose que no corresponde a la figura clásica de los arquitectos con sus instrumentos de trabajo. En cambio, como se afirma en el libro de Nanda Leonardini,

[...] Al respecto, Manuel F. Álvarez comenta: Encargado Rebull por Maximiliano para que hiciera su retrato, comprendió el artista la dificultad de *la pose*, de tal personaje y se le ocurrió un arbitrio: aprovechando el parecido, que con aquel tenía el Ingeniero Civil y Ar-

Rodríguez Arangoiti en la Academia de San Carlos (1831-1867)", tesis doctoral en Historia del Arte, México, FFYL-UNAM, 2003.

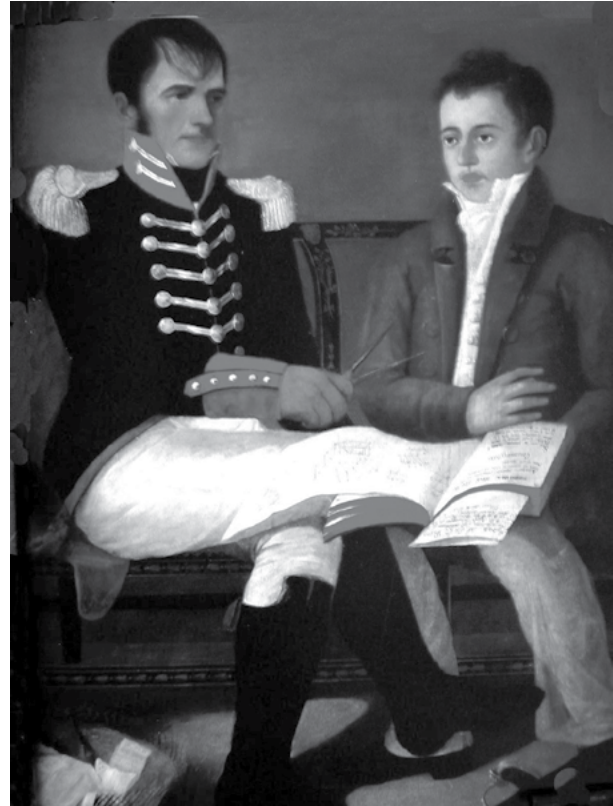


Figura 19. Detalle del cuadro *Capitán de patriotas de México, Pedro Marcos Gutiérrez*, 1814. Óleo de autor no identificado, Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Avantel/Banamex/Conaculta, 1999.

quitecto D. Mariano B. Soto, solicitó de este su amigo, hacer un dibujo a lápiz, en la posición que deseaba, como se ve en el grabado adjunto, y ya así no tuvo más que vestir un maniquí con los respectivos paños bien estudiados y aprovechando el retrato de busto, que ya había hecho.⁴⁸

Un pintor no identificado realizó el cuadro de la familia del capitán Pedro Marcos Gutiérrez (figura 19). En la composición del cuadro se muestra a los padres en actitud de instruir a sus hijos; el padre

[...] dirige los estudios del joven, quien aprende sobre esquemas algunas lecciones que podemos suponer

⁴⁸ Manuel F. Álvarez, *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes, su mérito artístico y su valor comercial*, México, s.p.i., 1917, apud Nanda Leonardini, *El pintor Santiago Rebull. Su vida y su obra, (1829-1902)*, México, UNAM, 1983, p. 88.



Figura 20. Detalle del cuadro *Capitán de patriotas de México*, Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velásquez, *Pintura y vida cotidiana en México*, 1650-1950, México, Avantel/Banamex/Conaculta, 1999.

científicas. La niña sostiene el costurero con el cual su madre ejecuta laboriosos tejidos de ornamentación; sentada en una silla más pequeña, aprende de la madre las labores domésticas vinculadas a las buenas maneras. El retrato parece el modelo ideal al que una familia debería aspirar.⁴⁹

118 |

En la imagen sólo observamos un fragmento, el que corresponde al padre, el cual suponemos se trata de un capitán que educa a su hijo en las materias propias de la ingeniería y arquitectura, como eran matemáticas, geometría y “construcción”, como aparece en la segunda imagen invertida (figura 20); situación común en las familias de constructores, donde la enseñanza comenzaba en la niñez; después, ya instalada la Academia de San Carlos, continuaban con sus estudios, como hemos visto hasta ahora.

La figura 20 muestra un detalle invertido del mismo cuadro. El cuaderno de notas que sostiene el hijo muestra una página que textualmente dice:

THEOREMA ONCE FIG.IV

A cualquiera superficie paralela al O... horizonte, no estando la vista en el mismo plano, se verá degradada.

CONTRUCCION

⁴⁹ Esther Acevedo, “Diferencias y permanencias...”, *op. cit.*, p. 111.



Figura 21. “Castera Ignacio (hizo), Anzelmo López (pintó) Plano Ignographico de la nobilísima Ciudad de México, Hecho en el año de 1776 por Don Ignacio Castera, Mtro. Arquitectura, Agrimensor de tierras, aguas y minas.” Detalle de un arquitecto que aparece en un extremo del plano, Sonia Lombardo de Ruiz (colaboración de Yolanda Terán Trillo), *Atlas histórico de la Ciudad de México*, México, ed. privada, INAH/Conaculta/Smurfit, 1997.

Sea pues la pirámide OP... QLIB y esté cortada la sección en o superficie plana. TXEE [...] ⁵⁰

Y precisamente respecto a la educación de un arquitecto presentamos la siguiente imagen que muestra a un estudiante o ya arquitecto, el cual se encuentra en posición de dibujar la Catedral de México que, como se aprecia, en esos años aún no tenía sus torres (figura 21). Sonia Lombardo dice:

[...] en el ángulo inferior izquierdo hay una vista de la Catedral en la cual se encuentra, en un paraje elevado y sentado de espaldas, el arquitecto Ignacio Castera trazando un dibujo. Una plancheta con compases y otros instrumentos alude a su profesión de agrimensor y a la de arquitecto; también se observa una base de columna y una balaustrada sobre la que hay una cartela con la siguiente inscripción: *Nobile Paradigma Superba ac magnifica frontis Santa Metropolitana Ecclesia Mexicana Modo ano hec nunc apparet anno MDC-CLXXVIII.*⁵¹

⁵⁰ Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velásquez, *Pintura y vida cotidiana en México*, 1650-1950, México, Avantel/Banamex/Conaculta, 1999.

⁵¹ Sonia Lombardo de Ruiz (colaboración de Yolanda Terán Tri-



Figura 22. Arquitecto no identificado, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, Munal, 1996, p. 138.

Según la autora, la imagen corresponde al autor del plano, Ignacio Castera; sin embargo, éste no sabía dibujar, de acuerdo con el ingeniero Miguel Constanzó, el cual es citado por Manuel Toussaint; Constanzó “la emprende contra Castera [...] no sabía dibujar y había contratado a un estudiante de la Academia”. Por esos años, dice Toussaint, se pretendía que todos los maestros de arquitectura existentes asistieran a la Academia a estudiar dibujo, y se pregunta: “los autores de los grandes monumentos del siglo XVIII, ¿sabían dibujar geométricamente?... No. Su espíritu concebía

llo), *Atlas histórico de la Ciudad de México*, México, ed. privada, INAH/Conaculta/Smurfit, 1997, p. 452.



Figura 23. Juan O’Gorman, autorretrato, 1950. Jorge Alberto Manrique, “El arte contemporáneo”, en *Historia de México*, México, Salvat, 1978, p. 248.

la creación y el dibujo lo monteaban en la misma piedra”.⁵²

Es interesante resaltar que los cuadros de arquitectos localizados en el siglo XIX presenten elementos en común en relación con otros siglos. Otros cuadros, por ejemplo sobre temas nacionales, tuvieron cambios importantes; como señala Tomás Pérez Vejo, los temas de los cuadros del siglo XIX, en relación con los temas de los siglos anteriores (XVI al XVIII), representaron un cambio significativo; de lo religioso estrictamente se pasó a temas más mundanos, en donde lo nacional fue muy importante, pues aparecieron “kilómetros de tela en donde los pintores del siglo XIX narraron la historia en

⁵² Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1983, p. 218.



Figura 24. Juan O'Gorman, "Imagen de un albañil", detalle del cuadro *La ciudad de México*, 1949. *Pasado y presente del Centro Histórico, México*, Banamex, 1993, pp. 102-103.

imágenes de las diferentes naciones".⁵³ En la investigación no es tan importante el número de cuadros con estos temas, sino su reiteración, "la frecuencia con que un hecho significativo aparece y la forma con la que los distintos elementos discursivos se articulan entre sí".⁵⁴ Fue así que la pintura sobre temas laicos sustituyó a la pintura religiosa:

Y esta laicización pictórica no es asunto baladí; refleja, a la vez causa y consecuencia, uno de los cambios más relevantes y significativos del nacimiento de la

⁵³ Tomás Pérez Vejo, "Nacionalismo e imperialismo...", *op. cit.*, p. 53.

⁵⁴ *Idem.*



Figura 25. Fragmento del mural de David Alfaro Siqueiros ubicado en Ciudad Universitaria (costado sur de Rectoría), México, UNAM. Fotografía de Leopoldo Rodríguez Morales, 2010.

modernidad en el mundo occidental: la desaparición del cristianismo como fuente del mito, la estética y la moral —las tres funciones de la religión, según Hegel—. Aunque más precisamente se diría que es la sustitución del cristianismo por la nación como base del mito, la estética y la moral.⁵⁵

Con la aparición de la fotografía, ya no era necesario estar pintado al óleo; ahora la imagen sería otra. Las fotografías copiaron de los cuadros y grabados las poses de los personajes, así como sus atributos. La figura 22 presenta un arquitecto no identificado en la segunda mitad del siglo XIX, aproximadamente; aparece con los elementos distintivos, sobre todo el plano arquitectónico sostenido con su mano izquierda. Lo vemos vestido con su traje de época.

La figura 23 es el autorretrato del arquitecto y también pintor Juan O'Gorman. Aun cuando se trata de un personaje del siglo XX, el cuadro es interesante por varias razones; se trata de un estilo surrealista, característico de la época, tal como la repetición de sí mismo, cuatro veces; una mano da los últimos toques con el pincel. En el centro, él está por concluir su autorretrato; del lado izquierdo, de pie, aparece con una escuadra en su mano derecha

⁵⁵ *Idem.*

y en su izquierda sostiene un plano arquitectónico de alguno de sus proyectos, y del lado derecho está un espejo que refleja al pintor. Los instrumentos, como anotamos, son una característica de la representación histórica de los arquitectos. El traje que porta es de esa época.

La figura 24 es por demás interesante; también de Juan O'Gorman; es un detalle del cuadro *La ciudad de México*, de 1949, el cual muestra a un albañil (rareza en el arte mexicano) con la vestimenta de mezclilla que se usaba por esos años; se halla con su cuchara de albañil en la mano derecha, mientras que en la izquierda sostiene una copia heliográfica de un plano (que seguramente sabe interpretar): tal vez sea un maestro de obras. En el suelo están sus instrumentos de trabajo: el bote para la mezcla, un nivel con su cuerda, una regla de madera, el mazo y un cincel.

En la figura 25 se muestra un fragmento del mural realizado por David Alfaro Siqueiros en la Ciudad Universitaria (UNAM), ciudad de México. Se trata de un arquitecto (o ingeniero), que sostiene en su mano izquierda el clásico compas y en su mano derecha tiene una maqueta de la estructura metálica de un edificio. El autor seguramente conoció la iconografía relacionada con esos profesionistas.

Por otro lado, la representación de los instrumentos de trabajo de los arquitectos, como hemos visto, están plasmados en pinturas en diferentes épocas; sin embargo, también estos mismos instrumentos los encontramos en otro tipo de manifestaciones artísticas, como monumentos funerarios. Es el caso de la tumba del ingeniero arquitecto Manuel Francisco Álvarez, la cual se encuentra en el Panteón Francés de la Piedad, localizado en la colonia Buenos Aires de la ciudad de México, sobre la avenida Cuauhtémoc. El monumento está elaborado en forma de obelisco y se corona con el busto del arquitecto; tiene una inscripción que dice: “Manuel Francisco Álvarez, inge-



Figura 26. Monumento en la tumba del arquitecto Manuel Francisco Álvarez, Panteón Francés de la Piedad. Fotografía de María del Carmen Olvera Calvo, 2009.

niero civil y arquitecto, 1842-1926, Josefa Alcalde de Álvarez, 1844-1881, Teresa Álvarez de Mazorra, 1867-1897”; estas últimas tal vez familiares del arquitecto. A los pies del monumento está una placa de bronce que contiene un libro abierto y varios instrumentos de ingeniería (compás, escuadra, brújula, etcétera) (figuras 26 y 27).⁵⁶

Por último, hay que destacar que también existen retratos de otros profesionistas vinculados con los arquitectos: los ingenieros civiles, tal como lo describe Malcolm Dunkeld.⁵⁷ El autor indica que el Instituto de Ingenieros Civiles (ICE, por sus siglas en

⁵⁶ Agradezco a la historiadora María del Carmen Olvera Calvo, de la CNMH-INAH, el haberme proporcionado esta fotografía.

⁵⁷ Malcolm Dunkeld, “La colección de retratos del Instituto de Ingenieros Civiles”, ponencia en el 5th International Congress on Construction History, Chicago, Illinois, junio de 2015. Agradezco a la doctora Mónica Silva Contreras por darme este trabajo.



Figura 27. Monumento en la tumba del arquitecto Manuel Francisco Álvarez, Panteón Francés de la Piedad. Detalle de la placa de bronce. Fotografía de María del Carmen Olvera Calvo, 2009.

inglés) es uno de los organismos profesionales más antiguos asociados con la construcción en el Reino Unido, pues fue fundado a principios del siglo XIX. La colección de arte que históricamente posee este Instituto fue adquirida a través de donaciones, compras y regalos de otros organismos; los objetos que tiene son muebles, medallas, artículos de plata, mármoles, etcétera; sin embargo, los retratos al óleo forman su colección principal, pues son 170 los cuadros de ingenieros, los cuales en su mayoría son los presidentes que ha tenido la institución. Los hombres (y una sola mujer) representados en esos retratos han sido autores de algunas de las más atrevidas construcciones humanas, como puentes, vías férreas, carreteras, puertos, faros, defensas contra inundaciones, estadios deportivos, presas, y edicios públicos y privados. El primer retrato adquirido por el Instituto es un óleo sobre tela pintado por Samuel Lane, en 1822, y representa al ingeniero civil Thomas Telford (1757-1834) cuando tenía 63 años; fue el primer presidente del Instituto, cargo que desempeñó de 1820 a 1834 (figura 28). Esa imagen muestra a Telford sentado en una silla de la biblioteca con el brazo izquierdo apoyado en una mesa sobre la cual hay planos y dibujos de trabajo. Está vestido con una levita negra de amplio



Figura 28. Retrato de Thomas Telford, primer presidente del Instituto de Ingenieros Civiles. Óleo sobre tela, de Samuel Lane, 1822. Colección del Instituto de Ingenieros Civiles (ICE), Londres. Disponible en [www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/thomas-telford].

cuello; luce un pantalón negro y chaleco blanco; el ingeniero no mira al espectador, sino a su izquierda, tiene el cabello oscuro muy corto y despeinado, con cierta apariencia de un senador romano. Al fondo del cuadro se aprecia una hermosa vista de una de las estructuras más famosas de Telford: el acueducto *Pont-y-Cysylltau*, construido en 1805 en hierro fundido sobre el río Dee.

Por supuesto, anterior al Instituto de Ingenieros Civiles, ya existían en Inglaterra —refiere el autor de este texto— organizaciones con colecciones de retratos de sus agremiados, como la *Royal Society*, fundada en 1662, la cual tenía “un consejo para ejecutar sus asuntos, un presidente, un comité; y poseía una colección de retratos que mostraba el linaje de científicos distinguidos”.⁵⁸

⁵⁸ *Ibidem*, p. 4.

Conclusiones

La imagen de los profesionistas (abogados, médicos, etcétera) ha sido uno de los temas más importantes en la historia del arte mundial, la cual nos ha mostrado el significado que representaban los elementos iconográficos característicos del quehacer cotidiano de los sujetos. En este texto destacamos la imagen del arquitecto, sus objetos cotidianos —como planos y maquetas—, instrumentos de trabajo —como escuadra, compás y tratados de arquitectura— y por supuesto la vestimenta de época. Muchos de los retratos fueron realizados por artistas del pasado, algunos muy famosos —como Francisco de Goya (España) o Juan O’Gorman (México)—. Las imágenes de arquitectos a través del tiempo

han perdido significado para quien las contempla en los museos; son simples obras de arte. Si interrogamos a la imagen desde otras disciplinas como la sociología o la antropología, o la misma teoría de la arquitectura, obtendremos lecturas diferentes. Como anotamos, la gran existencia de retratos de arquitectos europeos contrasta con los pocos retratos encontrados en México, algunos de los cuales los incluimos en este trabajo datan sobre todo de los siglos XIX y XX.

Nuestras fuentes principales en este trabajo fueron, por un lado, secundarias, como algunos tratados de arquitectura y bibliografía contemporánea; por el otro, las propias imágenes de arquitectos. Este trabajo reivindica la imagen como fuente de investigación social.

